

Nélida Piñon

La épica del corazón

Traducción del portugués de Rosa Martínez-Alfaro

ALEAGUARA  


A mi amigo Enrique Iglesias, maestro de las Américas, mi homenaje

## Heródoto y la aprendiz Nélide

Ausculto el arte y constato que, para existir, se cobra excesos, clamores, confidencias. No disimula la intimidad que pueda haber entre los cuerpos. A veces, suplica que se profundice en las emociones, que no se resguarden, que revelen el grado de soledad de cada uno.

En el ejercicio de mi oficio de narradora establezco condiciones estéticas variadas, pautas, artificios, lo que asienta los fundamentos capaces de asegurar la dimensión de la vena creadora. Una práctica que, a fin de cuentas, permite irradiar en cada página una punzante y dolorosa sabiduría.

Como narradora vivo bajo el signo de la farsa que rige el espíritu inventivo. Soy una afiliada a la ficción que concibe categorías al servicio de los personajes. Sé que, con trazos nerviosos, el Brasil de Machado de Assis se pregunta si su personaje Capitu fue infiel o no al marido. Una cuestión nacional que socava la credibilidad de Bentinho, avaro y mezquino, quien, ocupado con el veneno de la venganza y la soledad, reproduce en Don Casmurro su furia inhóspita.

No hay narrativa inocente. Esta avanza por los meandros de la mentira, de la ambigüedad, de los subterfugios; cuenta con el conocimiento limitado que autor y personajes tienen de sí mismos. Con todo, es menester mencionar el corazón. Así, el autor que pretenda luchar contra el modelo humano corre el riesgo de violar los mejores impulsos del arte, de volverse obsoleto y limitado. Por tanto, fuera de la utopía del arte, fallece su autoridad para hablar de la controvertida modernidad de la creación. Solo dentro del marco literario, al servicio de las órdenes del autor, subsiste su arte. La narrativa es su nido natural. Al menos así lo insinuó Emma Bovary, la provinciana mujer francesa inmortalizada por Flaubert.

El escritor, sin embargo, al anidarse en el propio espíritu creador, tiene el propósito de rescatar de los escondrijos de la memoria y de la conciencia la materia con la que dar vida al personaje. Cuenta a su favor con los sentimientos que rugen al ritmo de las palabras para enfrentarse a las miserias y las urgencias de un cuadro social distorsionado. ¿Acaso no le corresponde a la magia del arte revertir un

cuadro cruel que oprime lo humano? ¿Y arrancar de los reductos sagrados, de la zona que tiene el inconsciente como guardián, los símbolos, las metáforas, las alegorías que garanticen que lo humano es una trampa donde flotan las palabras al son de las cuerdas de un violín estridente?

La vida, en conjunto, confluye en la dimensión de la escritura, donde todo desagua. La aventura de narrar bajo el signo de lo estético integra tradición y modernidad, rectifica la construcción literaria que está en curso. El mismo acto de narrar orienta el camino del arte que se origina del caos, de las emociones incontenibles, de la materia arqueológica que nos constituye, mientras se va cobrando del horizonte el gigantesco fresco cuya continuidad milenaria afianza el oficio de contar historias propiamente dicho.

A su alrededor, los narradores, que somos nosotros, aseguran que nos lleguen intactas las evidencias narrativas del pasado por medio de las cuales recuperamos los rastros de civilización que se han abandonado, o incluso olvidado. Y eso gracias al rebaño humano formado por los aedos, los poetas de la memoria, los autores de los códices milenarios, los amautas incas, los chamanes, los nómadas, los goliardos, los profetas del desierto, los peregrinos de Jerusalén, los oráculos, con Delfos a la vanguardia. Los seres que a lo largo de los siglos han cedido el material épico con el que se recuperan la verdad narrativa y la génesis humana.

La voz de Homero resuena aún hoy entre nosotros. Su timbre ampara la creación, confirma la sucesión del curso emprendido por el vuelo de la narrativa para asegurarse de que en este arte no haya rupturas, hiatos, expurgaciones, selecciones autoritarias. Y de que prosiga la creencia de que por detrás del arte se halla la ruta del misterio.

El conjunto narrativo con que contamos especula sobre la sustancia sanguínea y onírica que nos ha forjado a lo largo de las eras. Registra la existencia de una saga cuyos ruidosos personajes atienden nuestra llamada con el ansia, quizás, de conmover el insensible corazón de los hombres.

Al fin y al cabo, los temas a nuestro alcance son recurrentes. Con el pretexto de dar densidad narrativa a lo que se crea, el autor acude a la escena arcaica e igualmente contemporánea. Todo le sirve de base para que la codicia narrativa invente, o reconozca, los seres legendarios que gracias a su persuasión arquetípica todavía están presentes en nosotros, comen a nuestra mesa. Son arquetipos que Joyce utilizó en Ulises, Victor Hugo recuperó en París, Hamlet hizo deambular por el palacio de Elsinor, Freud analizó. Son hidras cuyas cabezas, aunque amputadas, prontamente se regeneran. Arquetipos que sobreviven en el sótano de la

imaginación colectiva y que identifican lo arcaico de otrora que persiste en nosotros.

Somos lo que esos personajes fueron en el pasado. La tragedia griega, que nos representa, es la síntesis perfecta de la miseria humana. La realidad actual se iguala a la mentira elaborada por el arte de todos los tiempos. Y nuestra biografía adquiere trascendencia cuando los recursos creadores la seleccionan. Así pues, en nuestra conturbada psique se hallan presentes la rebeldía de Antígona, las páginas de Shakespeare, de Cervantes. Esos narradores se adentran en nosotros y saquean nuestra imaginación. En variado diapasón, describen el amanecer y el crepúsculo humano. Sugieren que nuestro drama se siga cobijando en la obra de arte, donde se prorroga lo que se describe literariamente. El simbolismo de Sísifo, por ejemplo, se enlaza con lo cotidiano y nos hace víctimas del mismo enredo. Como consecuencia, la llegada del misterio literario se proyecta en el seno de la cultura, y también en el hogar. Traduce el esplendor y la miseria de lo cotidiano, toda vez que la narrativa intenta esclarecer nuestra presencia en el mundo. De sus gestos creadores se aprehende lo que básicamente es insurgente.

La creación literaria también se ampara en la fábula, que guarda mi memoria y la del mundo. Un legado que bajo el manantial de la invención ha redimensionado lo que hay dentro de cada uno y expulsado lo que constituye una representación existencial. Con todo, la fábula retrata las vidas de los hombres por la mitad. Difícilmente reproduce quiénes somos. Es una trama errante que nos quiere atribuir un origen legendario.

Así pues, heredera de cualquier tipo de fábula, registro aquí pedazos de mí y de los demás, consciente de que, a pesar de estar unidos, formamos un mosaico imperfecto, asimétrico, con el que me resigno. Admito, sin embargo, que la memoria es el único relato fiable. De manera que me toca dejar rastro por donde quiera que vaya. En cada página de mi bosque abandono migas de pan que guíen al lector.

Adicta a las aventuras desde la infancia, investigaba de cerca la perplejidad de los vecinos de Vila Isabel ante la vida y ante cualquier indicio crepuscular. Entre juegos callejeros o en el patio de nuestra casa de la Rua Dona Maria, número 72, me percaté de que de nada servía tener un nombre propio y una cara heredada de los genes del padre y de la madre. Era fácil sentirme olvidada, perderme entre la multitud. Así que tuve que esforzarme por existir; aunque ahora mi nombre conste en libros que señalan detalles de mi existencia como quien desentierra Troya, en Asia Menor, ansioso por descubrir si la ciudad de Príamo existió de verdad. La ciudad que desenterré siendo yo misma.

Hablar en primera persona no es natural. Me resulta una molestia. Así que actúo como me enseñó mi madre, Carmen, que me daba fuerzas cuando me sugería que me tragase las espinacas del marinero Popeye con su eterna pipa. Razón por la cual, al pronunciar un discurso en público, para que vean que no soy afásica, incorporo a mi genealogía novelesca una interminable cantidad de personajes, transeúntes, vecinos, todos a la deriva. Pues no camino sola por el mundo. Soy muchas, múltiple. Por eso, en mí, el lenguaje reverbera, la psique padece, bajo el lastre de la memoria colectiva.

Ay, amigos, cómo duele saber que hemos nacido de una camada, que nada nos distingue. Y que aunque aspiro a la soledad, nunca me refugio en un edificio abandonado. Por tanto, al detallar mi biografía, siento el impulso de incluir a aquellos con quienes he compartido el día a día. Mi experiencia personal excede el ejercicio de mi estética. Navegamos todos en el mismo barco. Cada palabra, cada escena, cada confidencia arrastra un recuerdo cuyos efectos me persiguen. El conjunto de vivos y muertos es un fardo. Pero ¿qué voy a hacer con mis cómplices? No puedo traicionarlos. Menciono sus secretos, retazos de sus vidas, en algún párrafo, sin dar sus nombres, para luego disolverlos. Los libero, así, de la responsabilidad de haber pecado o pasado en silencio.

La memoria está en cada esquina. Aunque falle o se distraiga, está viva, respira. Nada de lo humano yace sepultado en sus escondrijos. Un detalle mínimo se presenta de repente y aviva lo que había quedado atrás. Emociones, fragmentos amorosos, instantáneas vergonzosas, los dolores del destierro. Todo lo que es materia de ficción. Memoria e invención son, así pues, inseparables, una no vive sin la otra. Conjugadas, restauran la historia del mundo. Propician que el arte narrativo resplandezca. Expresan las turbulencias del pensamiento y del corazón. Hacen el collage de los hechos, el retoque de los rostros, los pedazos de la vida acaso despedazados y olvidados. Insinúan que la existencia se narra con melancolía.

Es inevitable mencionar mi origen. De dónde provengo, a quién debo el sortilegio de disponer de un repertorio que no me falla al cobrarse porciones inestimables con las que dar inicio a una narración.

Nací en el barrio de Vila Isabel, tierra de sambistas. Recientemente he descubierto que el sambista de mi corazón es el paulista Adoniran Barbosa. Maestro de la oralidad. Un creador que osó mencionar el nombre de Iracema, su gran amor, como pretexto para aclarar que había perdido el retrato de su amada, y que de ella solo quedó un zapato. Hubiera dado anillos y pendientes por haber escrito esa frase.

De familia española, de Galicia: una región fecunda en leyendas, narraciones, supersticiones, creencias alimentadas de lo sobrenatural. Santiago de Compostela es su capital, donde se concentran fe y cultura.

Guardo esas tierras gallegas en el nido de la memoria. Allí, de niña, pasé casi dos años. Y al regresar a Brasil, hablando portugués con acento gallego, traje de vuelta un saber que amplió mis horizontes. Preservo intactos sus mitos, la intensa fabulación. Leyendas y mitos que intensificaron la imaginación y la memoria, productos universales, procedentes de Cotobade, tierra de mi familia materna y paterna donde todavía hoy anclo retazos de mi escritura. Un universo que conservo sin dañar. Sin arriesgarme a sacrificar o incluso actualizar, en nombre de la contemporaneidad, los mitos heredados. No les concedo la pátina de la vulgaridad, no quiero mitos rupestres que ostenten andrajos falsos. El mito no se moderniza, envejece sin sufrir expurgaciones.

El núcleo mítico de mi escritura procede de las vertientes del mundo. En especial de un enclave gallego formado por las trece aldeas que he amado, de donde salió mi sangre. Del Concello de Cotobade, del que me declararon, en día festivo, Hija Adoptiva.

En la temporada que viví en la aldea, con escasas visitas a las ciudades de la península ibérica, me comporté como una campesina. Me inclinaba ante los misterios de la cosecha y aprendía que la civilización se asienta en las bendiciones que produce el campo. La labranza en su esplendor me bendecía.

Subyugada por las tradiciones de aldea de la familia, todavía hoy utilizo la palabra «canasta», como se decía en Borela, en casa de mi abuela Isolina, en vez del clásico «hórreo» que adornaba el paisaje gallego, que era como se designaba a la construcción de piedra destinada a secar y guardar el maíz y los demás cereales. Fui, sin duda, inducida al error, pero ya no dispongo de tiempo para corregirlo.

Poco importa. A la literatura le corresponde absorber los errores humanos y darles otro uso. Qué es la narrativa sino un cúmulo de equívocos con los que escenificar la realidad.

Analizo mis sentimientos por Galicia y persisten los motivos para quererla. Para enaltecer las visiones y los destellos afectivos que adquirí en la infancia. Mientras que Brasil es mi lengua, la residencia de mi alma, Galicia es el reducto de un imaginario que me intriga y que no traduzco. Su enigma se debe, quizás, a su rusticidad campesina, a la concentración de fe de la que ha emergido la fascinación por Santiago de Compostela, al hecho de que el gallego sea de etnia antigua, quizás celta, puede que suevo, con rastros visigodos. Una tierra que a fuerza de esencia milenaria rechaza la trampa del discurso contemporáneo, construido sobre bases frívolas y movedizas.

A través de mi familia materna y paterna he analizado el recorrido del inmigrante. El camino que recorrieron en busca de la gloria de las

primeras monedas; atraídos por las mentiras, por las promesas de que vivirían días esplendorosos y en pocos años regresarían a sus aldeas con las alforjas cargadas de oro.

