

MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN
Cultura y Literatura en Latinoamérica

MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN

Cultura y Literatura en Latinoamérica

COMPILADORA/ORGANIZADORA

LUIZA LOBO

AUTORES:

*Elizabeth A. Marchant - Ester Abreu Vieira de Oliveira -
Francisco Aurelio Ribeiro - Ligia Chiappini de Moraes Leite -
Luiza Lobo - Maria Angélica Guimarães Lopes -
Maria Josefa Wilde - Rogelio Claudio Paredes*

EDICIONES ABYA-YALA
QUITO-ECUADOR
2000

MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN

Cultura y Literatura en Latinoamérica

Luiza Lobo (compiladora)

*Elizabeth A. Marchant, Ester Abreu Vieira de Oliviera, Francisco Aurelio Ribeiro,
Ligia Chiappini de Moraes Leite, Luiza Lobo, María Angélica Guimarães Lopes, María
Josefa Wilde, Rogelio Caludio Paredes*

- 1a. Edición Ediciones Abya-Yala
Av. 12 de octubre 14-30 y Wilson
Casilla 17-12-719
Telf: 562-633 / 506-217 / 506-251
Fax: (593 2) 506-255 / 506-267
e mail: editorial@abyayala.org
<http://www.abyayala.org>
Quito-Ecuador
- Autoedición: Abya-Yala Editing
Quito-Ecuador
- ISBN: 9978-04-581-1
- Impresión: Sistema digital DocuTech - Producciones Digitales Abya-Yala
- Impreso en Quito-Ecuador, 2000
- Diseño carátula: Raúl Yépez
- Motivo de contracarátula: Diseño de Stasys Eidrigeuicius

INDICE

Apresentação	5
<i>Luiza Lobo</i>	
1. Ser un notable en la Argentina moderna Consumo y saberes en el Diario de viajes de Estanislao Zeballos <i>Rogelio Claudio Paredes y María J. Wilde</i>	13
2. De Fausto a Fausto O Gaúcho na ópera como signo da modernidade <i>Ligia Chiappini</i>	47
3. Reivindicando el pasado africano Zumbi como ícono social <i>Elizabeth A. Marchant</i>	81
4. El nuevo milenio y la reconstrucción del canon en la literatura latinoamericana de mujeres <i>Luiza Lobo</i>	95
5. Revolucionarias del siglo veinte: María Stella de Novaes y Haydée Nicolussi <i>Francisco Aurelio Ribeiro</i>	107
6. El discurso de Carolina María de Jesús <i>María Angélica Guimarães Lopes</i>	119
7. Donoso, Clarice y Chacel, comparados en el motivo de la casa <i>Ester Abreu Vieira de Oliveira</i>	133

APRESENTAÇÃO

Luiza Lobo
Universidade Federal do
Rio de Janeiro

Tive a grata satisfação de organizar os ensaios aqui reunidos para publicação pela Editora Abya Yala, de Quito, Equador. Pareceu-me boa a idéia de publicar este livro ainda em Quito, quando estes textos foram apresentados no 49^o Congresso Internacional de Americanistas, de 7 a 11 de julho de 1997, por dois motivos. O primeiro foi o clima de harmonia e conagraçamento que imperou em nosso Simpósio, intitulado “Modernidade e modernização, projeto, realização e perspectivas”, integrado na seção Filosofia 2. O segundo foi a qualidade destes textos, entre outros expostos, mas que aqui não puderam ser reunidos, e que refletia a pesquisa e o pensamento de professores doutores espalhados pela América do Norte (Carolina do Sul, Califórnia), do Sul (Argentina, Brasil – Rio de Janeiro, Espírito Santo) e Europa (Berlim). O grupo esteve sob a coordenação da Profa. Dra. Maria Angélica Guimarães Lopes, da Universidade de Carolina do Sul, EUA, que soube, com sua grande capacidade de compreensão humana, integrar os professores, oriundos de diferentes universidades e disciplinas. Sem dúvida será uma experiência renovadora o encontro, em simpósio semelhante, no 50^o Congresso Internacional de Americanistas em Varsóvia, em julho de 2000, desta vez sob a coordenação das Profas. Dras. Lígia Chiappini de Moraes Leite, Maria Angélica Guimarães Lopes e minha.

Coube-me reunir e revisar os textos para esta coletânea - contando com assessoria para o castelhano, pois trata-se de uma edição bilingüe. Alguns ganharam uma forma bastante aumentada com relação à exposição oral, de apenas vinte minutos, por ocasião do Congresso. Outros não puderam ser revistos no formato idealizado para o volume, com notas parentéticas, por decisão do autor – o que implica numa certa diversificação de normas técnicas no livro.

Os ensaios deste volume pautaram-se na discussão do tema Modernidade a Modernização a partir de diferentes perspectivas, que terminam por enfeixar-se numa visão multidisciplinar do tema.

Um primeiro grupo abordou a modernização no seu viés denotativo, no plano da referencialidade, mostrando como autores viram o progresso e a mudança social e cultural, assim como no texto “Ser un notable en la Argentina moderna”, da Profa. Dra. Maria J. Wilde, da Universidade Nacional de Luján, Argentina, escrito em comum com o Prof. Dr. Rogelio Claudio Paredes (da mesma universidade e da Universidade de Buenos Aires). Ambos examinam a modernidade sob o ângulo da literatura de viagens, dedicam-se à leitura de Estanislao Zeballos, da Província de Santa Fé, Argentina, que nos deixou uma carta datada de 24 de agosto de 1911 e um *Diario de Viaje a Europa de 1903-1904*. Zeballos reflete a mentalidade da elite argentina contrastando com o mundo cultural europeu e retrata tanto o projeto político americano quanto a aquisição de saberes para afirmação da identidade e ascensão de classe. Este *Diário de Viaje* encontra-se inédito e conservado no Archivo del Complejo Museográfico A. Enrique Udaondo, Luján, Província de Buenos Aires. O autor busca enaltecer a modernização e o cosmopolitismo de Buenos Aires em contraste com traços que lhe parecem retrógrados (como as carruagens da Itália) ou remanescentes de uma Europa medieval e renascentista e insuficientemente técnica e progressista, e portanto gritantemente ultrapassados. A originalidade do estudo está, justamente, na manutenção, por parte do viajante, de um encantamento quase programático e sem dúvida nacionalista, ao contrário da maioria dos documentos de viajantes - principalmente dos europeus que visitam a América do Sul, nos séculos XVIII e XIX - que destilam um tom amargo de desconsolo e até de revolta contra doenças, atraso e desconforto, apesar de destacarem as belezas naturais do continente. Aqui a ótica é invertida, e os aspectos cosmopolitas e urbanizados de Buenos Aires são tomados como exemplo de modernização para um leitor bastante espantado com essa perspectiva original.

Enquanto isso, no Brasil de 1914, Marinetti traria da Europa a mensagem do progresso, e Darius Milhaud encontraria, entre 1917-1919, no Rio de Janeiro, a receita de composição musical (*Saudades do Brazil* é de 1920); Oswald de Andrade se deslocava para a Europa em

1911 para beber na cultura parisiense as novidades do Velho Continente, e, na rapsódia de *Macunaíma*, Mário de Andrade contrapunha ao progresso de São Paulo a realidade do indígena amazônico e o conjunto de crenças do africano, nem sempre em uma luz muito favorável.

Numa mirada da modernidade mais metafórica e voltada para a Estética, mas ainda tomando a viagem e a contraposição de idéias do cá e lá como termo de comparação, a Profa. Dra. Ligia Chiappini, atualmente Titular de Literatura Brasileira da Universidade Livre de Berlim, apresenta “De Fausto a Fausto: o gaúcho na ópera como signo da modernidade”. Neste ensaio estuda as transposições sofridas por este personagem através do mito, da literatura popular, do teatro, da música e da poesia, nos dois continentes, terminando por propor um ensaio sobre as bases da literatura gauchesca. Partindo do princípio de que o próprio *Fausto*, de Goethe, tivera uma origem popular e cômica, Ligia Chiappini defende a importância do *Fausto* de Estanislao del Campo como uma leitura receptiva da obra-prima européia, mas adaptada ao *locus* latino-americano e à linguagem gauchesca, seguindo os padrões estéticos dessa sensibilidade poética. Tal viagem histórica se realiza a partir da mediação da ópera de Gounot, a qual já abrira mão, numa leitura francesa, dos aspectos mais filosóficos e metafísicos do *Fausto* goethiano alemão. O aspecto farsesco e cantante do *Fausto* leva o herói do poema de Estanislao del Campo ao teatro Colón, em Buenos Aires, e, numa liberdade que parece chocante à crítica tradicionalista, termina por ambientar o *Fausto I* no ambiente pampeiro, emprestando-lhe faceirice e, portanto, consegue modernizar sua legenda.

Trabalhando com a diáspora e o trânsito do ser negro por diversos continentes e manifestações culturais, em “Reivindicando o pasado africano: Zumbi como ícono social”, a Profa. Dra. Elizabeth A Marchant, da Universidade de Califórnia em Santa Bárbara, debruça-se sobre o mito da democracia racial como uma máscara e uma falsa consciência das identidades afro-brasileiras. No panorama atual, alguns criticam a chegada de influências musicais do Caribe, Jamaica, África, e principalmente dos Estados Unidos e da África do Sul, sob a alegação de que representam um imperialismo cultural e uma perda da identidade cultural autóctone afro-brasileira. No entanto, o que esta posição representa, ao atacar a chegada de influências que enfatizam a identidade étnica e racial do negro, segundo a autora, é o temor da

unificação desses grupos em torno de uma consciência cultural própria, efetivamente libertadora, para além de uma abolição da escravatura simplesmente cartorial. A autora aponta como marcas importantes dessa tomada de consciência e posição do negro o samba do desfile de Carnaval da Escola de Samba de Vila Isabel, do Rio, em 1988, intitulado “Kizomba, festa da raça”, e os blocos carnavalescos Ilê Aiyê e Filhos de Gandhi, da Bahia. No primeiro, que a autora analisa, trata-se do enaltecimento de figuras emancipatórias históricas e reais da negritude brasileira, como a do Chefe do Quilombo de Palmares, o Zumbi. No segundo, cita o ressurgimento de blocos carnavalescos que derivam do afoxé, a música ritualística de candomblé, dentre os quais o mais importante é o Filhos de Gandhi, na Bahia, reavivado pelo bloco Ilê-Aiyê. Nesse sentido, a reutilização do mito é, contraditoriamente, um sinal de modernização, e representa, também, a superação da incapacidade que Thomas Skidmore vê na comunidade negra brasileira de romper com o passado escravagista e subjugado de seus ascendentes, sem ter ainda conseguido um novo critério para descrever ou justificar seu futuro (ver Skidmore, Thomas, 1990, p. 28).

Um segundo grupo, constituído por quatro ensaístas, examinou a questão da modernidade num sentido conotativo e mesmo metafórico, apresentando textos sobre autoria feminina e seu aporte para a cultura contemporânea. Em meu ensaio, busquei examinar as mudanças trazidas pelos textos de escritoras feministas no advento do milênio.

Em meu ensaio “El nuevo milenio y la reconstrucción del canon en la literatura latinoamericana de mujeres”, procurei, a partir de algumas idéias da Nova História, como apresentadas por Braudel, Le Goff e Peter Burke, entrever o sentido dos novos paradigmas da história e ver em que medida a ruptura da tradição de sistemas hegemônicos é efetuada pelas mulheres. Na medida em que as escritoras em geral apresentam um olhar voltado para o particular, mas são, ao mesmo tempo, atualmente impelidas a desenvolver uma atividade social e de trabalho intensa, terminam por tecer, entre a esfera pública e a privada, uma espécie de “dialogismo” bakhtiniano, realizando uma “interrelación de discursos y de universos conceptuales entre el yo y el mundo exterior”. As mulheres, premidas por condições sociais preexistentes que agora aprendem a superar, conseguem combinar “la realidad y lo imaginário, lo real y lo simbólico, lo externo

y lo interno” e vencer essas dicotomias através da “actuación existencial” e, conseqüentemente, através de uma escrita cheia de ambigüidades, para além das oposições lineares. Assim, as escritoras, descompromissadas com o *status quo* que hauriu a sociedade até agora, se transformaram nas principais agentes de uma nova visão modernizante e superadora do pensamento dicotômico, cartesiano, sugerindo, em suas obras, uma visão de mundo menos excludente, que apresenta o convívio com realidades múltiplas. Procurei traçar um breve histórico da visão da mulher na literatura latino-americana, que apresenta uma tendência para a arte do pormenor, do particular, da prática existencial, e não da grande esfera pública ou política. Alguns nomes dessa história que deve ser reescrita apontam uma “revolução da linguagem poética” e uma nova “lógica do sentido”, mesmo que algumas representantes da literatura de autoria feminina tenham sido vitimizadas em sua trajetória, como ocorreu, ainda recentemente, com Alejandra Pizarnik e Ana Cristina César. Ainda assim, o traço mais importante nesta literatura pós-modernista, ou seja, seu traço de modernidade, é o fato de apresentarem um ponto de vista intermediário, marginal, num “entrelugar”, no dizer de Silviano Santiago, sendo esta uma situação de espera, de aguardo, de dialética entre o espaço doméstico, privado, tão importante para a Nova História, e o espaço público, o que lhes permite uma visada pioneira na abertura do Novo Milênio.

Num sentido denotativo, de luta feminista pelas conquistas sociais, o Prof. Dr. Francisco Aurelio Ribeiro, da Universidade Federal do Espírito Santo, em “Revolucionarias del Siglo Veinte: Maria Stella de Novaes y Haydée Nicolussi”, estudou a biografia e as realizações de duas autoras da literatura capixaba. Embora tendo nascido em datas aproximadas, 1894 e 1905, e vivido até as décadas de 1980 e 1970, respectivamente, com uma diferença de apenas dez anos, além de estudado no mesmo colégio para moças em Vitória, as duas talvez nem tenham se conhecido. Na verdade, seguiram caminhos diferenciados. A primeira, abastada, escreveu quase cem obras, entre as quais poemas e pesquisa folclórica e paisagística do Estado de Espírito Santo, no litoral leste brasileiro, que vê seus artistas partirem para a então Capital do País, o Rio de Janeiro. Segundo o autor, apesar da discutível qualidade literária de suas obras, a importância de Maria Stella de Novaes está no fato de ter se graduado numa Faculdade de Química no Rio de Janeiro

e, a partir deste *background*, ter prestado concurso para ministrar aulas em seu antigo colégio, abrindo perspectivas para muitas mulheres que a seguiram na vida profissional. Já Haydée Nicolussi teve um desfecho quase trágico. Estudou Artes na Sorbonne e Museologia no Museu Histórico Nacional, mudando-se para o Rio na década de 1930. Sua movimentada vida política a fez ser retratada nas páginas de *Memórias do cárcere*, por Graciliano Ramos. Também atuou ao lado dos republicanos, na Guerra Civil Espanhola, contra o General Franco. Apesar de estar citada como poeta até em antologias estrangeiras do período da década de 1940 a 1950, e de ter contribuído para jornais capixabas do período, sua prisão na época da revolução comunista de 1935, contra Getúlio Vargas e sua atividade política na Guerra Civil Espanhola acabaram por dispersar sua obra, que em grande parte se perdeu. Restou muito pouco: alguns livros infantis e um livro de poemas, de caráter neo-simbolista, *A festa na sombra*. Assim, seu exemplo de luta política, semelhante ao caso de Pagu (Patrícia Galvão), que pôde atuar nas letras e na política, e de Berta Lutz, que atuou na política, vale por seu pioneirismo e coragem, como exemplo para novas gerações de mulheres.

A Profa. Dra. Maria Angélica Guimarães Lopes, da Universidade de Carolina do Sul, perscruta, em “El discurso de Carolina Maria de Jesús”, um sentido para a vida e para a obra da escritora de *Quarto de despejo* (1960). Esta surge como a obra mais representativa da autora mineira que viveu numa favela da capital paulista através da seleção do seu diário pelo jornalista que a descobre, Audálio Dantas. Maria Angélica G. Lopes procura compreender os motivos que tornaram Carolina Maria de Jesus primeiro um fenômeno de vendas e de popularidade, depois uma artista em ocaso e alvo de críticas de toda sorte. Entre os motivos, a incapacidade da crítica de enxergar na escritora alguém oriundo de sua classe e de seu meio social, com apenas dois anos de escolaridade, e a dificuldade de aceitação de sua autonomia e independência, em lugar de subserviência e desejo de servir de porta-voz para palavras de ordem de esquerda. Para a autora negra, nascida no interior de Minas Gerais, importavam o custo de vida e as particularidades dos governos estaduais de São Paulo, Ademar de Barros e Janio Quadros, e, no máximo, referências a atos do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1955-1960). Hoje sua política estaria atualizada: centrar-se no aqui e agora. Mas a esquerda de então gostaria

que ela defendesse idéias políticas genéricas, ideológicas, ligadas a princípios gerais e não ao sistema de governo concreto em que vivia. Na verdade, esta postura generalista refletia uma política de elite, que tinha estudo e preparo. Por outro lado, o governo da ditadura temia-a por considerá-la justamente porta-voz da esquerda. Enquanto isso, entre viagens e visibilidade na televisão, apesar de comprar a sonhada casa de tijolos, Carolina Maria de Jesus não soube desenvolver as qualidades maiores de seu primeiro livro, a capacidade impactante de revelação de seu *modus vivendi*. Sem dominar a técnica literária, seus demais livros perdem a forma de diário mas também não assumem um teor literário bem resolvido: *Casa de alvenaria, diário de uma ex-favelada*; *Provérbios de Carolina Maria de Jesus*, uma novela e *Pedaços da fome* perderiam em impacto, e *Diário de Bitita* (póstumo, organizado por jornalistas a quem a autora cedeu o manuscrito pouco antes de morrer, em 1977) não chegaria a ser um romance nem adotaria a fórmula bem-sucedida do diário.

Finalmente, em “Donoso, Clarice y Chacel, comparados en el motivo de la casa”, a Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira, da Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória, estuda o espaço da casa na perspectiva conotativa e utiliza noções da obra *Poética do espaço*, do filósofo francês Gaston Bachelard, para comparar as obras *Coronación* (1958), do chileno José Donoso, *O Lustre* (1946), da brasileira Clarice Lispector, e *Estación. Ida y vuelta*, da espanhola Rosa Chacel. Afirma a autora que “La casa es un espacio cerrado, un nido, un capullito, un útero y una vuelta a la casa es el retorno al paraíso perdido, al revés, o sea, la salida es la perdición. En un mundo de incertidumbre, la casa se hace el lugar de lo posible”. Citando Pitágoras, Aristóteles e Frei Luís de León, Ester Abreu vislumbra na casa a possibilidade de união entre corpo e alma, e compara a casa com a visão psicológica das partes conscientes, mais mascaradas, e as inconscientes, nos vários planos psíquicos, que os psicólogos (em especial, Freud), costumam apresentar para estudar o sujeito. Além do conteúdo psíquico subjetivo, a casa exerce igualmente uma ação utilitária para o escritor: propicia uma escritura e uma leitura literária; assume vida na recordação das personagens, e leva à atualização do passado através do devaneio do presente, proporcionando uma intensa carga de significados para quem escreve, e, conseqüentemente, também para quem lê. Portanto, a casa é o ponto de união entre o aspecto

memorialístico da “*madeleine*” de Proust com a atualização efetuada através da escrita, que presentifica o interior do escritor e liberta a pessoa humana, modernizando sua bagagem interior.

Esperamos que o público leitor destes ensaios, aqui apresentados nas línguas originais em que foram expostos no Simpósio, compartilhe com os autores as idéias aqui desenvolvidas, que correspondem aos respectivos projetos de pesquisa que desenvolvem em suas universidades.

1. SER UN NOTABLE EN LA ARGENTINA MODERNA

Consumo y saberes en el *Diario de Viajes* de Estanislao Zeballos

Rogelio Claudio Paredes

María J. Wilde

Universidad Nacional de Luján, Argentina

En medio de una carta calculadamente indignada y laboriosamente redactada, fechada el 24 de agosto de 1911, en la que se queja de las ingraticudes de su antiguo amigo y secretario, el ahora presidente Roque Sáenz Peña, Estanislao Zeballos le traza a su confidente José C. Paz un vasto cuadro de la sociedad política argentina. Después de reprochar en el mandatario el abrupto cambio de la política exterior de su gestión como canciller, considerada como demasiado agresiva para el Brasil por la nueva administración,¹ Zeballos se dedica a denunciar esos actos presidenciales como una abierta traición, a la vez que a la antigua amistad, a la camaradería política que ambos corresponsales habían compartido hasta entonces con el mandatario actual:

(...) sus amigos (los del presidente Roque Sáenz Peña) divulgaron que venía a hacer las cosas absolutamente al contrario de lo que había hecho el gobierno anterior (y nosotros: tachado) cuya política exterior sostuvo La Prensa.

El viejo compañero de campañas, el sonado amigo personal no tuvo pues la cortesía ni la delicadeza de decirnos una palabra sobre su cambio, ni siquiera tuvo la camaradería de ponernos a cubierto de la censura pública...

Es entonces cuando, tras cuestionar los procedimientos personales del presidente, Zeballos pasa a indicar en qué ámbitos ha tenido lugar esa “censura pública” de que se considera víctima principal junto al propio Paz: se trata pues de “una prédica hostil a *La Prensa* y a mi persona, una prédica de clubs en los salones donde se nos presentaba como a unos extraviados que habíamos pretendido conducir el país a la

guerra, y a él [el Presidente] atribuyéndole el mérito de un salvador de la paz”.

Por suerte para ellos, escribe Zeballos, el verdadero pueblo todavía reconoce los méritos de la política internacional que desarrolló durante su ministerio bajo la presidencia de José Figueroa Alcorta. Ese pueblo, dice a su amigo: “Son ciertos círculos de aspirantes, de comerciantes y de gente muy allegada al gobierno, que por su alta posición social y política tienen una representación más ruidosa, que los que hacen propaganda contraria”.

Por cierto, este “pueblo verdadero”, que lo había recibido con manifestaciones ruidosas cuando, a iniciativa de *La Prensa*, le tocara viajar al Interior para defender propaganda armamentista del diario contra una eventual agresión brasileña, poco tiene que ver con las masas anónimas, a las que Roque Sáenz Peña comete el error de halagar con sus intentos de reforma electoral:

(...) masas habituadas por treinta y cinco años de educación roquista a no votar, a tolerar el fraude de que recíprocamente se han aprovechado todos, aún los más puritanos en teoría, y a ocuparse de sus negocios en medio de una fomentiva indiferencia para la cosa pública.

[El presidente] Roca tenía la franqueza de asumir responsabilidades y de decir a los gobernadores e interventores su plan; el doctor Sáenz Peña permite apenas que lo adivinen.

Unos cuantos párrafos de meditada furia y prosa borroneada y el doctor Estanislao Zeballos -hijo de un comandante de milicias santafesinas, abogado especialista en derecho internacional, etnólogo, sociólogo, arqueólogo aficionado, docente normalista y universitario, diputado, embajador y canciller²- muestra un grueso pero acabado diagnóstico del orden social y político. La clásica *oligarquía*, a la que parte de la historiografía argentina le asigna orígenes que se remontan a la colonia, es para él, ante todo, un conjunto de amigos, de camaradas, de hombres de gobierno que, a la vez, son los *clubmen* que hacen la corte de presidentes y ministros y “cultivan su tertulia”;³ por debajo de estos notables, como extendidas clientelas de “verdadero pueblo” están los agitados “aspirantes, comerciantes y allegados al gobierno”; en el subsuelo de la política, por último, tienen su merecido lugar las masas que

sólo saben ser disciplinadas por los poderosos de turno y que apenas se cuidan de sus intereses materiales.

Y sin embargo, y antes por lo que no puede decir que por lo que dice, este cínico realismo de un Zeballos desencantado es, en su conjunto, esencialmente igualitario: en él no se nota, pese a su despecho, ninguna amarga alusión a orígenes miserables, a taras raciales o culturales, o a supuestos privilegios de procedencia y linaje. No se trata, por cierto, de que el autor no los empleara asiduamente en otros escritos, pero no le vienen a la mente en estos momentos, pese a su crítica furibunda a la sociedad y a la política argentinas: los dirigentes son intrigantes y, tal vez oportunistas o cobardes; los partidos están formados por agentes públicos y comerciantes particulares quizá venales y advenedizos; las masas son unánimemente ignorantes y codiciosas. Pero las razones de esas limitaciones, en la carta de Zeballos, pueden explicarse más bien por la historia que por el prejuicio, la raza o la condición. Y en esto su autor, uno de los hombres más brillantes de la *Generación del '80*, tenía con seguridad poderosas reservas mentales que le convenía disimular: sus muy oscuros orígenes de hijo de un modesto caudillo santafesino carecían hasta del lustre bastante más incierto que flamante de los escasos apellidos patricios de otros hombres del roquismo.

El propósito de este aporte es analizar el peso real que la adquisición consciente y continua de ciertos patrones de consumo y de saber tuvieron en la conformación de la clase dirigente argentina de fines del Siglo XIX, como diferenciados de otros elementos de prestigio social, en particular los mecanismos de acumulación y las estrategias familiares, extensamente descritos por la historiografía vigente.⁴ Hasta el último tercio del Siglo XIX, se sostiene aquí, la región rioplatense no sólo careció de tradiciones que contribuyeran a mantener el status social a favor de ciertos sectores más o menos caracterizados como dominantes, sino también faltaron los medios seguros y eficaces de adquirir una fortuna sólida y un reconocimiento social firme y arraigado. A diferencia de lo ocurrido en otras partes de Hispanoamérica -donde las herencias del Antiguo Régimen habían logrado perdurar en la vigencia de un orden social lo suficientemente desigual como para garantizar la concentración en manos de unas cuantas familias de la legitimidad en el ejercicio del poder político o el control de los principales recursos productivos del país- en la Confederación Argentina, según el propio Juan Manuel de Rosas, no se podía gobernar sin el concurso de las masas,

dado que en ella no había ni rastros de una aristocracia que pudiese prestar su consenso a cualquier régimen gobernante.⁵

En las circunstancias en que, desde 1860, la formación del Estado nacional argentino abrió paso a la formación de una elite dirigente del mismo rango, la tradición social y cultural colonial fallaba, por su excesiva rusticidad, a la hora de otorgar pautas de identidad al nuevo grupo dominante. A diferencia de lo ocurrido en México, en Chile, o en Brasil, la sumaria vida material rioplatense, de su capital y de sus provincias, no facilitaba el hallazgo de pautas de vida distinguidas ni en las formas de residencia, ni en las de consumo ni en las de cultura formal que sirvieran de representaciones visibles de un prestigio social conspicuo y reconocible. Interpelar al Estado para que tomara una actitud de promoción frente a determinados comportamientos ciertamente propios de su elite dirigente será, luego de 1870, una actitud renovada una y otra vez por los favorecidos en la nueva situación.⁶

Hombres como Estanislao Zeballos, o como el propio Julio A. Roca, más allá de las sumarias *decencias* de sus antepasados coloniales, contaban con una tradición social y una prosapia familiar demasiado problemáticas para que pudieran legitimarlos, por sí mismas, en su nuevo papel de conductores nacionales: para ellos, la adquisición de un rango, a la vez social y político, fue el producto de una acción consciente y orientada en tal sentido, exactamente equivalente a la de cualquier *self-made-man* de una sociedad abierta, distinta de la que hasta ahora ha descrito la historiografía nacional. Este contraste tantas veces enfatizado entre una clase dirigente tradicional ligada al pasado hispánico y dueña de una serie de influencias establecidas desde la colonia y una sociedad de masas, integrada por inmigrantes en rápido ascenso que luchan por abrirse paso en la representación política, ha sido excesivamente enfatizada desde la perspectiva del enfoque que se expone aquí.

A través del contraste entre las notas manuscritas de *Diario de Viaje a Europa 1903-1904*, del propio Estanislao Zeballos y cierta literatura argentina -novelística y ensayística- del período 1880-1910, se procura demostrar que, a falta de otros emblemas de distinción e influjo social, el consumo material e ideológico de los bienes culturales europeos fue un rasgo muy nítido en la conformación de la elite política y económica de la Argentina de la época, y que ello planteó serios problemas de identidad y reconocimiento dentro de esa misma clase en formación; luego, que ese consumo material e ideológico aludía a ciertos

objetos, actitudes y valores bien concretos y reconocidos socialmente, incluso a través de nombres, lugares y datos específicos; por último, que parte de esos bienes culturales foráneos, adquiridos recientemente, formaban parte también de un verdadero entrenamiento en el ejercicio del poder político-administrativo y del saber académico, que se consideraba a su vez como parte esencial en el adiestramiento de una elite demasiado flamante como para separar de sí sectores más especializados que se dedicaran a funciones sólo parciales en el control del espacio social argentino, pero que todavía en esos años no se consideraba necesariamente pasiva y subordinada y era capaz de juzgar con autonomía los aportes de ese adiestramiento.

El intento de verificación de estas hipótesis debería dar cuenta de por qué, en los términos de la carta de Zeballos a José C. Paz, más que la pertenencia a un sector social netamente identificado por su fortuna y su apellido, es la más laxa aceptación de los *salones* o de los *clubs* lo que determina esos vínculos de “camaradería” y “amistad” que el presidente Roque Sáenz Peña parece decidido a traicionar, según el autor, y que en verdad expresan una profunda identidad ideológica y material, una poderosa y común idiosincrasia cuya naturaleza se tratará de definir a lo largo del texto.

Viajes

La experiencia del viaje -y la crónica del mismo- reúne, por lo menos, a dos generaciones de intelectuales y dirigentes argentinos: los emigrados románticos del período rosista y los jóvenes positivistas de la llamada Generación del '80.⁷ Varela (1843) Alberdi (1846) y Sarmiento (1847) -fundadores del género en la literatura argentina- Lucio V. Mansilla (1855), Cané padre e hijo (1851 y 1881), Lucio V. López (1880), Eduardo Wilde (1892), Estanislao Zeballos (1903), José Ingenieros (1905),⁸ realizaron viajes diversos entre sí no sólo por los diferentes momentos en los que tuvieron lugar, sino también por sus motivaciones y por sus propósitos pero que, en general, constituyeron además una arriesgada aventura intelectual, en Europa y en los Estados Unidos, para buscar allí esos modelos o contramodelos del ejercicio del poder y del conocimiento que aspiraban a aprender y a ejercitar en sus experiencias políticas y burocráticas.⁹ En su relato, Zeballos nunca expone abiertamente los motivos de su viaje -no lo ha hecho, al parecer,

ni siquiera a algunos de sus amigos más próximos, cuyas tarjetas de salutación agregadas al *Diario...* revelan sorpresa y desconcierto, y tal vez un poco de fastidio- pero promete hacerlo varias veces. “Redacto estas notas a la carrera -escribe- con un objeto que se dirá al fin”, y subraya misteriosamente el párrafo. Pero también desliza, por ejemplo, que no tiene tiempo para dedicar a visitas meramente turísticas: “Renunciamos a hacer esta excursión. En mi plan de un breve viaje, no cabe lo pintoresco, de lo que Sud América no es, por lo demás, teatro escaso. Debo reducirme a observar la vida política y administrativa de Europa y el arte en todas sus manifestaciones, para todo lo cual me faltará, así mismo, el tiempo”.

Mientras permanecía en Europa, un editorialista de *La Prensa*, el diario en que Zeballos ha comenzado su carrera y que es el vocero propagandístico de sus gestiones por vía de su amigo José C. Paz, ratifica en esas sus justificaciones del viajero en su edición del 18 de enero de 1904: “He tenido una larga entrevista con el Doctor Estanislao Zeballos, cuya permanencia en ésta da motivo a demostraciones cordiales de simpatía... Nuestro distinguido huésped se mostró muy gratamente impresionado por la intensa vida intelectual de Roma, y escribió que planea escribir un libro de estudios e impresiones”.

Al regreso del viajero, el 5 de abril de 1904, *El Pueblo*, publica: “El distinguido compatriota viene inmejorablemente impresionado y no sería difícil (que) reflejara en un nuevo libro algo de útil y provechoso que ha visto y observado”.

Por cierto, Zeballos no es un viajero novel: ha conocido el extranjero en varias oportunidades, y residió casi dos años en los Estados Unidos entre 1893 y 1895. Sin embargo, la prensa, la opinión pública, el propio Zeballos coinciden en que toda salida del país es ante todo, para un prócer argentino, un patriótico ejercicio de aprendizaje técnico, político y cultural. Europa, por cierto, en nada se parece a los Estados Unidos, el relato de Zeballos sólo cubre el viaje por el Atlántico y el Mediterráneo, su estada en Italia, sus impresiones sobre Génova, Pisa, Nápoles y Roma, -ciudades pintorescas, pero muy poco dignas de ser consideradas como modelos por un partidario ardiente de la ciencia y el progreso- y no, en cambio, su residencia en Bremen y en Berlín. Sin embargo, el espíritu pragmático-didáctico declarado en las intenciones del autor nunca se verá traicionado.

En verdad, las motivaciones de Zeballos se relacionaban también con su carácter de funcionario especializado y de hombre público. Entre diciembre de 1903 y marzo de 1904, exigencias externas y coyunturas internas motivaban esa intempestiva salida al mar: en primer lugar, la venta de dos buques argentinos negociada con el Japón -que en ese momento se armaba para la guerra con Rusia- arreglo en el que Zeballos, como entendido en cuestiones de diplomacia y de defensa, tenía que cumplir alguna función secreta e informal pero posiblemente decisiva; también lo urge, seguramente, la aguda crisis desatada en el oficialismo roquista entre la reunión de la Convención de Notables (octubre de 1903) en la cual se frustraron las esperanzas de Carlos Pellegrini de imponer su candidatura presidencial a los partidarios de Roca, y la derrota del flamante opositor en la disputa por la senaduría de la Capital Federal ante el oficialista Benito Villanueva (marzo de 1904).¹⁰ Zeballos, aunque partidario de Pellegrini en última instancia, debió observar con escepticismo la suerte de su líder y juzgar que la escena invitaba a una decorosa pero no inadvertida salida hacia el extranjero, que llamase la atención sobre su persona sin perjudicar eventuales aspiraciones futuras.

Respecto de estos antecedentes, el viaje de Zeballos muestra una continuidad en las motivaciones que impulsan a viajar a los aspirantes al poder en la Argentina: la expectativa de un aprendizaje *útil* para la organización eficaz de la gestión estatal es parte de una adversidad política que encuentra en el exilio momentáneo una nueva fuente de prestigio y respetabilidad pública.

Consumos

Casas y carruajes:

Se viaja, entonces, para saber cómo viven las naciones avanzadas de la tierra. Ese avance es medido con precisión por los ojos experimentados de los viajeros, miembros de una clase que se deja impresionar ávidamente por la arquitectura y por el tráfico de las ciudades y que, por eso, ha dedicado una ingente suma de sus ingresos estatales y privados a convertir a Buenos Aires en un instrumento de propaganda arquitectónica y esplendor urbanístico para propios y extraños.¹¹ Las asombradas descripciones de la prosperidad y el lujo de la gran capital

del Plata son recurrentes en la novela y el ensayo argentino entre 1880 y 1910: José Antonio Wilde (1881), Lucio V. López (1884), Carlos D'Amico (1891), Julián Martel (1891) y Roberto J. Payró (1910)¹² vuelven una y otra vez sobre el tópico del *deslumbramiento* que los habitantes y los visitantes experimentan ante la vida urbana porteña. D'Amico hace tal vez la descripción más vívida y preciosista del centro comercial, bur-sátil y administrativo de Buenos Aires: la aglomeración de la Bolsa de Comercio, los seiscientos carruajes en torno a la Plaza *de la Victoria*, el grito de los especuladores, los clarines de la guardia del Palacio de Gobierno, el incesante ajeteo de la estación del ferrocarril y el silbato de sus locomotoras, la corneta de los tranvías, los almacenes cargando y descargando mercaderías importadas, las tiendas “cuajadas de damas”, los escaparates espléndidos, las mujeres “admirables del botín al sombrero”, un comercio enorme, un consumo colosal, “riqueza, lujo, transacciones rápidas, vida fácil, hombres laboriosos, mujeres lindas...”