Ignoraban que, en cuanto desembarcaran en el muelle de la plaza Mauá, el fuego del infierno los chamuscaría. Solo les mitigaría el dolor el palpito de la esperanza. No pude, pues no había nacido aún, ser testigo de los primeros pasos que dieron mis abuelos y mis padres nada más poner los pies en la inhóspita América.

En casa de mis abuelos, observaba a mi padre y a los demás inmigrantes radicados en Río de Janeiro. Posaba en ellos mi mirada conmovida y solidaria. Sin embargo, en tanto que niña, no tenía cómo anticiparme a los hechos. A lo que hicieron para que yo disfrutara de una mesa abundante, repleta de bandejas. La realidad que viví en Vila Isabel, y en Copacabana, adonde mis padres y yo nos mudamos, provenía de esa gente que ahuyentaba las dudas, que me ilusionaba con certezas. Que no exhibía en modo alguno sus pesares.

Los suspiros de la abuela Amada, siempre elegante, con trajes de seda y zapatos de tacón, parecían confirmar lo mucho que le había costado adaptarse a Brasil. Aún no se había desprendido de la casa paterna, dejada en Carballido, centro administrativo de Cotobade, donde había disfrutado de un bienestar hidalgo que su marido, Daniel, jamás conoció. Y cuando los abuelos me abrazaban, yo intuía que el calor originario de sus cuerpos también había padecido los temblores del invierno de la desilusión.

A veces lloro al recordar lo que mi pueblo heroico sufrió para que yo fuese feliz, para que estudiase en el colegio de las benedictinas alemanas, para que asistiese asiduamente al Teatro Municipal, para que viajase y dilatase mi imaginario con revelaciones que solo la cultura abría paso en mí. Y lo que hicieron para que me convirtiera en una escritora brasileña que hoy goza de la libertad extrema de inventar el mundo para acertar en la diana de la realidad.

Nunca me contaban nada de esa caminata de dolor y desapego. No me permitían formar parte del escenario que la vida les había montado. Así y todo, hablaban de Brasil agradecidos. Decían que, en caso de que muriesen en el exterior, habría que devolverlos a Brasil, túmulo y casa donde serían recordados.

Acumulo detalles promisorios sobre el viaje que hicimos a España. Durante años la familia me preparó para que conociera su tierra. Me prometieron que desabotonaría el cuerpo y la imaginación en esa tierra rústica y amada. Así que, con diez años, llegué al puerto de Vigo, a Galicia, en un barco inglés. Ya desde la cubierta observé, asustada, a los familiares y amigos que, ahí abajo, esperaban el desembarco y nos hacían señas. Un arrebatamiento digno de recibir al emperador de Etiopía y su séquito.



Me dio miedo poner los pies en aquella tierra. Parecía inhóspita y hacía frío. Era noviembre, un mes sacudido por fuertes ráfagas de viento que no se asemejaban en nada a la brisa marítima de la playa de Copacabana que había dejado atrás. Y en cuanto me abrazaron aquellas mujeres robustas que pronunciaban mi nombre con un acento gutural que les arañaba la garganta, sufrí la falta de sol, que se convirtió en el símbolo de Brasil.

Vestidas de negro, esas mujeres me tenían por el niño Jesús que tiende a hacer milagros. Los trajes que llevaban, de apariencia siniestra, evidenciaban el luto. En el caso gallego, un luto eterno, porque un mismo traje servía para plañir a varios muertos. Y es que, en cuanto expirase el tiempo de recogimiento y de pesar por el fallecido, encerrarían el vestido en el armario, de donde solo saldría para homenajear al próximo difunto.

La caravana familiar camino de Cotobade estaba formada por pasajeros y un sinnúmero de maletas y baúles. Después de pasar la ciudad de Pontevedra, cabeza política de la región, pusimos rumbo a la primera parada, Borela, parte de Cotobade, donde mi padre, mi madre y yo nos quedaríamos.

La lluvia dificultó los planes de llegar en coche a Porta Carneira, la gran casa de piedra de la abuela Isolina, rodeada por un bonito prado. Las gotas de agua que inundaban los caminos no permitieron el paso a los vehículos. La solución que se encontró fue la de acomodar maletas y pasajeros en unas carretas tiradas por vacas que, acostumbradas al sufrimiento, nos llevarían a la casa familiar. Aquellas fueron las primeras vacas gallegas que me inspiraron una profunda compasión y que jamás he dejado de querer. Se convirtieron en seres de mi alma. Soy hermana de esa especie prodigiosa.

Aquel día de noviembre, en pleno invierno, yo reaccionaba a la Galicia que me ofrecían. Pensaba en qué hacía allí una hija de América, la brasileña que soy había aprendido a vivir bajo la égida del sol. Y he aquí que vi, antes de subirme a la carreta, justo a la entrada de Borela, un puente medieval del siglo XV que estábamos a punto de cruzar, de estilo románico y cubierto de hiedra. Después del puente se atisbaba la capilla de Nuestra Señora de Lourdes, que ahora me he encargado de restaurar.

Ante la visión del puente y de la capilla me estremecí de emoción, sufrí un arrebató amoroso. De tamaña intensidad que me llevó a pensar que mi vida, a pesar de los diez años que tenía, era capaz de expresar emociones amparadas hasta en la modestia del verbo. Y entonces juré, con las palabras de que disponía entonces, que amaría aquellas tierras gallegas para siempre. Y es lo que hago hoy.

La familia surgió imperativa en mi trama narrativa. En Brasil, en Galicia, en el mundo. Por detrás de la sangre familiar, las civilizaciones sustentaban los sueños y la imaginación. Las peregrinaciones por las tierras brasileñas, ibéricas, las Argólidas.

Al principio, en todas esas tierras estaba la presencia de Daniel Cuiñas Cuiñas, el abuelo que me protegía con su solidez y su gusto por la comida, por los placeres cotidianos. Para mí fue un paradigma. Aventurero, apuesto, llegó a Brasil con doce años. Sin saber que un día yo me inspiraría en él para crear el personaje Madruga de la novela La república de los sueños. Niño cuando vino, trajo consigo la misma esperanza que me asalta cuando empiezo una narración, previendo que solo con el auxilio del misterio de la existencia lograré alcanzar el desenlace de la historia.

Como escritora he recorrido el camino contrario a él, al de la abuela Amada Morgade Lois, al de mi padre Lino Piñon Muiños. Mientras ellos se instalaron en Brasil para que naciera yo, yo he hecho la travesía inversa. Quizás con el ansia de imitar la ruta del abuelo, llegué a España siendo una niña. Tenía la misión de investigar Brasil a medida que cruzaba los caminos de las aldeas, calzaba zuecos, me hería con las espinas de los tojos y conducía las vacas de la abuela Isolina al Pe da Múa, la montaña de Cotobade que me recordaba al Himalaya, y donde sellaría mi destino. De alpinista, de aventurera, de escritora.

En los dos continentes, América y Europa, he vivido preciosas porciones de una infancia que ha sentado las bases de mi ser adulto. Ha sido el abono que me ha convertido en la escritora con la que soñaba ser. Casi sin conocer el significado estético y moral de dicho oficio, de lo que era ser una escritora. Un oficio que ha forjado la escritura, la mujer que soy.

Las lecciones de la infancia son siempre libertarias. Me han inducido a resistir a pesar de las trabas personales e históricas, al hecho de ser brasileña y mujer al mismo tiempo, cuando, lo recuerdo bien, algunas voces me rogaban que me precaviese, que no me apegase a los límites mortíferos que las fronteras y los géneros establecen. Todavía hoy sofoco los susurros que me advierten que renuncie a la pasión que nace de la vida y la literatura. Pero soy valiente, ¿a qué temerle ahora que me acerco al final? Los años ya no son dorados, es menester que intuya mi finitud, que no espere que la vida me aliente para siempre.

Por la noche, además, expuesta a riesgos y miedos, pienso seguir escuchando mi propia voz que me aconseja: no importa lo que hagas, Névida, las huellas de lo vivido no te garantizan la compra de años extra. No te envuelven con un escudo protector. Tales palabras, que me quieren debilitar, se originan en la certeza de que nadie me sustituirá a

la hora de mi muerte. Seré yo, sola, frente al pelotón de fusilamiento, la que se enfrente al instante final que espero me humanice como consuelo.

La atracción por el arte me ampara. Agrego al verbo la luminosidad del filtro poético. Mi lengua lusa, amada e imperecedera, procede de la cuna, de la pequeña casa que el abuelo Daniel construyó detrás de la vivienda familiar. Esta lengua se originó en el pecho materno, del que solo me despegué cuando cumplí dos años. Lengua y leche, por tanto, advienen de las sustancias de la madre tierra, Deméter. Y este portugués mío, heredado, consiente que me equivoque siempre que es inevitable. Indiferente a la lengua en la que hable con Dios. Y qué importa que utilice lenguas extranjeras si Dios no me responde. Actúa como lo hizo con Sara, en el Antiguo Testamento, a quien ignoró para preferir dialogar con Abraham, que no fue tan puro como los libros sagrados nos quieren hacer creer.

Dígase de paso que Carlos V, emperador del Sacro Imperio y simultáneamente Carlos I de España y dueño de la América recién descubierta, y por tanto el monarca más poderoso del mundo, hablaba con Dios en español, lengua que aprendió a los quince años cuando desembarcó en España listo para arrebatarse el trono a su madre, Juana la Loca, encarcelada en el castillo de Tordesillas hasta su muerte. No es de extrañar que el emperador, tan pío, actuase así, convencido de que hablaba con Dios en una lengua revestida de la grandeza literaria que los clásicos le aseguraban. También podría haber elegido los idiomas de autores como Homero, Camões, Dante, Shakespeare, Montaigne, Tolstói, Goethe, Machado de Assis, que alcanzaron la plenitud en sus respectivas lenguas.

Desde la más tierna infancia he sentido los efectos de la doble cultura. Destinada a reivindicar el mundo desde un punto de vista doble. No podía contentarme con observar la tierra solo con dos ojos. Requería las ventajas que se le conceden al camaleón, que tiene una visión de trescientos sesenta grados.

Me apresté enseguida a heredar España y Brasil, mi hogar. A adquirir un imaginario que me enriquecía al leer los libros de aventuras, concebidos por los grandes mentirosos. Leía precozmente a los griegos clásicos, los franceses, el universo bíblico, la esencia de la producción occidental. Sucumbía con sumo placer ante los narradores que inyectaban contenido y perplejidad en mi imaginación. Y a pesar de haber aprendido gallego durante la temporada vivida en Galicia, el portugués se convirtió en la lengua que elegí para vivir y hablar de los sentimientos. La escritura del corazón y de los libros. Con esta lengua portuguesa soy desabrida, temeraria, heroica, cruzo los siete mares del verbo en cuya hondura escucho a Simbad designar héroes y miserables,

lo que es sombra y luz. Y hago de la lengua lusa la llave con la que abro el cofre del mundo.

Al despertar, el aroma a café me garantiza que todavía soy un miembro activo de la comunidad. Respiro. Unto mantequilla en el pan, cumplo el ciclo impuesto por mi apetito, mientras me preparo para la lectura de los periódicos. Y reflexiono sobre lo que queda de la vida. Sigo siendo la mujer curiosa que determina el menú, que separa lo que va al congelador, que solicita nuevas compras. Que ambiciona tener la nevera repleta de esperanza.

Me hallo en la llamada tercera edad. ¿Y qué le vamos a hacer, qué puedo añadir a un estadio visible para todos? Mi cuerpo proclama su edad, pero mi cerebro rechaza una constatación que pretende humillarme. Antes de empezar las narraciones que elijo componer en mi escritorio, paso revista a otros detalles de la casa. No soy descuidada. Así pues, sierva de lo cotidiano que me exalta en su adorable mezquindad, no descuido el afecto, que poseo en abundancia. Destaca mi amor por Gravetinho y Suzy, ambos Piñon, que son exigentes en lo que a cariño y derechos atañe. Comparto con Gravetinho, desde que este tenía dos meses de edad, nuestra casa. Llegó a mí en 2006, de la mano de mi inolvidable amiga Elza Tavares. Ha sido el regalo máspreciado que he recibido. Ni un diamante pulido podría superar lo que Gravetinho significa para mí. Y Suzy, regalo de Marina y Renan, que aunque está en casa desde hace un año es una triunfadora. Recibe todo lo que mi amor puede ofrecerle. Y como no los quiero necesitados, exagero, les doy lo que ni siquiera me han pedido.

La agenda me exige consultas frecuentes. En general, sobrecargada, imperativa, requiere de mí cierto orden. Y en cuanto me libero de esos estorbos, me aventuro a escribir sin temor, sin medir los actos insensatos. Compenso dicho desvarío al son de la música. Me resulta penoso prescindir de sus acordes. Enseguida, alguien llamará a la puerta para preguntarme cómo cortar las patatas para la comida. Asevero, con voz pausada, que mejor cortarlas en cubos o rebanarlas en la mandolina. Y, en este caso, seré yo quien cumpla con dicha tarea para evitar cortes, mutilaciones, derramamientos de sangre.