Es llamativo -y a la vez sintomático- que este criterio literario para describir una gran metrópolis sea seguido, de un modo casi lineal, por un ojo especializado como el del doctor Zeballos. Todas las descripciones de las ciudades del Mediterráneo realizadas a lo largo del *Diario...* parecen recortadas en este esquema: Barcelona, Génova, Pisa, Siena, Nápoles y Roma son abordadas por esta especie de cuestionario concebido *a priori* y desarrollado por los aristócratas encuestadores, sin embargo, con elegante sutileza literaria. Así, Barcelona, por ejemplo, es comentada bajo los siguientes criterios: descripción del puerto y de la aduana, de la Rambla y de su arquitectura; semblanza del público y su forma de vestir; descripción de los tranvías y de los carros, de las plazas y la arquitectura; presencia de cabras por las calles; correos, comercios y paseos públicos. Los argumentos de Zeballos a favor de la modernización urbanística y arquitectónica de estas ciudades no son en absoluto tan radicales que prefieran una renovación a cualquier costo, porque, en última instancia, Barcelona es una ciudad vetusta y no siempre bien remozada, que choca en sus contrastes con la unánime vitalidad de Buenos Aires: “La superioridad de Buenos Aires en el aspecto de las calles, pavimentos, carruajes etc es indiscutible. Hay en Barcelona una lucha evidente entre el pasado español y los anhelos modernos, que se advierte en el aspecto de las dos ciudades, la moderna y la vieja y en los tipos populares que circulan por ellos”.

En efecto, en la visión melancólica de José A. Wilde sobre Buenos Aires, la vieja ciudad colonial ha sido arrasada por la modernización, y la arquitectura de los edificios públicos es expresión de la victoria de una Argentina nueva sobre su pasado, a la vez mísero y breve. En Europa, Zeballos descubre que esa arquitectura es, en el mejor de los casos, una módica y honesta preservación del pasado, y en el peor, un híbrido mediocre, sino abiertamente irritante:

Hay lucha de iniciativas y estilos. Pero observo a primera vista un alejamiento sistemático de los sistemas clásicos, para dedicarse a combinaciones de nuevos efectos, sobre la base del estilo normando, del árabe, del Art Nouveau, del gótico... ¿Pretende Barcelona crear un estilo nuevo... Los edificios surgidos de esta lucha son altos, elegantes, a veces severos y grandiosos. Pero es mayor la cantidad de fracasos del esfuerzo y de la tendencia modernista; y bien pudiera acaecer que, al fin, y considerada la obra en su conjunto, resultara artísticamente mala y desagradable.

Los carruajes, por su parte, merecen ocupar un apartado especial en el relato de Zeballos, como de hecho también lo hacen en la novelística vernácula por considerárselos emblemas de la rapidez, el *comfort* y la ostentación de la vida moderna. En *La Bolsa*, de Julián Martel, al menos dos momentos culminantes de la trama, que anticipan ominosamente el desenlace brutal de la prosperidad ficticia -la escena que tiene lugar en el edificio de la Bolsa de Buenos Aires, al comienzo de la obra y la salida de las familias elegantes desde la ciudad hacia los jardines de Palermo por la *Avenida Alvear*- están contruidos sobre la descripción detallada de los coches, descriptos como las síntesis más expresivas de las personalidades, las grandezas y las miserias de sus propietarios. Zeballos, por su parte, se toma un serio trabajo en sus intentos de poner en evidencia el atraso de Italia con el sólo diagnóstico de la descripción de sus carros y sus cocheros:

Los coches de esta región de Italia son muy originales. Generalmente usan un caballo, porque no los hay abundantes. Los coches son pequeños y de formas ridículas. Van cubiertos con un encerado, como troja de buques, pues parece que se filtra el agua por los techos de los carruajes cerrados. Las victorias van materialmente cubiertas por un encerado que sale del asiento del cochero y cae sobre la capota. La gente, bajo este toldo, no puede usar sombrero. Coches, cocheros y caballos (a veces) son sucios y mise-

rables. Los primeros usan chistera y libreas. Pero hay que ver la vejez y desaseo de estas prendas que, además, han perdido las formas.

Se puede apreciar aquí hasta qué punto estas aparentemente azarosas “impresiones de viajero” responden a un cuestionario bien claro de observación de las sociedades, que sigue casi el mismo criterio que el empleado por autores como D’Amico y Martel. La ruidosa vida urbana y la complejidad y estilo de los bienes que pueden apreciarse en sus calles y escaparates, les parecen a estos hombres, formados en el positivismo más estricto, el diagnóstico más seguro del progreso de una sociedad.¹³ Un tanto abrumados por la adquisición y la práctica de pautas de consumo diferenciados que permitan identificarlos como clase dirigente, los aristócratas argentinos crean emblemas y los mantienen como propios en la creencia de que los objetos adquiridos en esas mismas sociedades avanzadas portan con ellos los secretos del logro de la felicidad de sus pueblos y de sí mismos.

Escaparates y públicos:

Es así pues como *La gran aldea*, Lucio V. López, lleva adelante su novela relatando casi exclusivamente el modo en que una especie de sofisticado catálogo de modas extranjeras va encandilando gradualmente a cada uno de los sectores de la tradicional sociedad porteña que, en apenas una década, pasa de sus oscuras costumbres provinciales y patriarcales al brillo deslumbrante de los usos cosmopolitas. Del mismo modo este culto fetichista de los objetos lleva a cronistas y a escritores a registrar con rigor preciso cuáles bienes deben adquirirse, con qué fin, en qué lugares y a qué precios, de modo de aleccionar al público respecto de su *buen gusto* personal, que no es otra cosa, en la conciencia de estos actores, que la manifestación confesamente prosaica de una exquisitez espiritual considerada por ellos como mucho más elevada.

De este modo, el *Diario...* de Zeballos es también un catálogo de bienes prestigiosos adquiridos en un mercado restringido para el vulgo a precios, sin embargo, más o menos módicos. Apenas recalca en territorio *europeo*, en Palmas de Canarias, el matrimonio Zeballos compra telas locales y adornos para la biblioteca -carpetas de terciopelo, manteles bordados, corbatas de seda, vestidos de hilo, chales con encaje de Malta-; en Génova, ropa blanca y “para las señoras”, un juego de té de

plata (bandeja, tetera, azucarera y cafetera), varios diccionarios de italiano “viejos pero útiles”, gobelinos, antigüedades “auténticas” del Renacimiento y del Imperio (mármoles, lámparas); en Siena, tallas en mármol de Carrara y alabastro (una torre y una estatuilla llamada “El Pescador”) además de un bajorrelieve del matrimonio Zeballos realizado por encargo especial; en Nápoles, acuarelas de paisajes y personajes lugareños, adornos de carey y coral, guantes de cabritilla -éstos últimos, producto típico de la manufactura napolitana-; en Roma, fragmentos de esculturas romanas en pequeños piezas en reproducciones. Y, en todas partes, impresos: tarjetas, grabados y postales en color, guías turísticas, mapas y planos de ciudades y edificios, copias de obras artísticas, fotografías, programas de conciertos, menús de hoteles, reseñas de exposiciones decoran profusamente el manuscrito del *Diario...*, del comienzo al fin.

Varias veces en su relato, Zeballos repudia abiertamente el espíritu derrochador que le es fácil advertir entre sus compatriotas, se queja de los abusos de los precios italianos destinados sobre todo a consumidores ingleses y americanos, se felicita de conseguir los mejores precios haciéndose pasar por italiano, o rebuscando en los comercios que venden más baratos objetos que estima valiosos, o en los ateliers de *capitalistas* que, según dice, explotan a talentosos pintores y lapidarios, vendedores de su buen arte a montos ínfimos. Cada vez que sobreviene uno de estos episodios de consumo artístico, Zeballos no se cansa ni se ruboriza ante sus lectores de repetir sus consejos y de promover sus estratagemas para conseguir precios accesibles. Desde este punto de vista, el viaje a Europa adquiere para los aristócratas argentinos el carácter de una especie de certificación o aval, no sólo en el prestigio y en la adquisición de experiencia, sino también en la compra de bienes sofisticados.¹⁴ De modo que se trata también -y en algunos casos ante todo- de un verdadero *shop* internacional no demasiado distinto, pese a las diferencias de época, de estilo y de condición social, y con parecidos ardidés y regateos, al que practican turistas actuales de pretensiones y miras desde ya mucho más modestas.

Las imágenes tomadas de la vida urbana europea constituyen, además, una parte medular del patrimonio intelectual de los viajeros, y por supuesto, de Zeballos. Así, las descripciones de los grandes paisajes urbanos menudean en el *Diario...*: la Rambla de Barcelona, pero también los estrechos y oscuros *vicus* de Génova, el *Corso Umberto Primo*

de Nápoles, pero también sus retorcidas calles donde -le confiesa un agente de policía al autor- se comenten crímenes siniestros que nunca llegan a ser conocidos por la autoridad; el *Corso Vittorio Emanuele* que, en Roma, conduce hasta la colina vaticana donde se levanta la Plaza San Pedro, pero también los barrios sin brillo que se levantan a su vera. Las multitudes urbanas de Europa seducen a Zeballos como tópico literario, pero especialmente las napolitanas, a las que dedica un interés que sólo puede calificarse de etnográfico -en los conceptos de la etnografía decimonónica- por el detalle y la curiosidad que se siente ante la alteridad cultural.

En lo que titula como *cuadros* de la vida napolitana en las calles, Zeballos hace un censo de personajes y escenas de los *vicus* napolitanos: el zapatero remendón que añora la vieja monarquía borbónica aunque trabaja penosamente en el umbral del edificio donde se amontonan decenas de familias miserables; la madre y la hija que, inclinadas sobre una mesa en la acera, trabajan en pequeñas manufacturas de coral; los vendedores ambulantes que llenan las canastas de los moradores de los inquilinatos, que las bajan suspendidas de una cuerda para no abandonar sus tareas; los burritos extenuados y mal alimentados con sobras de verdura que se arrastran de un lado a otro llevando legumbres y hortalizas; los niños que juegan, se pelean y cantan para los visitantes por unas cuantas monedas; las fábricas de *macarroni*, abiertas a la calle, en cuya puerta se ponen a secar entre el polvo de la calle y los excrementos de los caballos las pastas que han amasado; los jóvenes elegantes pero inútiles que toman aire en las mesas de los cafés y los restaurantes. Una masa viva y palpitante se agita allí, más densamente oscura y fascinante que las que pueden verse en las grandes avenidas cosmopolitas, como las que describen López, D'Amico y Martel para Buenos Aires que, al parecer, carecen de otros aspectos llamativos que no sean las facetas de su siempre escandalosa modernidad.

Esa modernidad incompleta de Europa mediterránea atrapa la atención de Zeballos como medio siglo antes había atrapado la de Sarmiento;¹⁵ pero mientras al segundo lo lleva a renunciar a la cultura europea como horizonte posible de la Argentina en formación, a Zeballos le confirma su creencia de que su país ni siquiera ha pasado por los caminos estrechos que ha atravesado Italia para llegar a tener un lugar, es verdad que marginal, en el progreso del Continente. El encanto que descubre Zeballos en esas masas urbanas tan distintas de las porteñas

es similar al que experimentan los turistas ingleses y americanos que van en busca de un pasado vivo y pintoresco que no encuentran en sus países trastornados por la modernidad. En ese sentido, el aristócrata santafesino se siente mucho más cerca de los industriales y financistas de Liverpool o de Boston que de los nobles con los que suele encontrarse en los *lobbies* de los hoteles de moda: “No diríamos la verdad sino dijéramos que salimos encantados de Nápoles. Paisajes, ciudades, hoteles, gentes... todo nos deja la más grata impresión... Y nosotros hemos gozado en Nápoles, de la cual yo siempre diré, en mis momentos de inconsciencia y vaguedad, cuando el alma sueña recuerdos: *O come è bella Napoli...*”

Para Zeballos, la Argentina moderna de la que forma parte no puede sentir siquiera melancolía por esa sociedad de antiguo régimen que nunca llegó a conocer: la suya es también una sociedad de pioneros y burgueses progresistas que van a Europa a conocer y tal vez admirar ciertos logros de su cultura milenaria, pero que no creen que los productos contemporáneos de las mismas sean, en modo alguno, superiores a los propios.

Mujeres y banquetes:

Mauricio Gómez Herrera, el protagonista de *Las divertidas aventuras de Juan Moreira*, de Roberto J. Payró, se convence de que la Argentina es un gran país cuando ve convertida en una gran señora de la sociedad porteña a la cándida y humilde campesina que fue su primer amor y *pecado de juventud*. Pese a ese asombro, su conspicua carrera de hombre público no se diferencia mucho de la de su amante juvenil: él mismo ha debido emprender un aprendizaje sistemático que incluye, entre sus aspectos más importantes, una adecuada selección y un consumo sofisticado de manjares preparados con recetas francesas y de otras cocinas exóticas y de vinos igualmente exquisitos. En *La gran aldea*, el siempre atribulado Julio, su desgraciado protagonista, descubre en las turbadoras modas femeninas, antes que en ningún otro lugar, el abismo que separa a la vieja Buenos Aires mitrista, arcaica y provinciana, de esta otra, cosmopolita y dominada por las provocativas tendencias de las confecciones francesas, genovesas y venecianas. Su contrafigura es el maduro, exitoso y acaudalado diplomático Doctor Montifiori que, como Gómez Herrera, es un experto catador y consumidor de

espléndidas obras culinarias como la becasa *au madere* servida en plato de *Saxe*.

También Zeballos, como Mansilla y Wilde, ha recorrido en poco tiempo la cósmica distancia que separa las carbonadas criollas y las *picanas* de ñandú asadas a las brazas, de las centollas chilenas y de las trufas del Perigord, inconcebibles en la cultura de la aristocracia porteña de apenas tres décadas antes del '900, y los atuendos de las antes severas matronas porteñas de las deliciosas criaturas de una especie de prematura *belle époque* que han brotado en Buenos Aires. Wilde, minucioso escriba de los hábitos pasados, recuerda detalladamente cómo, en los años sesenta y setenta, en las fondas y en las pensiones de Buenos Aires, pobres y ricos comían los mismos guisos y los mismos pucheros, servidos también por los mismos mozos vocingleros en mangas de camisa, que interpelaban con igual confianza a parroquianos y parroquianas, se sentaban en las puertas de sus casas a ver pasar los transeúntes elegantes, cuando no decidían bañarse en las aguas del Río de la Plata. Del mismo modo, en 1904, y para poner en evidencia el progreso real de su cultura, Zeballos cree que es su obligación dedicar numerosas páginas de su *Diario...* a comentar los hábitos de las mujeres y de los sirvientes de España y de Italia, a los que les concede una importancia capital como dato para medir ese indicador en las comarcas atrasadas de Europa.

Desde el comienzo de su viaje, en los camarotes y en las cubiertas de vapor italiano *Savoia*, Zeballos recoge opiniones ajenas y emite juicios propios sobre la belleza y elegancia de las porteñas. Así, el autor escucha las quejas de un profesor belga, casado con una dama acriollada y excesivamente coqueta:

(...) la única mareada que yo haya visto conservando el sentimiento de la coquetería y el culto de los betunes y de los afeites... Sus trajes son caros y buscados... Ayer el maestro decía candorosa y doloridamente en el comedor:

- Las señoras argentinas no saben sino gastar en vestidos... -y lo abonaba con el ejemplo de la propia.

Y es una malagüeña recientemente llegada a la República!

Y así los amigos y enemigos van formando la opinión pública europea sobre nuestro país...!

La elegancia de las mujeres de Buenos Aires no sólo es material sensible para los bolsillos de los maridos, sino para los sermones de los sacerdotes:

El padre Pistorezzi critica el abuso de los afeites de las mujeres argentinas. Esta crítica es unánime. Y muchos empeoran. Se recordará las crueles palabras del príncipe Odescalchi sobre este tema. Pistorezzi agrega que ha observado a menudo que cuando regresan las familias del paseo de Palermo y entran en la calle de Paraguay entre Suipacha y Florida, las mujeres se apresuran a refrescar los afeites de sus caras, para entrar a la última, al corso reluciente!

Esta vez, la crítica es exacta!

Estas críticas, que Zeballos considera muy justificadas, esconden seguramente la secreta satisfacción del hombre de mundo que sabe que su sociedad vive a la altura de unos tiempos en que las mujeres ya gozan de la libertad, de los medios y de los gustos para adquirir los más sofisticados emblemas de elegancia en el atuendo y en los modales. La diferencia con Europa es grande: las barcelonesas, por ejemplo, le parecen a Zeballos honestas y trabajadoras, pero visten pobrememente -¿podía ser de otro modo con esas cualidades?-. Las asistentes italianas a las funciones teatrales, le merecen un párrafo estridente:

Es verdad que las mujeres no cuidan aquí su boca, pues le agregan generalmente el chocante apéndice del cigarro, que infesta, envenena y tiñe la dentadura. Pero aquí parece costumbre general. Manejan el cigarro y el cigarrillo como hombres. En los hoteles acaban de comer, piden cigarro y fuman, y echan humo por la nariz etc con gracia. Y no hablo del vulgo, sino de la condesa N., de la princesa M. etc. Es deplorable!

Seguramente, lo que Zeballos reprocha a estas elegantes genovesas y napolitanas es justamente el no haber borrado todo rastro de *color local* en sus hábitos de comportamiento que les impida integrarse verdaderamente a la sociedad y la cultura cosmopolita, que es uniforme y universalmente aceptada tanto en Italia como en el Río de la Plata, ya que ésta prescribe, entre muchas otras cosas, que las señoras no echen por las narices el humo de sus toscanos. En cambio, la belleza rústica de las napolitanas lo incita a reencontrarse con los encantos de una vida primitiva y atávica que le estaba vedada en su doble condición

de hombre educado de una sociedad moderna, instruída y progresista pero que podía reivindicarse literariamente para esta nación instalada en los bordes geográficos, históricos y culturales de la gran Europa. Zeballos cree que las pasiones casi animales que le parece ver fluir bajo la piel de las napolitanas, su primaria adhesión a los sentidos y a las tentaciones del amor, son lo que las vuelven tan irresistibles y -como a todo a ese pasado encantador al que se asoma en Nápoles- peligrosas:

Pero ay! del momento en que estas naturalezas tibias y gentiles despiertan y abran el alma a las pasiones. Entonces el alma es de fuego como el Vesubio y su fidelidad y sus celos y sus aventuras y sus cuitas lo queman todo como la lava hirviente. Entonces sus ojos están húmedos y brillantes como estrellas del cielo oscuro y tempestuoso. Entonces su tez, como el durazno pasado, pierde su aspecto aterciopelado. Su piel parece reseca consumida por el fuego intenso, sus labios indican fiebre y hay en sus ojos aureolas negras como nubes y sombras pavorosas. Es la mujer en la plenitud de los deseos, de sus derechos y de sus deberes. Es una amenaza que parte del blanco siniestro de sus ojos y una promesa que fluye de las niñas negras y aterciopeladas de los mismos.

El romántico y misterioso hechizo de estas mujeres volcánicas e instintivas proviene del medio casi primario pero saludable en que florecen: Zeballos deplora sin querer su atraso, pero se deja encantar con esos rasgos de candor inocente o feroz como quien sabe que sólo está tomando un reposo de obligaciones inherentes a la condición de dirigente que lleva sobre sus hombros las responsabilidades de un Estado progresista en que los migrantes napolitanos, culturalmente arcaicos pero laboriosos, conocen los beneficios de la prosperidad pujante del mundo moderno. En cambio, y como dentro del ritual que acompaña a los hombres de su condición, la comida y el banquete cumple un papel relevante, Zeballos se mostrará inflexible en estas cuestiones cuando tenga que juzgar a los italianos.

El *Diario...* deplora una y otra vez las costumbres culinarias de los hoteles, de los restaurantes y de los vapores, pese a lo cual recoge todos los menús que han llegado a manos de su autor. Desde el comienzo, a Zeballos le resulta de gusto demasiado genovés la cocina del Savoia, y experimenta cierto alivio cuando los manjares escapan un poco a los que, sin duda, considera excesos de localismo de los cocineros del vapor. Mucho más irritantes, todavía, le resultan los hoteles en general,

y sus prácticas gastronómicas. Los empleados y sirvientes le parecen víctimas miserables de la explotación de sus patrones, que los fuerzan a mendigar propinas de los huéspedes para poder vivir, y compara esas estrecheces con las libertades que se toman los domésticos porteños: “(...) los sirvientes ganan (en el Savoia) sólo 50 francos al mes y deben pagar todo lo que pierden o rompen. Una toalla vieja, como nueva; un vaso ordinario 25 francos. Y sin embargo, en Buenos Aires, donde ganan un buen sueldo, nos rompen toda una vajilla rica, y se indignan, y se van si se desea hacerles pagar”.

Los precios por alojamiento y comida los considera francamente escandalosos y expoliatorios, pensados sólo para beneficiar a sus dueños con el adinerado turismo inglés y estadounidense; los horarios para el servicio del comedor, tan restringidos y estrictos, piensa, se manejan de ese modo para perjudicar a los impuntuales y obligarlos a gastar así mucho más en los restaurantes *a la carta* de los que dispone cada hotel; las habitaciones, además, le parece que no tienen los servicios adecuados y aún carecen de “ciertos utensilios indispensables para las señoras”; los mobiliarios son anticuados o vulgares, y están formados caprichosamente de toda clase de rezagos de colecciones desaparecidas, a los que acompañan pinturas o murales desteñidos y deteriorados, o de mal gusto. Pero lo que más le molesta a Zeballos son los postres italianos que le sirven tanto en el *Hotel Santa Lucía*, de Nápoles, como en el mucho más aristocrático *Gran Hotel Quirinal*, de Roma:

Sin embargo éstos (los grandes hoteles modernos de Italia) son económicos y aún avaros en la comida y no abandonan la tradición de los viejos de cansar a su clientela con postres de nueces, avellanas, pasas de uva e higos secos -industria italiana!-

Las gentes de sangre real, príncipes, embajadores, excelencias etc comen naranjas agrias y postres de pasas, nueces, almendras y avellanas en el gran hotel, [Quirinal], cuyos dibujos van acompañados al margen.

Cómo comparar estos establecimientos con los de Buenos Aires que, aunque no reciben tantos huéspedes como los italianos, han aprendido, según Wilde, a superar rápidamente a sus maestros europeos. Es claro lo que Zeballos procura transmitir con estos juicios lapidarios sobre damas fumadoras y postres frutales: Italia puede ser la “tierra de las Artes” -como la llama varias veces- y eso la disculpa en

parte de las miserables condiciones de vida que arrastra el grueso de su numerosa población y, además, esa herencia secular la rodea de un sabor y una luz de tradición y grandeza que vienen del Antiguo Régimen; pero ningún pretexto puede disculpar a las clases altas italianas de no participar con plenitud de los usos, aspiraciones y objetos de una modernidad sentida y vivida como la que Zeballos cree llevar desde su experiencia argentina: en tal sentido está seguro -y eso da cuenta del grado del perfeccionamiento que ha alcanzado en ese arte de convertirse en un miembro de la naciente aristocracia de su país por medio del ejercicio del *savoir faire*- que es capaz de dar clases de modales y de cocina a un público que, sin embargo, puede asistir cotidianamente al Coliseo y regodearse con los frescos de Miguel Angel y Rafael por el simple hecho de vivir en la vieja Europa.

Saberes

Mares y navíos:

Como se dijo, estos consumos no son otra cosa que aspectos quizás fetichistas o superficiales de una búsqueda de saberes considerados como necesarios. O, a la inversa, esos saberes no son posiblemente otra cosa que un tipo de consumo muy específico que también conviene adquirir, tanto como los tapices de Canarias o los corales de Nápoles. En el caso de Zeballos -jurista y especialista en derecho internacional; avezado comprador de armas y equipos militares para su país; geógrafo y etnógrafo vocacional y, al fin, docente y conferencista, presidente de la Asociación Nacional del Profesorado- la experiencia europea no debe dejar de proporcionar saberes útiles, no sólo en un sentido práctico y aplicable, también como fuente de información sobre los temas más vastos y difusos de la cultura y del arte, que justifiquen plenamente la pertenencia a una elite de cuyo seno, todavía en 1900, no se han diferenciado los dirigentes políticos de los publicistas, los ingenieros de los burócratas, los artistas de los intelectuales, los teóricos de los propagadores, los deportistas profesionales de los meros *clubmen* aficionados a modas foráneas.¹⁶

Por todo esto, Zeballos sabe -o cree saber- de barcos y de tripulaciones. Le fascina describir los que alcanza a divisar desde cubierta del Savoia durante su travesía del Atlántico. Piensa indudablemente que los

vapores y veleros, armados en sus puertos de origen, son las representaciones materiales más expresivas del poder y del carácter de sus respectivos Estados en el plano internacional, algo así como el emblema de su influencia en el mundo. Es el caso de la comparación de los navíos estadounidenses con los alemanes:

Hemos visto (...) los dos tipos más hermosos de las construcciones navales de vela moderna: un buque americano de cuatro palos, y una fragata alemana, también de cuatro palos... El buque llevaba todos sus paños hasta tres escandalosas, inflado, en sábanas inmensas. La fragata tenía 30 velas pequeñas, la mayor parte de cruz, en tres palos, mayor y escandalosa en mesana. Todo su paño estaba al viento, imprimiendo al espectáculo una belleza y alegría encantadoras... El buque representaba la vida innovadora, audaz, de combate. La fragata la vida sistemática y metódica de Europa. El buque requiere la mitad de la maniobra y del tiempo para manejar sus extraordinarias velas simples, que la fragata, con sus complicaciones de velamen contando. Aquél ofrece al viento mayor superficie unida de impulso. Pero el casco, el aparejo y los detalles de la fragata eran una obra de arte...

En ese sentido, la propia experiencia del autor como pasajero de una línea de vapores italianos es especialmente decepcionante, o más bien tragicómica, si se prefiere. Cuando se genera un incidente a bordo, la tardanza con que se hace presente el médico y el desorden producido invitan a Zeballos a reunir a los pasajeros de primera para recordarles, irónicamente, que estaban en viaje a Europa. Los propios oficiales reconocen la inferioridad de sus recursos y de su preparación: en una discusión que tiene lugar en primera clase, el comandante se resiste a tener que admitir que los alemanes superan en todos los servicios a los vapores italianos, pero lamenta que lo tengan casi todo: disciplina, capitales, energía, inteligencia... y por último concluye amargamente que “los italianos necesitan ser gobernados a bastonazos, pues nunca están contentos”. Es claro que, en la perspectiva de Zeballos, una y otra vez las armadas dan cuenta del desarrollo y de la eficacia de los aparatos estatales, y su análisis especializado no es más que otra ocupación fundamental de los estadistas. Durante el viaje, el autor observa y anota con detalle las condiciones de equipamiento, comodidades y condiciones de vida de tripulantes, pasajeros y, sobre todo, inmigrantes. Anota en el *Diario*...

Dedico la tarde a estudiar los problemas de inmigración, especialmente del punto de vista del transporte, en cuanto hay abordos oficiales y médicos que lo han hecho también a Estados Unidos. Reúno informes muy interesantes y divido la materia en los siguientes capítulos: 1º Nueva ley de inmigración italiana 2º Inspección general y abordos... 3º Nueva York: inspección y examen de inmigrantes... 4º Vapores: observaciones generales. 6º Calidad de los inmigrantes 7º Capitanes castigados... 8º Exigencias italianas para las compañías de vapores 9º Ideales: la cuestión actual...

Más adelante, cuando su vapor ya ha entrado en el Mediterráneo, el viajero vuelve a ocuparse de la cuestión, en ocasión de producirse un alumbramiento en la clase de inmigrantes: traza un croquis de la distribución de los pasajeros, describe la ubicación de los camarotes y de las camas, anota las condiciones sanitarias de las cubiertas y de los servicios de asistencia médica.

Un duro testimonio sobre el decadente futuro nacional y estatal de España se le hace presente a Zeballos al arribar a Palmas de Canarias. En ese lugar estratégico, donde llegan y recalán las principales flotas del mundo -especialmente, la británica, de la que se avista “una soberbia escuadra”- las autoridades españolas han fondeado una obsoleta cañonera de hierro en lo más profundo y abrigado del puerto, como único signo de soberanía y recurso defensivo. En esas condiciones, apelando a sus nociones positivistas sobre el destino de las razas y las naciones, Zeballos concluye sugiriendo -dado que “los extranjeros no dejan de mirar a las Canarias- que Canarias se parece demasiado a Cuba y a Filipinas, las posesiones coloniales perdidas por España en guerra con Estados Unidos, apenas cinco años antes.

Burócratas, soldados y gobernantes:

En Canarias, Zeballos se topa con las primeras formas de presencia nacional fuera de los navíos y las tripulaciones que avistara en el trayecto del *Savoia*. Con ironía, escribe que se nota que Las Palmas es un puerto español, “porque viviendo esta escala marítima de la navegación, no la facilita”. Lo escandaliza que los telegrafistas del puerto sean incapaces de enviar mensajes a la ciudad de Tortosa, en la provincia de Tarragona, porque ignoran su existencia. Este crítico adentrarse en las formas de organización administrativas y burocráticas era, según se ha

visto, uno de los propósitos de su viaje, pero su aprendizaje en estas materias lo dejará en general muy satisfecho con la superioridad de sus puntos de vista y experiencias personales.

En efecto, el rasgo que destaca Zeballos respecto de la función del Estado y de sus agentes en la sociedad civil, es su presencia, su visibilidad, el reconocimiento que se le debe prestar a partir de esos rasgos de diferenciación, eficacia y subordinación a un sistema de normas impersonales impuestas por la autoridad jurídica y política. Por cierto, lo que reiteradamente le llama la atención es la debilidad o la inexistencia de esa presencia y reconocimiento: los soldados, los policías, los burócratas apenas se distinguen del conjunto de los “paisanos”, o tienden a confundir sus atribuciones con sus prestigios o inclinaciones personales. Con ánimo burlón, transcribe una anécdota muy notable al respecto: “Que estando el Duque de los Abruzzos en 1889 o 1890 en Buenos Aires... se le había presentado entre otros italianos, uno vestido con uniforme de coronel, espada etc como si hubiese servido en esta posición en Italia. Cual no sería la sorpresa del Duque al encontrar al día siguiente al (supuesto) coronel (trabajando) de lustrabotas...”

Del mismo modo, el general Canzio, yerno del célebre patriota Guiseppe Garibaldi, “*Héroe de los dos Mundos*”, pretendía vestir las supuestas galas de oficial garibaldino, las cuales -anota Zeballos casi sin poder creerlo- son “un uniforme que ningún país reconoce”.

Es por ello que Zeballos cree que la Argentina debe abandonar su complejo de inferioridad frente a algunos inmigrantes supuestamente prestigiosos que en realidad proceden de un país cuyo Estado es demasiado primitivo: un pasajero italiano le confiesa -y le reprocha- que el reputado intelectual universitario Gastón Gori (“Il Gori”, escribe) apenas se desempeñaba en su país de origen como “*profesore a un Colegio Nazionale*”.

España e Italia no sólo comparten la precariedad técnica y científica de sus medios, sino incluso la de sus meros emblemas de poder. Así, los soldados y los guardias civiles de Barcelona visten uniformes muy diversos y llamativos, pero viejos, andrajosos y llevados con “poca marcialidad”, lo que los asemeja a paisanos disfrazados; el correo catalán, entregado en concesión a los *estancos*, obliga a despachar las cartas en “pobrísimas tiendas... parecidas a nuestras pulperías más pobres”; la pomposamente llamada Escuela Industrial de Pisa, asimismo, no es más que “un viejo edificio inadecuado, más parecido a una serie de ta-

lles, en el campo del viejo palacio”; los gendarmes napolitanos son sencillamente grotescos, con sus chisteras forradas, sus largas levitas y sus bastones “simbólicos de su autoridad”. Pero los que terminan de provocar irritación en Zeballos, son los guardas de trenes: “Los faquines... nos dicen que hablemos con el inspector del tren: es cuestión de dos liras, una para cada uno...”

Cuán distintos nuestros caballerosos y cumplidos guardas e inspectores de tren... Pero no comparemos”.

Así, en la venalidad y en la incuria, los viajes en tren se vuelven infernales: los vagones son incómodos, crujientes y saltan sobre los rieles; las estaciones son estrechas, pobres y ruidosas, pobladas de vendedores y mendigos; los empleados y guardas nada indican ni explican sin recibir sobornos. Pero lo más alarmante de todo es la falta de represión de la mendicidad, que, según Zeballos, es la profesión alternativa de las masas italianas que, por otra parte, tampoco perecen de hambre. En Nápoles, sin embargo, llama su atención, en una primera impresión, la tranquilidad y la seguridad; impresión que sin embargo, no tarda en cambiar el autor en una conversación personal con un gendarme.

El agente del orden le explica al notable argentino la influencia y el poder de la *Maffia* (sic). El autor ha creído ver pocos policías y ha deducido, benévolamente, como se dijo, que “la gente es buena en general”, porque durante sus largos paseos por la ciudad y por el campo, observó “orden y respeto en todas partes”; pero su informante local le dice que los teatros del crimen y del asesinato no están a la vista ni de los visitantes ni de las autoridades, y que los homicidios y los atropellos que el pueblo conoce y calla ni siquiera llegan a oídos del poder oficial, de modo que le confiesa “con acento conmovido y con aire misterioso”, que en realidad a lo que todos le temen es a la *Maffia*, y que ésta, por supuesto, controla los verdaderos resortes del poder a través de su densa red de informantes, protegidos y servidores, que incluía, por supuesto, a los sirvientes de los hoteles, a los mozos y a los cocheros. En suma, que es “un gobierno aparte”, concluye el asustado gendarme.

Esta facilidad con que Zeballos entra en contacto con los modestos agentes estatales, para sobornarlos o interpelarlos -y que es fuente de fastidio o de sorpresa para el autor- contrasta con la forma excesivamente convencional y estereotipada con que alude a los altos funcionarios argentinos y extranjeros con los que se entrevista. Todos estos contactos son correctos, formales, cordiales en general, pero raramente ín-

timos o confidenciales, o por lo menos esto es lo que deja traslucir la prudente escritura. Es verdad que Zeballos se ha procurado cartas de recomendación y que tanto los agentes oficiales argentinos -así, el cónsul Peralta Uriarte le allana el trámite en la aduana de Génova, por ejemplo- como los corresponsales particulares del propio Zeballos -en especial, el redactor y editor del periódico genovés *Il Secolo XIX*, Mario Perrone- le van abriendo camino al prócer y ex-ministro argentino, incluso a las oficinas de los altos funcionarios romanos y vaticanos. Pero el autor prefiere, o relatar esas instancias de su viaje con una sintética y cortés alusión, o directamente silenciarlas de su crónica personal y reemplazarlas por las no menos escuetas e impersonales crónicas periodísticas locales y extranjeras -de la que recorta prolijamente todas las referencias a su viaje- incluso para el caso de su entrevista personal con el propio Papa, Pío X. En una de las páginas del *Diario...* que el autor ha mandado imprimir, se relata la visita de una verdadera legión de notables del Reino de Italia, pero su presentación es apenas censo de nombres y de títulos: el vicealmirante Morin, senador del Reino; el conde Enrico Catenario di Quadri, de la guardia real; el conde F. Altamoro, periodista...etc.

Hay algunas excepciones a este trato excesivamente decoroso, algo opaco: la visita en Nápoles a la modesta casa de la duquesa de Lucignani, esposa del embajador italiano en Buenos Aires, fallecido en 1894, donde se alaba la fidelidad y sencillez de un afecto ganado en la gestión pública; y el coloquio mantenido con el “comendador Malvano, director y alma del ministerio de Relaciones Exteriores”, donde se tratan confidencialmente algunos temas de la entonces conflictiva política uruguaya. Sin embargo, es lícito preguntarse porqué tanta reserva en los recuerdos de un hombre público que era reconocido por lo estruendoso de su vida social e intelectual y que encabeza su diario, justamente, con una lista de celebridades vistas y saludadas en el momento de su partida de Buenos Aires, la cual contiene ochenta y cuatro nombres.

Es posible postular cierta cautela en la discreta actitud de Zeballos, originada en los reales propósitos que lo llevaban a reunirse con estos potenciales aliados y colaboradores de ultramar. Pero no es menos legítimo, tal vez, encontrar las causas de esa parquedad en el encanto y el misterio que el autor encuentra en esa sociedad europea que aún conserva las reliquias nobiliarias del Antiguo Régimen. Así, escribe: “El Hotel [Quirinal] está lleno de príncipes y de grandes señores. Entre

ellos citaré a la gran duquesa de Sajonia-Weimar, que pasa aquí largas temporadas, una rubia cincuentona, no fea, acompañada de un secretario y una dama de honor. El Rey y la Reina Elena la han visitado hoy. Gran comentario en el Hotel. Comentario de los huéspedes curiosos: *Parecen novios*”.