Aun siendo escritora, me resigno ante las dificultades típicas de la mujer. Habituada, con todo, a la incómoda realidad de la cocina que interrumpe una frase rebosante de poesía, sé que, en contrapartida, las tareas femeninas amplían mis conocimientos, enriquecen mi hogar. No puedo renunciar a las experiencias que las mujeres depositaron junto a la lumbre en tiempos remotos. Y tampoco puedo dejar de ir a la Academia Brasileira de Letras dos veces a la semana. O renunciar a la costumbre de pararme ante la estatua de Machado de Assis, instalada en el patio que da acceso al Petit Trianon, y decirle las palabras que se

me ocurran ese día. Sin ostentar, no obstante, intimidación alguna. Trato a nuestro genio con la máxima consideración, lo que implica usar el tratamiento de señor. Ni siquiera ante el pontífice, en el Vaticano, con grandes pompas, demuestro semejante cuidado. Pero ¿estará bien que actúe así? ¿Quién en Brasil supera a Machado de Assis?

Algunas noches, cuando recibo a amigos, les ofrezco manjares, platos calientes que yo misma preparo. Tengo cierto talento para diseccionar recetas y me deslumbra el ingenio de los fogones. Me fascina cómo ingredientes tan sencillos, aún cubiertos de tierra y abono, pueden, en conjunto, darnos tanta vida a las cazuelas y a nosotros. Después del fuego en los fogones, me someto a otro fuego que adviene de la carne, del alma, del pensamiento, de las inquietudes teológicas. ¿Quién mejor que los místicos, criaturas que con su ansia de Dios apostaron por la santidad como solución a los conflictos terrenales, para tratar esos asuntos?

Me enamoré de los místicos en la más tierna edad. Pronto descubrí a místicos como el belga Jan van Ruysbroeck, de expresión flamenca, y el Maestro Eckhart, ambos del siglo XIV; san Buenaventura de Fidanza, del siglo XIII; Bernardo de Claraval, monje cisterciense del siglo XII; Catalina de Génova. Por no mencionar a los anacoretas del desierto, fascinantes figuras del siglo IV, y a místicos y santos como Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, que atenuaron la dureza de la Contrarreforma. Y las místicas de América, como santa Rosa de Lima y sor Juana Inés de la Cruz.

También es una parte de mi formación visitar los siglos, rastrear las vidas vividas en los castillos, en las mazmorras, en los tronos manchados de sangre, en los descampados, como si estuviese en casa. Siempre, sin embargo, gravitando en torno a la civilización griega, gracias a la cual todavía hoy inspecciono la realidad.

Viajo con frecuencia. Preparo las maletas y subo a los trenes y los aviones como si no hubiese salido de casa. Dondequiera que vaya, llevo conmigo la vida y dejo, en su lugar, en mi casa, otra. Antes, sin embargo, autorizo que alguien responda en mi nombre por esa otra existencia que se come pedazos de mí sin ninguna consideración.

Sé, no obstante, que la civilización occidental está en mí. Por eso, el contenido de mis libros hace de mí un aedo, un poeta al servicio de la memoria que ha preservado el poema narrativo de Homero, el esplendor de la Ilíada y la Odisea, cuna y sepultura mías. Y si soy un aedo, tengo prohibido olvidar. No puedo parar de narrar, de esclarecer mi humanidad, de coger la pluma y anotar los tropiezos humanos. Necesito que los demás completen los datos que le faltan a mi personaje. Sin dicha colaboración, la narrativa se convierte en una colcha de retales desprovista de sentido. Así, vivo a costa de los vecinos que frecuentan mi casa y mi escritura. Porque, pobre de mí, yo soy el otro.

La narrativa de ficción me llegó pronto. En forma de aventura que el libro me invitaba a revivir. Me aportó la falsa noción de que el autor, antes de iniciar su relato, había experimentado el placer de las peripecias que se disponía a contar, aunque fuera este un navegante que surcara los mares y aprendiera en cada puerto el fulgor de la mentira.

La vocación precoz de escribir, y que tanto me aturdía, me llevó a exacerbar la imaginación. A considerar qué material me abastecería de un saber complementario con el que armar mis narraciones. A ir a las fuentes que me proveyesen de tramas enraizadas en los compendios de historia clásica. Con el fin de escudriñar lo sagrado y lo profundo, de adentrarme en un repertorio de amplio espectro, de palpar el sentido de la vida.

Me urgía descubrir la posible compatibilidad entre las páginas históricas y el arte de contar. Para obtener tanto, me sumergía en las antiguas culturas a fin de sondear el carácter legendario con el que asegurar las peripecias míticas en mis tramas. Creía que el relato de épocas remotas me obsequiaría con componentes indispensables para mi imaginario en formación, carente de estímulos.

Con tales premisas, contando con buenas dosis de fabulación, recomponía las maravillas que, enterradas intactas en el fondo de la tierra, me proporcionaban ofertas inquietantes. Como pergaminos, ánforas hechas añicos, objetos personales de Sócrates, recuerdos guardados por Hércules de una de sus doce hazañas. Semejante fabulario asociado a la historia cubría la guerra de Troya, las batallas persas, las crónicas de América.

La imaginación, por tanto, aliada a la invención, se convirtió en una disciplina propicia para los prodigios, la manipulación de la verdad y la mentira, el simulacro, el uso de los mitos, la génesis social, lo que convenía rastrear en el curso de la narrativa. Todo ello metal de la misma aleación.

A través de la lectura me he acercado, entre otras, a la historia griega, a la persa, a la hebrea. Sin aparato erudito, me he internado por las simetrías, las secuencias cronológicas, los encadenamientos episódicos; en busca de los fundamentos comprometidos con el precario arte de vivir, con las sustancias inventivas capaces de abrir brechas en la inmutable noche de la historia. Con esas bases, he especulado sobre las frágiles contingencias humanas, he examinado los escenarios hiperbólicos ocupados por reyes y ejércitos.

He leído, sin criterio, a Heródoto, Tucídides, Plutarco, Plinio el Viejo y el Joven, Dumas, Monteiro Lobato, Karl May, Balzac, que consideraba indispensables. Ellos me han dado la medida humana. A través de ellos

la realidad me hablaba y yo me estremecía de placer y de miedo. Recogía los interrogantes existentes en los textos de los historiadores clásicos, elementos que reforzaban la convicción de que entre ficción e historia había simbiosis.

Me percaté de que, si pretendía ser escritora, debía encarrilarme por los tiempos arcaicos, sondear la procedencia de las palabras y los sentimientos, los hechos que han pautado la herencia común. Reconocer que no éramos inaugurales, según predicaban los ingenuos vanidosos. Simplemente hemos heredado una sucesión de civilizaciones iniciadas por un grupo de mujeres y hombres carnívoros.

Heródoto, historiador griego, me introdujo en el banquete fascinante de la historia antigua. Refinó mi conocimiento y me presentó la Antigüedad, países o Estados que ya no existen, pero que existieron. Superior a sus contemporáneos, avanzó con eficacia y cautela, desprovisto de recursos, por tierras que no había pisado antes. Guiado por el deseo de transcribir historias jamás contadas, de palpar la médula de la historia, relató justo lo que acababa de ver, hechos que no siempre se conocían de cerca, que nunca antes se habían documentado.

Predestinado a servir a la historia de su tiempo, Heródoto ejercía plenamente la vocación de narrador, auspiciado por las casualidades de su biografía, pues había nacido en Asia Menor, en una ciudad bajo dominación persa. Una feliz conjunción que lo hizo heredero del imaginario oriental, en el que abundaban las exageraciones y, también, de la precisión y la exactitud helénicas.

Usuario de esa fusión, el texto de Heródoto revela imbricaciones culturales. Un imaginario servido de poesía, de abstracciones descriptivas, fomentado por la sal gorda de la realidad de su época, que él captaba. Indiferente a la circunstancia de constituir en aquella época una legítima contravención al relatar datos de la vida contemporánea. Y eso, porque entre los griegos prevalecía la tradición de no abordar aspectos de la realidad reciente y cercana. Como si despreciar el presente y dudar de la eficacia humana en interpretarlo fuese válido.

Favorecido, sin embargo, por un momento en el que los jonios se ganaban la fama de poseer un espíritu inventivo e indisciplinado, oriundo sin duda del talento innato de sospechar de los sucesos ordenados cronológicamente, Heródoto intuyó, con especial acierto, que debía recaer en él la responsabilidad de hablar de sus contemporáneos, a pesar de cualquier sucesión lógica.

Como aprendiz del arte narrativo, observaba a Heródoto en su esmero por revestir, con el máximo de fidelidad, los hechos tenidos por reales. A la vez que, al abordar el pasado, se introducía en lo maravilloso con una rara desenvoltura. Y recurría, coherente con su singular composición narrativa, a leyendas que enriqueciesen su relato. Aquellas que habían quedado de las criaturas que, instantes antes de morir, sembraron la imaginación popular con los vestigios de su memoria y sus hechos.

Tenía una función ficcional real. Y, como tal, liberado del peso documental, analizaba de cerca la construcción de los mitos que le servirían de base para el surgimiento de otros mitos a los que más tarde se añadirían otros a fuerza de lagunas y variaciones. Esos mitos que, retocados en su contenido emocional, desembocaron un día en las tragedias de Eurípides. O en Delfos, donde Apolo prescribía enigmas que perturbaban a los hombres, mientras él mismo, con gesto mezquino, lanzaba al descrédito las profecías de Casandra.

Yo pensaba que Heródoto reconocía lo mucho que el pasado, distante de sus ojos, se había organizado con la ayuda de los relatos orales que, en su dramático recorrido, se habían astillado en miles de puntos de vista, sueltos e irreconciliables entre sí.

Lecciones así, como esas, me han ayudado a aclarar el significado apremiante de la invención. La necesidad de bordear el texto creativo sin cautelas eruditas, aunque el narrador fuese poeta, cronista o teólogo. Sin que el escriba abdicase de ser un historiador, como Heródoto, que exploraba el mismo pathos que Eurípides elevaría al culmen máximo en sus tragedias.

A pesar de que en los barrios donde viví, como Vila Isabel, Copacabana, Botafogo, Leblon, Barra, Lagoa, no tuve oráculos como vecinos, he aprendido que la tragedia es apta para elegir a quienquiera que sea y llamar a su puerta. Sin criterios, los dioses y los oráculos castigaban a los mortales. Diseminaban entre ellos el fluir de la sangre derramada. Propagaban el ritual cuyo desenlace cruel aterrorizaba al corazón humano. Para que se destacaran en mi imaginación madrugadas sombrías, sobresaltos. Quizás para que me acordase, fuera el hogar que fuera en el que me encontrase, de los tiempos en que la tierra era una incógnita solitaria descrita por los designios y desvaríos de algún poeta.

Bajo la tutela de la ilusión, que es una locura envolvente, se movía la palanca de mi imaginario y yo iba venciendo siglos, poderes dinásticos, reinas, héroes, a merced de los miserables. Con semejante credulidad a mi favor, he fundido personajes nacidos de la ficción, una metamorfosis que aprendí de Balzac en Papá Goriot o de la odisea entronizada de Alejandro Magno. Al servicio de la escritura, lo he podido todo. Como unir entre los personajes su humanidad provisional u ofrecer a cada mitad de ellos la clave secreta del otro.

De niña aspiraba a llegar a China como Marco Polo. No sé bien por qué. Quizás para ampliar el espectro humano, para aquilatar el valor de los sentimientos prohibidos, para saber lo que había detrás de la máscara veneciana de un personaje determinado. Y así, mientras escribiese, inmersa en la voluptuosidad narrativa, transgrediría el orden y la sucesión de los hechos.

Mi imaginación se comprometía con el nacimiento de la poesía. Había, pues, que desmovilizar la lógica, el rigor cronológico, los prejuicios expedidos por el hogar gallego, por el provincianismo brasileño, por los



manuales escolares, por la teología sustentada por las monjas alemanas del colegio Santo Amaro, donde estudiaba desde temprana edad. Una imaginación fomentada por los postulados dictados por la versión oficial de la realidad y por mi voracidad creadora, aunque incipiente.

A la caza y captura de una poética que, a pesar de estar en formación, descartase soluciones simplistas, analogías reduccionistas, a medida que se adhería al esplendor del verbo. Para ganar a cambio metáforas que arrancasen a Perséfone de los brazos de su marido Hades, señor del inframundo, y le permitiesen reencontrarse con su madre, Deméter, en desacuerdo con aquel matrimonio. Metáforas mediante las cuales una modesta brasileña, ansiosa por la trascendencia de la escritura, dialogase con los griegos circunscritos al ágora. Porque esta escriba, atenta a los logros estéticos y a la fuerza de la fabulación, reconocía que no había límite entre sus intenciones y el propio acto de crear.

Según esta misma escriba, la invención novelesca requería que se promoviese, mientras se poblaban las páginas del libro, la versión ambigua de lo cotidiano. Es decir, que al esculpir un personaje, contando solo con la fragilidad del sistema verbal, le asegurase también a él, además de una afrenta con los demás personajes, un origen carnal, un cuerpo esclavo del dolor y la lujuria. Todos ellos, los personajes, sometidos al desmán creativo.

Los aparatos del mundo novelesco constituían premisas, fórmulas, métodos aplicados ocasionalmente a lo largo del recorrido narrativo. Adivinaba de los maestros que todo me enseñaron. Al leerlos, constataba cómo elegían protagonistas mientras reducían los coadyuvantes a meros subalternos de la escena, condenándolos al olvido. Aprendía cómo ellos, en su condición de creadores, eran libres para determinar qué punto de vista ideal adoptar al servicio de su trama novelesca.

Había, sobre todo, que exaltar el imaginario colectivo adquirido en la cuna. Explorar las contradicciones sociales, el carácter legendario del mundo arcaico. Y es que yo me hice escritora a partir de relatos primitivos, generados prácticamente desde el inicio del mundo. De las narraciones que me llevaron un día a Aquisgrán, junto al trono de Carlomagno, cuyas vicisitudes conocí más profundamente en la gesta La canción de Rolando, del siglo XI, cuando el emperador, ya de regreso de España, sufrió en Roncesvalles la pérdida del amado sobrino que, al borde de la muerte, se esforzó por romper la espada Durandarte contra la roca. Un lugar que consideré sagrado, razón por la que fui allí para llorar a Rolando, uno de los doce pares de Francia. Y fue en Roncesvalles, a partir de los Pirineos, donde, provista de sombrero, cayado y concha, inicié la peregrinación que me llevaría tras veintidós días a Santiago de Compostela.

Al repasar esa intensa vida anterior constato la dificultad de acumular los detalles secretos de mi oficio, así como la de acercarme al centro de la vorágine que impone la vida. Desde cualquier punto de vista que

adopte, circundada por la belleza de la laguna Rodrigo de Freitas, que contemplo mientras escribo, me incomoda formar parte de una contemporaneidad fraudulenta en nombre de la cual creemos haber iniciado el mundo, descuidando los tesoros y los horrores que nos han precedido y que forman la tradición.

Era natural que me atrajesen los enigmas brasileños, el folclore que difunde figuras como la del duende Saci Pererê, la mula sin cabeza, el pájaro de mal agüero Matita Perê, las criaturas de la serie de libros infantiles Sítio do Picapau Amarelo, las almas en pena, las mismas que aparecían en las encrucijadas de Galicia, junto a los cruceros de granito que representan la cruz de Cristo. Personajes y leyendas que se insertan en el drama popular y que recogí en mi narrativa. Sin embargo, me faltaba en especial transitar por los siglos y señalar con el dedo en el mapa del tiempo qué lugar visitar. ¿Acaso Micenas, que durante mucho tiempo destruyó mi serenidad?

Siempre me ha atraído el periodo que va del año 100 hasta los siglos III o IV, en los que el hombre, esclavo o señor, posiblemente fuese libre para optar entre el paganismo, bajo cuyos postulados había vivido durante milenios, y el cristianismo, que propagó, gracias a san Pablo, otra especie de esperanza que alentaba el futuro. Se podía ser nómada en materia de fe, deambular por los atajos que predicaban los dioses griegos y romanos y al mismo tiempo señalar a Cristo como el mentor espiritual que había colaborado en la destrucción del implacable Imperio romano.

Los clásicos, que absorbí apasionadamente, jamás predicaron la inocencia o ablandaron mi conciencia. Al contrario, me advertían de los peligros de los tiempos en los que el sol todavía no era el centro del universo. Así, me tenía que precaver del rencor de los hombres y de los dioses literarios e históricos que nos castigaban emitiendo avisos de ser conocedores de los errores humanos. Aunque reconociésemos, nosotros y ellos, que el vigor de la narrativa se debía a los defectos expuestos por los humanos.

Hace años que escribo, pero ignoro si me sintonizo con mis hechos literarios. Quizás filtro los desastres y los aciertos con el fin de entender lo que produzco. Para ello, escucho los dictámenes de los escritores del pasado, lo que dijeron, lo que sufrieron. Con todo, sus creaciones contrarían la mía. En consecuencia, al faltarme su grandeza, soy desleal a la herencia que me legaron. Sin embargo, sigo reverenciando los géneros literarios que se tienen por muertos. La epopeya, para mí, es inmortal. Ha tridimensionado el destino de los pueblos antiguos, y no ha excluido el mío.

De ahí que afirme, siempre que puedo, que Heródoto tenía mucho que ofrecerme. Al fin y al cabo, acumuló un repertorio que no se agota en él. Le sucedió Tucídides, que me introdujo en una fase realista de la historia. Con él pude sentir el aroma de los cipreses, la acidez de la sangre derramada en las batallas. Siglos después, el portugués Fernão

Lopes propugnó en su obra, en grandes espacios, la narrativa histórica. La ocupó con la concentración de fuerzas colectivas. Como en la *Ilíada* de Homero, aprovechó los sucesos sociales, sopesó el aspecto psicológico de los protagonistas, realzó las pruebas circunstanciales que los narradores de la época habían relegado a un segundo plano.

Qué aprendizaje tan difícil debía emprender yo para evaluar lo que otros habían escrito. Hacer la exégesis de sus maestrías. A partir de ellos, sin embargo, me ha sido imposible abandonar el molde mitológico, los arcanos, los trazos poéticos, las leyendas sueltas, sin dueños. A fin de cuentas, la naturaleza de la ficción no se moderniza, es brumosa, se resiste a despoblarse de figuras paradigmáticas y arquetípicas. Así que, no me cabe sino releerlos. Siguen explorando el mundo.

A veces me encargo de anotar aspectos de mi trayectoria. No siempre el arte, del que vivo, me concede el ingenio de iluminar mis designios. Tengo vida personal y tengo leyendas, el otro lado de la existencia. Mi apariencia se reviste de modernidad, pero no conviene creérsela. Me he construido a partir de una legión de anónimos que han aceptado renunciar en favor de mis textos. Esto es, que se han dejado narrar. Se han convertido en personajes con dramas y nombres que encarnan a un millón de seres. A despecho de los riesgos inherentes al acto de crear, son héroes y villanos al mismo tiempo. Esa es la justicia de la narrativa.

La vida, a su vez, es un camino minado. Apenas sé quién soy. Me río y lloro de la ridiculez humana. Lucho, no obstante, por ahuyentar la envidia, el resentimiento, los males que se abaten sobre la mente y las células. Valoro la dimensión del corazón. La compasión, la bondad, la gentileza, los actos que impulsan al amor. La energía recóndita, que perfecciona la convivencia social, impide que por cualquier gratuidad nos matemos unos a otros.

Quisiera tener alas, usar el casco de Hermes y, con él, ya invisible, visitar la casa ajena sin ser vista. No para sorprender lo cotidiano y mezquino, el sexo grotesco o la violencia bajo el pretexto del amor agotado e ingrato, sino para constatar la alegría con la que hombres y mujeres, sentados en torno a la mesa, se comen un plato de lentejas, actuando como si fuesen los primogénitos de una tribu elegida por Dios.

Con qué gusto me presentaría como aventurera en vez de como escritora. Dispuesta, en ese caso, a dar inicio a un viaje sin retorno al punto de partida. Cuando era niña sopesaba la excelencia de no dormir jamás una segunda noche bajo el mismo techo. La rotación de los lechos y de las casas. Pues, en el papel de aventurera, la vida sería un don irrecusable, incapaz de cercenar los movimientos del amor.

Así y todo, ciertos sentimientos que sobrevienen de los días son instantáneos, pronto se desvanecen. De ellos solo queda extrañeza. De repente, se ausentan del país, de la lengua, de la grey familiar. Se pierde el ancla que nos ampara y nos conecta con la urbe. Y con la escala con la que medir el tamaño del mundo. En esos instantes, conviene asirnos a

las normas, a las conductas que reflejan un patrón civilizador. Impedir el avance de la barbarie dispuesta a borrar las obras nacidas del ingenio humano.

Vida y ficción son una ecuación insoluble. Imperfectas, ambas se complementan. Aisladas entre sí, no se salvan. Y a pesar del esfuerzo conjugado, juntas, no descifran el misterio humano.

Publiqué mi primera novela en 1961. Y por llamarse Guia-mapa de Gabriel Arcanjo, las librerías solían colocar el ejemplar en los estantes especializados en viajes, en la sección de Geografía.

La experiencia estética que sobrevino a ese primer libro ha ejercido una gran influencia en mi evolución. Desde entonces, han pasado ya muchos años en los que titubeo cuando tengo que definir por dónde he estado, por dónde he pasado, lo que me ha transformado en estas décadas. O cuando tengo que arriesgarme a decir a cuántas puertas he llamado, cuántos corazones he frecuentado, cuántos cuerpos he amado, o indicar los momentos en que, llevada por el asombro y la emoción, he cerrado los ojos para abrirlos enseguida con la esperanza de haber visitado en fracciones de segundo una geografía engastada de ilusiones.

En el transcurso de ese largo periodo, me he apropiado de una memoria múltiple y proteica, he asumido estados que solo lograría describir por la vía ilusionante del arte. Cada libro mío, de una extensa galería de títulos, me ha educado para la vida y para el siguiente. Me ha ayudado a desacralizar la literatura y a volver a sacralizarla, de manera que he experimentado en la piel el submundo de la palabra con su corolario ofuscador.

Lo que he vivido ha minado, alterado, enriquecido mi literatura. Experiencias, sin embargo, que me han guiado por otros tiempos y que, al enlazar alegría y dolor, han provocado revelaciones contundentes. Simetrías y contusiones verbales que, a pesar de haber consolidado mi amor por la literatura, me han arrojado al encuentro de mi grial, el verbo.

No lamento ser quien soy. La escritora que con inexplicable jovialidad sondea su propio corazón y el ajeno en el empeño de avanzar por senderos, en general, oscuros y desconocidos. Arriesgo en todo lo que hago, sabiendo que puedo fracasar.

Pese a mi edad avanzada y a conservar el recuerdo de haber vivido una ardua jornada literaria, no cedo un mínimo trazo de entereza en el compromiso estético y moral que he asumido con la literatura. Rechazo pactos oportunistas, falsamente beneficiosos. Recuerdo con viveza las dificultades a las que me he enfrentado desde mi estreno en 1961. No

obstante, cada piedra que he pisado a lo largo de esta áspera vida ha sido labrada por el cincel de mi audacia y perseverancia. He ejercido simbólicamente el oficio de cantero que heredé de mis antepasados, venidos todos de Cotobade, de una tierra afamada por la maestría con la que sus hombres cincelaban piedras destinadas a las viviendas y las catedrales.

Declaro, por tanto, que cumplo con los preceptos de un legado secreto, de una arqueología que se pierde en la noche de los tiempos. Confirmando que estoy unida a la literatura por lazos indestructibles, originarios de la fuente de mi corazón. La literatura es mi epicentro. La llave de mi poética humanizada. Gracias a la cual sueño los sinsabores de la realidad, doy guarida a la creación y penetro en las oscuras entrañas de la palabra.

Vale citar ahora una frase mía que se encuentra en el capítulo 31 del libro Voces del desierto. Sospecho que ninguna otra define mejor ese amor: «Scherezade se sabe instrumento de su raza. Dios le ha concedido la cosecha de las palabras, que son su trigo».

Es lo que he venido haciendo a lo largo de mi obra, de mi solitaria jornada.

En la novela Voces del desierto circulo por el territorio de la imaginación. Exploro ese refinado patrimonio humano a través de la narrativa. Y mientras rastreo los misterios de ese arte milenario, doy curso al carácter civilizador embutido en cualquier relato que nace de la fabulación en estado puro, radical, como es el caso de Scherezade, mi protagonista.

La novela transcurre aproximadamente en el siglo X, en Bagdad, bajo la dinastía abasí. En ese enclave urbano secundado por los ríos Tigris y Éufrates, rodeado de murallas, se concentran miserias, maravillas, delirios, pasiones, y el saber de la época.

En el marco de ese acervo perturbador es donde la joven Scherezade, de familia noble, sometida a la ambigüedad femenina y la tiranía, se enfrenta al califa y le impone una realidad de la que el soberano se enamora, aunque no ame ni admire a las mujeres.

Como parte de Oriente Medio, Bagdad creció a la sombra de la nueva religión que el profeta Mahoma, con sus revelaciones dictadas directamente por Alá, esparció con progresivo éxito. Nadie se resistía a las revelaciones dictadas por Alá, que eligió a Mahoma como su profeta.

Una cultura teológica vinculada al universo del desierto, al paisaje de arena que se acoplaba a la imaginación de un pueblo nómada, libre de

nociones fronterizas. En ese escenario de desierto y de urbe, Scherezade se alía con los narradores del bazar de Bagdad, que se convierten en sus cómplices. Con ellos aprende el magnetismo del verbo que cuenta historias y sabe que cuando un personaje se traslada en el curso del relato, su movimiento afecta al conjunto de historias. Genera automáticamente nuevas convicciones narrativas.

Enamorada del pueblo que, si bien inculto, ejercía la oralidad perfecta, Scherezade aplaudía el arte del mercado que formaba parte del frontispicio árabe, de la humanidad, por tanto. Un pueblo que, al transmitir sus interminables relatos, se sumergía automáticamente en el misterio. Y que, bajo el peso de la noción de tener que narrar y escuchar historias, hacía viable la existencia humana, en general conflictiva y sórdida.

Un pueblo que fue partícipe de un fenómeno ocurrido en Oriente Medio, que se configuraba en la creencia de la existencia de un único dios, invisible y abstracto, que no se veía pero que hablaba con los elegidos y los profetas. El nuevo concepto de fe, que generó entre los semitas un monoteísmo sorprendente, quebró el paradigma reinante hasta entonces entre los pueblos: el de adorar a muchos dioses. Ciertamente, dicha realidad teológica afectó a la relación de Scherezade con las clases populares, e incluso a su vinculación con el ama que la crio.