Es posible que Zeballos temiera que esa fascinación, que lo lleva a consignar estos comentarios un tanto ligeros, lo indujera también a hacer un panegírico involuntario de ese mundo estamental, al que está externamente orgulloso de no pertenecer, por más que le toque asistir a él como hijo privilegiado de una sociedad abierta. El patricio argentino no quiere arrodillarse frente a las tradiciones del Viejo Mundo, ante las cuales debe haber mantenido, sin embargo, una posición ambigua, a la vez de encanto y de rechazo. En esas condiciones, es probable que fuera mejor no extenderse demasiado en las calidades personales de visitas tan dignas como las que Zeballos recibió en Roma, para no traicionarse en actitudes y palabras que fuesen motivo de arrepentimiento intelectual frente a sus compatriotas.

Teatros, museos y ruinas:

Italia defrauda a Zeballos como patria original de la música lírica: sus teatros no le gustan, ni el *Politeama Genovese*, ni el *Franco Felice* de Génova, ni el reputado y borbónico *San Carlos* de Nápoles. La función instrumental en el *Politeama* le cae bien sólo porque la orquesta, integrada por músicos noveles, es dirigida por el becario italo-argentino Héctor Panizza; pero en general, él mismo considera que parte de su disgusto proviene de la distribución misma de las plantas de los escenarios -de cuyo modelo traza un croquis aproximado- que obligan a los asistentes a permanecer de pie durante las funciones, que carecen de lujos, y cuyas funciones no sólo no exigen etiqueta, sino que incluso consienten que hombres y mujeres fumen en las butacas sus infames cigarrillos de Toscana. En cuanto a los elencos, opina Zeballos que en conjunto, son inferiores a los que pueden escucharse en Buenos Aires: el de San Carlos, explícitamente, lo juzga “algo menos que mediocre”.

Y hasta aquí llega la despectiva condescendencia de Zeballos, hasta los propios teatros en donde prácticamente acaban de estrenarse las obras de Giuseppe Verdi, un dato que en absoluto lo apabulla, ya que se atreve a compararlos desventajosamente con el *Colón* porteño.

Ni la comida, ni los hoteles, ni los navíos, ni las tripulaciones, ni los criados, ni los soldados, ni los policías, ni los teatros de la vieja Europa tenían nada que enseñar a este flamante patricio argentino, huérfano temprano de un modesto comandante de milicias santafesino, que había hecho su carrera en la universidad porteña y que hasta 1879 debió hacer frente por su cuenta a las cambiantes circunstancias de la política argentina en medio de verosímiles penurias materiales y morales. Sin embargo se ha visto cómo suspira Zeballos por algo que la modernidad argentina no ha podido transmitir a sus hijos privilegiados, y que éstos deben apresurarse a construir para los beneficiarios futuros de la grandiosa obra que ha convertido a la nueva nación sudamericana en una de las más avanzadas de la tierra: una tradición material, cultural y social.

Los barceloneses, los napolitanos, los romanos, asisten todos los días en sus transportes, en sus comidas, en sus calles, en sus tareas cotidianas, a la perduración de hábitos que a veces se remontan al Imperio de Roma. Zeballos va a buscar la médula exquisita de esas tradiciones en los palacios y en los museos y en ellos, por fin, la superioridad algo frívola y condescendiente del hombre moderno deja paso al esfuerzo del intelectual que quiere hacer un estudio -en sus propias palabras- de ese mundo artístico del todo ajeno a su experiencia vital de origen, y pretende abarcarlo desde las puertas de las mansiones señoriales en los *vicus* genoveses hasta los frescos de Buonarrotti de la Capilla Paulina.

Se hace preciso recordar aquí que, según el propio autor, uno de los propósitos confesados de su viaje es estudiar la vida artística de Europa “en todas sus manifestaciones”. Y sin embargo, nada más alejado del puro esteticismo o de la mera delectación museológica que los apuntes que el notable argentino transcribe en su cuaderno de viaje: los giros o las palabras de profunda veneración o de devoto sobrecogimiento son casi inexistentes ante al objeto artístico; más bien lo conmueve, en cambio, la evocación histórica que esos artificios conspicuos le producen en su ánimo, que lucha entre el exaltado modernismo y la búsqueda de algunas tradiciones prestigiosas que legitimen su condición de dirigente a la vez político e intelectual. Tan llamativo es este rasgo de su prosa, que Zeballos debe ser uno de los pocos comentaristas que se atreve a calificar al *divino* Miguel Angel de genio de la ironía, la travesura y el sarcasmo.

En cambio, el esfuerzo descarnado, casi esquemático y estadístico de reducir el arte a una serie de datos fríos, consignados como escuetas puntualizaciones, brilla en cada descripción, en las que Zeballos enfatiza una y otra vez que si se ha tomado el tiempo y el esfuerzo de anotar todas esas referencias enciclopédicas es porque ha estudiado cada obra sobre la que escribe. Es tanto su afán de aprendizaje que, modestamente, todavía cree que es recomendable para los neófitos de la Ciudad Eterna, asistir a las numerosas conferencias que brindan sobre ella especialistas americanos y europeos, algunas de cuyas conferencias impresas incluye entre sus papeles de viaje. Los vocablos “estudiar”, “estudio” remiten a un esfuerzo de adquisición cultural y no a un goce estético o consumidor: Italia, “la tierra de las artes”, es menos un museo que un gigantesco diccionario enciclopédico donde se puede encontrar, por fin, una adecuada definición de lo que es la cultura del país del que es político, escritor, docente y abogado:

Pompeya es una prueba de que la Humanidad se reproduce. Poco nuevo hay en la época moderna en acción, por más que sean maravillosos nuestros descubrimientos... Pero ¿sabemos, hemos descubierto ya, todo lo que la Humanidad antigua tenía y gozaba...? Evidentemente no!... Y cuando uno ve las tabernas pompeyanas, los servicios para vender al público bebidas frías y heladas, y en las calles y en las casas los caños de plomo para distribuir las aguas corrientes, y en los teatros los mecanismos escénicos, y en los museos los infinitos objetos, reveladores de la vida real, uno se siente más cerca de la antigüedad de lo que aparece...

De modo que en esta la abigarrada colección de propósitos enciclopédicos y pragmáticos de Zeballos, hasta la antigüedad lo ayuda a reconciliar tradición clásica y modernidad. Pero aquí no hay deslumbramiento ni devoción, sino un concreto utilitarismo, como en las descripciones tan minuciosas de las abrumadoras formas de explotación del trabajo siciliano, vigentes desde, por lo menos, antes de la conquista romana. Zeballos tiene una posición ambigua frente a ese conservadurismo: como se ha visto, mira por momentos esa herencia como un lastre, pero a veces cree también que “es tan cierto que a medida que se descubre y profundiza el pasado, menos nuevos y menos originales resultan nuestros progresos”, como lo ha reconocido ante sus alumnos de derecho público internacional de la Universidad de Buenos Aires.

Es así que en la extensísima lista de palacios, museos y ruinas que fatiga Zeballos, en compañía de su esposa y su secretario, hay más de análisis y descripción desapasionada -y hasta a veces irónica- que evocaciones obsecuentes del genio europeo, antiguo o moderno, pese a que no le faltaron ocasiones para hacer gala de ese culto del pasado europeo que se ha considerado horizonte final de las clases ilustradas rioplatenses: los palacios de Génova y sus iglesias (Real, Ducal, Doria, Tubiacci, Embiacci, Cattáneo, Imbrea, Santa María del Castello, la Anunziata), los museos y galerías de Nápoles (Umberto I, Museo Real, Palacio Real), y por supuesto, los clásicos paseos romanos (foros y arcos de Trajano y Septimio Severo, Coliseo, Castillo Sant'Angelo, la Vía Apia y las tumbas de Cayo Cestio y Cecilia Metella, las basílicas de San Pedro, Santa María la Mayor, San Juan de Letrán, San Pablo): el santafesino Zeballos quiere entender y reproducir, no emocionarse y reverenciar. Hay sólo dos excepciones significativas en esta lista de comentarios académicos, que guardan una nota de emoción estética a la vez que de exaltación histórica: el Coliseo y las tumbas de la Vía Apia.

Pero en estos lugares, las emociones de Zeballos parece que evocan un tópico que, clásicamente, brota del propio espacio romano, y que se inicia con Petrarca: el contraste entre la pasada grandeza republicana e imperial y sus reliquias presentes, y la nostalgia que ese contraste despierta en el testigo de los abatidos logros de la Antigüedad, que pone su fe, sin embargo, en el progreso de los tiempos futuros:

Y por más que el recorrido de la Vía (Apia) y su colosal importancia en la civilización romana, y que la imaginación reconstruya el cuadro de su movimiento, de su animación y de su vida, viendo desfilar sobre sus losas los coches imperiales, los carros de los vencedores entre la aureola del triunfo, las carrozas de los patricios y la plebe, los carros del comercio y los caballos, y los pastores y los legionarios, la verdad es que todo me parece un sueño muy lejano... como un recuerdo vago e indefinido... Nada... murallas que fueron romanas de piedra y ladrillo... cercas destrozadas, tierras incultas... casas miserables... Sí, hoy [la Vía Apia] es un camino de inmundicias, de soledad, de miserias, de desconfianzas...

Esta aparente caída de Zeballos en un tópico literario reiterado desde el Renacimiento no debe ser tomada como tal, porque da la impresión de surgir espontáneamente de una sensibilidad burguesa que se manifiesta a todo lo largo del texto, y en la cual a la vez chocan y se con-

funden los fuertes antagonismos vitales e ideológicos propios del programa material y espiritual de su clase. En efecto, por un lado la aspiración y el apetito del cambio, considerado como una vía hacia la perfección personal y colectiva logradas a través de la razón y del trabajo, expresados ambos en la noción de progreso indefinido; por otro, la angustia frente a ese mundo nuevo en el que sus actuales protagonistas, incluso los más exitosos y visionarios, serán finalmente superados y abolidos, del mismo modo que ese pasado grandioso de Roma, cuyos vestigios se extrañan como propios precisamente porque la tradición cultural de Europa los ha considerado durante siglos como la mayor obra del genio del hombre.

Esta perspectiva que incorpora a Zeballos como tributario de la representación de un proyecto burgués dinámico y creativo tal vez sorprenderá a quienes consideran que la aristocracia argentina, hacia 1900, ha claudicado de su antiguo dinamismo empresarial para convertirse en una clase que abusaba parasitariamente de los beneficios de la renta diferencial y del monopolio del poder, y que derrochaba su fortuna para sacralizar, con sus viajes europeos, una condición de reconocimiento local de la que estaba necesitada frente al avance de nuevos competidores sociales procedentes de la inmigración.¹⁷ Y sin embargo, la antigua confianza en el ahorro y el talento, la importancia otorgada a la observación y al aprendizaje, la fe en la superioridad moral y material de Argentina ante Europa son todavía rasgos netos y definidos del *Diario...* de Zeballos.

Conclusión: saber y poder

Vengo de visitar a Lola Mora. He quedado sorprendido de su carácter y de su energía. De cómo una humilde joven tucumana, sin los atractivos de la belleza, ni de la alcurnia, ni de la fortuna, esgrimiendo solamente las armas de la voluntad y del talento ha podido elevarse tan alto aquí en Roma...

Más que sorprenderse generosamente con sus cualidades para el ascenso, Zeballos debió solidarizarse con Lola Mora y reconocerse en ella: él también era de humildes orígenes provincianos; pese a sus ínfulas, su apellido no era nada ilustre y su fortuna tampoco se remontaba más allá de sí mismo; los cincuenta y dos años que llevaba vividos le ha-

bían enseñado a distinguir y apreciar la cocina francesa sobre la italiana, a adquirir objetos bellos y prestigiosos, a hablar idiomas extranjeros, a comportarse con distinción, a aprender y repetir algunas nociones de arte, a negociar ventajosamente su posición con otros hombres como él, igualmente ambiciosos o competentes. Esas palabras dedicadas a la escultora argentina ocultan tal vez una condescendencia que Lola Mora no se merecía de un hombre como el político y diplomático santafesino, al que se ve alardear aquí de una condición aristocrática de la que se sabía carente y cuyo pasado se parecía mucho al de la artista.

Y sin embargo, con algo más de ejemplar sinceridad, se perfila por allí un Zeballos que tiene poco del desdén, el derroche y el desparpajo que la historiografía ha atribuido a los nuevos ricos argentinos de viaje por Europa y que recuerdan más bien la ética de ahorro y especulación que suele atribuirse, en cambio, a los inmigrantes en ascenso. Entre los consejos que el autor se atreve a deslizar -después de repetir dos o tres veces sus mencionadas quejas contra la mendicidad de sirvientes, empleados y transeúntes y los remedios que contra ella recomienda la *Guía del viajero Baedeker*, que lleva entre sus pertenencias de viajero- ocupa un lugar central la administración ecuánime y racional de los recursos:

Un viajero inteligente debe poseer el arte de aprovechar bien su dinero y su tiempo. Para lo primero bastan la calma y la discreción. Deben temerse siempre los consejos de la vanidad y eliminarlos. Es un error suponer que derrochando dinero se llamará la atención. Es una puerilidad venir a epalter le monde (?) en estos países. De ello a lo ridículo y al desdén de las gentes que valen no hay sino un paso. Mientras el viajero cree reconocerse mostrándose gastador, mientras exagera las propinas y no recibe los vueltos, mientras toma a cada rato caros coches de remise, de las habitaciones cercanas a la suya saldrá S.A.R., el príncipe So and So... que os enseñará el valor de la moneda, dando mancias moderadas y paseando a pie o en fiacre, huyendo de la ostentación.

Los aburguesados nobles y príncipes europeos dan ejemplo de sencillez y frugalidad a los nuevos ricos argentinos, ansiosos de boato y reconocimiento. Todo este párrafo aleja al doctor Estanislao Zeballos de toda sospecha de *rastacuerismo* y lo acerca mucho más a Sarmiento -que en 1847 se preocupaba del estado de sus camisas demasiado gastadas para recorrer esa cuna de la civilización que era Francia- que a

Mansilla -que ya en 1869 se jactaba de haber probado todos los manjares del planeta, incluidos entre ellos, en orgiástica mezcla, las ostras neoyorquinas y el *chipá* paraguayo-. Porque, en efecto, si bien es cierto que para el político santafesino con aspiraciones presidenciales Europa es un refugio prestigioso que lo consagra como miembro distinguido de la elite, y también un mercado donde se adquieren exquisitos bienes, como esculturas y acuarelas -aprovechando, eso sí, los precios de ocasión- y además un museo donde se aprende a degustar, aunque un tanto enciclopédicamente, de las realizaciones más altas de los genios del arte y la literatura, la verdad es que, para él, el Viejo Continente todavía sigue siendo un espejo para el mundo americano y argentino donde, pese a todo, la obra política, social y cultural de su clase puede mirarse con ventaja y seguir sintiéndose halagada con sus recientes logros.

El profundo y extendido temor que, según la historiografía vigente, asaltó a la oligarquía argentina en la primera década de este Siglo frente al desafío social y político de la modernidad encarnado en los nuevos actores y en las nuevas ideologías que irrumpían en un escenario nacional hasta entonces conocido y doméstico, parece que todavía en 1903 no había llegado hasta el hombre que unas décadas más tarde, sin embargo, se mostraría como bastión del nacionalismo conservador frente a lo que consideraba la agresión cosmopolita y disolvente de una sociedad argentina peligrosamente transformada. Cuando en 1911 todavía clasifica a los argentinos en gobierno, elite, *aspirantes* y masas, Zeballos sigue pese a todo aferrado a los girones de un positivismo que le ha servido a él y a su clase para depositar toda su confianza en la senda del progreso material que, según creen, la Argentina ha emprendido con ventaja respecto de otras naciones, incluso europeas, y para justificarse ante el mundo entero como los únicos capaces de ayudarla a transitar esa vía de realización. Tal vez, la causa de ese cambio de posición cada vez más radical, que llevó a estos flamantes aristócratas a considerar por fin que el cambio social que ellos mismos promovían era una amenaza de disolución social y nacional, y a buscar en el refugio europeo esa cultura por excelencia a la que agredían los oscuros portadores de la revolución, no haya que buscarla tanto en las sin duda profundas transformaciones locales de la Argentina de comienzos del Siglo XIX como en la crisis más profunda y general de la concepción burguesa del mundo moderno, un mundo cuyas fuerzas han roto en ese momento

cualquier vínculo con su lejana inspiración clásica y han desbordado una vez más a sus conductores.

Todavía en Zeballos pueden sentirse, como en los sonetos petrarquianos, los suspiros por un pasado imperial que se aspira a reconstruir, una vez asumida su muerte, a fuerza de originalidad espiritual y sabia creación material. Todavía en su carta de 1911, Zeballos parece creer que los comerciantes y los *aspirantes* que el Régimen ha favorecido con sus progresos económicos y educativos son dignos continuadores de la obra de hombres como él, surgidos de las bárbaras praderas rioplatenses y proyectados al dominio de uno de los países más pujantes de la tierra, aunque ya fuera evidente que su propia y vertiginosa carrera llegaba a su fin, luego de sus fracasos como ministro y candidato presidencial en el otoño mismo de esa oligarquía que lo había promovido, aceptado y, finalmente condenado al ostracismo. Pero es claro que esa ilimitada aspiración al progreso va a encontrar pronto sus límites en el estallido de los conflictos imperiales; en la aparición de nuevas conciencias de clases y de culturas abiertamente opuestas a ese sueño de grandeza renovada; en la disputa, cada vez más acerba, de una riqueza injustamente distribuída; en fin, en la Gran Guerra Europea y en la Revolución Rusa.

Es posible que, además de la crisis de un sistema político y de una identidad social, haya que tomar nota, entre las causas del fin del llamado Régimen Oligárquico, de un impacto no menos decisivo en los rincones profundos de la conciencia de éstos hombres que, como Zeballos, apostaban todavía a comparar ventajosamente a la Argentina con Europa: el derrumbe de una ideología que, al fracasar en sus propósitos de resolver por sí misma los conflictos individuales, sociales y nacionales por la mera adquisición de bienes y conocimientos, los privó del medio con el cual legitimaban su éxito personal y los logros de su empresa política y económica, mientras se abrían paso contendientes menos aristocráticos y más igualitarios, es verdad, pero también más desorientados que Sarmiento o que Zeballos, en el intento de encontrar los medios adecuados de reconocerse y ser reconocidos, por sus consumos y sus saberes, como los líderes adecuados de la nueva Argentina que se iniciaba con el Centenario y la Reforma Electoral de 1912.

NOTAS:

- 1 Melo, C. R., "Presidencia de José Figueroa Alcorta 1906-1910", en *Academia Nacional de la Historia: Historia argentina contemporánea 1862-1930*, vol. I: *Historia de las presidencias 1898-1930*, Buenos Aires, El Ateneo, 1965, cap. XII, p. 101-131.
- 2 Cutolo, O., *Diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, Buenos Aires, 1985, tomo VII, p.795-799.
- 3 Ver Viñas, D., "Mansilla, clase social, público y clientela", *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 151-193.
- 4 Halperín Donghi, T., *Revolución y guerra. La formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972; Ansaldi, W., "Notas sobre la formación de la burguesía argentina 1780-1880", E. Florescano (comp.), *Orígenes y desarrollo de la burguesía en América Latina 1700-1955*, México, Nueva Imagen, 1985, p. 515-583; Sábato, J., *Notas sobre la formación de la clase dominante en la Argentina moderna (1880-1914)*, Buenos Aires, Biblos, 1985. También Hernando, D., *Casa y familia: spatial biographies in 19th century Buenos Aires*, Los Angeles, University of California, Xerox University Films, 1973.
- 5 "Aquí no hay una aristocracia que apoye a un gobierno; son la opinión pública y las masas las que gobiernan". Carta de Mandeville a Aberdeen del 7 de julio de 1842. Citado por Lynch, J., *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 110 y nota.
- 6 Paredes, R., *Literatura, consumo e identidad. El proceso de modernización y la formación de la elite argentina (1870-1910)*, Universidad Nacional de Luján, 1995 (mimeo). También, Rodríguez Molas, R., *Vida cotidiana en la Argentina oligárquica (1880-1910)*, Buenos Aires, CEAL, 1988.
- 7 Ver especialmente Viñas, D., "La mirada a Europa: Del viaje colonial al viaje estético", en: *Literatura argentina*, p. 13-114. También Jitrik, N., *Los viajeros*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969; Guerín, M., "Argentinos frente a la experiencia europea (1845-1900)", *Polémica*, Buenos Aires, CEAL, 1971; Sáenz, J. "Los argentinos en Europa", *Todo es Historia*, nº 63, 1972, p. 54-69 y nº 64, p.44-61; Weimberg, F., "Sarmiento, Alberdi, Varela: Viajeros argentinos por Europa", estudio de la edición de Sarmiento, D. F., *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de gastos*, Buenos Aires, Hispanística XX, 1993, p. 1005-1026. Un enfoque dirigido a un análisis más específico de los valores estéticos de la modernidad europea en Burucúa J. E y Telesca A. M., "Sciaffino corresponsal de *El Diario* en Europa 1884-1885. La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen", *Anales del Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, nº 27-28, Buenos Aires, 1989-1991.
- 8 Varela, F., *Diario de Viaje* (inédito); Alberdi, J. B., *Veinte días en Génova e Impresiones de viaje (Escritos póstumos, tomo XV)*; Cané, M. (padre), *Viaje a Europa* (manuscrito); Cané, M. (hijo), *En viaje y A distancia*; Mansilla, L., *De Aden*

a Suez y Recuerdos de Egipto; Wilde, E., *Viajes y observaciones*; Ingenieros, J., *Italia y Crónicas de viaje*.

El texto manuscrito de Estanislao Zeballos citado aquí: *Diario de Viaje a Europa (1903-1904)*, pertenece a los papeles del autor existentes en el Archivo de Luján que lleva su nombre.

- 9 Botana, N., *La tradición republicana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984; Montserrat, M., “Hacia las fuentes del entusiasmo político (El viaje iniciático de Sarmiento)”, estudio de Sarmiento, D. F., *Viajes por Europa*, p. 1027-1032 y Pérez Gilhou, D., “Ideas y sistemas políticos en los Viajes de Sarmiento”, *Idemorias*, p. 1033-1051.
- 10 Botana, N., *El orden conservador: La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, cap. VII.
- 11 Scobie, J., *Buenos Aires: Del centro a los barrios*, Buenos Aires, Solar, 1986; también Bourd , G., *Buenos Aires, urbanización e inmigración*, Buenos Aires, Hue-mul, 1977.
- 12 Wilde, J. A., *Buenos Aires desde setenta años atrás (1810-1880)*; López, L. V., *La Gran Aldea*; D’Amico, C., *Buenos Aires, sus hombres, su política*; Martel, J. (J. Ma. Mir ), *La Bolsa*; Payró, R., *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreyra*.
- 13 “(...) no puede subestimarse que -por su inclinación a aceptar el factum como fatum- el positivismo en su aspecto filosófico lucía proclive a inducir precisamente la creencia en lo dado como un destino pero también a no subestimar las resistencias de la realidad para plegarse mansamente a los designios de los reformadores”. Terán, O., *Positivismo y nación en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1987, p. 12 y 13. Ver también Biagini, H. (comp.), *El movimiento positivista argentino*, Buenos Aires, Belgrano, 1985; Jitrik, N., *El mundo del Ochen-ta*, Buenos Aires, CEAL, 1982, Soler, R., *El positivismo argentino*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- 14 Viñas, D., “La mirada a Europa”, p. 44-54; “Mansilla: clase social”, p. 151 y ss.; *Literatura argentina*.
- 15 Montserrat, M., “Hacia las fuentes”.
- 16 Viñas, D., “De los gentlemen-escritores a la profesionalización de la literatura”, in *Literatura argentina*, p. 229-271.
- 17 Viñas, D., “La mirada a Europa(...)”, p. 49-68; “Mansilla: clase social”, p. 177-186, “Can  miedos y estilo”, p. 194-204, in *Literatura argentina*; Rodríguez Mo-las, R., *Vida cotidiana*.

2. DE FAUSTO A FAUSTO: O Gaúcho na ópera como signo da modernidade

Ligia Chiappini

Freie Universität Berlin

Lai - Lateinamerika-Institut

No era un Dotor muy profundo?

Cómo se dejó engañar?

Estanislao del Campo, *Fausto*.

Um livro recente, de Jerusa Pires Ferreira, intitulado *Fausto no horizonte*¹ chama a atenção para a atualidade do mito fáustico na Alemanha, onde, em suas recentes pesquisas, viu “faustos brotando em toda parte”. Segundo ela, nenhum tema é tão vivo como “essa história de amor e morte, de confronto com a eternidade e a salvação, de comércio com as forças do mal que vem de tempos muito distantes, ligando-se a narrativas longínquas e dispersas, algumas delas da primeira literatura cristã”.²

A pesquisadora chama a atenção para as recriações do *Fausto* através dos mais diversos meios, tais como o teatro, o cinema e o vídeo, atualizando-se assim para a imaginação dos europeus. Mas não só. Também deste lado do mar, o tema não deixa de estar presente e é reencontrado nas edições populares e, entre elas, o cordel.

Sobre a presença do mito na América Latina, diz Jerusa Ferreira:

No caso das culturas populares e de massas na América Latina, há sempre o texto fáustico apelando para suas origens, agrupando lendas conexas sedimentadas na memória e também processando novas criações, principalmente a partir do famoso e insubstituível texto de Goethe, matriz permanente para novos textos. O Fausto explode em composições gauchescas, em edições facilitadas e populares brasileiras, vai ao encontro das estórias de pacto que formam aquilo que se chamou “ciclo do demônio logrado”, no universo do conto oral e da literatura de folhetos - cordel -, ainda hoje.³

Também no Sul do país o pactário se faz presente. Jerusa nos diz que “é muito bem realizada em dialeto gauchesco a tradição do Fausto popular”, destacando, como ponto alto dessa tradição, para além das fronteiras políticas nacionais, o *Fausto* de Estanislao del Campo. Como a ópera de Gounod, de que falaremos mais adiante, o poema gauchesco também tornou-se muito popular. A esse respeito, diz Jorge Luis Borges: “Ha logrado el poema, en estas repúblicas del Sur, extraordinaria difusión oral: suele asomar en la conversación y está vivo en muchas memorias”.⁴

E recentemente, um grupo argentino, sob a direção de Alfredo Arias, levou para Paris o *Faust argentin, Musical transatlantique*, apresentando-se lá em novembro e dezembro de 1995. Alfredo Arias, como Mefistófeles, mistura aí suas próprias imagens às da lenda diabólica revisitada por aquele poeta argentino do século passado. O poema gauchesco é submetido a uma adaptação local e temporal, com os recursos do nosso tempo: Music-hall, tango, bolero, folclore do pampa, danças e acrobacias, integrando-se para compor o que se definiu como “uma viagem no delírio”.

Este ensaio se propõe a analisar um pouco mais de perto o poema de Estanislao del Campo, pois apesar de suas inúmeras edições e adaptações, bem como do apreço que um escritor do porte de Borges lhe dedica, não parece ter sido objeto de estudos mais aprofundados, porque geralmente é considerado como uma espécie de brincadeira inconseqüente, quase herético com relação a uma obra clássica como a de Goethe.

Trata-se de um poema narrativo, em que um gaúcho, voltando de Buenos Aires, conta a um parceiro o que lá viu, mais propriamente, o que viu no teatro Colón, a história de Fausto e Margarida. Na verdade, o que teria visto no teatro seria a representação da ópera *Fausto*, de Gounod⁵ que, alguns meses antes da publicação do poema, havia efetivamente sido representada nessa cidade. Boa parte da graça do poema vem do fato de que Anastasio el Pollo, o narrador, refere a história de Fausto e do pacto com o diabo como se fosse real e seu interlocutor, Laguna, tece comentários incrédulos todo o tempo, mas acredita tanto quanto Pollo em que se trata de algo realmente acontecido diante dos olhos do amigo. Atualizações como a que faz do irmão de Margarida, Valentin, um soldado da Guerra do Paraguai, também concorrem para o efeito cômico.

Udo Rukser, no seu livro intitulado *Goethe en el mundo hispánico*⁶ é um dos primeiros a formular esse juízo. Diz ele, falando das retomadas satíricas do poema de Goethe nos países de língua espanhola:

*(...) no faltan tampoco imitaciones grotescas: el eco de la pampa argentina en Fausto. (...) Margarita se convierte en rancherita, y Valentín en un soldado que participa en la guerra contra Paraguay, en tanto que la bodega de Auerbach es una taberna en la pampa; en esta forma, todo resulta no sólo nacionalizado, sino ‘localizado’, y aun, con frecuencia, de la manera más ridícula y con las comparaciones más extravagantes.*⁷

Mas o desprezo do crítico por essa obra para ele visivelmente destituída de valor estético parece relativizar-se quando, a seguir, reflete sobre a circularidade aí revelada entre a tradição culta e a popular, embora também a reapropriação do poema clássico pela tradição popular represente para ele uma espécie de queda.

*Aun cuando la obrita recuerda ciertos cuentos horripilantes, lo cierto es que la evolución y la transformación del tema presentan un carácter curioso: Goethe lo tomó de las barracas de las ferias locales y la plasmó de la manera más sublime, después que muchos otros la habían trabajado. Pero desde esta altura volvió luego a descender lentamente hasta llegar de nuevo, en los antípodas, al nivel de la feria local.*⁸

Na verdade, há aí pelo menos duas confusões que o autor, no tempo em que escreveu seu excelente livro (1958), não poderia talvez evitar. De um lado, não se trata de um poema propriamente nacional, na medida em que, embora se passe nos arredores de Buenos Aires, enquadra-se na tendência mais geral da gauchesca que acaba transpondo fronteiras na “comarca”⁹ cultural do pampa brasileiro, uruguaio e argentino. Em segundo lugar, tampouco se trata de uma literatura popular, como a das feiras, mas uma literatura de caráter híbrido, intencionalmente situada entre o culto e o popular, feita por escritor culto e cidadão, mas que conheceu a fundo a vida do gaúcho pobre e se familiarizou suficientemente com sua linguagem e seu imaginário para poder estabelecer uma espécie de ponte entre o

universo do gaúcho, com seus próprios valores, e a requintada cultura européia.

Jorge Luis Borges, que já fazia essas distinções todas na mesma época, assim responde às críticas de falta de autenticidade principalmente da idéia de pôr um gaúcho no teatro Colón, mas também do que Udo Rukser chamou de extravagâncias.

Diz Borges:

Algunos detractores -Rafael Hernández, hermano de José, fue tal vez el primero- han acusado a Estanislao del Campo de no conocer al gaucha. Hasta el pelo del caballo del héroe ha sido examinado y reprobado. Tales censuras importan un anacronismo. En mil ochocientos sesenta y tantos, en Buenos Aires, lo difícil no era conocer al gaucha, sino ignorarlo. La campaña se confundía con la ciudad y su plebe era criolla. Además, el coronel Estanislao del Campo se batió en el sitio de Buenos Aires, en Pavón, en Cepeda y en la revolución de 74¹⁰; la tropa comandada por él y particularmente la caballería, era gaucha. Los errores que se han advertido en el Fausto son distracciones, debidas precisamente al desahogo de quien está tratando una materia que conoce muy bien y no se demora en la verificación de detalles.¹¹

Borges responde especialmente a Leopoldo Lugones, o que lhe permite utilizar um argumento mais interno à obra como convenção verossímil. Diz ele:

Lugones censura este argumento: 'Ni el gaucha habría entendido una palabra, ni habría aguantado sin dormirse o sin salir, aquella música para él atroz: ni siquiera es concebible que se le antojara a un gaucha meterse por su cuenta a un teatro lírico' (El Payador, p. 157). A esto cabría responder que todo arte, aun el naturalista, es convencional y que las convenciones de aceptación más fáciles son las que pertenecen al planteo mismo de las obras: v.g. la "ilusión cómica" de Anastasio o la extrema autobiografía rimada de Martín Fierro. Si nos resolvemos, para usar la frase de Coleridge, a suspender nuestra incredulidad, obtenemos un admirable poema. En sus contadas páginas abundan las descripciones felices, como la del amanecer y la de la noche, los rasgos pintorescos, las bondadosas malicias y las digresiones patéticas.¹²

Admitindo a hipótese de Lugones de que um gaúcho não poderia seguir os episódios de uma ópera e não suportaria a música, Borges julga entretanto mais importante que a discordância sobre o cavalo “overo rosado”, que não poderia ser parselheiro, a cordialidade do poema. E elenca como virtude central dele a amizade que o diálogo dos parceiros traduz, além de destacar outros aspectos, entre eles, as descrições felizes, como a do amanhecer e as digressões poéticas, como a do amor.¹³

Borges abre aqui uma discussão que já encontramos no Brasil freqüentemente a propósito de José de Alencar, sobre a inverossimilhança, por exemplo, de *O Guarani* ou de *O Gaúcho*.¹⁴ E direciona a discussão não para a semelhança com a realidade mas para a coerência interna e a realização estética, tornando aceitável aquilo que, sob o prisma de um realismo estreito, se leria como disparate ou extravagância. Mas, enquanto Antonio Candido, no caso brasileiro, defendendo os árcades ou José de Alencar, explicita essa diferença, Borges apenas a sugere. Por isso, nos deixa caminho para tentar explicar por onde passa esse trabalho de criação de verossimilhança.

Para explicá-lo, teremos de analisar melhor o poema, tendo como mediação o primeiro *Fausto*. Assim talvez possamos entender melhor o que quer Borges dizer com “broma general de la obra”, de um lado e, de outro, com “la cordialidad del poema, la amistad traducida por el dialogo entre los dos parceiros”. Aí estariam duas características opostas conjugadas, o lado cômico e o lado sério. Uma das tarefas da crítica seria ver como isso se dá, para o que é preciso comparar a ópera e o poema, mediados pela referência comum ao texto de Goethe.

1- A Ópera¹⁵

*“Está provado que só é possível
filosofar em alemão”*

Caetano Veloso

O *Fausto*, de Gounod, não teve êxito imediato na sua estréia parisiense, mas foi ganhando o público pouco a pouco, tendo conquistado inteiramente a Europa toda em relativamente curto espaço de tempo. Na verdade, Gounod musicou um libreto, escrito por Jules Barbier e Michel Carré e inspirado na primeira parte do *Fausto*,

de Goethe. Nessa primeira parte aparece o velho sábio, Fausto, cético em relação à sabedoria humana, desesperançado em encontrar sentido para a vida. Desse modo, torna-se presa fácil de Mefistófeles, que o persuade a vender sua alma, em troca da juventude. Mefistófeles acaba persuadindo Fausto, ainda hesitante, apresentando-lhe a imagem fulgurante da beleza de Helena, símbolo do eterno feminino, e mais adiante como que reencarnada em Margarida. Esta é uma pobre moça, seduzida pelos encantos e presentes de Fausto já rejuvenescido. No final, Margarida, abandonada, mata o próprio filho e morre. Mefistófeles afirma que ela está julgada, mas uma voz celeste afirma que ela está salva. Em compensação, Fausto fica com Mefistófeles, o que sugere a sua condenação eterna, ao contrário do poema de Goethe, onde Fausto também morre no final mas sua alma se salva. Isso ocorre, porém, no segundo *Fausto*, do qual a ópera parece não tomar conhecimento, como a maior parte das adaptações e traduções do famoso poema de Goethe. Neste, numa segunda parte bastante hermética e alegórica, podemos acompanhar justamente a gradual redenção de Fausto, o que ele consegue demonstrando seu amor à Humanidade e sua capacidade de luta.

Ernest Newman, em *História das grandes óperas*, conta-nos que a ópera de Gounod foi, no início, uma *opéra comique*, o que significa ter partes líricas entremeadas com diálogos falados. Mas, na encenação parisiense, de 3 de março de 1869, as partes faladas teriam sido substituídas por música e seria nessa forma que a ópera teria chegado a nós.

A história do libretista, Barbier, e de suas dificuldades em encontrar músico famoso para compor a partitura da ópera já nos mostra como a simples passagem do poema de Goethe ou de parte dele para esse gênero era considerada como uma espécie de heresia. É o que teria feito Meyerbeer recusar-se, como alemão que cultuava a memória do clássico, “converter o grande poema nacional num vulgar espetáculo teatral”¹⁶ Pois um francês o fez e, com ele, o

Fausto tornou-se tão familiar no mundo moderno, e tantas cousas sucederam em matéria de música desde 1859, que basta um pequeno esforço de imaginação para compreender o efeito avassalador que a ópera produziu na geração em que apareceu.