Joven todavía, durante la novela se convierte en uno de los mitos del saber narrativo, y como tal se comporta. Así y todo, aun entregada a la función de narrar, las historias que cuenta al califa cada noche después de que este le haya concedido un día más de vida no se escuchan.

Su voz narradora, que supuestamente la autora usa sin cesar, se hace oír por medio de otros recursos narrativos. Los latidos persuasivos de su corazón resuenan por las dependencias privadas del califa. Y su habla por las mañanas, en la inminencia de ser condenada, parece proseguir hasta que el califa, bajo el yugo de sus relatos, la salva una vez más, sin poder condenarla.

Rodeada por su hermana Dinazarda y la esclava Jasmine, la joven hace gala de un espíritu indómito. Se enfrenta a la tiranía del califa con la misma pasión que dedica a las causas populares. Encarna al pueblo, al que narra. Como hija del visir, ahora casada con el califa, asume el papel de una guerrillera de la imaginación, una militante de la palabra que reverbera a través de fascinantes y eternos relatos.

El enfrentamiento entre este personaje intrépido y el soberano abasí agiliza un drama que debate sobre el cuerpo, la sexualidad, la fantasía del entretenimiento, la sentencia de muerte que sobrevuela sobre las vírgenes del reino, la rivalidad latente entre las mujeres que, encarceladas en el harén, dependen de los favores de los hombres para que no se les siegue la vida.

A lo largo del relato se revela el complejo recorrido de la cultura árabe, que, a pesar de su esmerada riqueza, bebe de las fuentes populares y tiene como parámetro básico la presencia cotidiana de Dios impresa en el libro santo que es el Corán. Como resultado de la sólida adhesión de los fieles árabes al profeta Mahoma, se consolida el islam, cuyas formas religiosas pautan la creación del califato de Bagdad. Un califato que Scherezade, mientras narra, describe con fasto y riqueza de detalles. Y del que, aun considerando las circunstancias históricas de la ciudad, ella no olvida la monumentalidad del arte que emana del pueblo y que se yergue por todo el Imperio.

De visita en el bazar, acompañada por el ama, Scherezade se disfrazaba para no ser reconocida. Ahora se vestía de hombre andrajoso, ahora de mujer de clase popular. Sea como fuere, amparada por una imaginación fecunda y difusa, defendía el feudo de los miserables, los mendicantes, los derviches, los vendedores, de aquellos que predicaban que la vida era una fabulación.

En el palacio del califa, donde ahora vive encerrada, infunde ánimo renovador a las mujeres presentes gracias a la actuación intransigente de su imaginación, que ella sabe que no es inocente. Con la ayuda de su hermana y de Jasmine, que le trae del mercado lo que le hace falta, acumula intrigas para la siguiente historia. También el derviche, al que no conoce, le manda a través de Jasmine trozos de argumentos. A la caza de unas monedas, el derviche cuenta a Jasmine lo que la sirvienta parece no saber para llegar en el futuro a pleitear, quién sabe, por el lugar de Scherezade.

La comunidad, directa o indirectamente, favorecía el enriquecimiento de la narración. Era natural que el arte de narrar prosperase entre ellos, acostumbrados como estaban a pasar horas contándose lo que fuese. Un arte que dependía de que el pueblo entendiera lo que subyacía en la matriz de cada individuo, y de que todos contribuyesen a que la oralidad les llegase en estado puro. Para poder inyectar en la escritura un carácter epifánico, transformador.

La fuente de las historias de Scherezade emergía de la vida, de los enigmas, del saber curioso, de la atención depositada en las tareas civilizadoras. Y al estar ella bajo la custodia de la imaginación, en cada instante intentaba lapidar, atizar, modernizar, alterar el corazón humano. Y a partir de los efectos que planeaba, la joven permanecía a la expectativa de provocar en el califa la metamorfosis deseada: que aprendiera, con sus súbditos miserables, la audacia de vivir.

Tenía en la mira, como narradora, captar los estertores del mundo desde su fundación. Confinada en palacio, la imaginación de Scherezade no se distraía. Recorría la tierra, abarcaba el desierto con la mirada, saludaba desde Bagdad a las distantes caravanas y adivinaba lo que transportarían al otro lado del Mediterráneo; si por casualidad habría entre las mercancías manuscritos de Aristóteles, de Platón, recuperados

por la escuela de traductores de Bagdad. En busca siempre de una vía pavimentada de sueños y de metáforas revolucionarias.

Scherezade se iguala a sus personajes al propugnar que un día el califa será alcanzado por el arpón que los relatos lanzan, que podría ser mortal. Confiaba en los efectos amorosos de una historia capaz de actuar más allá del tiempo, de incrustarse en la memoria, de sobrepasar los pocos umbrales de un universo inaugural y perturbador.

Su peregrinación verbal se enfrentaba cada noche al resentido califa, eternamente disconforme con el engaño de la esposa. Y proporcionaba al cruel soberano el anhelo de libertad que le faltaba: la facultad de participar en las historias ajenas como si las hubiese inventado él. De disfrutar, como suyas, las peripecias que Scherezade le aseguraba que habían sucedido, pero que la pereza y las prerrogativas del poder le impedían conocer. De descubrir en sus súbditos, a los que despreciaba, la creatividad refinada que rivalizaba con las piezas arquitectónicas árabes, tan bellas como los minaretes. Un pueblo que, pese a los maltratos sufridos, a la cotidianidad ingrata, no prescindía de un arte que diariamente les proveía del don del misterio.

Finalmente, Scherezade interrumpe su ciclo narrativo. Cesa las actividades a las que estaba acostumbrada desde pequeña. Con su retirada de escena, liberada por el califa, da paso a su sucesión: que se habilite quien pueda asumir el oficio de narrar. Habrá varios candidatos. Como la hermana, Dinazarda, la sierva, Jasmine, y, quién sabe, el propio califa.

Era menester que se disputasen su herencia, que pasase a narrar quien creyese en la soberanía de la narrativa. Como fue el caso de Scherezade y de la escriba Nélide.

La novela Voces del desierto me exigió intensas lecturas, continuas investigaciones. Recopilé una información preciosa de libros clásicos, históricos, de contenido religioso. Conocimientos referentes a la cartografía, la historia, el misticismo, la arquitectura, la teología. Así pues, seguí la genealogía de los abasíes, su fortalecimiento a partir de Mahoma. No me olvidé de la construcción de Bagdad, que resultó de la consolidación del islamismo.

A partir de esa exhaustiva investigación, el mundo de Scherezade entró en mi cabeza. Con esos saberes me imaginaba, con desenvoltura, la ruta de las caravanas, la forma de vida del pueblo del desierto, las inclemencias a las que estaban sujetos, la desolación del paisaje mutable, las dunas que el viento hacía y deshacía. Me incorporaba mentalmente a la ruta de la seda enumerando los productos, muchos venidos de China, que se transportarían a la otra punta del mundo.



Las ciudades vecinas a Bagdad me resultaban familiares. Conocía sus callejuelas, sus lugares de adoración, los mercados rebosantes. Su destino histórico y sentimental. Me parecía que en caso de fuga en Bagdad, perseguida por un adversario ruin, sabría dónde abrigarme.

Dicho saber, no obstante, a lo largo de los años vividos en Washington, Miami, Barcelona, Río de Janeiro, ciudades en las que residí durante la escritura de la novela, me afligía. Como si me apuñalase cada mañana mientras me preparaba el desayuno, siempre abundante, con un mínimo de tres quesos y dos tipos de mermelada. Y, a veces, hacía que me sintiera insegura sobre cómo lidiar con Scherezade, el califa, los poetas, los farsantes, los oradores, la gente del bazar. Con el mundo árabe y su lengua, que escuchaba en grabaciones con la intención de interpretar sus arabescos ruidos guturales, pero que me emocionaban.

No era fácil convivir con personajes fruto de la autoría ajena, cuando una parte intrínseca de la historia árabe, engendrada o real, me sonaba extranjera en mi empeño de creadora. Ejemplifico con los sufíes, admirables místicos y poetas que enaltecían a Alá. Me recordaban a los valientes santos de la península ibérica, nacidos a la sombra de las tinieblas impuestas por el Concilio de Trento, que generó la Contrarreforma. Como san Juan de la Cruz y Teresa, la santa de Ávila.

Calculaba con cierta precisión las distancias habidas entre los puntos esenciales del Imperio. Los kilómetros que distaban de una ciudad a otra. Y no sé por qué valía la pena guardar semejante información. El hecho es que mi imaginación se movía con naturalidad por el desierto, por los oasis, por las urbes. Seguro que forzándome a desarrollar una memoria visual y sentimental que me sustentaba.

Con semejante cúmulo de saber, enriquecido por las sucesivas lecturas del Corán, trituré y metabolicé la realidad árabe con el objetivo de integrarla en mi psique profunda. Decidida a no trasladar marcas eruditas a la novela, que rechaza dicha condición enciclopédica. Lo que sabía en demasía, debía olvidarlo. A fin de cuentas, la ficción es ingrata, repudia los excesos que pesan en el relato. Cualquier pretensión es un crimen, hiere las demandas poéticas de la creación.

Traté de disolver los nudos excesivos procedentes de mis haberes culturales para evitar, así, callejones narrativos sin salida, disertaciones eruditas. Como consecuencia, me aseguré de que Scherezade, al dar inicio a sus relatos, avanzase toda la noche sin perder el aplomo de la narrativa. Sin renunciar a infiltrar en sus tramas intrigas y peripecias deslumbrantes.

Me cuidé de mantener intacta la índole literaria de la joven que extraía las historias del pueblo que amaba. No la privé de la habilidad con la que exponía la materia de su pensamiento y organizaba las estructuras narrativas. Ni de su desdén por ciertos temas que se antepusieron a los que apreciaba. Ni de su modo de usar con cierta perversidad palabras que pretendían debilitar el amor de algún personaje. Determinados usos

verbales, que podían resultar groseros, se ajustaban sin embargo a lo que contaba. Simplemente le servían de trampolín para el salto que alcanzaría el corazón del oyente.

Con cada nuevo día, la joven perfeccionaba ante el califa una estrategia que conciliase sus palabras con los puntos exigentes de la trama. Atenta en aplicar los recursos que la salvaran al amanecer, cuando el califa sellaría su destino. Evitando, aun así, soluciones que afectasen el heroico y conmovedor desenlace de algún relato.

Pautaba los instantes que, de repente, sorprendían al califa y lo introducían en las escenas cuya descarnada sexualidad explicitaba el deseo del cuerpo, desprovisto de moral por naturaleza. Tenía que enclavar la pasión en el personaje, así como realzar la soledad que padecía la narradora, prisionera del cruel califa que la mantenía encerrada en su palacio bajo el cuchillo del verdugo.

La narración novelesca no se agota al final de la lectura de Voces del desierto. Prosigue después de que Scherezade anuncie el desenlace que más le conviene. También la autora de la obra, llamada Nélide, pierde al concluir el libro el pleno ejercicio de su autoridad. Las palabras que la joven y la escriba han utilizado después de incendiar la carne de los personajes van dejando de existir. Sin embargo, la escriba Nélide es consciente de que todavía no ha agotado el centro de la oralidad, no ha visitado el escondite a partir del cual hombres y mujeres andrajosos, tras tejer la maraña de su verbo, acudían a la plaza pública para poner a prueba la realidad. No ha sabido, en tanto que escriba, comprender exactamente la génesis de la palabra sórdida e iluminada que impulsaba a la plebe de Bagdad a seguir contando historias bajo amenaza de extinción.

Al terminar la narración, el libro propicia la convicción de que la oralidad, al servicio del ritmo de la lengua, de las frases, de los estribillos, responde a los fundamentos del arte narrativo.

He aquí mi fe en la verdad oscura de la escritura.

## **El brasileño inmortal**

Machado de Assis falleció la madrugada del día 29 de septiembre de 1908 en su casa de Cosme Velho. El velatorio se celebró en el Syllogeu, donde la Academia Brasileira de Letras, carente de sede propia, se reunía. El cuerpo del escritor, yacente en un sólido ataúd, se rodeó de flores, cirios de plata y lágrimas discretas. No se le veía la cara, cubierta por un pañuelo de batista. Velado por la comunidad brasileña, su despedida, al margen de los patrones habituales, significó la consagración de aquel niño pobre nacido en un cerro carioca.

La ceremonia fúnebre tuvo un carácter emblemático. El escritor, sin viuda ni hijos a los pies del féretro que llorasen su partida, fue aclamado por sus semejantes. Alabanzas, lamentos, silencios, reverencias jamás antes prestadas a un creador literario. El discreto Río de Janeiro se despedía de Machado de Assis como la luminosa París siguió el cortejo de Victor Hugo.

Los amigos y admiradores allí presentes intuyeron que Machado de Assis, a partir de aquel septiembre casi benefactor, dejaba de pertenecerles. Entregado al arbitrio de la muerte y a la imposición de la inmortalidad, la propia institución, que él mismo había ayudado a fundar y de la que fue el primer presidente, perdía la prerrogativa de velar con exclusividad su memoria. El genial escritor se incorporaba al Brasil que celebraría su obra en los años venideros, plenamente identificado con la aventura creadora de quien mejor había interpretado la idiosincrasia civilizadora de la nación.

Desde la infancia, Joaquim Maria Machado de Assis rondaba por mi casa. Y ello gracias a mi padre, Lino, inmigrante español aficionado a la lectura, que me indicó su existencia en la estantería; mi padre, seguro de que aquel narrador sería capaz de alertarme sobre los indicios ambiguos que, presentes en lo humano, propiciaban las pistas equivocadas de la realidad; encargado de prevenirme sobre la naturaleza de los sentimientos, que, en general, no siempre se ajustan a nuestros intereses.

A lo largo de mi formación, Machado de Assis imprimió en mí la marca de un pensamiento que, además de preservar preciosas concepciones

estéticas, reforzó mi condición de brasileña. Su vida, escasamente fastuosa, privada de lances audaces como los que yo atribuía a Simbad el Marino, me inspiró desde muy pronto el valor de otorgarle una dimensión simbólica, de ampliar su huella en mi ciudadanía, de asociarlo a las nociones que yo podía tener de la patria. Como una especie de patria que, modelada al azar, a merced de emociones aleatorias, puede ser también todo lo que se espera de ella; desde el mango en el patio de mis abuelos, o el paisaje de la pequeña aldea, hasta el retrato de Machado de Assis colgado de las paredes de Brasil. Palabras al azar que, sin embargo, me llevan a considerar a este brasileño como mi patria. La patria que tengo en el corazón, la representación que he elegido a guisa de bandera. La patria del país que anhelo tener. Y no es de extrañar la convicción de que, para muchos de nosotros, Machado de Assis encarna un ideal que se corresponde con la medida de nuestro humanismo. ¿Y por qué no vamos a creer en la patria de Machado de Assis, en la de Homero, en la de Dante, en la de Camões, en la de Cervantes o en la de Shakespeare?

Así pues, tengo motivos para agradecer al presidente de la Academia Brasileira de Letras, Cícero Sandroni, que me conceda el honor de reverenciar a Machado de Assis en la solemne inauguración de la exposición con la que damos continuidad a las celebraciones del primer centenario de su muerte.

Semejante mandato me induce a rastrear en su obra una vez más. A indagar, como un corifeo del coro griego, quién fue este mestizo, hijo de una mujer blanca y un hombre negro, pobre, de físico menudo, que nació en el Morro do Livramento entre escombros urbanos, en la ciudad maltratada, entregada a toda suerte de maleficios. Y que, frente al caos y las adversidades diarias, hizo de su propia vida una excusa para la construcción de un lenguaje cuyos cimientos alteraron los cánones estéticos de Brasil.

En conjunto, no obstante, Machado de Assis no difería de nosotros. Si al principio de su carrera tuvo una presencia inexpresiva, con el paso de los años esta se embelleció. Y al alcanzar la plenitud intelectual, su cuerpo, ya al final de la existencia, adquirió trascendencia, un rasgo intemporal. En sus últimos retratos observamos una elegancia plácida, gestos contenidos, ceremoniosos, ajenos a la insidia de la muerte que se avecinaba. Parece existir en él, entonces, el deliberado propósito de impedir que el dolor de la viudez, el desatino de la emoción y de los sentimientos le asomen al rostro. Como si la materia de la vida debiese estar únicamente circunscrita al texto, donde quiso instalar la perfección creadora. Para ello, luchó con denuedo poniendo la mira en una narrativa que enunciase la realidad y sus misteriosos atributos.

Machado de Assis, hombre de su tiempo, vino de lejos, impulsado por la imaginación. Vino del lugar donde se centraba la crisis, con el objetivo de activar el pensamiento, de hablar de Brasil, de África, de Port Royal, de la Grecia antigua, de los pasajes del Antiguo Testamento. Era tal su concentración universal que Brasil, a solas, no podía reivindicar su

posesión. Y es que Machado huía de los espacios estrechos, del verbo ineficaz, del tiempo, que según él era un roedor. Viviría como una especie de éxtasis la agonía procedente de la densa alteridad de los seres que inventó a lo largo de su obra. Y pese a mostrarse diligente en su casa, en la Academia y en las actividades laborales, las garras de la imaginación lo mantenían ocupado. El resuello diario lo obligaba a engendrar personajes, tramas, un universo de ficción que daría títulos como Quincas Borba, Esaú y Jacob, Memorial de Aires, El alienista.

La modernidad sobrevolaba su obra. Sin embargo, sobre su vida y su proceso creador solo podemos especular. Quizás valga la pena sospechar que incluso en la intimidad del hogar, en Cosme Velho, la escritura se anteponía a los deberes conyugales. Motivo por el que la misma Carolina, a quien había jurado votos de amor, no podía contrariar lo que procediese de su obra. Y es que, por ser la creación soberana, era de uso exclusivo del esposo. Lo que nos lleva a deducir que la mujer lo tenía a él, pero no a su escritura. Él no le debía fidelidad mientras creaba a sus criaturas con intransigente rigor. Machado sabía que el arte abolía cualquier decálogo que lo privara de la libertad de fabular. Y, como si fuera un poeta francés que se embriagara de absentia, la tinta que escurría de la pluma de Machado de Assis solo se sometía al yugo de su verbo.

Pero, en realidad, ¿se apenaría de la mujer que, privada de crear, dependía de él para alzar el vuelo? ¿Se liberaría a ratos su marido, Machadinho, de los efectos abrasivos de la narrativa para confiarse a Carolina y exponerle la intimidad del alma que se cuidaba de abandonar a la puerta de casa, antes de entrar? ¿Acaso le confirmó que su repertorio creador no formaba parte de los deberes conyugales? ¿Le ofreció, distraído, su faceta impresa en los libros taciturnos, desesperanzados, irónicos? O, consciente de que su esposa estaba al acecho, ¿asfixió, en nombre del amor conyugal, la lujuria seca procedente de la calle con el propósito de preservar intacto el modelo de amor que ambos habían decidido construir desde la boda?

Las huellas biográficas no esclarecen su temple como creador. El recorrido narrativo se superpone a los efectos del día a día. Así, la persona de Machado, armónica o desproporcionada, permanece enclaustrada en los libros. Esa vida recóndita que nunca exteriorizó, pues encerró su corazón tras siete llaves.

Su obra surgió de la poética de la existencia. Del acto radical que proviene de la materia esencial de la imaginación, del saber inmensurable, de la multiplicación de instantes y momentos flagrantes e imperceptibles. Una vida que, al llevarlo a refugiarse en las incertezas de la ficción, lo obligó a aguzar el arte de la simulación, a adherir el impulso literario a un imaginario en el que se acomodaban intuiciones creadoras y toda suerte de saberes.

A un imaginario brasileño que, compartido por todos, se componía de lengua, de geografía, de temperamento, de vestigios de todos los

pueblos, de bienes intangibles. Y que, procedente de causas colectivas, y a disposición de un brasileño del siglo XIX, ayudaba a elaborar claves activas en la concepción estética de Machado de Assis. A ese acervo hay que añadir el pesimismo severo, la perspicacia que se refinaba ante circunstancias imprevistas, la austeridad creciente. Nada, sin embargo, que lo incapacitase para aspirar los olores del trópico, la sensualidad de la calle, equivalente a la de la alcoba, mientras fingía no sufrir sus efectos.

Machado parecía ahuyentar el placer de vivir, las manifestaciones lúdicas, excepto en el ejercicio de su fino sarcasmo. Con todo, su aguda sensibilidad, propia de los pueblos que sufren distintas influencias étnicas y culturales, le ensanchó la creación. Como consecuencia, su obra se reconoce como parte de una realidad común a todos. En el escritor persisten vínculos esenciales, aun cuando su estética se incline en otras direcciones.

Machado de Assis extiende la ambigüedad de la ficción a su vida, que, pese a ser una sustancia palpable, desemboca en el desenfrenado universo ficcional, mientras él calla. Al fin y al cabo, desde la juventud, su existencia había pertenecido a la escritura. Componía su partitura novelesca con el inaplazable propósito de sumergirse en los rincones de la creación con la esperanza de salvarse.

Una creación que, cien años después, nos motiva a preguntar al mismo Machado ¿quiénes somos nosotros, que fuimos antaño sus personajes? ¿Es posible que seres como nosotros, del siglo XXI, nos emocionemos aún con sus magistrales epígrafes?, ¿que la singularidad de su genio todavía hoy nos eleve y nos consuele?, ¿que sus tramas, que reprodujeron en el pasado la codicia existente en el Segundo Reinado, nos sirvan aún para explicar la ambición desenfrenada instalada hoy en el Brasil de nuestros días?

La intensa afinidad que hay entre nosotros, por suerte, no se ha desvanecido en estos largos años. Seguimos siendo hijos de Machado de Assis. Herederos de su fardo y de su magnitud. De un legado con el que reivindicamos la paternidad que él, enredado con el verbo, rechazó en su propio hogar. Su carne no quiso, o no pudo, reproducirse sino en la escritura. Y aun siendo el fiel esposo de Carolina, propició un vacío en sus vidas que solo la creación literaria tenía cómo llenar.

Sin sucesores directos, Machado de Assis nos hizo sus herederos. Nos legó una obra que ahora es nuestra. De sus lectores. De los brasileños que comprendemos la incómoda declaración contenida en la novela Memorias póstumas de Blas Cubas, que termina con la frase: «No he tenido hijos, no he transmitido a criatura alguna el legado de nuestra miseria». He aquí la melancólica ironía de Machado. De un autor que, al haber nacido y muerto en Río de Janeiro, eligió esta ciudad como escenario narrativo; a fin de que divisásemos en sus libros las entrañas psíquicas de los habitantes, las casas, los caserones coloniales, los palacetes típicos de una urbe iberoamericana del siglo XIX, cuando sus

crónicas y laberintos novelescos desmenuzan las lides teatrales, los tés de la pastelería Colombo, las tertulias, las intrigas, los encuentros furtivos, los bailes de los salones del Imperio.

En semejante ágora, poblada de criaturas recalcitrantes que adquieren un destino ficcional, se concentran la mentira, la hipocresía, las miserias cotidianas. Vender y comprar ilusión, sin embargo, es el deber de quien narra. Y dicho panorama movedido es del gusto del narrador, así como los días calurosos, cuando Machado ausculta a hombres con trajes oscuros y sombreros de copa calados en la cabeza, y a mujeres cuyas faldas se agitan en el afán de proteger voluptuosas virtudes. Así y todo, a pesar de las tramas establecidas, Machado no cae en la falsa alegoría ciudadana. Su sarcasmo, una especie de mácula, repudia la visión triunfal que distrae a los seres de su inevitable decadencia. Sugiere a los venideros —que somos nosotros— que aquellas criaturas no fueron ingenuas ni felices en la época en que, ávidas, caminaban por la Rua do Ouvidor.

Educado, sin embargo, lejos de los centros civilizados, e imposibilitado para poder expresar su disconformidad con las ideas y las estéticas consagradas en Europa, Machado de Assis compensa sus carencias acumulando lecturas y conocimientos, aprendiendo lenguas, interpretando el mundo exterior fuera de las fronteras provincianas. Y al inventar una ciudad de la imaginación, pero de trazado real, como laboratorio de reflexión ficcional, se ampara en Río de Janeiro. Una urbe de embusteros, desaprensivos, figuras presuntuosas con las que describir una sociedad despiadada, egocéntrica, sin rastro de bondad, regida por estatutos jerarquizados que prevén un persistente oportunismo, frecuente, por otra parte, en la corte. Engendra, en fin, una tipología de concepción medrosa, cruel, compleja e incierta, como es obligado en una obra de arte. Nos fuerza a reflexionar sobre cuál de sus personajes se salva en medio de tantos agravios y desengaños. A quién considera inocente. ¿Acaso a Flora, a Aires?

Así pues, al elegir Río de Janeiro como metáfora de Brasil, Machado de Assis instala en ese centro cósmico la memoria brasileña. Fija, en los límites de la ciudadela, los datos esenciales con los que abordar la realidad, los sustratos de una supuesta alma interior. Registra el drama narrativo con el que anticipa la dimensión secreta de Brasil. Como si entre tales murallas se cobijasen enigmas que de modo alguno se contraponen a una posible identidad nacional.

Pero ¿acaso intuyó, durante su aprendizaje como tipógrafo en la Tipografía Dois de Dezembro, que Río de Janeiro, que encarnaba su futura gesta, legitimaría su creación? ¿Y que su lenguaje llegaría a ser un día la representación de Brasil? ¿Habría sentido que, aun privado de credenciales académicas, se convertiría en el futuro en un intérprete insuperable de la génesis brasileña, de sus cimientos, del transcurso sociológico de la nación?

Aunque el proyecto creador de Machado carezca de elocuencia, la exégesis de Brasil persiste en sus libros. Se encuentran, en sus páginas, el país y el país que vendrá a ser. La emisión de una realidad sin imposiciones canónicas, disyuntivas, pero que da la oportunidad a rectificaciones, a versiones múltiples.

Ni siquiera en sus entrelíneas hay llamamientos a la construcción pomposa, a la sociología realista. Se limita a recuperar los pormenores psíquicos y sociales para ajustarlos a la índole de su tiempo. Puede que con la intención de esbozar retratos que amplíen el conocimiento que se tenía del siglo XIX. Sin que dicha incursión signifique la menor renuncia al deber ilusorio procedente de su arte narrativo, que es el de cobrarse la supresión del descreimiento.