Para o seu tempo foi um trabalho muito original e grandemente revolucionário. Os alemães mais sérios fizeram o possível para amesquinhá-lo; não se conformavam com o tratamento tão acentuadamente sensual de um assunto que, para eles, era, acima de tudo, espiritual e filosófico. Apesar disso, porém, nada conseguiu deter a marcha triunfal da ópera, mesmo na Alemanha.¹⁷

Deixando de lado a segunda parte, como vimos, a ópera aproveita do poema de Goethe apenas o miolo da primeira parte: o rejuvenescimento após o pacto com o demônio, a conquista e abandono de Margarida, a redenção desta apesar do seu crime e a aparente condenação de Fausto nas mãos de Mefistófeles. Gounod e seus libretistas tampouco tomam conhecimento do início do poema, onde se dá a aposta de Deus com Mefistófeles sobre a capacidade ou incapacidade de o sábio resistir às tentações do demo e continuar a defender os valores divinos. Nem poderia deixar de ser assim, na medida em que essa aposta só se resolve no *Fausto 2*, quando, apesar de pecador, a superioridade espiritual de Fausto o leva também à salvação.

Todo o significado místico e filosófico do poema ter-se-ia, assim, perdido na ópera. Toda a problematização dos limites da razão humana, igualmente. Mas algo dessa dimensão se recuperaria pela música, com um adágio que começa com um acorde fortíssimo e continua “pelo desdobramento pianíssimo de um tema contemplativo”, fazendo lembrar a todo momento a música religiosa de Gounod. Diz Newman, “mais uma vez, vemos como Gounod encontra prontamente a expressão verdadeira de um sentimento religioso”, referindo-se aos quatro compassos de música coral não acompanhada, com os quais todos rezam pela paz de Valentim, o soldado, irmão de Margarida, recém morto¹⁸ Cantos de saudades, alegres danças, acordes sinistros, canções de louvor à bebida e ao amor, alegria infernal da orquestra, leitmotifs musicais à moda wagneriana, com destaque para alguns fragmentos, como a famosa área das jóias, tentam pintar dramaticamente, com maior ou menor êxito, os lances da tragédia de Fausto e Margarida.

Jose Avinoa¹⁹ nos alerta para as críticas que a ópera recebeu depois de tanto êxito junto ao público da época, sobretudo pela pobreza do libreto em relação ao original, grosseira imitação dos valores literários deste, aproveitando os aspectos sentimentais e

esquecendo os profundos conteúdos arquetípicos que Goethe pretendia inculcar na sua personagem:

Na opinião de certa crítica contemporânea, Gounod também não realizou uma ação criativa. Segundo este ponto de vista, o Fausto gounodiano é uma castração das virtudes e defeitos da principal personagem, que fica convertida numa espécie de bobalhão namorado e irresponsável. Mefistófeles, num vulgar alcaiete de conduta não muito afastada de certas concepções teatrais de recorte popular, e Margarida numa moça indefesa vítima das ciladas do mal, sem vontade nem personalidade próprias.²⁰

Mas José Avinoá, embora reconheça um fundo de verdade nessas críticas, já que “os libretos de ópera românticos consistiam principalmente em servir de pretexto para o drama musical”, entende que não dá para avaliar a ópera pelo libreto. Tratando-se de um novo gênero em que a música é fundamental, é preciso levá-la em conta, assim como “o canto, a orquestração, a dinâmica coral, o contexto dramático, criado pelo conjunto de ingredientes presentes na obra, que continuam a atrair enormes massas de apreciadores aos teatros de todo o mundo”.²¹

Do trabalho de Gounod, como músico, ressalta o brilho, “com sua expressão melódica entre açucarada e expressiva, quase patética, impressionista, se se quiser, mas profundamente comunicativa”.²²

Concorda ainda que a obra se faz aos saltos, sem coerência no argumento, que é superficial nas descrições, que os personagens são ingênuos e com pouca consistência dramática, mas entende que tudo isso é “compensado pelos episódios cantáveis, melhores exemplos do *bel canto* operístico”. Reconhece uma capacidade de tradução, em linguagem de canto operístico, das tensões e sentimentos da peça de Goethe.

Assim, é preciso entender que a tradução para o gênero ópera implicou uma adaptação e, conseqüentemente, o respeito às normas da época para obras desse gênero. Era freqüente a escolha de grandes obras da literatura para criar uma ópera, sintetizando a ação ao máximo, mal costurando episódios meio soltos e realçando alguns momentos privilegiados que se transformariam nos cantáveis, tão apreciados pelos apreciadores do tempo.

Na verdade, a ópera realiza também uma espécie de popularização que, no caso de obras como *Fausto*, retoma a origem popular do mito. Como se sabe, o mito fáustico existia na tradição oral, supostamente a partir de um fato real, ou da existência de Johann Faust, doutor pela Universidade de Heidelberg, em 1509. Passando por várias versões escritas, sendo a mais famosa antes da de Goethe, a de Marlowe, de 1604, acaba chegando à versão alemã, primeiro no *Ur-Faust*, de 1775, depois, na primeira parte do poema que conhecemos hoje, publicada em 1807 e, apenas 24 anos mais tarde, já na velhice de Goethe, a segunda parte, sendo a primeira centrada na terra e a segunda, no céu. Especialmente a primeira parte é retomada por vários músicos famosos, entre eles Schubert, Berlioz e Wagner. A partir do romantismo começa esse movimento de repopularização do mito. A versão operística de Gounod contribui para esse processo, deixando de lado muitas sutilezas do sofisticado texto alemão. A semelhança com Goethe restringe-se ao esquema dramático. Longas reflexões do desesperado pactário resumem-se, na ópera, a um canto desesperado. Episódios são eliminados, mesmo na primeira parte, como o aparecimento do diabo disfarçado em cão, antes de revelar-se a Fausto. Em compensação, a ópera compraz-se em alongar o episódio de sedução de Margarida.

Algumas mudanças introduzidas nas personagens também decorrem da necessidade de adaptação ao novo gênero. No original, a mãe de Margarida não morreu, mas na ópera ela precisa morrer para acentuar o desamparo da jovem e para dar lugar de destaque à vizinha Marta, a alcoviteira que forma um bom par com Mefistófeles, par cômico responsável por muitas cenas engraçadas meio século depois, no filme de Murnau.

Uma personagem que não tinha relevo maior no poema de Goethe, Siebel, vira um pretendente de Margarida e contraponto dramático na situação amorosa. O contraponto se faz também pelo canto, pois, enquanto Fausto é tenor, Siebel é barítono.

O poema de Goethe é contínuo. Já o libreto é dividido em cinco atos. Mas os cinco atos eram outro padrão da grande ópera. O primeiro ato contrasta o desespero de Fausto às cantorias do povo lá fora, indo ao trabalho. Narra a seguir a chegada de Mefistófeles e o pacto selado, num canto triunfal de Fausto e do Diabo. Aí, o que no libreto parece mera redundância, na execução musical ganha especial força no canto

dionisíaco da dupla pactária que se constrói num crescendo desafiador.²³

Já foi dito que:

O Fausto de Gounod esqueceu o profundo pensador de Goethe, que se interroga sobre todos os grandes temas teológicos e filosóficos até degenerar na necessidade de possuir a verdade absoluta, que além de tentar uma aventura amorosa com a rapariga que descobriu na praça, se preocupa com todos os segredos que somente Mefistófeles lhe pode revelar. O Fausto de Gounod depressa esquece as suas crises de fé dos primeiros episódios orquestrais e converte-se num galã que faz a corte a Margarida com muito acerto, a abandona sem explicação e pretende recuperá-la quando ela já aprendeu a lição. Esta aparente simplicidade da personagem deve ser moldada pela interpretação do tenor lírico que, sobretudo no dueto do terceiro ato, tem de imprimir ênfase a cada uma das suas intervenções para revelar as contradições entre a sua ânsia de conhecimento intelectual e os seus impulsos amorosos.²⁴

O comentário refere-se ao primeiro encontro de Fausto com Margarida depois de enviado o presente tentador (as jóias), quando se dá a primeira investida mais ousada do galã que, entretanto, ainda hesita. Tanto é que ele vai embora sem seduzi-la, atendendo ao seu pedido, sendo depois preendido por Mefistófeles.

O mesmo ocorre com Margarida, segundo o especialista citado. A simplificação que a ópera realiza do texto de Goethe seria compensada em parte pela nova unidade que se criaria através de uma utilização competente da música, da orquestra e das vozes. Isso é exemplificado com o canto de Margarida, “sempre lírico e brilhante”. Confia-se aqui na interpretação da soprano que constrói os matizes que o texto não pode oferecer, como, por exemplo, na célebre ária das jóias, que expressa tão bem, mais na música e nos gestos previstos para a intérprete do que na letra, a ambigüidade dessa personagem, entre vítima e culpada, entre ingênua e simples, de um lado, vaidosa e interesseira de outro. O caráter emotivo e indeciso de Margarida também é sugerido. Sua *coqueterie*, bem explorada, e a introdução do espelho no fundo da caixinha do presente armado por Mefistófeles, brinca com a idéia do ser e não ser: “És tu Margarida, és tu? ... Não! Não! Já não és tu”.

Orquestra e vozes introduzem efeitos dramáticos que é preciso levar em conta no diálogo entre o texto e a música. O tratamento do coro é delicado, policromo e vibrante, como no coro dos soldados, fragmento de outra ópera não estreada que aí é introduzido, seguindo a tradição musical das marchas militares, agora assimiladas já sem a força revolucionária e tornadas espetáculo de grande efeito em cena.

A ópera é eminentemente urbana, por isso nela o ruralismo do texto de Goethe se atenua e os movimentos de massa se fortalecem, porque são imprescindíveis ao gênero.

Freqüentemente a música introduz contrapontos, como a ânsia de absoluto na introdução, responsável pelos aspectos sombrios do canto de Fausto, confrontada ao coro feliz das mulheres e homens indo para o trabalho. Todos os motivos principais do texto de Goethe estão aí: a noite, a natureza, o criador, o livro, o saber, a manhã, o trabalho, a taça com o veneno.

No terceiro ato, a cavatina “Salut, demeure chaste et pure!” é uma das passagens mais célebres da ópera, marcando o início do processo de sedução de Margarida, também de uma ambigüidade que desmente a unidimensionalidade do Fausto-galã e Don Juan. Os estudiosos destacam aí a simplicidade melódica, o trabalho das cordas, do violino solista e o dó de peito, tão apreciado pelos conhecedores de ópera. Há na cavatina, a um só tempo, ironia e pureza. O canto diz a Margarida: “fica casta e pura”; mas Fausto quer seduzi-la. Há aí também a idealização da pobreza, a figura da mulher pura e pobre, intimamente ligada à natureza, figura típica do gênero bucólico de que a ópera, eminentemente urbana, se serve para aumentar o *pathos*.

Finalmente, não podemos esquecer o papel de Marta e o jogo de contrastes no quarteto formado por ela, Mefistófeles, Margarida e Fausto, onde se cruzam a ingenuidade destes com a malícia daqueles. Utiliza-se aqui um esquema dos quartetos bufos tradicionais, contrapondo sentimentos por técnicas expressivas diferentes.²⁵

Para invocar Satã e para ajudar na sedução, apela-se para as forças da natureza: da noite, das flores... No jogo do bem-me-quer, mal-me-quer, o destino é selado pela flor. E o momento da sedução aparece precedido por uma verdadeira orgia orquestral. Já no momento de abandono a música se faz quase onomatopéia das ânsias e soluços de Margarida. No final, a luta entre os anjos e os demônios se expressa musicalmente num dramático diálogo do bem e do mal.

No V ato é a famosa Noite de Walpurgis. Temos aí o canto das bruxas. O mal se revelando no coro e no canto de Mefisto. No final, a ascensão de Margarida, expressa pelo coro celeste, contrasta com a fuga de Mefisto e a prostração, de joelhos, de um Fausto desesperado.

Assim, deixando a filosofia para o alemão, o compositor francês parece preferir contar uma história de amor, recriando, como pode, com a ajuda dos recursos musicais próprios da ópera, senão algumas das significações, pelo menos algumas das sensações mais transcendentais do drama goethiano. Portanto, não nos devemos deixar enganar pela aparente superficialidade da ópera, pois no confronto que se estabelece entre o libreto e a música, pode haver alguns mistérios que, ao mesmo tempo, se velam e se desvelam ao ouvinte sensível, como o da identificação do próprio Gounod, o padre músico, com Fausto, o sábio insaciável. É o que nos explica Sergio Segalini:

En écoutant cette oeuvre, on réalise parfaitement que Gounod et Faust sont un seul et même personnage, et un jeu de miroir s'établit entre le vieux chercheur, assoiffé de jeunesse et d'ivresse, de désir et de plaisir, en quête d'un équilibre impossible, et le compositeur. (...) À travers les excès de l'écriture, Gounod cache parfois sa pudeur, sa veulerie et se livre. Faust devient alors l'opéra qui résume toute la carrière de Gounod.²⁶

2. O POEMA

En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino.

Jorge Luis Borges

O poema de Estanislao del Campo também se fixa apenas na primeira parte do poema de Goethe, filtrado como é pela ópera, mas se compararmos seus principais momentos com o texto de Goethe e com o libreto de Jules Barbier e Michel Carré, constataremos terem havido acréscimos que, embora aparentemente mínimos, apontam para dimensões sugeridas na ópera apenas através da música de Gounod.

Estanislao del Campo nasceu em Buenos Aires em 1834. Era filho de um coronel, chefe do estado maior do general Lavalle. Estudou na Academia Porteña, onde aprendeu inglês. Em 1853, participou da defesa de Buenos Aires, contra Hilario Lagos. Teve um posto na alfândega e foi secretário da câmara de deputados. Combateu em Cepeda e Pavón, vindo a tornar-se deputado nacional pela província de Buenos Aires. Em 1874 participou da Batalha de La Verde e, na campanha, adoeceu gravemente da laringe, doença que carregou até morrer.

Poeta gauchesco, frequentou também a poesia culta. Na poesia gauchesca, como era próprio do gênero e como seu amigo Ascasubi (que usava a poesia como arma contra o caudilho Rosas), defendeu temas políticos, colocando-se do lado da causa de Buenos Aires contra as províncias. Ideologicamente dava prosseguimento também a Sarmiento, atacando a barbárie caudilhesca em nome de um projeto ilustrado de civilização. De como o seu *Fausto*, aparentemente uma simples brincadeira, acaba problematizando essa oposição e fugindo ao padrão ideológico da gauchesca, tanto na sua vertente federalista quanto na unitária, falaremos depois de nos determos um pouco no poema.

Como já dissemos, narram-se aí as impressões de um gaúcho, Anastasio el Pollo, a outro gaúcho, Laguna, diante do que o primeiro viu no teatro Colón - a representação da ópera de Gounod que el Pollo traduz em termos próprios ao seu Universo e do seu companheiro. Este, muito atento, volta e meia interfere na narração com comentários e exclamações.

Se compararmos o poema de Estanislao com o poema de Goethe, verificaremos que aquele, como o libreto da ópera, também efetua uma grande condensação da ação dramática e uma simplificação geral da obra alemã. Mas há diferenças a assinalar.

O poema se faz como uma narrativa enquadrada. Começa com o encontro dos dois gaúchos em pleno pampa. A primeira cena é dominada pela presença dos cavalos, orgulho do gaúcho e espécie de duplicação da amizade simples, direta e sólida que existe entre os dois homens. A partir de uma invocação ao demônio por parte de Laguna, expressão trivial na fala do gaúcho, el Pollo começa a narrar que viu o dito cujo e comprovou que ele existe, aconselhando seu amigo a não invocá-lo em vão. O outro fica curioso e Pollo narra como o diabo

apareceu a Fausto que, apaixonado por uma ruiva, acabou cedendo à tentação e aceitando vender sua alma em troca da juventude e do amor dessa moça. Eis como se narra com o auxílio de uma comparação agauchada a cena da metamorfose pós- pacto:

Yo no sé qué brujería
misto, mágica o polvito
le echó el Diablo y... Dios bendito!
Quién demonios lo creería!

Nunca ha visto usted a un gusano
volverse una mariposa?
Pues allí la misma cosa
le pasó al Dotor, paisano.

Canas, gorro y casacón
de pronto se evaporaron
y en el Dotor ver dejaron
a un donoso mocetón.²⁷

Narrado o pacto e a metamorfose de Fausto, faz-se uma pausa para observar o comportamento dos cavalos, bebendo água juntinhos, para tomar um trago e para um excuro inesperado e aparentemente sem função sobre o mar que analisaremos adiante.

Daí para a frente, Anastasio vai contando a mesma história da ópera, adaptando personagens e cenários ao seu mundo. Assim é que Margarida vira a rancheirinha ruiva e Valentim, soldado da Guerra do Paraguai, entre outras adaptações que aproximam o drama fáustico da realidade do gaúcho, de modo semelhante ao que Gounod havia feito em relação ao mundo da burguesia parisiense da época romântica.

A narrativa de Anastasio condensa mais ainda o enredo, respeitando a divisão em cinco partes, realizada pelos libretistas da ópera. Mas a cada final de ato cai o pano e o diálogo volta a se deter na paisagem real ou imaginada pelo gaúcho ou parte para uma digressão em que Pollo, respondendo às reações de Laguna, discorre sobre temas conexos ao núcleo da ópera, como o tema do amor, responsável por um dos mais belos excursos do poema.

Se na ópera o que não se tomou de Goethe foi de certa forma compensado pela elaboração musical, aqui a anedota ganha dimensão lírica, mítica e filosófica sobretudo pela inclusão desses excursos (sobre o mar, sobre o amor, sobre o amanhecer, a noite e a mulher) que passamos a comentar:

1. Sobre o mar

Localizado entre a cena do pacto e a cena da taverna, temos um longo trecho, de 12 estrofes, que canta o mar, começando assim:

- Sabe que es linda la mar?
- La viera de mañanita
cuando a gatas la puntita
del sol comienza a asomar!

O gaúcho, na cidade de Buenos Aires, descobre, além do teatro, o mar, uma natureza outra em relação ao pampa de onde provém. Associado ao pampa, o mar é tradicionalmente um *topos* na literatura argentina, desde os viajantes, passando por Sarmiento e chegando aos ficcionistas da atualidade, assim como, no Brasil, aparece associado ao sertão, um deserto visto como mar. Laura Fabiana Cilento, estudando as tensões entre o campo e a cidade no romance argentino mais recente, comenta a presença incessante dessa metáfora que, se no início, se teria prestado à descrição, acaba, com o tempo, servindo à representação de uma “realidade trans-figurada”²⁸ Walnice Nogueira Galvão, no belo ensaio intitulado “Metáforas náuticas”²⁹ analisa a presença do mar na obra de João Guimarães Rosa, como *topos* já tradicional no Brasil (de Manoel Antonio de Almeida e Machado de Assis a Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e Glauber Rocha), para exprimir o seu oposto: “no lugar indevido, porque o mais seco: no sertão”,³⁰

Podemos ler nesse excurso sobre o mar no texto de Estanislao del Campo, para além da simples descrição, o caráter simbólico mais amplo dessa “descoberta” da sua personagem. A realidade é, assim, transfigurada, fundindo-se com a fantasia nesse mar que acaba superpondo-se ao pampa, sumindo no horizonte, e que pode também ser lido como figuração do destino para o gaúcho fatalista. Fundem-se

aí também uma visão pagã do mar, deus irado, com uma visão cristã que o submete ao comando do Senhor, aproximando muito essa parte do poema ao canto dos arcanjos no prólogo de Goethe, completamente esquecido pelo libreto da ópera. Não faltam aí, ao lado dos peixes, a prata e a luz, louvados pelos arcanjos como obra do grande criador. O excursão sobre o mar acaba, portanto, elevando o poema, da simples anedota burlesca ao sentimento do sublime e do mistério na vida do homem e da natureza e revelando a sabedoria existente na religiosidade difusa do homem pobre do pampa.

O excursão do mar, tendo uma unidade nele mesmo, entronca-se também na narrativa, não apenas porque retoma o seu movimento, da serenidade à tempestade e à nova calma, mimetizando o processo da própria vida humana, como porque, aludindo indiretamente ao prólogo de Goethe, encena o diálogo intertextual que deu origem ao poema de Estanislao del Campo.

2. *Sobre o amor*

Situado entre a cena do baile onde se dá o primeiro encontro de Fausto com a ruiva, e a cena bucólica da quinta, onde se dá o segundo, o excursão do amor é um momento de lirismo em que Anastasio el Pollo parece querer compreender o drama de Fausto e, de certo modo, justificá-lo, como vítima de Cupido. São dezenove estrofes que começam por um diálogo entre el Pollo e Don Laguna que, gaúcho mais estereotipado, mostra-se “durão” em relação às mulheres e desdenha o amor:

Y digo *pobre Dotor*,
porque pienso, Don Laguna,
que no hay desgracia ninguna
como un desdichao amor.

- Puede ser; pero amigaso,
yo en las cuartas no me enriedo
y, en un lance en que no puedo,
hago de mi alma un cedaso.

Por hembras yo no me pierdo:
la que me empaca su amor
pasa por el cernidor.
Y... *si te vi, no me acuerdo.*

Lo demás es calentarse
el mate al divino ñudo...
- Feliz quien tenga ese escudo
con qué poder rejuardarse!³¹

Anastasio el Pollo, porém, argumenta com as magias do amor. Este ganha, então, uma dimensão cósmica que acentua a sua força arrasadora. Na ausência da amada, amplifica-se sua presença no vento, no sono, na lua e nas estrelas. E essa ausência-presente é ao mesmo tempo gozo e sofrimento para o apaixonado. Por outro lado, simetricamente, na sua presença, se ela o olha, provoca um tropel na cabeça e espinhos no coração. Ao contrário, se não o olha, é vista como ingrata e a dor do abandono deixa um sulco no coração.

O mais curioso aqui é que se inverte um *topos* do gaúcho macho, indiferente aos males do amor, para quem é fraqueza chorar por uma mulher ou entregar-se incondicionalmente à paixão. A primeira observação de Laguna traz esse tópico à baila. Mas ele não pode ficar indiferente às palavras do amigo, acabando por concordar com a força mágica desse sentimento, antes de reclamar mais uma vez impaciente pela continuidade da história interrompida:

- Gueno, amigo: así será,
pero me ha sentao el cuento...
- Qué quiere! Es un sentimiento...
tiene razón; allá va:³²

3. Sobre o amanhecer

O terceiro excurso é a descrição de um amanhecer na fazenda, colocado entre o momento em que a jovem se debruça à janela, vendo a manhã nascer e pensando em Fausto e a cena seguinte em que ela, finalmente, se entregará ao amante, quando este, incitado pelo diabo, faz a última investida. O momento que antecede o encontro amoroso é

idílico e o cenário também. A natureza, cúmplice, parece conspirar pelos amantes, como em qualquer drama romântico que se preze; mas a luz da manhã, o sol que surge, é também fogo e paixão:

-Ya la luna se escondia,
y el lucero se apagaba,
y ya también comenzaba
a venir clariando el día.

No ha visto usted de un yesquero
loca una chispa salir,
como dos varas seguir,
y de ahí perderse, aparcero?

Pues de ese modo, cuñado,
caminaban las estrellas
a morir, sin quedar de ellas
ni un triste rastro borrao.

Diminutivos, aumentativos e comparações concorrem aí para criar a atmosfera idílica:

En los verdes arbolitos
gotas de cristal brillaban,
y al suelo se descolgaban
cantando los pajariltos.

A natureza se anima pela metáfora que traduz sensações e sentimentos no código do gaúcho. Quando comentara a transformação de Fausto, de velho em moço, o mesmo recurso fora utilizado. Vimos que Pollo utilizou aí a imagem da lagarta que se transforma em borboleta, procurando, através dessa imagem, concretizar a cena para o amigo Laguna, trazendo-a mais perto do seu universo. Aqui é o céu que muda de cor como um cavalo que muda de pêlo. A comparação é tão bizarra que Laguna a estranha, mas a naturalidade com que Pollo a justifica acaba sendo convincente para ele e para o leitor:

Y si se pudiera al cielo
con un pingo comparar

También podría afirmar
Que estaba mudando pelo.

– No sé bárbaro, canejo!
Qué comparancia tan fiera!
– No hay tal: pues de zaino que era
Se iba poniendo azulejo.

– Cuando ha dao un madrugón
no ha visto usted, embelesao,
ponerse blando-azulao
el más negro ñubarón?³³

Esse excuso, como já foi dito, antecede a cena de sedução. Tudo aí é ainda claridade e beleza, porém a mariposa chupando o botão de rosa antecipa a imagem da morte, associada ao mesmo símbolo no excuso sobre a mulher, analisado mais adiante.

4. Sobre o anoitecer

Antes disso, temos a simétrica descrição de um anoitecer, com toda a carga fúnebre, digna da desgraça que aguarda a moça. Tal excuso vem entre a cena da Igreja, de onde ela é expulsa pelo diabo, e a cena da morte de seu irmão, Valentin. Tem sete estrofes, começando assim:

El sol ya se iba poniendo,
la claridá se ayentaba,
y la noche se acercaba
su negro poncho tendiendo,
(....)

El toque de la oración
triste los aires rompía,
y entre sombras se movía,
el crespo sauce llorón.

O negro poncho da noite é antecipador do destino sinistro que aguarda a moça, agora abandonada por todos, corrida da igreja e

prestes a perder o irmão pelas mãos do diabo e de Fausto. A árvore escolhida para compor a paisagem agora é o salso chorão e o pássaro agourento, a coruja, também símbolo da sabedoria e do destino.

5. *Sobre a mulher*

Mas o excuro mais surpreendente, tratando-se da gauchesca, em geral tão machista, é o que comenta a sina da mulher e a compara com o melhor destino dos homens. O momento é para tirar a moral da história, por meio da filosofia popular renovada e assim enunciada:

- Ainsí es el mundo, amigaso!
nada dura, Don Laguna,
hoy nos ríe la fortuna,
mañana nos da un guascaso.

Las hembras, en mi opinión
train un destino más fiero,
y si quiere, compañero,
le haré una comparación.

A comparação é desenvolvida narrativamente nas oito estrofes seguintes, comparação entre a história de uma moça e a história de uma flor, violentadas respectivamente pelo vento e pelos homens. Aí se juntam excuro e discurso, pois a flor, agredida pelo vento, pela mariposa e pelo beija-flor, volta como cadáver, antecipando a morte da jovem vítima do Dr. Fausto. Mas antes já havia acontecido um comentário sobre a sorte das mulheres quando se narrava o seu abandono. Aí é também o momento em que se relativiza o machismo, já que Anastasio não se envergonha de confessar que chorou vendo o sofrimento da moça:

La pobre dentró a quejarse
tan amargamente allí,
que yo a mis ojos sentí
dos lágrimas asomarse³⁴

E, mais uma vez Laguna faz o papel do machão tradicional a quem é proibido chorar:

- Qué vergüenza!³⁵

Mas Pollo aproveita para lastimar o sofrimento das mulheres, ante o que nenhum homem pode deixar de comover-se. Faz parte da retórica de Pollo para comover e convencer seu interlocutor, inseri-lo como personagem no drama da moça-flor. O efeito não se faz esperar: desvenda-se, assim, o outro lado do gaúcho e do próprio Laguna que, no final, chorará também.

- Puede ser:
pero, amigaso, confiese
que a usted también lo entenece
el llanto de una mujer.

Cuando a usted un hombre lo ofiende,
ya, sin mirar para atrás,
pela el flamenco y sas! tras!
dos puñaladas le priende.
(...)

Aura, confiese, cuñao,
que el corazón más calludo,
y el gaucho más entrañado,
allí habría lagrimao.

- Sabe que me ha sacudido
de lo lindo el corazón?
vea si no el lagrimón
que al oírlo se me ha salido...
- Oiganlé!³⁶

Mais adiante, pouco antes do final do poema e logo depois de encerrada a narração de Pollo, o pranto de Laguna volta, embora disfarçado:

Cayó el lienzo finalmente
y ahí tiene el cuento contaó...
- Prieste el pañuelo, cuñao:
me está sudando la frente.³⁷

Assim, se levarmos em conta os excursos e as reações de Laguna, veremos que a dimensão transcendental que, na ópera, é conseguida pela música, aqui se corporifica em metáforas que não por serem próprias ao mundo do gaúcho deixam de expressar os mistérios e sutilezas dos sentimentos e das paixões humanas, bem como uma reflexão do gaúcho fatalista sobre a luta do homem livre contra forças que não pode entender nem dominar.

Seguindo a convenção da gauchesca, une-se o senso da natureza à capacidade de criar imagens sedutoras, uma entonação que passa da oralidade à letra a uma sintaxe peculiar e se constroem personagens com voz tão própria que perfilam tipos e destinos ao mesmo tempo individuais e gerais. A epígrafe de Borges aqui utilizada aplica-se, assim, inteiramente, a Pollo e Laguna. Mas há mais, o tom burlesco não impede que leiamos no texto a ternura e o respeito pelos personagens. Tem razão, novamente Borges: no caso do poema de Estanislao, a “broma” se junta à “amizade” e isso dá uma dimensão extremamente humana e concreta ao gaúcho e ao seu mundo, a partir do qual a cidade estranhada é, agora, a seu modo, assimilada. Retoma-se na ida de Pollo à ópera e na narrativa que faz ao companheiro dessa verdadeira aventura extraordinária o humor de cenas antológicas próprias à gauchesca, como a do gaúcho indo às festas mayas, num poema famoso de Bartolomé Hidalgo. Mas, ao mesmo tempo, superam-se o exótico e o pitoresco injetando na dupla uma voz e um imaginário próprios, aliados à simplicidade e à delicadeza de um sentimento como a amizade. Rompem-se, assim, estereótipos como o do gaúcho macho que faz até chorar o gaúcho mais empedernido, quando o amigo argumenta com sensibilidade, respeito e inteligência.

Ainda retomando Borges, podemos perceber que o poema demonstra uma “notável sensibilidade visual” e uma “propensão ao humorismo” nada agressivo ou amargo, um humorismo cujo “manancial é a felicidade”. A combinação desses elementos com aquilo que Borges chama “a infinita e pacífica exaltação da amizade” acaba trazendo para este tema uma significação histórica e ideológica à primeira vista nada evidente. É o que procuraremos investigar agora, através de um rápido desvio pela gauchesca como gênero e pela caracterização do momento histórico em que Goethe entra no mundo hispânico e, mais especificamente, na narração de um *gaucho*.

3. O gênero: a gauchesca como traição e convenção

A gauchesca é um gênero que se constituiu por uma evolução lenta e particular, assimilando parte de uma tradição oral à invenção convencional de autores letrados e cidadãos. Com a invenção de um gênero, inventa-se também um público novo. E, com o público, inventa-se o escritor. Um tipo novo, que não adentraria facilmente nas academias de Letras pautadas pelos padrões europeus. Trata-se de um movimento em que a ideologia está clara, de uma poesia de combate.

A gauchesca percorreu três etapas, uma neoclássica, outra romântica e outra realista. Respectivamente, por volta de 1810, 1850 e 1870. Hidalgo é visto pela crítica como neoclássico; Ascasubi, romântico; Hernández, realista. Estanislao del Campo parece estar entre todas essas tendências, fundindo-as em seu *Fausto* através da paródia construtiva, irreverente mas simpática.

Borges insiste no caráter convencional dessa poesia, contrariando a hipótese da sua origem popular e atacando a crítica verista e positivista que buscava veracidade na imagem do gaúcho veiculada por esses textos.

*La poesía gauchesca, desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, se funda en una convención que casi no lo es, a fuerza de ser espontánea. Presupone un cantor gaúcho, un cantor que a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuestos al urbano.*³⁸

Para Borges, o homem urbano teria achado no campo

*(...) um espetáculo que era o bastante curioso para ser memorável e o bastante afim para ser íntimo. O campo com suas grandes distâncias, seus bárbaros rebanhos, com seus perigos elementares, com seu sabor homérico, seria na memória uma experiência de liberdade e plenitude.*³⁹

Mas com o Fausto agauchado acaba-se operando uma inversão: em vez do campo visto pela cidade, vemos a cidade sob os olhos do *paisano*. É a esse outro lado da tradição que o *Fausto* nos remete, iniciada talvez pela visita do gaúcho de Hidalgo às festas mayas em Buenos Aires.

Concordando com a visão de Borges, Ángel Rama chama atenção para a gauchesca como projeto de fazer literatura nacional com base na imitação sistemática da linguagem e estilo dos gaúchos. Não se tratava portanto de criações espontâneas do povo cantor, embora possamos admitir com Josephina Ludmer que há fontes populares de que se alimenta a gauchesca, como, por exemplo, os “cielitos”.⁴⁰

Angel Rama também discute a versão meio romântica de que esses autores seriam semi-alfabetizados, para mostrar que eram parte da elite do país, ocupando cargos de direção em instituições públicas e postos de destaque no exército.

Houve toda uma evolução ideológica na gauchesca: Hidalgo acredita ainda numa pátria una, logo após a independência. O inimigo é o espanhol e ele fala em nome do povo como um todo. Depois, com as lutas entre as várias facções nacionais, o inimigo é interno e, no tempo de Ascazubi, já se toma partido, no caso deste, contra Rosas e as províncias e a favor de Buenos Aires, da civilização contra a barbárie. No terceiro período, não há mais guerras, tendo sido Rosas derrotado, mas faz-se a conquista do pampa, o cercamento dos campos, aplicando-se códigos severos como a “lei dos vagos”. A Argentina moderniza-se, a economia exportadora exige a racionalização a ferro e fogo. Disso se queixa amargamente, sofrendo as conseqüências, o valente Martin Fierro, de José Hernández.

A gauchesca procura estabelecer uma ponte entre a poesia do povo e a mente culta da classe superior, segundo Angel Rama. Literatura “*colindante*”, entre a culta e a popular.

A crítica do século XIX ignorou esse tipo de produção que não se propunha a concorrer com a considerada alta literatura. No entanto, para Rama, ela se integrava às incipientes literaturas nacionais do Prata. Só no século XX houve a valorização dessa poesia que se destacava, pela originalidade, da poesia europeizada do mesmo período. A crítica começa a perceber então que, feita a independência política, é a poesia gauchesca que tenta continuá-la na independência lingüística e cultural, constituindo um gênero de fronteira, com uma língua de fronteira.

A poesia gauchesca realiza aquela espécie de T, que Roberto Schwarz lê em *Grande sertão: veredas* e que eu mesma identifiquei em Simões Lopes Neto, pela fusão dos gêneros lírico, épico e dramático. Narrativa “inserta em diálogo”, na feliz expressão de Schwarz⁴¹ Tal

narrativa, “canta um argumento”, como diria Martin Fierro, e o papel do receptor é mais o de fazer perguntas. Embora aqui Laguna também fale (ao contrário dos interlocutores de Riobaldo e de Blau Nunes), a fala predominante é a de Pollo, num quase monólogo que incorpora o diálogo para além do que o interlocutor explicitamente diz. Por isso, nessa fala inserta em diálogo, importa talvez mais a entoação que o sentido. O trabalho estilístico e propriamente literário, como nos exemplos brasileiros, é de insuflar a oralidade na letra e, para ler, há que ouvir. As personagens, ao mesmo tempo, cantam, narram e representam, traduzindo, assim, um pouco da ópera no outro sistema ou gênero. Rama diz isso de outro modo ao notar que a voz dos poetas gauchescos, poetas da cidade e distanciados das camadas pobres, chega a elas pela música dos seus poemas.

Já víamos que havia uma vertente engraçada, de “broma” do gaúcho, na tradição da gauchesca. Contra esta insurge-se explicitamente, e com razão, José Hernández, pois o gaúcho saía desmoralizado de cenas em que era apresentado como um matuto na cidade. Pois também no tocante ao humor, Del Campo retoma a tradição, subvertendo-a, já que o gaúcho é tratado de modo simpático e respeitoso.

Rama insiste em que a gauchesca é um sistema literário rígido e estruturado. Com Hidalgo, cria-se um gênero e um estilo adequado a esse gênero, com um repertório de temas e formas artísticas não canônicos. Levando em conta isso, podemos pensar que Estanislao del Campo, em *Fausto*, faz-se duplamente híbrido, na medida em que reafirma e ao mesmo tempo contraria o modelo, ou melhor, as normas do gênero, introduzindo aí um tema atípico, fazendo um gaúcho defender as mulheres e o amor, e chegando a confessar que macho também por elas pode chorar.

4. O gaúcho na ópera e Goethe no pampa

“– *Mandinga es capaz de dar diez güeltas a medio mundo*”

Estanislao del Campo, *Fausto*

Eduardo Romano, no texto citado, aponta a originalidade americana da poesia gauchesca e a vinculação desta aos caudilhos

federais rioplatenses. O lado de Estanislao parece menos nítido, pelo menos no poema em questão, com um tema aparentemente frívolo e distante do mundo do gaúcho, inspirado na ópera, mas também, certamente, na leitura de Goethe. Mas por que essa idéia? Haveria algo aí para além ou por trás da simples brincadeira? O quê e para quê? Para dizer o quê? Ensinar divertindo? Até que ponto se trata ainda de um projeto ilustrado, afinado com a ideologia dos unitários de Buenos Aires contra os federalistas caudilhos? Para tentar responder será preciso fazer mais um pequeno desvio, desta vez pela significação que pode ter a entrada de Goethe no mundo hispânico.

Goethe entrou na Espanha e na Hispanoamérica através da França. A literatura clássica alemã, e especialmente Goethe, era lido na França pela mediação de olhos franceses, como os de Madame de Staël. Na Espanha, via França, chegava já um Goethe esvaziado da sua carga metafísica e mística para aguar-se num romantismo típico da ópera oitocentista, apesar de que, assim mesmo, entrava como signo de modernidade, de abertura do espírito contra os dogmas, de liberdade e valorização do indivíduo racional. Levando esses dados em consideração, fica mais claro ainda o papel da ópera de Gounod numa Argentina que se moderniza e precisa apoiar-se na *Aufklärung* contra a “barbárie do caudilhismo”.

Alguns fatos da história da Argentina talvez possam ajudar a compreender as condições de produção do *Fausto* de Estanislao. O poema é escrito em plena Guerra do Paraguai, à qual, aliás, alude duas vezes. Essa guerra exprime bem o momento em que, na chamada luta das duas Argentinas (a das províncias e a de Buenos Aires), a segunda se impôs, com a vitória dos interesses mercantis e financeiros contra os dos fazendeiros. Antes já se havia dado o fim da ditadura de Rosas, 1852 e, em 1862, a nova unificação do País. O poema é escrito na era de Mitre, com o país integrado. Embora as províncias ainda detenham o maior número de habitantes, um terço desses vivem nas grandes cidades. Está tudo se preparando para a chegada dos imigrantes e a morte dos gaúchos que renascerão apenas na gauchesca. Os *porteños*, que sempre tiveram tendência separatista, só se acalmariam pela consolidação, em 1880, do papel de Buenos Aires como capital toda poderosa de uma nova Argentina, cosmopolita e europeizada.⁴² Mas na época da publicação do poema, o jogo de forças já está praticamente definido. Clara Rey de Guido assim define o período:

Desde el gobierno de Mitre (1862-1868) en Buenos Aires, lo urbano y lo elitista se imponen sobre lo rural y popular. Las protestas y rebeliones se suceden debido a la forma como los gobiernos impulsan la modernización: la distribución de las tierras para los extranjeros, desconociendo los derechos de los nativos, la mentalidad distinta de los inmigrantes frente a la criolla, la industrialización, el alambrado de los campos, entre tantas otras razones, provocan resentimientos en los locales, lo cual muchas veces degenera en bandoleirismo y banditismo. Los sectores marginados por la nueva mano de obra se convierten en xenófobos, pero inconscientemente van asimilando nuevas pautas traídas por los inmigrantes. Es el lado oscuro de la modernización impuesta desde una metrópoli que cada vez estrecha más los vínculos intelectuales, sociales, económicos y financieros con Europa y Estados Unidos. Factores sociales, ideológicos, económicos, políticos y culturales condujeron a la transformación de las ciudades-puerto de Montevideo y Buenos Aires. La comunicación con las grandes capitales europeas (París y Londres) era permanente debido a los bancos y casas comerciales francesas e inglesas. De ahí el intento de reproducir modelos tanto en el modo de vida como en las edificaciones, en la economía, en la literatura.⁴³

Colocando o gaúcho na ópera, a traduzir para o seu mundo a célebre história de sedução, abandono, insatisfação com a velhice e venda da alma em troca de juventude e amor, Estanislao está talvez apontando para uma síntese desejável e nunca conseguida, entre Buenos Aires e as províncias. Destacando a simplicidade do homem pobre do pampa, sua lealdade e amizade, contra a guerra e a violência, põe em relevo o lado civilizado do gaúcho e, ao mesmo tempo, relativiza a importância do refinamento citadino de uma Buenos Aires que se quer mais francesa e inglesa que americana e que volta as costas ao pampa, sem perceber quão perto dele está. Aponta-se, assim, para um modelo civilizatório que estaria mais para Alencar do que para Sarmiento, embora aqui o tom de brincadeira já implique um afastamento que talvez aponte para o irrealizável. De todo o modo, toma-se distância, pelo riso, e pelo tratamento simpático e sensível dado ao gaúcho, do modelo civilizatório, aceito um tanto ingenuamente por Sarmiento, que parece ignorar a barbárie da civilização, denunciada com mais senso crítico, no caso brasileiro, por

Euclides da Cunha⁴⁴ Estanislao del Campo parece divertir-se com as pretensões de ambos os lados.

Para Udo Rukser, o encontro com Goethe não é para o mundo hispânico um fenômeno isolado, mas

*(...) fruto y culminación de un proceso prolongado por el que el mundo mundo hispánico hubo de pasar, para superar su punto muerto y liberarse de su aislamiento. Hemos de desarrollar, pues, las relaciones con Goethe siguiendo el curso de la gran transformación experimentada desde 1800 por los pueblos de habla española: esta transformación se conoce como europeización, porque se trata de la confrontación con el espíritu europeo tal como había surgido de la Ilustración. En este proceso se libra la batalla entre la tradición ortodoxa, que quisiera mantener su autoridad a todo trance, y la inteligencia, que se sabe libre y quiere hacer valer su autonomía.*⁴⁵

Goethe teria servido assim aos adversários da ortodoxia que o teriam celebrado como libertador. Dado o substrato popular do poema alemão, ele permite também aos hispanos retomar o fio da sua poesia medieval, atualizando estruturas e temas do cancionero e do romanceiro que haviam sobrevivido ao esplendor do século de Oro e à posterior decadência da literatura e da cultura espanhola sob a dominação obscurantista da Igreja. Mas, insiste Rukser, sem a veia filosófica de Goethe:

*Y si el romanticismo alemán filosofaba por principio y mucho, nada de esto había, en cambio, en el mundo hispánico. Ahí estriba la diferencia esencial. Mientras el romanticismo alemán sigue influyendo profundamente el presente con sus grandes temas del sueño y la noche y conmovió a otras literaturas europeas, precisamente gracias a su profundidad metafísica, mientras esperaba alcanzar en esta forma lo absoluto y enlayaba lo poético con la profundidad religiosa, el romanticismo español, en cambio, siguió siendo más superficial: le faltaba la melancolía que resultó tan peligrosa para los alemanes, pero que convirtió a su romanticismo en un gran acontecimiento.*⁴⁶

O romantismo espanhol, como forma de secularização e modernização, responde ao desejo de popularizar a literatura, servindo ao conhecimento e autoconhecimento dos indivíduos e do país. O traço é comum ao romantismo hispanoamericano e brasileiro.

Na Espanha as discussões do *Fausto* calam fundo nos problemas da vida da época. Na América Latina o componente político mais débil implica uma discussão menos apaixonada, mas está presente. Goethe e seu Fausto representam aí também a luta pela liberdade intelectual contra os dogmas.

Como diz Rukser, não se trata de fazer do *Fausto* o protótipo do burguês, mas ele veicula uma visão de mundo que só podia ser compreendida por uma sociedade burguesa e ilustrada.⁴⁷ A Modernidade do *Fausto* implica uma antinomia entre vida e saber. E isto expressa a experiência do homem moderno, eternamente cindido.⁴⁸

Fausto é visto como moderno por excelência porque é a síntese entre o romântico e o clássico, o pagão e o cristão, o antigo e o moderno. Nicolás Jimenez, caso exemplar citado por Rukser, teria captado em Goethe a cooperação harmônica do céu e da terra no pulso de uma só vida, tal como só podia representá-lo um poeta moderno.

Para Octavio Paz o mito fáustico, em Goethe, é uma espécie de espelho do espírito ocidental. E, se Goethe é uma figura entre dois mundos, o lado que olha para o futuro é romântico, do primeiro *Fausto*.⁴⁹

Se, para a Espanha, a Alemanha servia assim à bandeira do “europeizemo-nos”, para a América Latina, a aproximação da cultura alemã, também filtrada pela França e Inglaterra, servia ao lema “desespanholizemo-nos”. Como no Brasil: “libertemo-nos de Portugal”.⁵⁰

Udo Rukser chama atenção para o fato de que, no caso da América Latina, é preciso considerar que, mais do que a Espanha ortodoxa, viveu longamente isolada da Europa, pela distância, e pelas condições naturais desfavoráveis, sofrendo o monopólio mercantil e precário desenvolvimento intelectual, com suas estruturas educacionais atrasadas. Zum Felde nos diz que tudo é dogma no final do período colonial, regra, canon, fórmula. E que para se ter acesso à ilustração era preciso sair do mundo hispânico. A França e a Inglaterra constituíram, assim, verdadeiras pontes para uma cultura mais atual e aberta.

Da independência em diante, tomamos na América uma cultura pronta de outros centros culturais. Um desejo de Universalidade, para

além da simples revolta contra a metrópole, é o que se revela aí. Mas a adoção de novas formas é, na maior parte das vezes, imitação servil, com perda da tradição e pouca originalidade. Se levarmos em consideração essa opinião corrente na crítica do período, a originalidade de Del Campo aparece nitidamente, pois não deixa de tematizar esse processo todo, utilizando os modelos, do ponto de vista do gaúcho, a partir da gauchesca, que era um gênero criado já há mais de meio século.

Resolve também, a seu modo, o problema da língua, pois enquanto o jovem que se instruía na América espanhola entre 1830 e 1880 não sabia concordar a sua forma nativa de falar com as formas literárias dos escritores franceses que lia e imitava, no caso dos gauchescos a língua local era trabalhada enquanto tal para, juntamente com a língua literária, construir um objeto híbrido bastante verossímil. Ao mesclar o modelo de Goethe e da ópera com a tradição da gauchesca, Estanislao del Campo consegue escapar da norma geral, conforme a define Udo Rukser:

Pero puesto que no podemos escapar a nuestro pasado, aun queriéndolo, el hispanoamericano cae en una contradicción interior que se percibe en la literatura como elemento paralizante durante todo el siglo siguiente. Y ao pretender apoderarse en el más breve tiempo posible del legado europeo que le había sido escamoteado, todos los problemas actuales irrumpen de golpe en el continente y provocan una enorme confusión.

No se deja madurar nada, pues hay que seguir en el acto toda nueva moda, para demostrar así la propia capacidad. Cada vez más los intelectuales latinoamericanos se aferran al modelo francés. Y así, si en la época colonial la literatura de América Latina fue una simplificación excesiva de la española, en el siglo XIX es, en cambio, ante todo, una imitación de la francesa, que irrumpe además con una avalancha de traducciones. En tanto no pueden eliminar su herencia española, los latinoamericanos compensan el conflicto con su afecto por Europa, es decir, por Francia.⁵¹

Pode-se dizer que, no *Fausto* de Estanislao, a dependência francesa se atenua, embora se conserve, quando se cruza com a tradição gauchesca. O poema muda a ópera de gênero e muda Goethe de gênero mais uma vez. Segue sendo um gênero semidramático, mas

tudo se reorganiza em torno das normas dessa poesia que, a essa altura, como alertam Borges e Ángel Rama, já estão suficientemente consolidadas num sistema coeso.

A acusação corrente de artificialidade para romances escritos sobre temas americanos, que dão a impressão de terem sido escritos por europeus, é também feita a muitos românticos brasileiros. Houve quem fizesse essa acusação a Del Campo, Leopoldo Lugones entre esses, como vimos. Mas, tal como Borges, julgamos que, neste caso, não procede a crítica. Não nos parece artificial a ida do gaúcho à ópera, porque encontra uma forma para expressar-se que convence, traduzindo a ópera nos seus códigos e isso é o que conta mais do que a sua improvável entrada no Colón. Depois que entra, o que importa é como fica e como sai. O problema, que Estanislao resolve muito bem, é manter Anastasio el Pollo na ópera e manter-nos atentos a suas impressões. Isso se consegue com arte, com a dosagem equilibrada de gauchismos, das palavras às comparações e a visão geral do mundo. Afinal, se a literatura culta ainda não filosofava neste lado do mar, o gaúcho já se perguntava sobre temas básicos da existência, como ficará mais claro, pouco depois, com *Martín Fierro*.

Segundo Alfonso Reyes, na América, chegamos demasiado tarde para tudo e, por isso, nossos escritores passam por alto as heranças recebidas:

(...) necesitan abreviar la evolución para estar al corriente... En esta confusión, la música, la conciencia no puede llegar a la armonía.... Y por sobre este mar revuelto, se atree el faro a proyectar su luz? Qué quiere Goethe entre nosotros? Aquello que el faro hace siempre: señalar la dirección -pese a todo: señalar la dirección-, aunque parezca sarcasmo, señalar la dirección, porque todo ideal es sarcasmo...⁵²

O *Fausto* de Estanislao faz parte desse processo. A começar pelo fato de que é escrito muito de afogadilho, sendo publicado alguns meses depois da apresentação da ópera em Buenos Aires. Mas Estanislao deve também ter lido Goethe, mesmo que seja na tradução espanhola, feita do francês nos anos 1860. Há indícios disso tanto na sua biografia de homem culto, quanto no poema. Neste, uma análise mais atenta, como a dos excursos, mostra que eles parecem querer compensar algo do que se perdeu na passagem do texto do Goethe ao libreto da ópera. Digamos que esses excursos expressam o lado mais

diretamente sério de um poema que tem muito de “broma”, como notou Borges, ficando esta mais perceptível nos diálogos e na idéia geral que Pollo e Laguna fazem do *mythos* de Fausto. Mas é justamente na junção desses dois pólos que o poema ganha originalidade, assinalando, pela incorporação local do tema do pactário, a universalização da cultura gauchesca. O paradoxo é apenas aparente. Para não ser postiço, havia que agauchar o drama fáustico, mas para agauchá-lo, havia que tomar a distância de uma ironia compatível com a operação de rebaixamento paródico necessária à expressão da descoberta de que nem os doutores estão livres das voltas do diabo.

Tudo isso, algum tempo depois de *El Facundo*, e na pena de um liberal, desmente a fama do gaúcho bárbaro e mostra que ele também pode usufruir da arte, traduzindo-a a seu modo, como aliás se tem feito, desde que o primeiro homem encontrou o primeiro desenho numa caverna, desde que o primeiro ouvinte escutou uma história de um narrador, desde que o primeiro leitor reagiu a uma história escrita. Por que tirar esse direito ao gaúcho? O direito de interpretar, de assimilar e reproduzir reinventando? A brincadeira de Estanislao tem esse lado sério e liberador, a contrapelo da própria ideologia que professava. E isso pode explicar um pouco do frescor do poema, mais de um século depois.

NOTAS:

- 1 São Paulo, Hucitec, 1990. (Subtítulo: Razões míticas, texto oral, edições populares).
- 2 Idem, ibidem., p. 11.
- 3 Idem, ibidem, p. 12.
- 4 *El Martín Fierro*, Buenos Aires, Columbia, 1965 p. 15.
- 5 *Fausto* é uma ópera em cinco atos, com música de Gounod, libreto de Jules Barbier e Michel Carré, baseada no *Fausto* de J. W. Goethe. Estreou a 19 de março de 1859 no Teatro Lírico de Paris. Foi apresentada no teatro Colón, de Buenos Aires, poucos meses antes da publicação do poema de Estanislao del Campo, em agosto de 1866.
- 6 México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- 7 Idem, ibidem, p. 154.
- 8 Idem, ibidem, p. 154.
- 9 O termo é de Ángel Rama.

- 10 Sítio de Buenos Aires, 1852 (Buenos Aires se havia separado da Confederação Argentina); Batalha de Cepeda, 1859, em que Mitre é derrotado por Urquiza; combate de Pavón, 1861, Urquiza é derrotado por Mitre. *Revolución de 74*, contra os rebeldes chefiados por Mitre para impedir Nicolás Avellaneda de tomar posse.
- 11 *El Martín Fierro*, ob.cit. p. 15.
- 12 Idem, ibidem, p. 15.
- 13 Ob. cit., p. 15
- 14 Ver Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, capítulo sobre José de Alencar.
- 15 Muitas das reflexões desta parte me foram inspiradas pela belíssima aula que Ênio Squeff generosamente me deu sobre a ópera de Gounod. Ficam aqui meus calorosos agradecimentos.
- 16 Ernest Newman, *História das grandes óperas*, Rio de Janeiro, Zahar, 1987, p. 134.
- 17 Idem, ibidem, p. 137.
- 18 Ob. cit., p. 156.
- 19 *Fausto*, Libreto com texto em francês, de Jules Barbier e Michel Carré, introdução, análise e comentários: José Avinoá, “Fausto em português”: Fernando Pires, tradução: Eduardo Salo, coordenação, Fernando Pires, Lisboa, Ed. Notícias, s.d.
- 20 Ob.cit., p. 14.
- 21 Ob. cit., p. 14.
- 22 Ob. cit., p. 14.
- 23 À moi les plaisirs, /les jeunes maitresses! /à moi les caresses, /à moi leurs désirs! /à moi l'énergie /des instincts puissants, /et la folle orgie /du coeur et des sens! /Ardente jeunesse, /à moi tes désirs /à moi ton ivresse, /à moi tes plaisirs /à moi ton ivresse/ à moi tes plaisirs... /A moi les plaisirs, /les jeunes maitresses! /à moi leurs caresses, /à moi l'énergie /des instincts puissants /et la folle orgie /du coeur et des sens. /Ardente jeunesse /à moi ton ivresse /à moi tes plaisirs /à moi ton ivresse /à moi tes plaisirs /à moi ton ivresse /à moi tes plaisirs // Mefisto: à toi les plaisirs, /les jeunes maitresses! /à toi leurs caresses, /à toi leurs désirs/ à toi l'énergie /des instincts puissants /et la folle orgie/ du coeur et des sens, /à toi la jeunesse, /à toi ses désirs /à toi son ivresse /à toi ses plaisirs /à toi son ivresse/ à toi ses plaisirs... (p. 63-64).
- 24 Introdução ao livreto da ópera, cit.. p 27.
- 25 Mesma introdução citada à nota 24, p. 99.
- 26 “Le charme ambigu de “Faust”, in: Folheto que acompanha o CD FAUST, Gounod, Kiri Te Kanawa-Francisco Araiza, Evgeny Nesterenko, Symphonie-Orchester x Chor des Bayerischen Rundfunks, dir. Sir Colin Davis, Philips, p. 39.
- 27 A edição utilizada aqui é a da Biblioteca Ayacucho, *Poesia gauchesca*, prólogo de Ángel Rama, selección, notas y cronología, Jorge B. Rivera, Caracas, (1977), ob. cit., p. 158.
- 28 “Tensiones campo/ciudad en la novela (1970-1993), in: *Lateinamerika-Studien* 36, Universität Erlangen-Nürnberg, ZentralInstitut (06), Sektion Lateinamerika, número sobre Culturas del Río de la Plata (1973-1995),

- transgresión y intercambio, ed. Roland Spiller, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1995, p. 116.
- 29 In: Galvão, Walnice Nogueira. *Desconversa*. Rio de Janeiro, ed. de UFRJ, 1998, p. 115-128.
- 30 Ob. cit., p. 115.
- 31 Ob. cit. p. 165
- 32 Ob. cit., p. 167.
- 33 Ob. cit. p. 170-1.
- 34 Ob. cit., p. 172.
- 35 Idem, ibidem,
- 36 Ob.cit., p.173-174.
- 37 Ob. cit., p. 182.
- 38 Ob. cit., p. 10.
- 39 Ob. cit., p. 10, tradução minha.
- 40 Os cielitos costumam ser considerados pelos estudiosos como formas de cantos do folclore europeu transplantadas para o Prata e adaptadas aos poemas patrióticos a partir da independência, em 1810. Para uma visão equilibrada da gauchesca entre o popular, oral e escrito, cidadão e culto, ver Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. Veja-se também, de Ángel Rama, *Los gauchopolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968. Veja-se ainda, de Eduardo Romano, “Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses”, in: *América Latina, palavra, literatura e cultura*, org. Ana Pizarro, Memorial da América Latina e Edunicamp, São Paulo, Campinas, 1994, v. 2, p. 127-159.
- 41 Ver Roberto Schwarz, *A sereia e o desconfiado*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1965 e Ligia Chiappini, *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- 42 José Maria Rosa, *História Argentina*, Felix Lima, *Historia Integral de la Argentina*, Buenos Aires, Planeta. H. S. Ferns, La Argentina, Sudamericana, v. 6 e 7.
- 43 “La literatura popular rioplatense en el período de la modernización”, in: *América Latina, palavra, literatura e cultura*, ob. cit., p. 388-89.
- 44 A respeito das semelhanças e diferenças entre Euclides da Cunha e Sarmiento, veja-se: Berthold, “Euclides e Sarmiento”, in *Gêneros de Fronteira: cruzamentos entre a história e a literatura*, São Paulo, Xamã, 1998.
- 45 Cf. Rukser, ob. cit., p. 13.
- 46 Idem, ibidem, p. 34.
- 47 Ob. cit, p. 123.
- 48 Ob. cit. p. 142.
- 49 In: *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- 50 Vejam-se a esse respeito Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, já citado, e Pierre Rivas, Paris, Capital do século XIX, in: *Literatura e História na América Latina*, São Paulo, Edusp, 1993.
- 51 Ob. cit., p. 51.
- 52 Apud Rukser, ob. cit., p. 55.

3. REIVINDICANDO EL PASADO AFRICANO: Zumbi como icono social

Elizabeth A. Marchant

University of California - Santa Barbara

Durante los últimos veinte años, los afro-brasileños han reevaluado histórica y culturalmente lo que significa ser negro. La explícita recuperación cultural de una herencia africana como parte de una secular lucha política es una tentativa para fortalecer la conciencia afro-brasileña. En este estudio, examinaré algunas de las estrategias específicas empleadas en la producción de lo que se considera la cultura brasileña contemporánea. En particular, me centraré en las maneras en las que esta producción hace uso de la historia afro-brasileña. Un estudio de la recuperación e invención de las figuras históricas afro-brasileñas en la cultura contemporánea podría servir como fundamento para una reevaluación de la historia de la diáspora africana en el Brasil.

La diáspora, es decir, los movimientos de gente a través de continentes, fronteras, y mares, no puede dejar de tener unas implicaciones profundamente políticas en el contexto de la sociedad multirracial que emerge de la historia de la esclavitud en el Brasil. Los herederos de este legado reformulan un pasado histórico que desafía los mitos prevalentes de la identidad nacional brasileña. Al combatir la idea de Brasil como una democracia racial, los productores de la cultura afro-brasileña afirman una historia resistente como medio de formular una distinta identidad racial y política. Esta resistencia racial permanece como un discurso contestatario en relación a la identidad nacional brasileña que tiende a hacer caso omiso de las distinciones raciales aseverando una igualdad racial. La construcción de identidades afro-brasileñas representa un proceso que toma en cuenta el siniestro legado de la esclavitud, una forma transcontinental de globalización que ha sido obviada en las recientes discusiones sobre globalización en Latinoamérica. Este aspecto merece nuestra atención precisamente porque la globalización implica no sólo la expansión global del capital sino también el desarrollo de los derechos civiles y de una conciencia oposicional.¹

La producción cultural afro-brasileña combate un legado de carencias incorporando formas culturales de África, del Caribe, y de los Estados Unidos que van desde “Detroit’s Motown sound” a “Ladysmith Black Mambazo” del África del Sur, hasta Bob Marley de Jamaica. Los discursos evocados por estas formas internacionales rechazan la colonización, afirmando los derechos civiles, y convocando la movilización de comunidades distintas en un proyecto de liberación postcolonial.

Un elemento clave de esta movilización implica la recuperación y la utilización de figuras de la diáspora que permanecen en el panteón en expansión de los íconos culturales afro-brasileños. Zumbi representa un ejemplo significativo del proceso de recuperación que está en el centro de la cultura afro-brasileña. Zumbi, el último rey de Palmares, comunidad independiente fundada por esclavos libres y cimarrones que sobrevivió la mayor parte del siglo XVII hasta su destrucción en 1695 por militares portugueses, ha llegado a ser un ícono cultural poderoso. Tan es así, que su figura ha estado implicada en el proceso de democratización brasileño, especialmente en las celebraciones del centenario de la abolición de la esclavitud en 1988. De ahí, que su imagen aparezca en películas, en música, y en la literatura que celebra la herencia africana de resistencia en las Américas, y que sea una figura central para el movimiento negro brasileño.²

De la misma manera que la esclavitud está implicada en un proyecto colonizante que forma parte de la globalización, la distribución de manifestaciones culturales de resistencia también forma parte del transnacionalismo económico contemporáneo. Por esta razón, la formación de una conciencia afro-brasileña complica el significado del término “globalización” entendido como proceso que fomenta resistencia o dependencia. La política basada en cuestiones de identidad que entra en juego en el Brasil nos ayuda a enfocar algunos de los problemas y de las posibilidades generados por las narrativas de globalización. Además, la producción cultural afro-brasileña cristaliza la frecuentemente difícil relación entre la política y la cultura.

Las observaciones de la periodista y bailarina Alma Guillermprieto en su libro *Samba*, publicado en 1990, ofrecen una introducción a algunos de estos problemas. Guillermprieto, quien vivió en la favela de Mangueira en Rio de Janeiro de 1987 a 1988, describe en las últimas páginas de *Samba* el desfile televisado del carnaval de Vila Isabel, una de las escuelas de samba rivales de Mangueira:

Una falange de guerreros color caoba, altos como árboles, sus tocados vibrando con ornamentos de paja, está caminando a zancadas [...] a la cabeza de una fantástica procesión africana. Vila Isabel canta, brama, aúlla: “El grito fuerte de Palmares, que corrió por tierra, cielos y mares”. Los guerreros zapatean. Hay un susorro y una sacudida de paja y matracas. “Gloria a Zumbi!” Gigantescas esculturas de madera africanas miran fijamente desde el centro de una carroza. No hay lentejuelas. No hay espejitos. La cámara gira brevemente a través de un público hipnotizado.

Vila Isabel canta. “¡Qué magia! ¡Oremos a Ageum y Orixá!” En trajes pajizos, sobre una enorme carroza de siete pedestales cubierta de paja y ornamentada, los orixás se cuadran majestuosamente, adornados de conchas de cauri, coronados de plumas de color escarlata y doradas.

“¡Salve Zumbi!”³ (234-5).

¿De dónde emerge esta articulación de orgullo afro-brasileño, esta manifestación de cultura afro-brasileña? En un país que frecuentemente se presenta como un paraíso, una tierra cuya gente ha trascendido la estratificación racial, esta afirmación de lo africano representa una aserción del orgullo racial que, hasta recientemente, era muy poco conocido en el Brasil. Desde los años 1970, los asuntos étnicos y de diferencia cultural han pasado a ocupar un papel central en la producción de la cultura afro-brasileña. Este cambio hacia la articulación de una identidad étnica/racial comienza a enmendar la eliminación de experiencias marginales, resultado de construcciones de identidad nacional planteadas estrictamente desde cuestiones de clase social. Los productores de cultura, especialmente los músicos y los cineastas, habían hecho caso omiso de manera habitual de asuntos de identidad que no estuvieran basados en cuestiones de clase. Al llegar los años 1970, el cine y la música brasileños comienzan a incorporar la cuestión de la raza como una marca de la identidad étnica y racial. Así, el mito brasileño de la democracia racial comienza a desconstruirse, y las particularidades de la raza como una categoría crítica y política empiezan por fin a ser consideradas.

El mito brasileño de la democracia racial se formula a comienzos del siglo XX. A finales del siglo XIX, los intelectuales brasileños respondieron al desafío de mantenerse al día con el “racismo científico” europeo mientras forjaban un sentido de identidad brasileña que to-

maba en cuenta su sociedad multirracial. El compromiso al que llegaron se conoce como el “ideal emblanquecedor” que todavía domina las discusiones sobre identidad brasileña. Aunque los intelectuales finiseculares aceptaron la noción de una jerarquía entre las civilizaciones (con la civilización europea naturalmente superior a todas), no podían aceptar sin problemas el determinismo racista. De seguir esta noción y debido a la heterogeneidad racial del Brasil, la nación estaría predestinada para siempre a una inferioridad. Por esta razón, pasaron por alto la insistencia de los científicos europeos en que el mestizaje llevaba a la degeneración y, al mismo tiempo, buscaron métodos para emblanquecer la población y así, eventualmente y elevar la civilización a un nivel “superior”.⁴ Esta postura dio como resultado medidas oficiales como el estímulo de la inmigración europea y la restricción sobre la inmigración negra.

Con la publicación de *Casa grande e senzala* por Gilberto Freyre en 1933, los brasileños encontraron las bases para rechazar el argumento sobre el mestizaje como degeneración. Freyre, como su mentor Franz Boas, proponía la cultura, y no la raza, para explicar las diferencias en el comportamiento humano. En *Casa grande e senzala*, la historia social de los latifundios del nordeste del Brasil en los siglos XVI y XVII, Freyre propone que la historia de la mezcla de las razas dio como resultado la creación de la cultura original de la nación. Su énfasis en las contribuciones de la gente de color a la cultura brasileña tanto en *Casa grande e senzala*, como en su continuación, *Sobrados e mucambos*, que cubre los siglos XVIII y XIX, podría haber sugerido que las razas se vieran como iguales en sus posibilidades y en su valor para la sociedad brasileña.

Sin embargo, a pesar de la tendencia igualitaria de este argumento, el efecto práctico del análisis hecho por Freyre no fue el de promover esa igualdad racial. Por el contrario, y como apunta Thomas Skidmore, “sirvió para reforzar el ideal emblanquecedor al mostrar gráficamente que la élite (primariamente blanca) había ganado rasgos culturales valiosos de su íntimo contacto con el componente africano (y con el indígena, en menor grado)” (p. 22). Aunque la obra de Freyre incorporaba la valorización de lo africano y de lo indígena, resaltó el elemento portugués (blanco, europeo) en su descripción. La población mestiza del Brasil llegó a ser idealizada, no por su herencia africana e indígena, sino por la superioridad del componente blanco que mostraba la

flexibilidad y la fuerza de la misma para adaptar esas influencias “inferiores”. Freyre continuó desarrollando su teoría de que los portugueses poseían una habilidad especial para adaptarse a las regiones tropicales y para aprender las costumbres de sus gentes indígenas. La teoría es conocida como “lusotropicalismo”.

El “lusotropicalismo” articula la muy poderosa y muy influyente ideología de la superioridad de los blancos que se esconde detrás del mito de la democracia racial. Esta teoría provee el prisma por el cual las categoría de clase (y no la de raza) es la lente a través del cual se examinan las relaciones sociales. Vemos el desdoblamiento de este proceso, por ejemplo, en la novela *Jubiabá*, publicada por Jorge Amado en 1935. El protagonista, Antônio Balduino, aunque desarrolla una conciencia racial y se identifica con Zumbi como héroe afro-brasileño, termina por alinearse con el movimiento laborista y no con una identidad racial.

Por causa de esta convergencia de raza y clase, muchos afro-brasileños no se han identificado históricamente con su raza o con su etnia. De un modo general, no han articulado una manera de combatir la opresión basada en la identidad racial (en vez de o además de la identidad de clase). En efecto, el énfasis en la composición multirracial del Brasil ha nutrido el mito poderoso de la democracia racial, convirtiéndolo en una de las metanarrativas de la identidad nacional brasileña. El mito es tan penetrante que hasta en 1990 Thomas Skidmore puede alegar que, “[l]os creadores de opiniones en el Brasil todavía viven con el legado intelectual del compromiso que sus padres y sus abuelos pactaron con la teoría racista [...]. Ellos heredaron una sociedad multirracial ricamente compleja pero no han encontrado todavía un nuevo criterio para describir o justificar su futuro” (p. 28). Sin lugar a dudas, y como una evaluación general del estado de la conciencia racial en el Brasil, la observación de Skidmore es acertada. Sin embargo, como sugiere la escena de carnaval descrita por Guillermoprieto, tanto el reconocimiento de identidades raciales como la articulación del orgullo afro-brasileño es un proceso en constante crecimiento.

En parte, esta conciencia fue fomentada por prácticas del imperialismo cultural promulgadas por los Estados Unidos en los años 1970. Junto con otros productos musicales, los discos de James Brown, The Jackson 5, y otros músicos de “soul” afro-americanos trajeron consigo un conocimiento de los movimientos negros que estaban reco-

riendo Estados Unidos y otras partes de la diáspora africana. Además, los movimientos de independencia africanos -particularmente las ex-colonias portuguesas de Mozambique y Angola- inspiraron un renovado orgullo en las raíces africanas. También, la música de Bob Marley, Peter Tosh, y Jimmy Cliff ofreció un medio para denunciar la corrupción y la opresión gubernamentales mientras simultáneamente se alababa a la madre Africa.

De estas y otras varias influencias nació en Brasil un nuevo género de samba de barrio, el “*bloco-afro*”. En Salvador, en 1974, el *bloco-afro* “*Ilê Aiyê*” se formó para investigar no solamente la música afro-brasileña, sino todos los aspectos de la vida y cultura africanas. Esta nueva energía ayudó a reavivar los “*Filhos de Gandhi*”, el único grupo sobreviviente de *afoxé* (grupos que interpretan la música ritual de *candomblé* y forman una síntesis entre las formas religiosas afro-brasileñas y la música popular). Los *afoxés* habían desfilado en los carnavales del fin del siglo, pero fueron suprimidos por la represión gubernamental a comienzos del siglo XX. Su renacimiento fue impulsado por Gilberto Gil -el distinguido músico y cantante afro-brasileño- que volvió de su exilio londinense en el mismo año (McGowan y Pessanha, 126). El interés por el nacionalismo africano y la resistencia cultural se manifestó en la música brasileña con una cadencia doble. Esto produjo nuevas formas culturales como el *bloco-afro* y reavivó formas antiguas que habían sido reprimidas y marginalizadas. Este doble proceso de creación y recuperación conecta momentos de expresión cultural del pasado histórico con expresiones corrientes de la cultura afro-brasileña.

Un análisis más detallado de las letras de la *samba de enredo* “*Kizomba, festa da raça*”, escrita por Martinho da Vila y representada en Rio de Janeiro en 1988 por la escuela de samba Vila Isabel, revela complejas estrategias de recuperación y reevaluación históricas. Esta es la música que acompañaba el desfile que Guillermprieto describe en su libro:

“Kizomba, Festa da Raça”
por Martinho da Vila

Valeu, Zumbi
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus, e mares
Influenciando a Abolição

Zumbi, valeu
Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto, e dança
Jongo e maracatu
Vem menininha pra dançar o caxambu
Vem menininha pra dançar o caxambu
O O nega menina
Anastácia nem se deixou escravizar
O O Clementina
O pagode é o partido popular

Sacerdote ergue a praça
convocando toda raça
nesse evento que com graça
gente de todas as raças
numa mesma emoção
Esta Kizomba é nossa constituição
Esta Kizomba é nossa constituição

Que magia!
Reza a Ageum e Orixá
Tem a força da cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Para se valer dos seus ideais
E a beleza pura dos seus rituais

Vem a lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
de que *apartheid* se destrua

En la primera estrofa, oímos la afirmación histórica de Palmares y se hace una conexión entre la abolición de la esclavitud y la libertad: “Valeu Zumbi/ O grito forte dos Palmares/ Que correu terras, céus, e mares/ Influenciado a Abolição”. La construcción de una memoria histórica comienza con el poder de Palmares que atraviesa el tiempo y el espacio para ejercer su influencia sobre la abolición que ocurre casi

doscientos años después de la destrucción física del *quilombo*. En la segunda estrofa, Palmares se conecta con el presente a través del tiempo mediante la transformación de Vila Isabel. “Hoje a Vila é Kizomba/ É batuque, canto, e dança/ Jongos e maracatu”. Luego se evocan dos íconos femeninos, Anastácia, la esclava resistente ficticia y Clementina, la famosa cantante de samba del siglo XX, y sigue una referencia inicial a la política contemporánea, “O pagode é o partido popular”. Otra referencia a la política contemporánea se hace en la cuarta estrofa, que invita a todos a participar en el acontecimiento ritual. No olvidemos que 1988 es el año en que se reescribe la constitución nacional del Brasil. “Esta Kizomba”, dice, “é nossa constituição”. Los dioses afro-brasileños se evocan y se conectan explícitamente con la cultura, el arte, y el coraje en la quinta estrofa. La última estrofa se expande hasta incluir la política contemporánea de ultramar: “Vem a lua de Luanda? Para iluminar a rua/ Nossa sede é nossa sede/ de que *apartheid* se destrua”. El momento de la representación se conecta con los movimientos políticos de resistencia y de descolonización en África -la independencia de Angola de Portugal y la denuncia del *apartheid* en África del Sur.