Le correspondió a su generación la tarea literaria de narrar la historia de un país que, contrario a las formulaciones vigentes, ya existía mucho antes de la llegada de Juan VI de Portugal a Río de Janeiro. Y que, a pesar de tener en 1808 instituciones prácticamente inexistentes, un frágil andamiaje jurídico, y de estar, quizás, a punto de fragmentarse, ocupaba la memoria de los brasileños a partir de su propia fundación. Pues si creyéramos que Brasil tuvo su inicio con la llegada de la familia real, ¿qué país habría heredado Machado si hubiera nacido en 1839? ¿Cómo se conformaría un escritor si acogiese un país descabalado de memorias, de atribulaciones históricas, del acervo de las pasiones sedimentadas, de las tergiversaciones creadoras, de las vísceras que se desgarran para leer la suerte, de la lenta sustancia con que se forja la civilización?

¿Cómo aceptaría Machado de Assis un legado tan reciente, de menos de cien años, hasta su muerte, sin las agonías y las conmociones que irrigan el tumulto humano, sin los vínculos antiguos con los griegos, sin el monoteísmo que se mezclaba con otros dioses traídos por los indios y los negros, sin la lengua lusa que en Brasil sufrió la deslumbrante metamorfosis impuesta por las glebas de los seres?

No obstante, al comprender el mensaje nacionalista de José de Alencar, Machado se afilia al escritor nacido en Ceará. Como consecuencia, adapta en su narrativa los momentos constitutivos de la civilización brasileña. Y se hace, a pesar de los sinsabores personales, partícipe de los instantes hegemónicos de la tierra y de la lengua, de los percances padecidos por todos.

Como súbdito de un régimen monárquico, sufre la influencia iconográfica del emperador Pedro II, de barbilla prominente a resguardo de una barba blanca, marca de los Habsburgo, en cuyo linaje destaca Carlos V. Un rasgo genético que se adivina en el retrato al óleo, ahora en el Prado, que Tiziano pintó del augusto emperador del Sacro Imperio.

Pero, mientras ejerce la ciudadanía de la época, Machado absorbe las excelencias del arte. Disciplina las intermitencias de la creación y se



encamina por la ingente tarea de unir tradición con modernidad, lo particular con lo universal. Situado en el epicentro, va a los márgenes, a las orillas, insiste en señalar en sus relatos la imperfección humana y no nos perdona. Nada se le escapa, es consciente de nuestra precariedad. Es un hombre de Terencio, pero acostumbrado a las civilizaciones; tanto que transita por el Eclesiastés, por Pascal, Montaigne, Montesquieu, Schopenhauer. No le hace falta ir a Europa para auscultar las inquietudes del continente.

Es, sin duda, pionero en la defensa de una estética compatible con la vocación atlántica, con el repertorio étnico y legendario de Brasil. A fin de cuentas, ¿cuántas tierras somos en una única? No obstante, consciente de la marginalidad maligna que nos acecha, predica la evolución de las matrices nacionales, la creación de un muestreo literario representativo, el reflejo de los miedos contemporáneos. En especial, la necesidad de la postura vigilante, de la continua e ininterrumpida ascensión en la escala civilizadora.

Como resultado de tantas revelaciones, Machado de Assis publica en 1873 el ensayo Instinto de nacionalidad. Reflexivo, insinúa que somos lo que imaginamos. Y que, siguiendo la estela de la invención, se establecerán nuevos estatutos. Como si Machado pretendiese orientar los fundamentos estéticos de un país recién salido de la dependencia política, necesitado de defender el territorio, la lengua, de la que él era un maestro. Consciente, sin embargo, de la urgencia de consolidar la tradición literaria que impulsa esta misma lengua, veía necesario fortalecer las bases nacionales, hacerlas compatibles con el brasileño que emergía.

Brasil se ha equivocado al no incluir el nombre de Machado de Assis entre sus notables intérpretes. Al no reconocer en el autor una trascendencia analítica que instauro la modernidad en el proyecto nacional. Como si la intelectualidad brasileña tuviese escrúpulos al aceptar que la invención literaria, en su fulgurante expresión, tiene carácter interpretativo, asertivo, analógico, además de haber sido siempre la plataforma desde la que examinar, exhumar, reconstruir el horizonte de Brasil.

Entonces, ¿por qué excluir de dicha categoría a este regente de eximio discurso narrativo que saja la jerarquía social vigente y hace sangrar a personajes cuya índole se ajusta todavía hoy a lo que somos? ¿Por qué excluir a este constructor del lenguaje, que es la pantalla de las acciones humanas y con el que, y únicamente, se socializa la realidad? Y ¿cómo interpretar una nación sin el amparo de una visión creadora que perpetúe el fascinante delito de vivir los límites de la radicalidad social?

Después de la crisis que lo asalta en 1880, en torno a los cuarenta años, Machado de Assis alcanza la supremacía literaria con la publicación de la novela Memorias póstumas de Blas Cubas. A partir de ahí se introduce en procedimientos innovadores, busca la superación estética y

filosófica, el verbo nunca inadvertido. Sin perder, sin embargo, la invencible atracción por el inquietante centro de la narrativa.

Tras esa crisis secreta, el escritor se determina con la siguiente frase: «Volvamos los ojos a la realidad, pero excluyamos el realismo. Así no se sacrifica la verdad estética. La realidad es buena, el realismo es el que no sirve para nada».

Gracias a tamaña argucia, se convierte en un transformador de la realidad que siembra conflictos, ambivalencias, controversias. El arte y la vida, aunque de origen común, no se confunden. No disponen, ambos, de códigos equivalentes. Las convenciones, que ordenan lo cotidiano, contrarían las líneas maestras de cualquier creación. Sobre todo porque el lenguaje de Machado de Assis, límpido en apariencia, comporta contenidos simbólicos, insinuaciones míticas. Su lenguaje es un cristal que tiene la edad de la tierra.

Su palabra, fondeada en el universo urbano, de raíces rurales, transita por una sociedad arcaica y modernizante, de un cosmopolitismo incipiente. Así pues, en nombre de la construcción verbal, Machado se acerca a los barones de la tierra, a los coroneles provincianos, al clero, a los sacristanes, a los abogados, a los médicos, a los banqueros, a los parásitos, a los estudiantes, a los aparceros, a las costureras, a las viudas. A las mujeres ávidas como los hombres. Y nos hace creer que el Hades, concebido por él, no se comunica con los Campos Elíseos idealizados.

Como un enfoque precursor de los intérpretes que lo sucederán en el siglo XX, el autor desmenuza las artimañas monárquicas y republicanas, el poder predador y sutil, las perniciosas costumbres políticas y sociales, las tramas que advienen de la familia patriarcal, de los matrimonios de conveniencia, de las alianzas sucesorias. El amplio arco que responde a las instancias profundas de la vida brasileña.

Tantos años después de su muerte, Machado de Assis abre todavía continuos interrogantes. Ante los enigmas que suscita, nos sentimos a la deriva, abismados por seres como Blas Cubas, Aires, Rubião, Simão Bacamarte, Conceição, que, concebidos con el esmero de su arte, se convertirán en réplicas de nuestra mortalidad.

Un arte que, moldeado por el fulgor de la ilusión, altera el rumbo de la intriga novelesca según la voluntad del autor. Como cuando, en la novela *Don Casmurro*, Machado arbitra en favor de un desenlace que no ofenda sus intereses estéticos, aunque el gusto de la época se inclinase por soluciones trágicas. Vela, simplemente, para que el libro sea la historia de una imaginación exacerbada. La historia de la modernidad de los sentimientos. La historia de las emociones en vigilia, al margen de la perturbadora espiral de una civilización que se construye paulatinamente.

La novela, de repertorio autoral, está conducida por Bento, a quien le compete la decisión de determinar la dosis de prestigio que cada personaje merece en la trama. Sin embargo, al cubrir a esas criaturas con un velo que tiene el peso de un juicio moral, Bentinho activa la imaginación como estrategia y, de esa forma, encubre su dolorida situación.

La adhesión de Machado a lo real compromete las acciones morales de sus criaturas. Así pues, Bentinho, al sacrificar sus ideales como narrador, se siente libre para atormentar a Capitu. Qué habrá llevado al marido de Carolina a preguntarse, después de condescender en pro del narrador, si se corre el riesgo de que Capitu se considere el modelo de la mujer brasileña que, sometida a la afrenta del marido inseguro, mancilla su honra; incluso cuando Capitu, en capcioso mutismo, conduce a Bento a la desesperación que lo lleva a conocerse a sí mismo. O cuando pretende gobernarle la memoria y exponer al mundo de la ficción el alma desordenada del marido.

¿Habrá sido como ahora lo conjeturamos? ¿O Machado, celoso defensor de la verdad narrativa, al anotar los trastornos de la realidad conyugal, no tuvo más remedio que ampliar el índice de ambigüedad presente en el libro y dar seguimiento a la desenvoltura de la fabulación?

No nos equivoquemos, entonces, con las poderosas narraciones de Machado de Assis. En cualquiera de ellas, novelas, cuentos, crónicas, el ingrediente más comedido tiene la sutil propiedad de rociar a nuestro alrededor pistas tan falsas como las de nuestras vidas, mujeres y hombres ahora reunidos en esta sala del Petit Trianon.

¿Acaso no son así los atavíos humanos, las inclemencias del día a día, la farsa del destino, el flujo de las naciones? ¿Acaso no es así como Brasil se presenta bajo la cáustica óptica de Machado de Assis, que es nuestra gloria y nuestra epifanía?

Hace años que repito, a guisa de epígrafe, que si Machado de Assis existió, Brasil es posible. Una enfática declaración que significa que el país no puede fracasar. Que no hay motivos ni fundamentos deterministas que impidan que la nación cumpla los designios de su grandeza.

Machado es, también, un amigo que me acompaña. Así pues, cuando vengo a la Academia Brasileira de Letras, reduzco los pasos al llegar a su estatua, en la entrada del Petit Trianon. Lo saludo con reverente respeto y le hago ver que, gracias a él, soy mejor brasileña y escritora. Le aseguro, asimismo, que todos somos hijos agradecidos de su genio.

Por añadidura, en algún momento después de su muerte, Olavo Bilac dijo: «Aquí hemos venido y vendremos y aquí vendrán, cuando hayamos desaparecido, los que nos sucedan».

Y aquí estamos, Machado de Assis, cien años después de tu partida, cumpliendo el vaticinio del poeta, reclamando tu memoria, pidiéndote que te sientes a nuestro lado, que nos hagas compañía. Y que nos digas, con voz audible, para que todo Brasil te oiga:

PRESENTE.

## La épica del corazón

Sigo el camino pavimentado por el arte y lucho contra el olvido de apretar el botón de la memoria. Ungida por el misterio humano, fertilizo la imaginación y los recursos narrativos. Con tales bienes, circulo por los universos urbanos y rurales, por las arquitecturas imaginarias, que son partículas verbales al servicio de la creación literaria. Juzgo al verbo apto para definir el mundo.

Como escritora, doy vida a los residuos que llevo dentro y me empeño en reforzar la escritura, que es la representación de mi existencia. Al amparo del arte de fabular, doy credibilidad al legado de los años y de la experiencia en un intento por redimensionar la historia de mis antepasados y mis contemporáneos.

Me afilié muy pronto a los recuerdos que están al margen del mundo. Algunos, enterrados, emergen de repente, sangrientos y amorosos, y adquieren aliento. Cargan en sí mismos el misterio que a veces es un fardo, por cuanto esas memorias de los hombres reflejan, en conjunto, la civilización construida en medio del desconsuelo y la esperanza. Todos los recuerdos son restos mortales que vale la pena salvar.

Entiendo la historia como un patrimonio universal. Narra quiénes somos. Para ello, echa mano de la intriga con la que llamar la atención. Dicha artimaña, aparte de cualquier consideración moral, es el sustentáculo para la convivencia humana, que depende de ella para seguir interesándose por los vivos y los muertos. La fábula, sin embargo, que solo narra por la mitad, es la ópera inconclusa que contiene nuestro drama.

Así pues, dudo de cómo alcanzar la plenitud narrativa si formamos un mosaico asimétrico que, visto de cerca, deforma el semblante. Y ¿cómo vamos a confiar en la eficacia de cualquier relato si el rastro que dejamos caer al suelo en forma de grano, y que serviría de base para una historia, pronto lo engullen las aves de san Francisco?

El asombro se apodera de mí con frecuencia. Las frases que proceden de tal estado parecen cascajos que desentierro como si sacase a la superficie restos de la ciudad de Troya. Apuesto, entonces, por el

universo que el tiempo ha cubierto y del que nos hemos alejado por creer que ya no existe. De ahí que celebre apasionada las culturas que la modernidad ha asfixiado, pero de las que también me he originado. Son ellas las que me llevan a deambular por el mundo teniendo al verbo y la imaginación como atributos.