Estos movimientos históricos y geográficos asociados con la diáspora africana son elementos comunes en las producciones culturales afro-brasileñas. El poder de descolonización que ellos representan no ha pasado desapercibido en el Brasil, y tampoco ha faltado los críticos. El gobierno militar, que promulgaba medidas represivas a lo largo de los años 70, criticaba duramente la influencia de “black soul” e invocaba la cada vez más desacreditada ideología de la democracia racial. Como observa Michael Hanchard, la influencia de “black soul” fue condenada como causa de conflictos y odios raciales. Los críticos de esta forma cultural la llamaban racista e inauténtica, y la consideraban precursora de un movimiento afro-brasileño de protesta (Hanchard, 1994, p. 115). Y nadie menos que Gilberto Freyre -uno de los primeros en dar valor a las contribuciones de los africanos a la sociedad brasileña- denuncia en 1977 la influencia de una “americanización” de la cultura brasileña partiendo de la base del imperialismo cultural norteamericano. Convendría considerar que la nueva atención prestada a una “africanización” invisible durante mucho tiempo fuera, en realidad, la verdadera amenaza a las formas oficiales de la identidad nacional y la conciencia política.

La conciencia de la política de la identidad se ha manifestado en otras formas penetrantes de expresión cultural. Un buen ejemplo es la película *Quilombo* (1984) de Carlos Diegues. A partir de su acercamiento al carnaval y de su reformulación a través de la influencia afro-brasileña, la película procura conectar la historia de los negros con la cultura contemporánea afro-brasileña. Diegues emplea varias manifestaciones de la cultura popular, especialmente la música, el carnaval, y el *candomblé*, como parte de la doble representación de la resistencia contra la opresión racial. En otras palabras, contra la esclavitud del siglo XVII y también contra la discriminación racial del siglo XX. Vemos otra vez la conexión entre momentos del pasado histórico y expresiones culturales corrientes. Más específicamente, estas formas culturales se transforman en una reivindicación de la cultura afro-brasileña que es tanto una construcción distinta como críticamente informativa.

El título de la película se refiere al término general para las comunidades fundadas por cimarrones a lo largo de los siglos XVII y XVIII en Brasil. Los *quilombos* más espectaculares y perdurables constituían la república de Palmares, que permaneció independiente de la colonia brasileña hasta 1695. Palmares, situado en el interior de lo que hoy es el estado de Alagoas, tenía su propia forma de gobierno, que incorporaba un sistema basado en modelos africanos y desarrolló su economía a base de sistemas africanos de agricultura. Se calcula que en su apogeo, tenía una población de 20.000 habitantes y ocupaba un territorio más o menos del tamaño de un tercio de lo que es Portugal. No sólo los afro-brasileños vivían en Palmares, sino también indígenas, mulatos, y blancos marginalizados se sintieron atraídos por la vida comunal que el *quilombo* ofrecía.⁵ Se ha sugerido que en Palmares los negros crearon estructuras sociales, políticas, y religiosas que acomodaban los orígenes multi-étnicos de la comunidad (Kent, 1979, p. 188). Palmares representa, entonces, la movilización de una comunidad alternativa en el Brasil. La capacidad de crear una forma de estructura social alternativa representaba una amenaza directa a la autoridad de los blancos en la colonia. Este hecho llevó a los portugueses a emprender numerosos ataques contra Palmares, que fueron resistidos con tácticas guerrilleras.

Una de las figuras centrales de la película *Quilombo* es Zumbi. Debido a sus largas y tenaces batallas contra los portugueses en el siglo XVII, Zumbi se convierte en los años 1970 en el ícono central de la re-

sistencia para varios movimientos afro-brasileños, incluyendo el MNU (Movimiento Negro Unificado Contra la Discriminación Racial). Estos movimientos, en la mayor parte fundados en esos años, procuraron mejorar las condiciones políticas, sociales, y económicas en que vivían millones de afro-brasileños. *Quilombo*, entonces, aparece muy poco después de que el problema de la resistencia y la lucha política de los afro-brasileños adquiriera un mayor impulso.

La película hace referencia a muchos géneros y, siendo en parte una reconstrucción histórica y en parte un musical, emplea la estética de la *samba de enredo* de las escuelas de samba en Rio que también recrean acontecimientos históricos. De este modo, la forma de la película apunta hacia un híbrido en el que sobresale la liminalidad: el sentido de que no es ni estrictamente histórica, ni estrictamente un entretenimiento musical, pero sí ambas cosas a la vez. La forma resalta la aseveración de lo híbrido que, como *Quilombo* sugiere, está en el corazón de la identidad cultural brasileña.

De manera diferente de las representaciones históricas tradicionales de Palmares, la película rechaza las versiones que tienen como núcleo los hechos heroicos y las tácticas de los militares portugueses cuando por fin destruyen los *quilombos*. En contraste, la película se basa en las investigaciones más recientes y especialmente en los trabajos de Decio Freitas y su historia revisionaria, *Palmares, a guerra dos escravos*, publicada en 1974. La obra de Freitas y de otros investigadores de la experiencia africana en el Brasil toma una perspectiva negra y destaca la importancia histórica y cultural de los afro-brasileños. Diegues combate la tendencia brasileña de marginalizar a los negros en los medios de expresión populares, empleando actores, bailarines, y músicos negros en una recreación espectacular de Palmares.

A un nivel semiótico, la película presenta una doble narrativa. Al contar y representar una historia revisionista, suprime el privilegio del que gozan los europeos en las versiones históricas europeas. A este nivel, la película resalta la centralidad de las historias marginalizadas. En un segundo nivel, *Quilombo* presenta las caras y los cuerpos de los negros tradicionalmente invisibles. Ellos participan en una representación muy estilizada en la que destacan los juegos teatrales, musicales y estéticos. En este segundo nivel, la película nos presenta no solamente una historia revisionista, sino también un cuestionamiento de la historia en sí. El uso de la danza y de la música crea un sentido de celebra-

ción muy parecido al del carnaval. Además, el escenario, las luces, los movimientos y ornamentos de los cuerpos evocan el carnaval. Al referirse a lo carnavalesco, la película establece una lectura que depende menos de anécdotas históricas que de las formas altamente estilizadas a través de las cuales los afro-brasileños han narrado su historia.

Carlos Diegues ha dicho que concibió *Quilombo* como una *samba de enredo* y Robert Stam apunta que la película se estructura de una manera “análoga a la colección de cantos, bailes, disfraces, y letras de música que forman parte de esa modalidad de narrativa popular” (Stam, 1985, p. 69). Además de utilizar una forma muy conocida de samba, Diegues también emplea artistas muy conocidos en la película, como el grupo *afoxé* “Filhos de Ghandi” mencionado arriba, la escuela de samba “Imperio”, y el grupo de *capoeira* “Feitiço de Caixas.” Por último, Gilberto Gil compuso la partitura para la película. Al emplear artistas fácilmente reconocibles por el público y al incorporar sus representaciones de danza, de música, y de religión en la película, Diegues hace una conexión patente entre un momento histórico de la resistencia afro-brasileña y las prácticas culturales contemporáneas.

Al incorporar elementos del carnaval, la película destaca la importancia de la acción colectiva y no del trabajo individual. Zuzana Pick apunta, por ejemplo, que el *mise-en-scène* “favorece los espacios donde se toman decisiones y donde se llevan a cabo rituales religiosos. Las secuencias en Palmares se enfocan en los aspectos performativos de la interacción colectiva y minimizan los intercambios individuales” (Pick, 1993, p. 147). El énfasis puesto en la identidad del grupo y no en la del individuo indica un reposicionamiento de la agencialidad y la subjetividad. La evocación de la vida comunal propone una forma de compromiso social distinta del que se ofrece desde las epistemologías formuladas en Europa.

Las referencias a la celebración del carnaval y sus particularidades en el Brasil subrayan un cambio desde la “europeización” de la sociedad brasileña hacia la “africanización” del intercambio social. Es más, lo carnavalesco en la teoría cultural representa la inversión del orden social, el reemplazo del centro por el margen, y el estado liminal ritualizado a través del cual la sociedad se transforma en lo que normalmente procura con tanta fuerza suprimir: lo sensual, lo liberado, lo peligroso. Y, claro está en este contexto, lo africano. *Quilombo* termina con la reivindicación de un Zumbi agonizante que afirma que Palma-

res siempre existirá. Efectivamente, la recuperación de Zumbi representa una forma de resurrección cultural que enriquece el significado histórico de África en el Brasil.

El proyecto de “africanización” marca una significativa transformación en las maneras en las cuales entendemos las producciones culturales dentro del contexto brasileño. Se nota un movimiento que se aparta del mito de la democracia racial y que afirma otras cadencias históricas y culturales. Por medio de la re-presentación de artefactos culturales ritualizados, la cultura afro-brasileña emerge como la expresión de otro Brasil donde la raza no se ignora, sino que constituye una categoría central de interrogación social. La identidad racial se reformula y se recentraliza a través de la cultura afro-brasileña. El margen desterritorializa el centro y la identidad nacional brasileña viene a ser escudriñada de maneras inaccesibles antes de que se produjeran los grandes cambios culturales y sociales de los años 1970.

Apropiándome de las palabras de Guillermprieto, la cultura brasileña se yergue majestuosamente, adornada de conchas de cauri, coronada de plumas de color escarlata y doradas gritando, “¡Gloria a Zumbi!”.

Obras citadas

Freitas, Décio.

Palmares, a guerra dos escravos. Rio de Janeiro, Graal. Guillermprieto, Alma. *Samba.* New York, Vintage Books.

Hanchard, Michael George.

1994 *Orpheus and Power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988.* Princeton, Princeton University Press.

Kent, R. K.

1979 “Palmares: An African State in Brazil”. *Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas.* Richard Price, ed. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

McGowan, Chris and Ricardo Pessanha.

1991 *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil.* New York, Billboard Books.

Pick, Zuzana M.

1993 *The New Latin American Cinema: A Continental Project.* Austin, University of Texas Press.

- Sandoval, Chela.
1991 "U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World". *Genders* 10: p. 1-24.
- Skidmore, Thomas.
1990 "Racial Ideas and Social Policy in Brazil, 1870-1940". In: *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Richard Graham, ed. Austin, University of Texas Press. P. 7-36.
- Stam, Robert.
1985 "Samba, Candomble, Quilombo: Black Performance and Brazilian Cinema". *Journal of Ethnic Studies* 13.3: p. 54-84.

NOTAS

- 1 Para una discusión del concepto de conciencia oposicional y su relación con los movimientos políticos, véase Sandoval.
- 2 El día 20 de noviembre, día de la muerte de Zumbi, ha sido declarado "Día Nacional de la Conciencia Negra" en el Brasil.
- 3 Todas las traducciones aquí incluidas son mías.
- 4 Para una discusión detallada de este proceso, véase Skidmore.
- 5 Conviene mencionar aquí que la verdadera organización social de muchos de los *quilombos* brasileños continúa generando debate. Especialmente, la posibilidad de la existencia de la esclavitud dentro de los propios *quilombos* (véase Freitas, por ejemplo).

4. EL NUEVO MILENIO Y LA RECONSTRUCCIÓN DEL CANON EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA DE MUJERES

Luiza Lobo

Universidad Federal de Río de Janeiro

La Nueva Historia, desarrollada por Braudel, Le Goff, Peter Burke y otros, tiene como meta la creación de nuevos paradigmas para juzgar la realidad: en lugar de consagrarse a la tradición de los sistemas hegemónicos, tiene como objetivo contemplar nuevos factores relevantes para la comprensión de la realidad. Entre éstos, la introducción de la historia de lo cotidiano y de las mentalidades como forma de comprobar un cuadro sobre el contexto contemporáneo moderno. Desde esta perspectiva se valorizan actividades que, a pesar de ser naderías, ligadas a la sobrevivencia y a las actividades cotidianas tienen, mientras tanto, incluso en sí una relación de poder. En otras palabras: se cambia lo público (estamentos, lucha de clases, jerarquías y otros valores externos de la sociedad) por lo privado (sistema de valores, implicaciones de lo imaginario, organización doméstica y de la vida familiar).

Es obvio que estas dos estructuras se entrecruzan; mientras es más evidente, a través de los estudios sociológicos tradicionales, que la esfera de lo público obedece a la lucha de clases y a una jerarquía del poder rígida ligada a las esferas del trabajo, tal hecho no se tornaba hasta ahora manifiesto con respecto a la esfera privada. Había una cierta invisibilidad con respecto a la importancia o a la pertinencia de las actividades del ámbito doméstico o privado en la totalidad de la esfera vital.

Y mientras tanto, con la expansión de las actividades de la mujer fuera del círculo doméstico, ocurrido en la década de 1970 como fenómeno casi mundial, ¿no es precisamente la mujer quien mejor transita entre estas dos esferas, la interna y la externa?

Por lo tanto, ¿no podría deducirse la existencia de un “dialogismo”, de una interrelación de discursos y de universos conceptuales entre el yo y el mundo exterior?

Podríamos, por otro lado, recapitular la historia de la mujer desde el inicio de la era moderna, en el período medieval, renacentista y barroco, y ver desde este pasado más remoto el germen de una verdadera revolución en esa forma de valorar los usos y costumbres como comprobación de la cultura histórica y sociológica.

La realidad y lo imaginario, lo real y lo simbólico, lo externo y lo interno se tornan dicotomías rebasadas cuando se observa la actuación existencial y el quehacer de la escritura en las autoras contemporáneas.

En este trabajo, nuestra intención es la de señalar la imagología que caracteriza el desarrollo de este pensamiento no dicotómico, post-cartesiano, que hace posible el convivio entre realidades dispares, que es el signo que caracteriza la escritura de autoría femenina. Más allá del principio aristotélico del tercero excluido que afirma que dos términos idénticos entre sí son diferentes de un tercero, las mujeres en general, y las escritoras en particular, aprendieron, en su práctica existencial, a combinar la política de la esfera pública con el interés doméstico de la esfera privada, la visión de las grandes estructuras sociales con la percepción minuciosa de lo pequeño, del pormenor. Es, como lo muestra Lyotard, una práctica que supera las dicotomías metafísicas.¹ La escritora conforma un proceso de escritura que hace de la “(...) propia casa un pequeño fragmento en un escenario cada vez más amplio, y el cuerpo, la casa y la ciudad se tornan significantes dentro de una interminable cadena de nuevos significados”.²

Si, por un lado, Jean Baudrillard imagina “(...) una teoría semántica que trataría los signos a partir de su atracción seductora y no en su contraste y su oposición”,³ Luce Irigaray propone, en “¿Comment devenir des femmes civiles?”⁴ una dialéctica triple: una visando para el sujeto masculino, otra para el sujeto femenino y una tercera para sus relaciones en parejas o en comunidad.

* * *

¿Qué es lo que caracterizaría, por lo tanto, el rasgo común de este movimiento femenino de la esclavitud antropológica hasta la iluminación del día para usar la alegoría de la caverna rumbo a la *alethéia* (verdad) en el diálogo platónico?

Bajo este punto de vista, la escritura realista, en el caso de las escritoras, comenzó como imitación, igualándose al lenguaje masculino

patriarcal vigente. Es el caso de Júlia Lopes de Almeida (Rio de Janeiro, 1862-1934), cuyo estilo poco se distinguía del masculino, tan parecido al de Coelho Neto, Machado de Assis, y tantos otros escritores de renombre.⁵ Es la etapa que Elaine Showalter denominó de “fase femenina”, correspondiente al surgimiento del pseudónimo masculino de la década de 1840 hasta la muerte de George Eliot, en 1880, de la literatura en lengua inglesa.⁶

En palabras de Julia Kristeva, la “revolución del lenguaje poético” se dio, en el caso de las escritoras, no sólo a partir de la abolición de la literatura regionalista, que se apoyaba en un realismo ingenuo, como uno de los principales fenómenos del movimiento conocido como postmoderno, sino también en la incorporación de un lenguaje poético (poético aquí empleado *lato sensu*, como la producción textual). Esta conciencia poética se apoya en la ambigüedad lingüística del signo, dividido en conciente e inconciente.

Tal conciencia de la inadecuación de lo real para expresar el mundo particularmente escindido por parte de las mujeres, por vivir en un universo particular, cerrado, las hizo adecuarse, a partir de las décadas de 1960-70, cuando ingresaron masivamente en el mercado de trabajo, a estos dos mundos, el interior y el exterior, tornando su vida diaria también una práctica política de conquista de espacios y autonomía, a través de la educación universitaria, del trabajo profesional, de la posesión de cargos destacados etc. Habitadas a lidiar con la ambigüedad del signo en todas sus dimensiones, las escritoras dominan la liberación de su habla y superan las dicotomías metafísicas presentes en nuestro universo logocéntrico, desde la lógica aristotélica al establecimiento de las verdades cartesianas. Es el mundo del “Siento, luego existo”, adecuándose, como vimos, a la ambigüedad del *pharmakón*, de la polisemia y de la diferencia.⁷

Podríamos datar el surgimiento de este lenguaje poético en la primera poeta importante de Hispanoamérica, en el Barroco, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).⁸ En su obra podemos apreciar la transición de lo profano a lo sagrado. En sus comienzos, durante la adolescencia, son poemas escritos al amado; posteriormente, cuando se da cuenta de que no podrá hacer un casamiento digno, pues es hija ilegítima de un hidalgo con una mujer de origen indígena, siendo ya monja dominicana, escribe poemas dedicados a la Marquesa de la Laguna, esposa del Vice-Gobernador, mismo que incluso fueron acusadas de

homosexualismo. Paralelamente, escribió poemas religiosos bajo la influencia del barroco. Ya en su madurez escribió obras de teatro, entre las que se destaca “Los empeños de una casa”, mismas que fueron condenadas por el Obispo de Puebla. Esta condenación, que se refleja en la “Carta atenagórica”, corresponde a lo expuesto en las tablas de la Ley de Moisés, escritas a fuego en madera, y que son el modelo del patriarcalismo triunfante. Apremiada por el Obispo a abandonar sus poemas y su estilo de vida (poseía 4.000 volúmenes, lo que constituía la más grande biblioteca existente en el México de su tiempo), Sor Juana buscó el suicidio exponiéndose a la peste que asolaba la Ciudad al salvar a las otras hermanas de su convento, ocasión en que escribió con su propia sangre, en la palma de su mano: “*Yo soy la peor mujer del mundo*”.⁹

Pero lo que aquí nos interesa no es la historia lastimosa de la mujer sufrida, la *mater dolorosa* obligada a exilarse en una celda de convento, como es el caso de la Madre Castillo (1671-1742), en Colombia, perseguida por las hermanas porque sabía leer y escribir y que llegó a ocupar altos cargos dentro de su orden. Sus “Afectos sentimentales” -libro de visiones semejantes a los poemas de Santa Teresa D’Ávila-, fue publicado tardíamente como *Sentimientos espirituales* (1843, v. 1, e 1845-46, v. 2). Es el espejo del marianismo del período vigente hasta hace poco tiempo, y sustenta el mito de la mujer virgen, madre, hermana y hija de Jesús, pura, inmaculada y al mismo tiempo procreadora: toten y tabú sin incesto y modelo de la mujer perfecta.¹⁰

Nos gustaría mostrar aquí justamente la literatura de autoría femenina en América Latina como una historia de su liberación. Es lo que se lee en los poemas y los dramas de “la Avellaneda”, Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814-73), cuyas *Obras* (1914-44) son tan exuberantes como su osada y romántica vida, repartida en Europa, especialmente en España, donde estuvo recluida en un convento por tres meses y estuvo casada también otras tantas, y regresó triunfante a Cuba. *Sab* (1841, 2 v.) e *Dos mujeres* (1842), son novelas de tesis, tan en boga en el siglo XIX.¹¹ Vida tan emocionante como la de la argentina Victoria Ocampo (1890-1979) -cuyos *Testimonios*, reunidos en ocho volúmenes, son documentos de un valor inestimable de sus aventuras en Europa y su ousadía en su país natal. Ella es un ejemplo de superación de toda clase de prejuicios.

También la brasileña Maria Firmina dos Reis (São Luís do Maranhão, 1825-1917) presentó en su novela hiperromántica *Úrsula*

(1957) una diatriba contra la esclavitud y el racismo, reiterada en el cuento “El Esclavo” -en el que la élite burguesa de la época discute el tema del republicanismo y del abolicionismo en una sala de estar- en sus poemas abolicionistas de *Cantos à beira-mar* (*Cantos a la orilla del mar*, 1871) y en diversas manifestaciones políticas durante su vida.¹²

En este lenguaje, aún equiparable al estilo masculino y patriarcal, ya comienza a manifestarse la conciencia de subversión y autonomía que aparecerá con fuerza en el feminismo del siglo XX.

* * *

Con el advenimiento de la literatura moderna, el *costumbrismo* y el regionalismo se tornan armas descriptivistas en la literatura. La venezolana Teresa de la Parra (1889-1936) escribe *Ifigenia* (1924), que fue publicada en una edición subtitulada “Historia de una señorita que se fastidiaba”. Esta no es la simple descripción de la Caracas de su tiempo, sino que además introduce en la narrativa la posibilidad de situar sus sentimientos a través del diario, la descripción interna de la subjetividad, en vez de la simple descripción externa de hechos y lugares.

Todo se combina en un movimiento correspondiente al que hemos expuesto al comienzo de este ensayo: al mundo externo del trabajo, de la calle, de los esclavos y mulatos pobres vistos de forma grotesca por la señorita educada en París que regresa a Caracas por el fallecimiento de su padre. Su tío, además, fue acusado de robar su fortuna y de ser casado y tener hijos con una mulata que se atrevía a hacerse pasar por blanca, se mezcla el mundo interno de los sentimientos de la muchacha fina y europea -recalcados por la tiranía matriarcal de la abuela que ahora la “educa”-, la abdicación al amor del hombre que la desprecia, la valentía de viajar con el tío descarriado, despreciado por la familia y las noches pasadas en vela. La combinación de lo existencial y lo objetivo, en su seducción de signos, torna fascinante y única la literatura de Teresa de la Parra, y la hace constituirse en una superación de la simple literatura costumbrista tradicional. En Brasil, tenemos el caso de Helena Morley (Alice Dayrell Caldeira, Diamantina, Minas Gerais, 1880-1970), con *Minha vida de menina*, (*Mi vida de niña*, 1942), novela-diario de estilo juvenil e ingenuo, aunque también típica de su época y de un ambiente rural, vistos desde la óptica de una mujer.

Así, las escritoras se ubicaron al margen del discurso patriarcal hegemónico y crearon una nueva tradición a partir de una percepción desde una óptica femenina hasta ese entonces inédita.

Durante el período modernista, Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1903-), pudo aprovechar el Surrealismo y su amistad con Jorge Luis Borges para escribir cuentos extremadamente originales y de gran sensibilidad. Ella merecería tener más fama de la que tiene; fue tal vez eclipsada por el nombre de su tía, Victoria Ocampo, quien acaparó el interés de los diarios y ejerció un importantísimo papel en la vida cultural de Buenos Aires y cuyo éxito aún perduraba en su tiempo. Escribió, también, al lado de su marido, colaborador de Borges, Adolfo Bioy Casares, lo que terminó por serle desfavorable, por el mismo motivo.

María Luisa Bombal (Chile, 1910-80), quien vivió en los Estados Unidos, casada, durante mucho tiempo, también exploró el Surrealismo surgido en los años 1920 en sus obras *La Amortajada* (1938), una versión femenina de *As I lay dying*, de Faulkner, y en los cuentos de *La Isla*, en donde enfatiza el mito de la mujer respecto a su ligazón con la tierra y la naturaleza.

Otro fenómeno importante en donde puede observarse la introducción de una óptica femenina, existencial, doméstica, en un modo de escribir y en un contexto ya establecidos por un escritor y su grupo, es el de Isabel Allende (1942-). Sin imitar a Gabriel García Márquez en su famoso *Cien años de soledad* (1967), su novela *La casa de los espíritus* (1985) tiene la osada y bien resuelta novedad de ir más allá de la sorpresa y lo inaudito del “exotismo” americano practicado en el ámbito del “realismo mágico” de Márquez para, al lado de la descripción de una “experiencia de choque” del mundo exterior, traer también a la conciencia del lector la realidad de la mujer en la familia. Presenta las metamorfosis, los sueños, los diarios atados con lacitos de cinta de la abuela Clara, los amores secretos, el erotismo enfermo, al mismo tiempo que muestra la violencia en las haciendas del sur contra los empleados indios y, posteriormente, del gobierno de Pinochet contra los ciudadanos de Santiago, durante la dictadura contra Allende.

El filón del realismo mágico, o sea, la exploración de lo imaginario, para emplear una expresión de Jacques Lacan, ha sido también la tónica de la obra de cuentos de la brasileña Lúgia Fagundes Teles (São Paulo, 1923-), culminando con *Seminario de los ratos* (1977). Fagundes Teles emplea recursos psicológicos, oníricos, quizás surrealistas, pre-

sentés igualmente en el realismo mágico hispanoamericano: la mujer que se metamorfosea en pantera (con un collar que la identificaba), cuando cae en la calzada delante de su edificio; pajaritos que ya habían sido una pareja de amantes en otra vida y que conversaban sobre amor por entre los árboles. Es todo un ideario que acentúa la ocupación de la escritora en las crestas del discurso patriarcal hegemónico. Lo trivial y lo cotidiano sirven de telón de fondo para una aventura por lo psíquico, en la cual se revelan los sentimientos íntimos, en general recalcados en la literatura de acción que es empleada por los escritores, o que es escrita desde el punto de vista masculino por ellos.

Avanzando en dirección de la revolución del lenguaje poético, al cual nos habíamos referido hace poco a respecto de las propuestas semiológicas de Julia Kristeva, en las dos últimas décadas Luisa Valenzuela (Argentina, 1938), quien hoy vive en Nueva York, presenta una escritura osada e inventiva en el *Libro que no muerde* (1980). Las palabras ganan derecho de vida, son encarnadas como en el teatro propuesto por Klossowski y discutido por Gilles Deleuze en *Logique du sens*. Las propuestas surrealistas ya no significan más aquí el préstamo de elementos del *Umheulich*, de lo desconocido y de lo insólito, a una realidad concreta exterior. El surrealismo habita en el propio lenguaje, que es un cuerpo en sí. Las palabras senten, hablan, se transmutan en objetos con vida propia, con simpatías e antipatías, habitantes de un mundo lingüístico que se torna autónomo.

Mientras tanto, de nuevo la escritora es capaz, con éxito, de unir temas que ocurren en el mundo externo -la política, la violencia urbana, la vida en las grandes ciudades- con elementos del mundo interno femenino, en un movimiento típico de la escritura de autoría femenina a la que ya nos referimos.

Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-72), quien pasó muchos años en Europa, llegó a desarrollar una prosa autónoma, esquizofrénica, en un mundo alejado de lo real, a través de sus poesías y fragmentos íntimos, una especie de diarios fragmentados. Terror y aislamiento poblaban las palabras de esas composiciones; la poetisa llegó a ser internada en diversas ocasiones, hasta que optó por el suicidio. Una hermana gemela de esa desesperación que transcurre en el mundo interno, Elizabeth Veiga (Rio de Janeiro, 1941-) personifica cada palabra de sus poemas como seres en sí. Ya Ana Cristina César (Rio de Janeiro, 1952-83), a pesar de sufrir una vida semejante a la de Pizarnik, con es-

tudios en Europa, una internación y finalmente el suicidio, tenía una conciencia más aguda del papel de la mujer en la sociedad patriarcal brasileña en la década de 1970. Escribió poemas para periódicos y revistas, ensayos a propósito de la superación de los poetas modernistas en la poesía, criticando el femenino submiso como posición social.

Sin embargo, de forma desesperada, lo que esas tres últimas poetas -Pizarnik, Veiga y César que eran también autoras de fragmentos en prosa- nos muestran es que el mundo femenino tradicional estaba en fragmentos, sin espacio para desplegarse, y que la identidad, una, indivisible, ya no podría existir como ocurría en la fase en que se afirmaba la literatura masculina occidental. Mientras Márcia Denser (São Paulo, 1949-) opta por invertir el papel hegemónico del hombre por el de la mujer, en una lectura bastante mecanicista, en libros de cuentos como *Diana caçadora* e *O animal dos motéis*, la victimización de las autoras arriba mencionadas demuestra que, en la mayoría de las mujeres del Tercer Mundo, todavía hay mucho de revuelta y de insubordinación respecto a los papeles que les son atribuidos, en particular en la familia y en la sociedad en general.

Pero más allá de la idea de pérdida -de espacio público, de prestigio literario, de la propia vida- es posible destacar la importancia de esta literatura nacida en la década de 1970 y escrita por autoras como Valenzuela, Pizarnik y Alfonsina Storni (Argentina), o César, Denser, Veiga (Brasil). Hay una concienciación por parte de las mujeres de que la literatura realista, regional, de acción o presa al mundo exterior sólo podría ser nefasta a la expresión feminista más exigente de esta nueva generación de escritoras que empiezan a producir en la década de 1970. No es sólo la aventura del lenguaje la que está en juego, como Joyce y Guimarães Rosa la practicaron en las décadas de 1920 y 1950 respectivamente; es la introducción del universo imaginario femenino en una realidad externa que en general lo niega. Y esta literatura nos muestra que la identidad, una, indivisible, que está presente en las historias escritas por escritores que se prenden a la acción, a lo exterior, es fragmentada en la escritura de mujeres.

El *setting* cinematográfico autoconfiante que se encuentra en autores de la literatura brasileña contemporánea, como muchas veces en Sérgio Sant'Anna, y sin duda en Rubem Fonseca, Ivan Angelo, Antonio Torres, Marcos Santarrita, Márcio Souza, João Ubaldo Ribeiro y tantos otros que se destacan, es ahora vivido como escena dramática interna. A

partir de la idea de flujo de conciencia, estes son viajes imaginarios por caminos reales. Para César: Rio de Janeiro, São Paulo, Londres, diarios y fragmentos escritos en aeroplanos; para Pizarnik: viajes por las artes, por París, Buenos Aires. La diferencia de montaje de esos universos de la escritura entre escritoras e escritores puede ser percibida, por ejemplo, en la falta de concatenación lógica, aristotélica y cartesiana en las mujeres. Los textos de estas son sueltos, libres, escritos a vuela pluma, prácticamente resultado de una escritura automática, en oposición a la construcción bien delineada y orientada en un cuadro topográfico, geográfico, exacto y bien definido que se capta en las obras de Joyce (un paseo por Dublin) y de Julio Cortázar (el hospital psiquiátrico de *Rayuela* y el barco fantasma de *Los Premios*).

Este cambio representa una metamorfosis semejante a la perpetrada por Antonin Artaud en la Francia de la década de 1950, o por Virginia Woolf desde el 1928, con *Orlando*, en lengua inglesa. Esto explica muchos de los aspectos de locura, inseguridad, suicidio, narcisismo, silencio, muerte y soledad que surgen en esas y en otras autoras contemporáneas (como en las norteamericanas Anne Sexton e Sylvia Plath). Eso no constituye propiamente una historia de victorias para ese nuevo canon que anunciábamos en el inicio de este ensayo, como resultante de una historia de las mentalidades, una Nueva Historia que apunta para el nuevo milenio en que dominarían nuevos nombres de autoras en este entonces consagradas.

Ese paso sólo ha podido ser efectuado por ser interno, imaginario, onírico, fantasioso. La experiencia femenina llevó a la escritora por terrenos inexplorados, y en el juego lúdico del lenguaje, ella no buscó competir con el drama ya esbozado en la literatura canónica masculina. Ella ha amalgamado lo interno (privado, personal, psíquico) y lo externo, lo público (urbano). Lo cual se verifica en la visualización de la *flâneuse* cosmopolita que emplea la escritura fragmentaria de la locura en un cuento que tiene la forma de diario entrecortado. En el cuento "Uma certa felicidade", de Sonia Coutinho, publicado en el libro homónimo (1967),¹³ el personaje femenino pasa de las reminiscencias al mundo externo del hospital psiquiátrico.

* * *

Se establece, con respecto a esos casos de práctica de una escritura de *gender*, lo mismo que Silviano Santiago ha acentuado en la característica “marginal” de la literatura realizada en América Latina y en la práctica constantemente intertextual realizada por el escritor sobre el texto del otro, su destino.¹⁴ Esta escritura de mujeres, en lugar de ocupar una posición inferior al de la literatura europea, hegemónica o de hombres, termina por mirar ésta última forma doble, de fuera y de dentro, puesto que, no siendo hegemónica, tiene que conocer los pasos de la que difiere de ella. No exterioridad, no marginalidad, pero dialéctica seductora de la suma de los opuestos. No se trata de pasar en dos etapas distintas, de esclavo a señor, de objeto a sujeto de esta Nueva Historia, como si ésta fuese estática y las etapas fuesen bien delineadas. La conciencia y el cambio son elementos interactuantes, en constante intertextualidad, y los procesos son aprendidos en el propio momento de su aprehensión. Podemos anticipar, de forma utópica, que la afirmación de esta nueva literatura de autoría femenina estará cada vez más insertada en el canon de la literatura mundial en el próximo milenio.

NOTAS:

Traducción de Víctor Manuel Ramos Lemus

- 1 Lyotard, Jean. *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, 1986, p. 126.
- 2 Rich, Adrienne, *Blood, bread and poetry*, London, 1994, p. 212.
- 3 Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979. (Collection l’Espace Critique), p. 142.
- 4 Irigaray, Luce, *Le temps de la différence*, Paris, Librairie Générale Française, 1989, p. 53-78. P. 55.
- 5 Ver *El libro de las novias* (1928), de Júlia Lopes de Almeida, escrito para las mujeres casaderas y ya casadas, sin duda con informaciones muy útiles que interesan a cualquier “dueño-de-casa”, pero que llega al ápice cuando recomienda a la mujer casada y ya con hijo que no vuelva a salir de casa, por la noche, para ir a bailes, fiestas, cenas, hasta que su hijo tenga dos años, puesto que el lugar de la mujer es cerca de la cuna del hijo, donde no podrá ser substituída por ninguna otra persona.
- 6 Showalter, Elaine, *A literature of their own, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*, revised edition, London, Virago, 1991. P. 13. La segunda fase, o “fase feminista”, sería de 1880 hasta 1920, con la adquisición del sufragio femenino, y la

- tercera fase, o “fase hembra”, comenzaría en 1920 y continuaría hasta el presente, pero asumiendo una etapa de autoconfianza desde los años 1960.
- 7 Para o estudio de la diferencia en Derrida, ver Jacques Derrida, “La différance”, in *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit, 1972. P. 3-29. Para el concepto de “pharmakon”, ver “La pharmacie de Platon”, in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972. P. 69-197.
- 8 Para estudiar la literatura de autoría femenina de América Latina, consultar el excelente *Escritoras de Hispanoamerica*, Una guía bio-bibliográfica, comp. Diane Marting, México, Siglo Ventiuno, 1990. Ver también la introducción y verbetes relativos a América Latina que escribí para *Bloomsbury guide to women's literature, from Sappho to Atwood*, ed. Claire Buck, London, Bloomsbury, 1992. Para la obra de Sor Juana, leer Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 3. Ed., Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- 9 Ver Cruz, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, Prólogo de Francisco Monterde, México, Porrúa, 1989.
- 10 Publicó también su autobiografía *Vida* (Filadélfia, 1817, Bogotá, 1842).
- 11 Sus principales obras son *Poesías seletas* (Barcelona, 1966) y dos famosos romances, *Dos mujeres* (1842), una diatriba contra el casamiento, y *Sab* (1841, 2 v.), un libelo contra la esclavitud.
- 12 Consultar *Fragmentos de uma vida*, de José Nascimento de Moraes, São Luís, Maranhão, Imprensa do Estado, 1971, y mi libro de ensayos *Crítica sem juízo*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.
- 13 Coutinho, Sonia, “Uma certa felicidade”, in *Uma certa felicidade*, 2. Ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1994. P. 9-57. Ver, a este respeito, mi ensayo “Sonia Coutinho revisits the city”, in *Latin American women's writing, Feminist readings in theory and crisis*, ed. Anny Brooksbank Jones e Catherine Davies, Oxford, Clarendon Press, 1996. (Oxford Hispanic Studies), p. 163-78.
- 14 Santiago, Silviano, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, in *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 11-28.

5. REVOLUCIONARIAS DEL SIGLO VEINTE: María Stella de Novaes y Haydée Nicolussi

Francisco Aurelio Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo

“¿Tiempo de mujer? (...). Como se ha dicho últimamente, la mujer comienza rebelándose contra su destino (bello eufemismo de marginación), intenta luchar contra el varón para adquirir sus mismos derechos, y presa de una identidad que no le pertenece, en la alternativa que separa a madame Bobary de George Sand, acaba por descubrirse y asumirse. Es entonces cuando toma la palabra.”

MAGDA, Rosa M. R., *Femenino fin de siglo*, p. 142

Introducción

Esta investigación propone continuar otras investigaciones que llevo hechas en literatura, historia y cultura del Espírito Santo, en seguimiento a trabajos iniciados en la década de 1980.

Rescatar la memoria de la cultura capixaba es una de las tareas más desafiantes que se imponen al intelectual que vive en el Espírito Santo, tal el vacío en que se encuentra el escenario. Poco se investiga, se publica, se divulga. Y seguimos ignorantes de nuestra historia, de nuestro pasado y de nuestra identidad.

Cuando investigué *A literatura feita por mulheres no Espírito Santo*, en estudio más amplio sobre la marginación, dos nombres me llamaron la atención: los de Maria Stella de Novaes y Haydée Nicolussi. Aunque contemporáneas (las separaban diez años de diferencia de edad), siquiera sé si se conocieron. A lo mejor sí, en la Vitória de los años 1920 o 1930.

Mientras que Maria Stella de Novaes publicó, en vida, casi cien obras, Haydée Nicolussi sólo publicó un único libro de poemas nostálgicos, neosimbolistas, en 1943, *Festa na sombra*, y un libro de cuentos para niños *O enterro da sabiá*, aunque hubiera divulgado la publi-

cación de otros, incluso una “novela socialista”, bastante aguardada, pero nunca publicada.

Sin embargo, las dos tuvieron la misma importancia para la abertura de la sociedad machista y “falócrata” en la que vivieron, la abertura de un espacio de actuación de la mujer, aunque en lados distintos. Ambas se oponen en casi todo: Maria Stella es de familia tradicional, pariente de obispos, gobernadores, creada en estancia; su visión es la del mundo regido por las leyes de la ciencia, pero religiosas también. Ha abierto espacio para la mujer, actuando dentro del sistema, probando que la mujer era capaz de ser una científica ante el hombre. Sin haberse casado, vivió una vida larga, desarrollando sus investigaciones. Haydée Nicolussi es descendiente de inmigrantes italianos, nacida en el interior del Espírito Santo, y que vino a la capital, Vitória, a estudiar. Aquí se enamoró de Marino Besuchet, líder comunista, asimismo de las ideas socialistas. A causa de ellas, fue perseguida por toda vida.

No satisfecha con la vida nimiamente pacífica y sin porvenir que le reservaba la Vitória de los años 1920, se marchó para Rio de Janeiro, trabajó como periodista, estudió Historia del Arte en el Museu Histórico Nacional, donde trabajó, fue para París, se hizo Máster en Artes en la Sorbonne (quizás ha sido la primera mujer capixaba a serlo), adhirió a las ideas socialistas muy de moda en aquel entonces (influencia de 1917), en tiempos de Vargas y su dictadura. En 1935 fue detenida en la “Intentona Comunista”, habiendo sido una de las compañeras de cárcel de Olga Benário. De ahí en adelante su vida se vuelve una constante huida. Muere, incógnita y sin haber realizado por completo sus sueños de escritora, en 1970, envejecida y pobre.

Pese a que han tenido unas vidas tan distintas, quiero aproximarlas, aquí, en este estudio, atribuyéndoles la misma importancia. Mientras que la una abrió paso con su literatura, sus investigaciones, la otra abandonó ese mismo camino para seguir otro: el de la lucha ideológica contra el sistema. Quizás se puede decir que ambas, por su importancia social, fueron, a su modo, vencedoras. Lo que no se puede negar, jamás, es la importancia que tuvieron para haber transformado el siglo veinte en un “tiempo de mujeres”, a través de la “palabra”, según nos recuerda Rosa M. R. Magda en su *Femenino fin de siglo*.¹

1. Maria Stella de Novaes: Tradición y ruptura

Maria Stella de Novaes (1894-1981) y Haydée Nicolussi (1905-1970) no fueron las escritoras más importantes de la literatura capixaba. Aunque ha escrito más de cien obras, Maria Stella sólo ha publicado tres obras que se pueden considerar literarias: *Lendas capixabas*, 1968; *Saudade!* (poesías), 1977; y *Sol do Itapemirim* (novela), 1977.²

En *Lendas capixabas*, Maria Stella recuenta las leyendas e historias populares creadas sobre reductos regionales, como las de la *Pedra dos Olhos*, del *Frade e da Freira*, de la *Fonte do Capixaba*, de *Itabira* etc. Otras se relacionan con personajes históricos: *Nossa Senhora da Prainha*, *A sereia do Meaípe*, *O tesouro de Caçaroca*. Hay, aún, las leyendas religiosas, las del ciclo del oro y las de la esclavitud.

Narradas en un estilo ligero, sin arrobos de estilística, las *Lendas Capixabas* son un excelente libro de registro de lo imaginario y de la creatividad popular. Maria Stella tuvo la sensibilidad de registrarlas, sin quitarles el sabor de oralidad, de fantasía, tan comunes en las historias contadas por el pueblo. Obra agotada hace algún tiempo, debería ser reeditada para ser distribuída a los alumnos y profesores de escuelas que desconocen nuestro folklore.

Saudade! es obra de la vejez, que no agranda la amplia bibliografía de Maria Stella de Novaes. Es un libro de poemas llenos de nostalgia, tradicionalistas, llenos de clisés e imágenes estéticas ya muy gastadas. Dentro de la misma propuesta, la de rescatar el tiempo pasado por la memoria, publicó, en el mismo año, la novela autobiográfica *Sol do Itapemirim*, historia de amor no concretado, cuyo valor más grande está en la reconstitución de la vida rural a finales del siglo XIX e inicio del siglo XX, el lenguaje científico que utiliza para describir la naturaleza y algunos fragmentos del folklore sur capixaba y norte fluminense.

Se debe observar, desde el inicio de la producción escrita de Maria Stella de Novaes, una característica que sólo se valoraría mucho después: la “interdiscursividad”, la “intertextualidad”, el diálogo de texto del discurso científico con el discurso artístico, en una época en la que se sobrestimaba el rigor científico, la “pureza” de los discursos, de los géneros y de las ideas. Bajo esos aspectos, estaba ella al frente de su tiempo.

2. Haydée Nicolussi: Revolucionaria romántica

Haydée Nicolussi (1905-1970) nació y vivió toda su niñez en Alfredo Chaves, en el interior del Espírito Santo, región, en la montaña, colonizada por inmigrantes italianos, de quienes era descendiente. Su niñez, vivida entre las cascadas de Matilde y la belleza de las sierras y bosques nativos, marcó en ella todo el bucolismo reflejado en sus poemas y en su universo imaginario. Sus padres se mudaron para Vila Velha, en la Grande Vitória, donde pudo seguir sus estudios. Muy ocurrente, a los 16 años obtuvo el título de Maestra, en el tradicional Colégio do Carmo, en el cual se inició en el estudio de literatura, en el aprendizaje de pintura, música y de otras artes.

En 1929, todavía en Vitória, fue premiada en un concurso de cuentos de la revista *Cruzeiro*, habiendo recibido, posteriormente, otros premios en literatura. Aquí conoció su gran amor y nació su pasión por el socialismo soviético. Se mudó para el Rio de Janeiro, aún en la década de 30, diplomándose en la British American School. Estudió Museología en el Museu Histórico Nacional, del cual era funcionaria, perfeccionándose en Antropología, Numismática, Heráldica, Epigrafía y Técnica de Museo. En esa época, estuvo en Francia, donde estudió Artes en la Universidad de Sorbonne, París.

De regreso al Brasil, escribe para periódicos y revistas de Vitória (*Vida capixaba*, *Canaã*) y Rio (*Diário de Notícias*, *Diário da Noite*, *O Jornal*, *A Noite*) y de São Paulo (*O Estado de São Paulo*). Tradujo varias obras, entre ellas: *Goethe e a Revolução Francesa*, de Goethe; *A nossa terra*, de F. Gladikow e *A sabedoria da China e da Índia*, de Lin-yu-Tang.

Sus poemas se tradujeron al español y se publicaron en *Poesía brasileña contemporánea* (1920-1948); *Crítica y antología*, de Gastón Figueira, 1947; para o francés, en *Anthologie de la poesie brésilienne*, de 1954.

Detenida por la policía de Getúlio Vargas, a causa de la sublevación comunista de 27 de noviembre de 1935, Haydée Nicolussi tiene su nombre mencionado por Graciliano Ramos en *Memórias do Cárcere*, y por Fernando Morais en *Olga*, como una de las compañeras de cárcel de Olga Benário, querida de Luis Carlos Prestes. Ya libre, participó en la Guerra Civil Española, al lado de los republicanos, contra el General Franco. Carlos Drummond de Andrade la llamó “revolucionaria ro-

mántica”, en crónica publicada en el periódico *Jornal do Brasil*, de 21 de febrero de 1970, por ocasión de su muerte.³

Escritora alabada por Monteiro Lobato por sus cuentos para niños *A ingratidão de Papai Noel* e *Anda burro, anda*, su vida política y la persecución que sufrió no le permitieron publicar la obra que escribió. Su único libro de poemas, *Festa na sombra*, se publicó por Pongetti (Rio de Janeiro, 1943), lo cual fue muy elogiado por los principales críticos de la época: Manuel Bandeira (que la incluyó en su antología *Obras-primas da lírica brasileira*), Sérgio Milliet, Guilherme de Figueiredo, Roberto Alvim Correia, Brito Broca, Ledo Ivo y Almeida Cousin.

A festa na sombra es una obra “neosimbolista”, tanto en la temática como en la forma: versos libres, sueltos, blancos, los primeros escritos en la literatura capixaba, según J. A. Carvalho.⁴ Sus poemas reflejan la influencia de Cecília Meireles, y su inclinación postsimbolista del Modernismo. La presencia de vocablos o expresiones como “diáfana”, “vestida de nubes”, “ojos vírgenes”, “palabras atadas bajo la lengua”, “ánforas” y la propia temática nostálgica y de la no concreción son características de la poesía simbolista, así como la dualidad materia/espíritu, bien/mal, religiosidad/paganismo, individual/social. Escritora nostálgica de la niñez y de la juventud, la memoria se acompaña de la música de los clásicos que transforman su presente en una “música en la sombra”. Revolucionaria en la vida y conciliadora en el arte, ésta parece ser la esencia principal de la vida y de la obra de Haydée Nicolussi, con sueños burgueses y una vida revolucionaria.

Publicó aún un libro de cuentos infantiles, *O enterro da sabiá*, y dejó inéditas varias obras: *Canções de torna viagem* (poesía), *Três recordações da infância* y *Outros contos, Os desambientados* (novela) y *Sol de outras plagas* (antología de poemas), probablemente perdidos para siempre. Haydée Nicolussi no se ha realizado como artista ni como mujer y se desilusionó, en la vejez, con las ideas socialistas en las que tanto creyó y por las que tanto luchó.⁵ Murió sintiéndose perdedora en la vida, y la repercusión de su memoria y de su importancia en lo relativo al papel revolucionario que desempeñó es lo que nos permitirá recobrar la precedencia y la importancia que tuvo, sobre todo para las mujeres, en la constitución de un nuevo tiempo, el siglo XX y la modernidad, el tiempo de las mujeres.

3. La modernidad de Maria Stella de Novaes y Haydée Nicolussi

Al dejar su bucólica Alfredo Chaves y las cascadas de Matilde, donde vivió en la niñez, la provinciana Vitória donde vivió de 1915 a 1925, aproximadamente, Haydée Nicolussi rompió con una función tradicionalmente reservada a las mujeres: el papel de esposa, madre, ama de casa y profesora, única profesión destinada a ellas, en aquel tiempo. Al irse a Rio de Janeiro, después a París y al mundo, Haydée Nicolussi se dejaba mover por una ideología, la socialista, habiendo elegido como estilo de vida la acción, la lucha revolucionaria, papel ése que nunca le perdonaría la sociedad de la época.

Haydée Nicolussi, tras haber adherido a la lucha por la instauración del Partido Comunista, en el Brasil, con sus ideas, la traducción de libros, la redacción de pasquines, es aprisionada por la dictadura de Getúlio Vargas. Libertada, adhiere al movimiento “Mujeres Libres”, que luchó en la Guerra Civil Española (1936-1939) y llegó a poseer 80.000 mujeres del mundo todo, desde amas de casa hasta intelectuales y monjas.⁶ En esa guerra, Haydée perdió a su amado Marino Besuchet y, probablemente, mucho de la ilusión en el cambio del mundo con la victoria del franquismo. El mundo, a continuación, viviría los horrores de la Segunda Guerra (1939-1945) y el derribamiento del nazismo y del facismo.

Haydée Nicolussi perdió los amores, la ilusión romántica, los puestos en el trabajo y la esperanza. Publicó un único libro de poemas, en 1943, y de cuentos para niños. Las otras obras nunca se han editado y, a lo mejor, ya no existan, habiéndose extraviado en sus viajes y huidas. Pasó a vivir de trabajos esporádicos hasta morir, solitaria, en su apartamento suburbano, en el Rio de Janeiro, en 1970.

La modernidad de Haydée Nicolussi ha sido la de haber roto con las barreras machistas y de haber enseñado un otro camino a las mujeres, y la de haber creído en ideas revolucionarias para la transformación del mundo y su pugna para realizarlas.

El movimiento feminista, que se inició en el siglo XIX, con las sufragistas, para luchar por el derecho de la mujer al voto, tuvo sus antecesoras en Inglaterra y en la persona de Nísia Floresta, en el Brasil. Haydée Nicolussi fue una de esas feministas, en el siglo XX, mucho antes de las feministas radicales de los años 60, seguidoras de Betty Friedan. Su papel no fue el de quemar sostenes o el de renegar a Romeo,

pero el de enseñar una nueva posibilidad a la mujer, en un mundo que cambiaría raudamente.

Maria Stella de Novaes, por el contrario, fue una feminista “del hogar”, “de la provincia”, cuestionando los papeles asignados a la mujer, en el trabajo y en la elección de una vida solitaria, casi benedictina, abriendo paso a las mujeres, desde dentro de la trinchera, desde dentro del sistema.

Ella nos cuenta, en su obra inédita *A mulher na história do Espírito Santo* (Historia y Folklore), que el primer instituto de secundaria del Espíritu Santo fue el Colégio Nossa Senhora da Penha que, a partir de 1878, empezó a otorgar el “Diploma de Profesora” a sus alumnas. Su curriculum estaba compuesto de “gramática portuguesa, aritmética, sistema métrico, música y tocar el piano, trabalhos de ponto, francés, geografia e historia”, pues éstos eran los “conocimientos juzgados, entonces, indispensables a la mujer”.⁷ Se observa que a ellas no era asignada la enseñanza de Ciencias Físicas, Biológicas, Educación Física y otras.

Según la autora, los conocimientos transmitidos a las alumnas estaban basados en la memorización, en la copia, lo que las instruía, pero “no educaba, una vez que jamás despertaba o dirigía, de modo objetivo, las aptitudes de las jóvenes”, retrasándoles el desarrollo de la imaginación creadora.⁸

Maria Stella de Novaes nació con la modernidad a finales del siglo XIX. El inicio del siglo XX trae la industrialización, innúmeros inventos y la transformación de las ideas. La modernidad es “el surgimiento histórico de una cultura, decurso del industrialismo de masas”.⁹

La escolarización de las mujeres y niños es un fenómeno de la modernidad y, en el Brasil, de la República. La Sociología, con Weber; la Filosofía, con Nietzsche y Heidegger; el Psicoanálisis, con Freud, dan los fundamentos de esa nueva cultura que va a predominar en el siglo XX. Los primeros años de este siglo dieron a la voz femenina, en el Espíritu Santo, derecho a hacerse profesionales en Periodismo (Cecília Pitanga, Cacilda Werneck P. Leite), Farmacia, Medicina, Derecho, Odontología y Obstetricia (Ida de O. Ramos, Hermínia de Assis, Odet B. Furtado, Maria José Ramos e Maria Lúcia de A. Viana).¹⁰

Maria Stella cita como el gran hito de la educación femenina, en el Espíritu Santo, la creación del Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, en 1900, primaria, y secundaria en 1909; éste se volvió el tradicional

“Sacré-Coeur”, o Colégio do Carmo, que duró hasta 1975. Templo del feminismo tradicional, también allí estudiaron nuestras dos revolucionarias feministas: Haydée Nicolussi y Maria Stella de Novaes.

Hecho interesante para comprender la mentalidad provinciana y machista de los capixabas es la afirmación de Maria Stella de que, para vencer, la mujer tenía que salir del Espírito Santo e ir a estudiar en el *Rio*. Fue lo que aconteció con Ida de O. Ramos, graduada en Farmacia y Química Industrial, y Haydée Nicolussi, algunos años después.¹¹ Maria Stella de Novaes relata las dificultades que tuvo que vencer, en 1923, para hacerse catedrática en Física, Química e Historia Natural, defendiendo la tesis: *Os moluscos nas suas relações com a Geologia y Um traço de união entre a Física e a Química (Eletricidade)*. Sólo dos años después, en 1925, consiguió ingresar como profesora catedrática de Historia Natural en el Ginásio do Espírito Santo. Otras se siguieron a ella, superándose a la “prepotencia”, a la “envidia”, a los “escarnios” y a la crítica de los grupos dominantes, los “machos”, según palabras de la propia autora.

Maria Stella de Novaes cita un banquete sólo de mujeres, 50, ocurrido en 1927, en homenaje a Adalgisa Fonseca, graduada en Medicina, como el primer paso del movimiento feminista, en el Espírito Santo. El movimiento sufragista por el derecho al voto, iniciado en Inglaterra, en 1889, llegó al Brasil, en la década siguiente, en 1891. El voto femenino había sido asunto de debate en el Congresso Constituinte, pero fue idea combatida por Muniz Freire, futuro Gobernador del Espírito Santo, con los siguientes argumentos: “si esa aspiración anárquica se convierte en Ley, se tendrá decretado la disolución de la familia brasileña”.¹²

Rio Grande do Norte, tierra natal de la primera feminista brasileña Nísia Floresta (1810-1885) fue, asimismo, el primer estado brasileño a haber sancionado una Ley extendiendo el derecho al voto a las mujeres, en 1927. Júlia Alves Barbosa, profesora potiguar, fue la primera electora brasileña, en el mismo año.¹³

En el Espírito Santo, Doña Emiliana Viana Emery, de Guaçuí, en 1929, se convirtió en la primera electora capixaba y la tercera del Brasil. Sin embargo, sólo en 1932, por Decreto, el voto femenino se extendió a todas las mujeres del Brasil, derecho incorporado por la constitución de 1936.

En 1933, se creó la Federação Espírito-Santense pelo Progresso Feminino, dirigida por Doña Sílvia Meireles de S. Santos, cuyo prin-

cipal objetivo era el del alistamiento electoral de las mujeres. En el Directorio de la FESPF consta el nombre de Maria Stella de Novaes, como su tesorera.¹⁴

Esos hechos comprueban la actuación social y política de las dos escritoras en análisis para la construcción del siglo XX y de la modernidad, sobre todo en lo referente a la emancipación de las mujeres.

Conclusión

Haydée Nicolussi fue una “revolucionaria-romántica”. Luchando por ideales socialistas de transformación social, sin prescindir de la palabra como arma, fue una propagandista comunista y, por ello, perseguida, encarcelada y humillada por la policía política de Getúlio Vargas. Intelectual, romántica, educada por el tradicional Colégio do Carmo y sus monjas, podría haber permanecido en la Provincia, haberse casado, tenido hijos y sido una estimada escritora de las incipientes letras capixabas. No obstante, su idealismo la llevó a romper las fronteras del Estado y de País, adhiriendo a los movimientos nacionales e internacionales de lucha por el socialismo.

Frustrada en sus proyectos revolucionarios, Haydée Nicolussi también ha fracasado en sus amores y fracasado como escritora. Su obra mínima y sus proyectos literarios inéditos o inacabados no la convirtieron en la escritora prometidora que se cercioraba ser cuando se fue a la Capital del país, en ese tiempo.

Sin embargo, fue una vencedora, habiendo abierto paso a millares de mujeres que osaron desafiar el destino que les estaba reservado, por cuestionarlo y pensar un nuevo papel para la mujer en un mundo que se transformaba rápidamente.

Maria Stella de Novaes luchó por la emancipación femenina, dentro del sistema. Su vasta obra, cerca de cien libros publicados o inéditos, revela la investigadora de las Ciencias, de las Artes, de la Antropología, de la Historia, del Folklore. Su amor por el Espíritu Santo y por las “cosas capixabas” llamaron la atención de todos para la mirada local, en una época en la que los capixabas, colonizados culturalmente, sólo tenían la mirada fija en el extranjero y en la Capital, en el Rio de Janeiro.

Lo que aproxima la vida de las dos, entre tantos otros aspectos, es la visión interdisciplinaria, multicultural y pionera que desempeña-

ron en sus vidas. La memoria de esas dos revolucionarias capixabas se va recuperando a través de las escritoras contemporáneas, sobre todo a partir de la reinstalación de la Academia Feminina Espírito-Santense de Letras, en 1992, bajo la presidencia de la escritora Maria das Graças Silva Neves. Una de sus académicas, Yvonne Amorim, primera periodista profesional del Espírito Santo, cronista de *A Folha do Povo* y *A Gazeta*, en los años 50, y presentadora del programa *Ronda de Poetas*, en la *Rádio Espírito Santo*, en la misma época, relata en su conferencia “Día Internacional de la mujer”, proferida en 1994, que el día ocho de marzo, consagrado a la mujer, es un homenaje a la muerte de 150 mujeres norteamericanas que, en 1908, fueron quemadas vivas, en su fábrica, en Nueva York, cuando luchaban por la reducción de la jornada diaria laboral.

En un estudio retrospectivo sobre la lucha de las mujeres por su emancipación, Yvonne Amorim, reanuda la pugna por derechos desde la Revolución Francesa, pasando por la campaña sufragista hasta los días actuales. En el Espírito Santo, destaca el papel pionero de Doña Emiliana Emery, la primera electora capixaba, para después centralizar su foco en la figura impar de Haydée Nicolussi.¹⁵

Otra de las académicas, la poeta Valsema Rodrigues da Costa, viene recuperando la memoria de Stelinha, la conocida profesora Maria Stella de Novaes, en uno de sus aspectos menos conocidos, la creación poética.

Así se hace la historia, de pequeños actos de lo cotidiano que tejen la “trama” de las vidas humanas, más que por los grandes gestos y acciones. Haydée Nicolussi y Maria Stella de Novaes murieron sin saber que habían abierto paso a millares de mujeres y hombres que lucharían por la construcción de un mundo más solidario y más justo. Más que en su producción literaria, en sus vidas sí está su importancia social y política para la construcción del siglo XX y de la modernidad.

NOTAS:

- 1 MAGDA, Rosa M. R. *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona, Anthopos, 1994.
- 2 NOVAES, Maria S. de. *Lendas Capixabas (lendas e estórias)*. São Paulo, FTD, 1968.
- *Saudade!...* Vitória, Obras Pavonianas, 1977.
- *Sol do Itapemirim*. Vitória, Obras Pavonianas, 1977. 96p.
- 3 Apud LAZZARO, Agostino. *A face múltipla e vária. A presença da mulher na cultura capixaba*. Vitória, Academia Feminina Espírito-Santense de Letras, 1995, p. 57-66.
- 4 CARVALHO, José A. “Panorama das Letras Capixabas”. *Revista de Cultura – UFES*. Vitória: FCAA, 1982, ano 7, números 21, 22 e 23.
- 5 Esas informaciones fueron concedidas por su prima y compañera de juventud, Doña Mercedes Franzotti Galerani (1903), en entrevista que a mí me concedió, en casa de su hija, Doña Wanda Penedo, en 03/09/1996.
- 6 ALMEIDA, C. H. “Mulheres à beira de um ataque”. Sup. Ela, *O Globo*, 14/09/96, p. 2.
- 7 NOVAES, Maria S. de *A mulher na história do Espírito Santo* (História e Folclore). Obra inédita, mecanografiada, p. 87.
- 8 d., *ibid.*, p. 89-90.
- 9 SOUZA, N. M. *Modernidade. Desacertos de um consenso*. Campinas, UNICAMP, 1994, p. 31.
- 10 NOVAES, M. S. de, op. cit., p. 97-101.
- 11 Parece ser que, en la actualidad, 70 años después, aunque muchas cosas han cambiado, otras han permanecido lo mismo. Por ejemplo, es imposible, apenas, ser artista aún en Vitória, pues la vida artística y cultural en la ciudad sigue tan pobre como en aquellos tiempos de Maria Stella o Haydée. Elisa Lucinda, actriz y poeta, hoy día obtiene éxito en Rio y en São Paulo, como en otras épocas lo obtuvieron Luz del Fuego (nacida Dora Vivacqua). Maísa Monjardim (la célebre cantante de “fossa” – congoja), Darlene Glória o Marta Anders (hija y hermana de políticos). Salir de *Espírito Santo* todavía es destino de los artistas capixabas.
- 12 Apud NOVAES, M. S. de, op. cit., p. 138.
- 13 El profesor Renato Pacheco cita Doña Cecília Guimarães, de Mossoró, R. N. In: *Vitória*, número 37.
- 14 Apud. NOVAES, M. S. de, op. cit., p. 140.
- 15 AMORIM, Yvonne. “Dia internacional da mulher”. Conferencia proferida el día 08/03/1994. Mecanografiado.

6. EL DISCURSO DE CAROLINA MARÍA DE JESÚS

Maria Angélica Guimarães Lopes
University of South Carolina

A través de sus diarios, Carolina María de Jesús se sitúa en la línea autobiográfica femenina que viene siendo estudiada en profundidad desde los años ochenta. En este caso, su escritura destaca por representar la vida y experiencias de una autora poco común¹. Como residente de los barrios bajos que hubo de mantenerse a sí misma y a sus tres hijos recogiendo harapos, botellas y latas, la autora pertenecía a una clase social carente de privilegios -a un grupo social que había sido hasta aquel entonces objeto de numerosos estudios científicos, pero cuya voz permanecía muda en el campo de la literatura-. Carolina María de Jesús se erige de este modo como representante, no sólo de las letras modernas sino también de la modernidad, si tenemos en cuenta que la publicación de su obra no habría sido posible con anterioridad a su era.

Como escritora al margen de la sociedad y contando con tan sólo dos años de educación básica, llegó a publicar, gracias a una serie de factores provenientes del desarrollo filosófico y de la explosión y popularización tecnológica.

El presente ensayo trata de analizar la obra de Carolina María de Jesús, prestando especial atención a su libro más valioso y conocido, *Quarto de despejo*, como la creación de una obra moderna por una autora igualmente moderna.

La trayectoria pública de Carolina se inicia con un gran estruendo: el lanzamiento de *Quarto de despejo*, en agosto de 1960 en la ciudad de São Paulo. El libro alcanzaría un éxito inmediato tras su publicación.² La autora había sido descubierta por Audalio Dantas, un joven periodista dedicado a escribir artículos sobre los barrios bajos que rodean São Paulo. Al averiguar que una muchacha de estos barrios se dedicaba a escribir, Dantas fue en su busca. El joven leyó los cuadernos y

hojas sueltas en que ella escribía su diario, seleccionó los segmentos más significativos y se hizo cargo de su publicación. Un año más tarde, al éxito obtenido con la publicación de *Quarto de despejo* tanto en el Brasil como en otros países, se le añadiría el de la publicación de su segundo volumen, *Casa de alvenaria, diário de uma ex-favelada*. Poco después, la autora publicaría *Proverbios de Carolina María de Jesús* y una novela, *Pedaços da fome* (Meihy y Levine, p. 30, 36).

Ni este último libro ni *Casa de alvenaria* obtuvieron la acogida de su primer libro. Su último trabajo, *Diário de Bitita*, publicado a modo póstumo, establece un giro circular al regresar a la infancia de la autora en Sacramento, Minas Gerais. El diario va guiando al lector a través de su adolescencia y juventud, concluyendo con la mudanza a São Paulo, -reflejando la etapa de su vida inmediatamente anterior a *Quarto de despejo*-. *Diário de Bitita* no refleja la estructura propia de un diario al presentar una clara división de capítulos y carecer de orden cronológico. Aún así, su narración está basada en elementos que han sido mantenidos en el recuerdo, en asociaciones de imágenes e ideas. Con un estilo que se acerca más al de una novela que al de un diario, *Diário de Bitita* es el trabajo más logrado de la autora. A diferencia de los dos diarios precedentes, *Quarto de despejo* y *Casa de alvenaria*, analepsia y prolepsia organizan el enunciado.

El *Diário de Bitita* fue organizado por dos periodistas a quienes la escritora confió su manuscrito poco antes de su fallecimiento en 1977. Desgraciadamente la fama y riqueza de Carolina tuvieron una corta duración. La mala voluntad de sus vecinos del barrio de clase media, en donde había comprado una casa con los ingresos producidos por la venta de su primer libro, su personalidad agresiva y principalmente su falta de conocimientos financieros, contribuyeron a su fracaso. Más que ningún otro factor, la represión del régimen militar establecido en Brasil tras el golpe de estado del primero de abril de 1964, sabotó el efecto obtenido por una obra que clamaba por reforma social. Como se podrá recordar, la victoria del comunismo con Fidel Castro en Cuba, junto a las guerrillas intermitentes de otros países de la América Latina trajeron consigo el neuro-comunismo, un miedo patológico a una reforma que habría de ser dictada por la justicia social y el sentido político. Además de ser la autora de un documento que demostraba la necesidad de un cambio revolucionario, Carolina María de Jesús se había convertido en una presencia incómoda y peligrosa para

el gobierno, especialmente a través de sus apariciones públicas mediante las cuales la autora denunciaba la desigualdad social y política existente en el Brasil.³ Carolina murió en la misma casa de ladrillo que había representado su sueño “anunciado desde la infancia”.⁴ Tras su muerte, tanto su obra como su nombre parecieron morir con ella.

El renacimiento del interés en Carolina María de Jesús en los años ochenta se debe tanto a factores latino-americanos como a otros de mayor ámbito geográfico. Entre los primeros se incluye la creciente importancia de la literatura testimonial, así como la del Postmodernismo, tanto en su forma literaria como filosófica. El feminismo y el desconstruccionismo analizaban los viejos conceptos con ojos nuevos. Como sabemos, hasta muy recientemente tanto memorias como cartas han sido relegadas a un segundo plano literario, y si la autora era mujer, tenían incluso menor importancia.⁵ Ha sido necesario un cambio epistemológico radical para permitir que el diario de una andrajosa que abandonó la enseñanza elemental en el segundo grado, sea considerado elemento de estudio válido no sólo como el documento de una vida humana, sino asimismo como texto literario.

Como ha observado Beatrice Didier, el diario pertenece a la modalidad discontinua en la cual la memoria no representa el “papel orgánico y organizador que caracteriza el ritmo de su autobiografía”. Por lo tanto, hay introspección tanto parcial como reiterativa ya que se retoma de forma periódica. Los apuntes se definen por la fracción temporal de un día, incluso si no han sido hechos diariamente. De este modo ganan en espontaneidad e independencia, al contrario de lo que ocurre con una autobiografía formal, que tiende a estar organizada de una forma más sistemática. Al igual que otros escritores de diarios, Carolina María de Jesús se adhiere a un orden cronológico, ofreciendo al lector aquellos “pedazos” de su vida diaria que considera más significativos. Estos “retales” narrativos crean un ritmo libre, en ocasiones taquigráfico, cuando la escritora se siente cansada o falta de tiempo suficiente. En otras ocasiones, por el contrario, la autora parece deleitarse con la redacción.

El diario de Carolina adquiere un valor indiscutible ya que su base material es a un mismo tiempo su única fuente de ingresos. Aunque se ocupe además de recoger botellas, latas y otros materiales, principalmente se dedica al papel y a los harapos. Ella misma se identifica con su trabajo, “Yo soy una pobre basurera” (QD, p. 23). Hoy, treinta y cin-

co años después de la publicación de *Quarto de despejo*, esta función adquiere un mérito especial, habiendo sido elevada por la concienciación ecológica que nos convierte a todos, de un modo u otro, en basureros co-partícipes en la conservación ambiental.

Cada página del diario constituye un paso más en la creación de esa entidad que vendría a identificar a Carolina, organizando sus varios egos. Algunas de estas páginas, sin embargo, representan asimismo un sacrificio calculado para disminuir sus ingresos. Al escribir, Carolina utilizaría no solo su tiempo de trabajo y descanso, sino también sus materiales, como las hojas sueltas que había encontrado por las calles.

Tiempo y papel son oro. Junto a la memoria, estos dos elementos componen su material de composición. Como ha notado Beatrice Didier, el diario representa un preciado capital psicológico, al articular el propio yo del autor. De ahí que el escritor de un diario proteja su obra con el mismo empeño con que el avaro codicia su tesoro (Didier, p. 54-55).

Para Carolina el diario representa varias funciones, como residente de Canindé: la capital anteriormente mencionada, un arma, y una fuente de diversión. Un diario revela y protege a un tiempo la identidad de su autor. Carolina María de Jesús es sumamente consciente del continuo desarrollo y fortalecimiento de su inteligencia a través de la escritura de su diario. Su respeto hacia el diario en sí es muestra de la importancia que ella le atribuye. Como diversión, el diario tiene la capacidad de aislarla, aunque sea a modo temporal, del peligroso y desagradable ambiente que reina en Canindé. Al sumergirse en sus cuadernos, Carolina se olvida del hedor, de las peleas entre borrachos, y de los maliciosos rumores que circulan fuera de su barraca. Logra distanciarse asimismo, escribiendo pequeños relatos sobre príncipes y princesas. De un modo justo, pues, ella ve su diario como representación tanto de consuelo como de terapia. En *Quarto de despejo*, este milagroso regalo-/transformación constituye una de sus principales motivaciones (QD, p. 22, 33, 35).

Como arma, Carolina utiliza el diario para controlar a los vecinos que la insultan y maltratan a sus hijos. Ella los amenaza con los apuntes del libro que habría de ser *Quarto de despejo*, y los ridiculiza como a ignorantes analfabetos, llenos de un miedo supersticioso al poder de la palabra escrita. Es así como Audalio Dantas viene a conocerla en Canindé: como a una mujer alta e irritada, que recrimina fuerte-

mente a sus vecinos por haber estropeado un parque infantil. A su manera, ella es pues una reportera de investigación, en busca de maleantes al igual que hizo el propio Dantas en *O Cruzeiro*, la revista de mayor popularidad en aquel tiempo en el Brasil.

Como lectora de las revistas y periódicos que va recogiendo, Carolina se informa sobre acontecimientos nacionales e internacionales. Con frecuencia los inserta en la redacción de su propio diario, a modo de montaje narrativo “*bricolage*” (Lévi-Strauss) que imprime a la obra un sello histórico. Entre sus comentarios sobresalen los de carácter político, sobre figuras nacionales brasileñas tales como el Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (1955-60), y los gobernadores de São Paulo, Adhemar de Barros y Janio Quadros. Carolina percibe la conexión existente entre el encarecimiento del coste de la vida y la construcción de Brasilia durante la presidencia de Kubitschek (QD, p. 28), la hipocresía de las varias figuras políticas (QD, p. 24, 30), y la despreocupación general hacia los más necesitados. Sus comentarios, lúcidos y pausados, nos dan medida de la inteligencia de esta extraordinaria mujer, una ciudadana con voto (QD, p. 71, 105).

Tras su lanzamiento en 1960, *Quarto de despejo* se puso en cuestión como la obra de una autora con tan solo dos años de escuela primaria. Críticos literarios, periodistas y lectores se manifestaron en contra de lo que consideraban como una artimaña comercial, llegando a acusar al periodista Audalio Dantas de fraude. A pesar de que la Carolina de carne y hueso se estableció muy pronto como personalidad literaria, viajando y concediendo entrevistas tanto en el Brasil como en los países colindantes, las sospechas continuaron (Meihy y Levine). Incluso después de que Dantas había declarado su papel de editor conciente, seleccionando los segmentos de mayor interés pero jamás añadiendo nada al texto original de Carolina, la misma situación se mantuvo.

El poeta Manuel Bandeira nos ofrece una explicación viable para el fenómeno ocurrido con Carolina, al sugerir que los errores sintácticos y léxicos eran la mejor prueba de su autoría (QD, Pref., p. 6).

Por su parte, Carolina era consciente del prejuicio y la falta de aceptación de su obra por literatos y otros lectores que la calificaban de pedante, con su uso de palabras arcaicas y grandilocuentes. En su diario, la autora se pregunta a sí misma: “¿Es posible que el prejuicio racial exista incluso en el campo de la literatura? ¿A una persona negra no se le permite utilizar palabras clásicas?” (QD, p. 63-64).

Al examinar la narrativa de Carolina María de Jesús, el lector la percibe como apropiada a una narradora autodiegética, con sus características de inteligencia viva, fuerte personalidad y parca escolaridad. Sus observaciones se respaldan a menudo en metáforas, las cuales, utilizadas junto a palabras elegantes (las “palabras clásicas” por las cuales había sido criticada), dichos populares y otras citas, nutren y satisfacen tanto su sentido estético como su imaginación. Curiosa, Carolina examina y pone en cuestión el mundo que la rodea. Este le mostraba dos caras diferentes: la cara cercana de la pobreza de Canindé, y otra más distante, filtrada a través de periódicos, revistas y radio -además de las visitas ocasionales- que representaba la cara del mundo exterior. Este es un mundo muy diferente a aquel de Canindé. Es el mundo hegemónico, en el cual Carolina se sabe intrusa, tanto geográfica como psicológicamente. La carga doble de ser pobre y ser mujer pesa sobre ella.

Con el agudo sentido espacial de alguien que se mueve entre dos mundos en contraste, Carolina se sitúa con firmeza en aquel de Canindé. Su primer diario inscribe la diferencia a través de una red metafórica que es estilística y epistemológicamente adecuada para la residente de la barraca número 9, en la calle A de Canindé. Utiliza la imagen clásica de la casa con un doble sentido. Primero, la casa representa la ciudad de São Paulo, que geográficamente incluye Canindé. Más tarde, la casa es ella misma, su propio yo -imagen que sería asimismo utilizada en libros posteriores-. En la metáfora en que la casa representa a São Paulo, en contraste con la sala de visitas que representa la parte elegante de estas vecindades, los barrios bajos aparecen representados por el vertedero en donde la basura es acumulada, y dando título al libro, el trastero, en donde la propia Carolina es “basura”. En *Quarto de despejo*, tras el inicio ella se refiere a su sueño con una casa de ladrillo, “casa de alvenaria” y a la promesa hecha por su hijo de construirle una cuando él se hiciera mayor. Una de las menciones más commovedoras aparece tras el éxito de *Quarto de despejo*, cuando la autora logra comprar una casa fuera de Canindé, en un buen distrito: “Mi sueño hecho realidad. Voy a tener una casa de ladrillo con una sala de estar y otras habitaciones. Un cuarto para el baño. Yo tomando el baño en una bañera. Yo que llevaba una vida primitiva, tomando el baño en una tina” (CA).

Como ama de casa y madre, resulta obvio que Carolina preocupase por su casa, pero ella era asimismo consciente de la conexión existente entre ésta y su propia mente. A un nivel más profundo y dentro

de la simbología clásica, la casa representa el alma. Para los cristianos, en el Nuevo Testamento, es el templo del Espíritu Santo (NT). En la psicología jungiana, la formación del yo se compara a la construcción de una casa, como el propio Jung demostró al construir una torre para su casa con el propósito de reencontrarse a sí mismo (Aniela Jaffé, *Memories, Dreams, Reflections*, New York, Vintage, c1963).

Además de los tropos referentes a la casa, otra imagen fuerte viene dada por el sema “negro”, “(...) comieron y no aludieron al color negro de los frijoles, porque negra es nuestra vida, porque negro es todo lo que nos rodea (...)” (QD, p. 35). La oscuridad caracteriza su vida, tanto literaria como metafóricamente (y el título de *Quarto de despejo* en su versión inglesa lo presenta de forma eficaz y commovedora, *Child of the Dark*, en la traducción de David St. Clair). Sensible e inteligente, Carolina era agudamente consciente del prejuicio social y racial.

Otros usos metafóricos por parte de la autora aparecen con frecuencia a través de personificaciones de objetos y animales irracionales. Así, los pajaritos son músicos de orquesta que saludan al día en sinfonía mientras aplauden las hojas de los árboles. Estas imágenes evocan un cuadro naif (Cind). Como escribía Max Black, la personificación es una de las formas metafóricas más antiguas, utilizada por los seres humanos desde tiempos primitivos para dar vida a la naturaleza que les rodeaba, al igual que los niños suelen hacer en nuestros días (Max Black).

Varias de estas imágenes transmiten el amor de la escritora por la naturaleza de su país. Muestran una parte commovedora de su personalidad melancólica o agresiva: la ingenuidad y la esperanza que se nutren a través del paisaje y de su infancia en el campo. Estas imágenes la inspiran a medida que las va recordando, e incluso en la sordidez del barrio llega a experimentar algunos instantes estéticos. Estos quedan conectados a su idea de Brasil, una tierra de bondad y de belleza a pesar de todo. La misma Carolina que baila con sus hijos al ritmo de los vales de Strauss que escucha en su radio de pilas, es la mujer que cree en una transformación profunda a través de la escritura. Los tropos de la naturaleza representan un *locus amoenus* tropical que la sitúan en una significativa corriente de literatura brasileña: “Aquarela do Brasil”, comenzando con Pero Vaz de Caminha y su carta al rey Manuel de Portugal en el año 1500; los nativistas de los siglos dieciséis, diecisiete y die-

cioco; los románticos del siglo siguiente, y en nuestros días, particularmente en el área de la música popular.⁶

A la propensidad metafórica de Carolina se le añade otro ornamento retórico: bellas imágenes y oraciones. Con sus dos pocos años de estudios, ella era obviamente una paria en el territorio del enunciado hegemónico culto. Conciente de ello, la autora expresa un deseo de estudiar a fin de mejorar su habilidad como escritora. Su ansia es el lograr legitimar su instrumento mediante la adquisición de recursos retóricos reconocidos. Durante su aprendizaje, Carolina se nutre del estilo periodístico y de clichés, los cuales considera como elementos que han de garantizarle el pasaporte hacia el mundo de los poderosos. No son tanto las ropas finas de los ricos las que la impresionan, sino su manera de expresarse. Al intentar apropiarse este estilo para sí, es comprensible que no lo consiguiese de una vez. De los errores en sintaxis y en ortografía encontrados en sus dos primeros libros, y respetados por Audalio Dantas, a sus trabajos posteriores vemos un claro progreso. En *Quarto de despejo* Carolina menciona su orgullo por haber leído los muchos libros que le habían sido prestados por un médico. De hecho, el *Diario de Bitita* muestra un avance definitivo, tanto sintáctico como gramatical.⁷

Acercándonos a su modernidad desde un ángulo diferente, debemos situar a la escritora de diarios, Carolina María de Jesús, dentro de dos importantes tradiciones literarias: la de madre luchadora y la de prisionera. Como único soporte familiar, ella actúa como educadora y defensora de sus dos hijos, como lo había hecho antes su propia madre. Pertenece a la antigua tradición de la madre esclava, desprovista de poder social o económico. En este aspecto, refleja a algunos personajes de *Casa grande e senzala* (1933) y de *Sobrados y mocambos* (1936) de Gilberto Freyre, de los poemas de Castro Alves, y de la ficción de Machado de Assis, Aluisio Azevedo, Coelho Neto, Lima Barreto, Cornélio Pena, Jorge Amado, y tantos otros escritores brasileños.⁸ Esta madre esclava arquetípica es parte integral de la tradición histórica y literaria de las Américas. La crítica estadounidense Joanne Braxton nos presenta a esta madre esclava como la contraposición del hombre esclavo que logra liberarse y cuya autobiografía lo enaltece como hombre y como héroe.

Nieta de esclavos emancipados, la ciudadana brasileña Carolina María de Jesús ve con claridad que setenta años después de la abolición de la esclavitud, en 1888, hombres y mujeres negros no son completa-

mente libres. Ella se halla cautiva de una pobreza agravada por la falta de instrucción y por la ascendencia negra y servil, que tristemente la han marcado en nuestra sociedad materialista. Mas, en ocasiones, el optimismo pervade en su corazón permitiéndole exaltaciones poéticas en las que imagina un Brasil bello y justo. Bajo la luz del sol, sin embargo, la mayoría del tiempo ella siente el estigma de la pobreza, del cual se halla prisionera. Es prisionera de sus orígenes como lo es de aquello que le rodea, y así la podemos incluir en la tradición de escritores encarcelados, como Gramsci, Graciliano Ramos, Bonhoeffer, Anne Frank y Frei Betto⁹ Al igual que ellos, Carolina es conciente de su propio destino durante los doce años pasados en los barrios bajos.

La prisionera que conseguirá escapar por medio de sus propios actos -la publicación de su diario- es una madre de corage brechtiana. Si consideramos el arquetipo de la madre esclava reconoceremos en Carolina las dos cualidades que Braxton analiza en las autobiografías de mujeres afro-americanas en los Estados Unidos: la audacia y la defensa de sus hijos. Al contrario de los hombres, que se sitúan como individualistas y héroes en sus propias autobiografías, de acuerdo al modelo biográfico masculino establecido en Europa y en Estados Unidos desde el Renacimiento, estas mujeres no se colocan por encima de la comunidad. Las madres esclavas no se sienten como individuos ejemplares, por encima de otros mortales. Por el contrario, luchan también por las familias y la comunidad, y principalmente por los hijos pequeños. Estas son las madres “ultrajadas” que, como muestra Braxton, son madres “por imposición de un sistema al que raramente podían escapar, y son ultrajadas debido a la intimidad de su opresión” (Braxton, 19). En Canindé, Carolina defiende a sus dos hijos y a su hija de sus malévolos vecinos, los alimenta, los manda a la escuela, y les compra ropas y juguetes. Para ella existe una clara jerarquía: “El hombre entra por la puerta, pero el niño es la raíz del corazón” (QD, p. 40). Con este amor entrañable, defiende a sus tres niños y a otros pobres indefensos con una osadía estratégica. Confía plenamente en su inteligencia alabada desde la infancia, para poder protegerse de insultos y amenazas. Ella está orgullosa de este papel, y ofrece innumerables ejemplos de sus “respuestas” en *Quarto de despejo*. Cuando no se siente respetada, Carolina ataca de inmediato. En ese ambiente de pereza y agitación, las lenguas trabajan sin descanso -muchas avivadas por el alcohol-. Un órgano tan pequeño y capaz de hacer tanto daño, como ella descubriría ya en su infancia en

el interior de Minas Gerais (DB, 69). Ya como adulto en Canindé, por ejemplo, ella cuenta: “No tengo fuerza física, pero mis palabras hieren más que las espadas...”. Sus palabras detienen incluso a Victor, el cual se proclama a sí mismo “heredero de Lampião”, pero deja finalmente de molestarla (QD, 39).¹⁰

En conclusión, la escritora Carolina María de Jesús no solo se inscribe a sí misma sino que a un mismo tiempo trasciende limitaciones existenciales al producir su obra, principalmente *Quarto de despejo*. Como sabemos, tanto por naturaleza como por necesidad, ella es la madre ultrajada que protege a sus hijos. Su audacia y su fe proveen la energía necesaria para la escritura de su diario, labor que retoma una y otra vez. Cría a sus hijos, los educa y los prepara para la salida de un barrio que los corrompe y aprisiona. *Quarto de despejo* es el diario de una prisionera. A su modo, Carolina está tan restringida en Canindé como lo están los prisioneros en sus celdas y escondites. La sentencia a prisión de Carolina no ha sido causada por el crimen ni por razones ideológicas, sino por su nacimiento y circunstancias sociales. Como descendiente de esclavos, e hija ilegítima de madre pobre, comenzó su vida con mala estrella. En un país que cuenta con una fuerte división de clases sociales, y con cuatrocientos años de esclavitud negra, el ser una mendiga ignorante implicaba inmovilidad en las capas sociales más bajas. ¿Cómo podía ella remontarse por encima de éstos y otros obstáculos hasta alcanzar una mejor situación? Resulta admirable que Carolina María de Jesús lo consiguiera con su propio esfuerzo y por sus propias armas como honesta basurera y escritora. Ella gozó de su breve momento de grandeza como fenómeno periodístico y literario. Como R. Levine y J. C. Sebe Bom nos recuerdan en *Cinderela negra*, circunstancias políticas, imposiciones sociales, y la propia personalidad de Carolina, contribuyeron todos a su melancólica caída. Desgraciadamente, la casa de ladrillo se cayó un día. El suyo fue un cuento de hadas contado al revés. Carolina puede ser vista como el negativo de un retrato, la cenicienta que por un breve momento se convirtió en princesa. Obtuvo riqueza y fama sin ser capaz de mantenerlas. Consiguió su casa de ladrillo y escribió otros libros, pero jamás llegó a adaptarse a la clase media que continuó rechazándola. Fue criticada también por la izquierda política y por otros escritores, los cuales deberían haber sido sus aliados naturales.¹¹ Ninguno de los dos grupos quiso ver más allá de la personalidad vanidosa y agresiva, y la atacaron por medio de la

imprensa (CN, p. 35, 39-44). En lo que respecta a los miembros de la izquierda, esperaban que Carolina luchase contra el racismo, el sexismo, y el clasismo de acuerdo a su propia posición, y no a la de la escritora. Sus colegas escritores, por otro lado, permitieron que su falta de estilo gramatical ocultase por completo el valor humano y literario de su obra.¹²

NOTAS:

- 1 El año de nacimiento de Carolina María de Jesús no ha sido determinado con exactitud: 1913 o 1921 (Meihy y Levine, quienes sin embargo, aceptan la primera fecha como la más probable). Los datos biográficos que aparecen en *O Diário de Bitita* indican el año 1914. Nació en Sacramento, Minas Gerais, como hija ilegítima en una familia extensa, pobre, cariñosa y trabajadora. La influencia de su madre y de su abuelo paterno hicieron mella en ella y la prepararon para la vida. Con poco más de veinte años llegó a São Paulo, en donde trabajó como empleada doméstica hasta que fue despedida debido a su embarazo. En 1947 se mudó al barrio bajo de Canindé. Tuvo dos hijos, João José y José Carlos, y una hija, Vera Eunice, de tres hombres diferentes. Murió en São Paulo en 1977.
- 2 *Quarto de despejo* fue rápidamente traducido a varios idiomas. En español, la versión cubana se tituló *La favela: Casa de desahogo* (La Habana, Casa de las Américas, 1965, impreso de nuevo en 1989). La versión argentina se tituló *El hambre es amarillo* (Meihy y Levine, p. 51 y 31). En este ensayo, las citas corresponden a la traductora y a los originales en portugués de la propia Carolina. Las abreviaciones utilizadas serán QD para *Quarto de Despejo*, CA para *Casa de alvenaria*, y DB para *Diário de Bitita*. Maria Amparo Pérez-Roch ha traducido asimismo las otras citas que aparecen en el ensayo.
- 3 Aunque ella protestase, tanto de forma verbal como escrita, de las dolorosas condiciones de vida en los barrios bajos, la ideología de Carolina era algo ambivalente. A pesar de su agudeza, con tan solo dos años de enseñanza primaria Carolina no era capaz de analizar las raíces de la pobreza, en un país en vías de industrialización que contaba con una larga historia de trabajo esclavo. Terminó por aceptar la versión oficial que presentaba la pobreza inevitable como el resultado de la pereza, la estupidez, o el alcoholismo. Desgraciadamente, los intelectuales del momento no se preocuparon lo suficiente como para descifrar las razones de sus limitaciones ideológicas. Aún así y en su propia paranoia, el gobierno militar llegó a acusarla de “comunista”. Como su consejera de trabajo social expresó tan claramente: “Carolina María de Jesús se situaba en la alternativa al cambio. Como símbolo personal de un cosmos en transformación y co-

- mo síntoma de un patrón que apenas coincidía con la ‘modernización’ propuesta [por la enorme ciudad], São Paulo, el *Quarto* llegó a convertirse en motivo” (“El contexto del éxito de lengua de fuego”, en Meihy y Levine, p. 126).
- 4 El mismo motivo parece guiar *Diário de Bitita* en el cual la barraca de paja podrida de la autora se contrasta con las casas de ladrillo de la gente rica (i.e., ‘blanca’) con techos de tejas. Además, la última frase del libro es el ruego de Carolina por vivir en Sao Paulo, en una bella casita hasta el fin de sus días (DB, p. 203).
- 5 Escritos autobiográficos de mujeres, como cartas y diarios, eran considerados inferiores de por sí hasta muy recientemente. Una excepción a destacar es la de Madame de Sevigné, quien asombró a sus contemporáneos del siglo XVII con las cartas a su hija en las provincias, sobre Luis XIV y su corte de Versalles. Como dice Leigh Gilmore, “la ley del género crea fugitivos... Principalmente, la imagen de fugitiva oscurece de forma inmediata la marginalización sufrida por las visibles contribuciones, altamente culturales en algunos casos, de estas mujeres...” (Gilmore, p. 22).
- 6 La música popular brasileña ha seguido una línea de naturaleza lírica desde sus comienzos. En los años cincuenta -la época de Carolina-, a pesar de que los nuevos compositores/líricos de bossa nova introdujesen elementos musicales sofisticados en sus obras, no llegaron a abandonar el tema de la exaltación del paisaje. En los alrededores de Rio de Janeiro, con sus playas y bosque tropical en medio de la ciudad -Vinicius de Moraes, un escritor de sonetos clásicos, y Antonio Carlos Jobim por ejemplo- cantaban sus alabanzas. En los años sesenta, el movimiento tropicalista no solo protestó contra la dictadura militar sino que también alabó la belleza de otra vieja ciudad con playas tropicales, Salvador.
- 7 Es plausible que la hija de Carolina, Vera Eunice, una joven y estudiosa mujer que se haría más tarde profesora de lenguas, editase *O Diário de Bitita* (Meihy y Levine, p. 36).
- 8 Un discípulo de Franz Boas, Gilberto Freyre (1900-1987) sería el primer sociólogo brasileño que estudió el cruce de razas de forma sistemática. Antonio de Castro Alves (1847-1871) fue el mayor de los poetas románticos tardíos, una figura tal vez byronesca. Fue un abolicionista devoto, cuyos poemas aún se recitan hoy en día. Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) fue el más grande escritor de ficción de la Latinoamérica del siglo XIX. Otros novelistas y escritores significativos que se ocuparon del tema del esclavo y del de la familia esclava emancipada son Aluisio Azevedo (1857-1913), Henrique de Coelho Neto (1864-1934), Alfonso Henrique de Lima Barreto (1881-1932), Cornélio Pena (1896-1958) y Jorge Amado (1932 -).
- 9 El filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937) fue encarcelado por el gobierno fascista. Graciliano Ramos (1892-1953), escritor de ficción, fue acusado de comunismo y mandado a prisión sin juicio (1936-37). Los cuatro volúmenes de *Memórias do cárcere* se publicaron en 1953. El teólogo alemán Dietrich Bonhoeffer (1906-1945) fue encarcelado y más tarde ahorcado por su abierta oposición al régimen nacional-socialista (*Love letters from the Cell, Correspondence*).

dence *María Von Wedemyer 1943-1945*, Nashville, Avingdon Press, 1995). Anne Frank (1929-1945), la joven judía y su familia, lograron esconderse de los nazis en un ático de Amsterdam durante años, hasta que fueron descubiertos y llevados a un campo de concentración en donde murieron. Su padre, Joseph, el cual logró sobrevivir, publicó el diario de Anne en 1952. Frei Betto (n. 1940) es el pseudónimo de Carolos Alberto Libanio Christo, un periodista y monje dominicano que a los veinte años de edad fue mandado a prisión por cuatro años, acusado de haber ayudado a los “subversivos” a salir del Brasil. Al igual que ocurrió con Graciliano Ramos, nunca llegó a tener un juicio. Sus *Cartas desde la cárcel* fueron prontamente traducidas a varios idiomas, como ocurrió con el *Quarto* de Carolina. Su primer lugar de publicación fue Italia.

- 10 La propia Carolina poseía una lengua poderosa, como nos muestra en *Quarto*, y tal como su hijo José Carlos nos cuenta, “la palabra era su única arma. Mendiga con fuego en la lengua, y cómo la conocían los políticos” (apud Godinho en Meihy y Levine, p. 126).
- 11 No todos los intelectuales fueron tan obstinados como la gran mayoría. Auda-lio Dantas cita a escritores que apoyaron a Carolina porque “entendieron su humilde verdad”. Entre estos se cuentan Dinah Silveira de Queiroz y Rachel de Queiroz [las dos primeras mujeres admitidas en la Academia de Letras del Brasil en los años setenta], Adonias Filho, Ricardo Ramos, y Eneida (QD, Preface). Otros que asimismo escribieron de modo favorable fueron Walmyr Ayala y Vi-valdo Coaracy (Meihy y Levine, p. 31).
- 12 Traducción de este texto por Mariam Perez-Roch.

7. DONOSO, CLARICE Y CHACEL, COMPARADOS EN EL MOTIVO DE LA CASA

Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo

“A uma imagem podemos dar nosso ser de leitor”
Gaston Bachelard

“O sujeito é um simples efeito do poder”
Sérgio Paulo Rouanet

Este es un recorte de una investigación más amplia que se inicia en mi Estado con más investigadores y, con un corpus que se alarga en obras y escritores, se inscribe en un proyecto de relectura del motivo de la casa.

Se pretende elucidar, en la presentación de este motivo en novelas de este siglo, la articulación que hay entre ellas con la Modernidad, que se comprende aquí como un traer el pasado al presente, según la Modernidad proustiana, o sea, un repetir en un nuevo; una dimensión que se da al cotidiano y un desencanto de un mundo que liberta al hombre, subyugado por la tradición, y que, en un proceso de individualización represiva, encuentra la verdad del vivir.

Se plantea, apoyándose en la fenomenología, presentar la relación de semejanza y diferencia en la presentación del ya referido motivo en tres novelas, de tres escritores, de realidades culturales distintas, trayendo a la superficie los materiales de la génesis de esas obras, o sea, los elementos sociales y los psicológicos individuales que fueron aprovechados por los escritores.

Sin embargo, no se busca comparar esas novelas en el sentido de contraponer una a otra o ver en ellas juicios de méritos, sino en los contrastes de los desiguales modos de valorar la vida y de vivir lo apreciado, teniendo como punto de partida algún rincón de la casa como aparecen en las obras que se analizan.

Se apoya en la Poética del espacio de Bachelard, quien enseña la fuerza de integración de la casa para el devaneo y los distintos dinamis-mos que ella adquiere a cada mirada, pues las imágenes soñadas mo-

difican el mundo empírico y el mundo histórico creando nuevas imágenes, o sea, sustituyendo las cosas o poniéndolas en otros sitios. En ese movimiento, las imágenes, dialécticamente, se revelan del oculto para el manifiesto. La fuerza psíquica de una palabra varía de acuerdo con su lenguaje, o sea, el lenguaje del devaneo, el del alma, o el lenguaje del mundo exterior, el de “lo real”, uno u otro, no son los mismos. Hay entre ellos la misma distancia existente entre el lenguaje de la poesía y la prosa.

En la lectura de una obra se privilegia un duplo devaneo: el del autor y el del lector. Para mi devaneo como lectora, elegí las obras *Coronación* (1958) de José Donoso, escritor chileno, *O Lustre* (1946) de Clarice Lispector, escrito brasileña y *Estación ida y vuelta* (1930) de Rosa Chacel, escritora española.

Coronación, de José Donoso (1925-1996), es una novela que se estructura, como varias de las suyas, en un espacio cerrado, donde se organizan sucesos familiares a la vez que se los alargan en precisos análisis de la sociedad chilena, y se subraya la ruina de la burguesía y una vida de miseria de un submundo.

En la dicotomía social, la casa proporciona delirios a sus respectivos habitantes. En la casa de la lujosa burguesía se destaca la lejanía a la vida, la ilusión. A través de los vidrios de la ventana, mojada por la lluvia, la loca anciana vio luces que le parecían estrellas del firmamento, supuso estar muerta y se hace la ilusión de ir subiendo entre las estrellas directo al cielo. En la miserable vivienda del suburbio, la luz del alba que entra por las rendijas de las paredes señala lo real, rescatando “el revoltijo de sábanas sucias y frazadas del camastro” (p. 143) y, como la “madeleine” de Proust, sería para Mario volver a un pasado de persecución y miseria compartidas con su hermano.

La abuela de Andrés Abalos, el personaje principal, está esclerosada. Tirana de los criados, fue por ellos coronada con una corona de flores de plata, durante una fiesta de máscaras que ellos organizan. Andrés Abalos se cuestiona sobre la naturaleza de la vida. Personaje abúlico, melancólico, vivía en casa de la abuela. Es una especie de víctima de la sociedad. Llega a la conclusión de que había sido siempre un loco y de que en ello estaba la libertad, la evasión verdadera, de que la vida es una ficción y de que ésta hace de la muerte una leyenda, eternizando la vida. Sus deducciones refuerzan la idea pobreza/riqueza, la gran

burguesía es una caricatura social, un “esperpento” a lo Valle-Inclán. Es tragicómica.

O Lustre, de Clarice Lispector (1920-1977), es una novela impregnada de nihilismo, de soledad y misterio, de angustia existencial, de desespero de una joven sensible y ensoñadora. A esta joven le vino la revelación de la inconsistencia de su vida, en el interior de un tren, viendo la araña del cielo raso, cuando venía de su ciudad, en un viaje de vacaciones. Pocas horas después de este personaje obtener la epifanía de lo que era su vida, al bajar del tren, se muere atropellada por un coche.

Esta novela es el decurso de una vida inquieta e insatisfecha, en una atmósfera de sueño, de secreto, de alucinación o pesadilla. Sobre el personaje, el narrador dice que ella sería fluida durante toda la vida. Pero lo que le da contornos y le centra en el mundo es su parte enigmática. E secreto le proporciona un íntimo poder contra el mundo (p. 7). Con su muerte, malograda para siempre lo que se podría saber a su respecto (p. 201). El misterio, que la envuelve desde su adolescencia en Granja Quieta, le sigue en la ciudad adonde va a estudiar. Era incognoscible para todos, aunque fueran muy íntimos -los familiares y el novio.

O Lustre es un libro denso, sombrío. En él está presente la dicotomía vida/muerte en el flujo de la consciencia que se refleja en los recuerdos e indagaciones existenciales. Por ello, los rincones de la casa reflejan este estado mórbido.

La novela *Estación ida y vuelta*, de Rosa Chacel (1898-1994), tiene el carácter de una confidencia, con un disfrazado aspecto de culpa, de atracción y repudio. Contiene una historia muy sencilla: un viaje en tren a Francia y una vuelta a España. La historia sirve de pretexto para que Chacel exponga problemas más importantes como el de la consciencia individual y los de la creación literaria, como los de Julia. Personaje cuyos sentimientos no tienen ninguna intimidad con los de Chacel, o sea, no se identifica con la autora. Los más íntimos, cuando se presenta el monólogo interior, son “ella” y “yo”.

Los personajes, sin nombres, opacos, lejanos, en una existencia de hastío, angustia y fracaso, se acercan a los del “nouveau roman” francés. Hay un recuerdo de “él” en su regreso en tren a España, cuando vuelve a encontrarse a sí mismo en el recuerdo. Es una obra necesaria para comprenderse todo el conjunto de las obras de Chacel. La pri-

mera parte de esta novela trata de las sensaciones que “ella” y “él” padecen y gozan en la casa y de los angustiosos pensamientos de “él” dentro de este microcosmo.

En las tres obras analizadas, se puede observar la complejidad del ser psicológico que revela sus propias ideas y filosofía. Hay recuerdos y búsquedas ontológicas, de liberación, a la vez que de destrucción. El hundimiento de un mundo sin sentido es uno de los temas recurrentes en las novelas del siglo XX.

En *Estación* hay una salvación y un revivir a través de la literatura. A la manera de Unamuno, el narrador/escritor cuestiona el destino de sus personajes. Mientras en *O Lustre*, el personaje sigue enigmático a los ojos de otros personajes y se aniquila, en *Coronación* hay la muestra de la ruina de una estirpe.

Para observar las imágenes idealizadas de la casa, se objetiva aquí señalar la manera como privilegian esos escritores en cuyas obras se analiza el tema de la casa en la dimensión, forma y color del mundo que envuelve a sus personajes, dentro de un ambiente onírico. Así, al describir la vivienda, los escritores la recuerdan y le agregan valores de sueño, dentro de una perspectiva psicosocial—la imaginación aumenta los valores de la realidad. Cuando me refiero a sueño no quiero decir el acto fisiológico, realizado en el descanso, sino en el devaneo, la fantasía.

La casa es un espacio cerrado, un nido, un capullito, un útero y una vuelta a la casa es el retorno al paraíso perdido, al revés, o sea, la salida es la perdición. En un mundo de incertidumbre, la casa se hace el lugar de lo posible.

La casa vivienda es, en la poesía religiosa, el símbolo del cuerpo, vivienda del alma. Para Pitágoras, Aristóteles o Fray Luis de León, el alma se une musicalmente al cuerpo—mezcla y síntesis de contrarios—y vibra en conjunción con la música de las esferas. El alma es tan sólo un huésped del cuerpo. La casa deshabitada simboliza la muerte, o la partida del alma para su verdadera vivienda. Entre los elementos femeninos del universo, para los místicos, estaba la casa. Los psicoanalistas se sirven de dibujos de casa para explicar los estados del alma. La frente de la casa es la máscara, el lado manifiesto del hombre. Los pisos simbolizan la verticalidad y el espacio. El techo, la cabeza las funciones conscientes, mientras el sótano corresponde al inconsciente. La comida puede significar el momento de una transformación

psíquica. La escalera es el medio de unión de los varios planos psíquicos. La carga de significación que puede haber en una casa hace posible que muchos psicólogos para analizar a un niño utilicen dibujos de casa hechos por ellos. Por este medio intuyen la intensidad de la fantasía, o ausencia de cariño.

Como la novela, de una manera más extensa y precisa que la lírica, busca satisfacer el ansia del idealismo y del devaneo que palpita en nuestro corazón, reflejando la tendencia inconsciente y espontánea del espíritu en el delirio mental, en busca de mundos soñados y mejores, elegí novelas para investigar el tema de la casa. Este tema es de larga duración en estas novelas y va sufriendo transformaciones a lo largo de ellas. En las tres se encuentra el tema de la casa onírica que guarda en el interior, o en su sótano, elementos que pertenecen a la poesía. La casa se presenta con dos partes: hay una -su cuerpo- la parte exterior con sus patios, huertos y jardines y la calle donde se ubica, otra -su alma- la espiritual, la poética, su interior que congrega toda una superabundancia y profusión de lo vivido.

La imagen de la casa ejerce una acción nueva sobre los objetos que conlleva de su interior. Ella tiene una función utilitaria: la de propiciar una escritura y una lectura literaria. Ella adquiere vida en el recuerdo de los personajes. Así el pasado se actualiza en el devaneo del presente, proporcionando a la casa descrita una intensa carga de significados.

El tema es el elemento de que se vale el escritor para transformar, amoldar y decir algo en cualquier extensión. También se sirve de él para plantear cuestiones básicas como los cambios de lo único con lo diverso y, en el espacio, para representar a lo largo de la historia de la cultura las necesidades, anhelos y nostalgias del mundo. Ello es que permite su repetición. El tema del viaje del tren, que está presente en *O Lustre y Estación*, ida y vuelta, es un ejemplo. El tema auxilia al escritor a marcar una línea límite entre la experiencia de lo vivido y la poesía. Su función es utilitaria –propicia una escritura y una lectura literaria. Él procede del mundo, de la cultura y de la naturaleza.

Se presentan a continuación algunos fragmentos descriptivos de la casa como aparecen en esas novelas de Donoso, Clarice y Chacel y de ellos es posible observar la desacralización de la visión del mundo tradicional, al sustituirlo por otros conceptos de valores lo que hace posible insertarlas en la modernidad.

En *Coronación* la casa tiene vida y se molda a sus habitantes: “Toda la casa había respirado serenidad en aquella época” (Donoso, 1983, p. 23); “Era verdad que tanto la casa como sus habitantes estaban viejos y rodeados de olvido (...)” (Donoso, 1983, p. 19).

Asimismo en *Estación. Ida y vuelta*: “(...) No puede nadie suponer que tenga tanto guardado una casa que parece pequeña.” (Chacel, 1989, p. 89); “(...) La casa nos ha hecho apasionadamente caseros... Nos tiene seducidos, como esas mujeres que, sin aparentar gran atractivo, al que se casa con ellas lo encasan llenándole la vida de pequeños encantos caseros” (Chacel, 1989, p. 90).

La casa en *O Lustre* representa el progreso e insuceso (decadencia) de la familia: “(...) O casarão pertencia à avó; seus filhos haviam casado e moravam longe... Aos poucos os móveis desertavam, vendidos, quebrados ou envelhecidos e os quartos se esvaziavam pálidos...” (Lispector, 1963, p. 11); “Os dias na Granja quieta respiravam largos e vazios como o casarão” (Lispector, 1963, p. 13).

En *Coronación* la escalera de la casa es la epifanía de la decadencia física. Tiene un alma fría y acusadora: “Jamás se había sentido tan viejo como al subir la escalera apoyado en la baranda, después de terminar el almuerzo (...)” (Donoso, 1983, p. 52).

En *Estación. Ida y vuelta* la escalera agobia. No se muestra amiga, sino parece que acecha, ejerciendo una vigilancia, propia del poder. Apunta al inconsciente o a un error secreto. Hay entre la escalera y los usuales de ella alejamiento:

La escalera, hosca y fría, no acoge bien al visitante. (...) Hasta los mismos vecinos (...) no podemos sustraernos a veces a la mala impresión de su penumbra, y la subimos corriendo de cuatro en cuatro escalones (...) nosotros fuimos víctimas de esta sensación como ninguno. Sobre todo, cuando veníamos de clase, charlando por la calle, y al llegar a la escalera se nos cortaba la conversación y echábamos a correr cada uno a nuestro piso. (...) Corríamos como si viniesen siguiéndonos, y al cerrar nuestras puertas con rápido portazo no conseguíamos la tranquilidad de estar ya defendidos, sino más bien una pesadumbre como de haber dejado a alguien fuera, que sabíamos que había de esperarnos al otro día indefectiblemente (Chacel, 1989, p. 90-1).

En *O Lustre* ella posee la calidad atrayente como la del abismo o del laberinto con una vida latente en su interior: “A sala, a escadaria es-

tendiam-se em silêncio indistinto e sombrio (...) a escadaria dormente respirando” (Lispector, 1963, p. 10).

En una casa siempre hay un punto que es la “madeleine” de Proust. En *Coronación*, es la cocina que despierta los sentidos del gusto y del odor:

Don Andrés no recordaba la casa de su abuela sin Lourdes y Rosario. Sin embargo, una intimidad mayor y más afectuosa lo unía a Lourdes, porque la cocinera, a pesar de sus postres magistrales, siempre se le antojó un alquimista de alma refractaria a todo lo que no fuera sondear comprometedores secretos en el laboratorio de su inmaculada cocina (Donoso, 1983, p. 20).

Al terminar, aclaro que no se planteó aquí una comparación objetiva entre las obras, sino la observación de qué privilegian los escritores describir de la casa, y de cómo la quieren mostrar, ya que los motivos que se relacionan con ella son muy variados y significativos en la búsqueda de indagaciones sociales e ideológicos. Así, analizarlos es interrogar la constelación de verdad en que se inscriben y alcanzar el estado emocional que estimuló la creación.

Obras citadas

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1988. 205 p.

—. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1988. 242. p.

CHACEL, Rosa. *Estación ida y vuelta*. Ed. Shieley Marginé. Madrid, Cátedra. 1989. 169 p.

COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tânia F. *Literatura comparada*. Textos fundadores. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

DONOSO, J. *Coronación*. Prólogo de Pere Gimferrer. Estrella (Navarra), Estella, 1983. (Biblioteca Básica Salvat).

LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. 2. ed. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1963. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro, Abralic, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.