En mi condición de meteca, llegaba a la hipotética Atenas del siglo V a tiempo de escuchar el discurso fúnebre pronunciado por Pericles. Caminaba por la Vía Apia, por el Cardo de Jerusalén, subyugada por los paisajes. En la plaza del Obradoiro, ante la catedral de Santiago de Compostela, cuya construcción desafió el ingenio humano y emuló la imaginación, reverberaban las plegarias de los amontonados peregrinos. Ya con los pecados perdonados tras haber besado al santo, simulaban serenidad, entregados a los sueños que adornaban sus cabezas como aureolas.

De niña me familiaricé con las historias de los notables mentirosos, cuyas aventuras todavía hoy intento recitar. Desde doña Benta, de Monteiro Lobato, hasta los tres mosqueteros que son cuatro. Personajes que, aunque procedentes de la imaginación, requieren una ordenación narrativa. Con todo, conviene saber que todo lo que se cuenta surge de lo que ya existe. De los tópicos griegos, hebreos, de los zocos árabes, de los pueblos que inventaron dioses para hacer milagros. De la materia originaria de los formuladores de la invención, que son los escritores. Seres a los que siempre les ha faltado simetría y les ha sobrado fabulación. Y que, con tal perspicacia, convertían el Atlántico en simples corrientes de agua que yo, en mi infancia gallega, desviaba de las vegas ajenas para beneficiar las tierras de mi abuela Isolina. Una acción infantil inspirada, quizás, en alguna narración que acudía en mi defensa para incentivar mi imaginación todavía en formación.

Estaba yo, entonces, a salvo de la política humana que induce a las nuevas generaciones al olvido, a prescindir de los signos de la memoria y del equipaje que han acumulado los milenios. A salvo de borrar objetos y vestigios hallados en las excavaciones arqueológicas y psíquicas; de adulterar, mediante lo nuevo, la civilización heredada, como una especie de barrido del pasado que expresa el ansia de inaugurar una cultura sin vínculos con las precedentes. Como decidida a contrariar el acúmulo que la civilización produce, que implica la responsabilidad de cada uno para filtrar los hechos del mundo. Ante ese holocausto, ¿cómo mitigar los efectos de la avasalladora marcha iconoclasta?

Las historias elaboradas en torno a la mesa de mis abuelos Daniel y Amada, en Vila Isabel, me aseguraban la posesión de una tierra lejana como Galicia. Una afirmación que acataba por haber dado inicio a una aventura interior que desembocaría en la narrativa. Ante la que capitulaba, siguiendo la exigencia de mis designios.

La casa familiar cultivaba el día a día con un realismo que, en sus directrices, me enseñaba a vivir. A dosificar excesos, a ser estoica, a

comprender la temporalidad de la pérdida. A la vez que me sugería no confundir los síntomas de la calle con las quimeras de la casa, por mucho que los equívocos pudiesen ser peculiaridades del arte.

Aprendí a escribir a ciegas. Aspiraba a combinar la pasión de la escritura con los dominios de la razón. Y aunque responsable de mi estética, de lo que afloraba en mí, me cupo elegir lo que sería mi testimonio. Una libertad que genera soledad y soberanía, afianzada por el hecho de ignorar quién hojea las páginas que llevan mi firma, o qué clase de lector repudia mis convicciones narrativas.

Mi oficio no comporta indiferencia. Guarda en su esencia las simientes del bien y del mal. Y más allá de cualquier apego formal, se compromete con el habla poética que pauta la tradición y la modernidad.

La postura proteica, que siempre me ha orientado, me da libertad para asumir mil formas. Ser hombre, mujer y animal al mismo tiempo para ejercer la plenitud de la escritura. Hay que luchar por la alteridad y suspirar por lo ambiguo a lo largo de la vasta trayectoria narrativa.

Aún siendo niña, me puse bajo la égida de las leyendas y de los mitos. Trascendentes, esos seres inventados con el propósito de dar orden al caos vigente se propagaron por la cultura que me rige. Eran de naturaleza ávida, tenían apetito de almas como yo. Algunos, originarios de Micenas, sirvieron de modelo para la máscara enmudecida de Agamenón. Otros, sin embargo, sentados a la mesa conmigo, me tenían como cómplice.

Era común que ciertos mitos me acompañasen en mis idas al monte Péda Múa. Se deleitaban al verme vigilar a las vacas, los lobos, el viento del norte, mientras mi imaginación, a la deriva, me llevaba a conjeturar qué modalidad de escritura adoptaría en el futuro. Había indicios de que la vida se perpetuaba a través del arte.

Mis días, no obstante, me imponían un trato cauteloso con lo desconocido. Mi madre y el colegio alemán predicaban que era conveniente que siguiera las normas que pautaban una formación propicia al orden. Sin embargo, en lo referente a los peligros derivados de las manifestaciones culturales que me atraían y que podían ser insidiosas, mis padres se escabullían de advertirme. Confiaban en mis criterios.

Por cierto, me gustaban los preceptos que pregonaban la libertad, las lecturas sin control, las experiencias inéditas de la carne. Esas licencias que se obtenían, quizás, por el hecho de que los padres exigiesen que la hija leyese, que hiciese que floreciera su inteligencia incluso entre los juegos. Para padecer, quién sabe, de los torbellinos que moldearían mi nacionalidad y me imprimirían una dimensión universal.

Ellos interpretaban Brasil a través de la hija, que los llevaba de la mano, esforzándose en traducirles los emblemas patrios. El Brasil que

conservó la lengua, la entereza territorial y la mezcla de los pueblos. Un país que respondía a un mestizaje fastuoso gracias al cual esta hija de gallegos se sentía cómoda en cualquier parte del planeta.

Bajo el signo del mestizaje y de su arrebatamiento carnal, me correspondía ser una narradora mestiza. Es decir, hacer frente a las historias tejidas por todos los seres y hacerlas mías. Para que la mezcla étnica suscitase en mí una exaltación liberadora capaz de permitirme ir más allá de mí misma. La verdad de nuestro arte y nuestro mestizaje me imponía radiografiar la psique de los pueblos arcaicos y modernos. Explorar las vetas auríferas de una arqueología poética que guardaba la prueba final que sustenta la invención del arte. Una amalgama que hoy lleva mi rúbrica personal.

Pienso en Galicia y le hago la exégesis. Tengo presente en una pared de la casa de Lagoa, donde vivo, la foto de mi familia paterna tomada en Pontevedra por el fotógrafo Pintos, un poco antes de que mi padre, Lino, embarcase hacia Brasil. En ella destaca mi padre con un trozo de pan que asoma del bolsillo que se olvidó de sacar antes de posar. Un clan determinado a hacerme narrar conforme al desbordamiento onírico que me impulsaba. Y que, con la fuerza de un germen que redime y destruye a una familia, fomentaba idiosincrasias a las que yo añadía las mías. Era la familia, no obstante, la que pesaba en la afinación de mi génesis. Confirmaba la materia de la que estoy hecha. Para aclarar la razón de que poseyera una imaginación andariega, transgresora, amante de las imprecisiones del misterio y de los andrajos heredados de los milenios.

Así pues, le doy las gracias a mi familia, que eligió América llevada por la visión promisoriosa de esquivar los maleficios y prejuicios de una sociedad que despreciaba a quien no disponía de linaje, de recursos educativos, de un registro de hechos. A quien no supiese, en defensa propia, elaborar un discurso político capaz de asegurar a la élite brasileña que también ellos, inmigrantes alejados de la patria, integraban la epopeya cuyo admirable argumento requería un narrador dispuesto a restituirles la merecida dignidad histórica. Dispuesto a exigir que la sociedad española, en su totalidad, reformulase el papel histórico del inmigrante y le atribuyera el estatuto de exiliado, de un ciudadano que, expulsado de su tierra, forzado políticamente a abandonar su país por ya no caber en sus fronteras, ayudara a salvar la economía española y le inyectara confianza.

El proceso de asumir una narrativa que concerniese a Galicia fue lento. Solo después de capitalizar los recuerdos, ante la inminencia de que se oxidaran con los años, pude armar una historia que, pese a no ser siempre fructífera y feliz, se bañara en los dolores y en las maravillas procedentes de la condición humana.



No perdía de vista que mis abuelos y mi padre, al atravesar el Atlántico para que yo naciera en Brasil, fueron objeto de una decisión política cuyo contenido ignoraban, que expulsaba de España a ese contingente excedente para aliviar la miseria reinante y tender con Brasil un puente sobre el que circularían la esperanza y las monedas obtenidas con el trabajo físico de los gallegos.

A fuerza de tal decisión, la familia me regaló la majestad de la lengua portuguesa, la ciencia de pertenecer al nuevo continente. Y me transmitió también la noción de que era un privilegio que mi origen se situara en una Galicia cuya herencia me autorizaban a reivindicar.

Esos gallegos de sangre añadieron a mi imaginación el hecho histórico de haber vencido las mismas corrientes alisias que en el pasado recorrieron los navegantes portugueses. De modo que yo heredase la misma exaltación anímica que les hizo creer que Brasil era el Edén que los arrancaría de la penuria en la que vivían en sus aldeas. Aquellos miles de gallegos iniciaron una saga con la que arrostrar incertidumbres, vaticinios adversos, la muerte lejos de casa. Y también la angustia provocada por una lengua con significados ajenos a su ser.

Algunas veces he imaginado cómo la horda gallega desembarcaba en el muelle de la plaza Mauá, a principios del siglo XX, cargando a la espalda un hato de ropa y de sueños. Ansiosos por ganar la primera moneda con destino a la familia, carente de recursos. Una conducta inusitada que, sin embargo, no tenía por qué extrañar. Porque los gallegos llevaban, por formación, las entrañas encadenadas a la tierra, aunque no contasen en la práctica con un código de conducta que los alertase sobre cómo deberían enfrentarse a las adversidades brasileñas y defender la identidad gallega que traían en las alforjas. Sin saber que, pese a ser inmigrantes, formaban parte de la utopía que engendran los soñadores.

Desde el principio de mi búsqueda observé la argucia y la melancolía en las palabras y en los gestos de los gallegos responsables de mi hogar. Si por un lado me enlazaban con la realidad brasileña mediante referencias de ultramar, en contrapartida, reforzaban la percepción que yo tenía de que fuera de mí había un mundo en el que participaba por derecho de herencia.

Así, donde estuviese, analizaba las características familiares que no se reproducían en ninguna otra casa vecina. Los días afirmaban que disponía, además de Brasil, de la patria de mi padre. Tenía en el rostro rasgos comunes a su gente. Como consecuencia, me correspondía interpretar las marcas que la cultura me imprimía mientras me hacía, poco a poco, mujer de dos culturas. Alguien que, al transitar con desenvoltura entre los griegos, los clásicos y los antiguos, aprendía cuánto me equivocaba respecto al destino del arte. Y cómo los disparates emitidos por el arte también me educaban.

Comprendí que había varias Galicias. Algunas idealizadas, como la mía. Ajustada al libro que un día pretendía escribir. Una Galicia que, inmersa en el olvido, cubierta con siete velos, exigía que la rescatase intacta de la infancia; cuando reviviera peripecias vividas con desenfadada alegría. Recuperaría los sonidos con los que designar, a modo de letanía, los nombres de las aldeas del Concello de Cotobade, de las ciudades de Pontevedra, La Coruña, Lugo, Orense, Santiago de Compostela. Brazos y piernas de Galicia. Frágiles paredes por las que la memoria se escurría.

Yo era sensible. Pero, con los poros dilatados, absorbía las lecciones de la realidad. No era fácil oscilar entre las estaciones humanas mientras algunas cuestiones familiares me intrigaban. Como cuando el abuelo Daniel afirmó que el gallego era un multiplicador dispuesto a excederse en las tareas que le designasen. Y eso por temer que lo expulsaran del futuro, para él de acceso tan difícil. Yo encaminé la versión del abuelo, quizás de manera exagerada, al escondrijo de la ficción. Lo que me influyó, sin duda, al pincelar a Madruga, personaje gallego con cierto barniz heroico, al igual que la leyenda que yo le atribuía. Mientras insuflaba a otros una reacción melancólica a la altura de su sigilosa sustancia.

Me complace enaltecer los hechos de esas aventuras inmigratorias. Las acendradas ilusiones de esa gente orgullosa de tener a Brasil como hogar. Mi corazón narrador se rendía ante ese espíritu indómito. Alimentaba la noción del deber de iluminar las rendijas de los recuerdos vividos. De intensificar lo que yacía en los intersticios de la memoria. Y de rastrear lo que se había perdido con los predicados de la narrativa.

Pero cómo podía olvidar que en Cádiz, la víspera de tomar el barco en Sevilla hacia Río de Janeiro, despidiéndonos del Guadalquivir, mi cuerpo parecía sangrar de tristeza por haber abandonado Galicia después de casi dos años de postración amorosa. Entoné cantos que más tarde reservé para los funerales familiares, con la esperanza de que las notas musicales emitidas por los músicos los devolviesen a la vida. Una tarea que actualizo y de la que recojo laureles.

A partir de la casa brasileña, aún en Vila Isabel, aprendí a esparcir sentencias, párrafos, capítulos conclusivos. A escribir en los cuadernos de notas, escondidos en el cajón de mi habitación, observaciones emitidas por los familiares a propósito de algún personaje de Cotobade, cuyo perfil novelesco, en la inminencia de convertirme en escritora, encajaba en el desmesurado estrado ficcional.

En la casa del abuelo, que construyó para hacer de ella el epicentro familiar, nos reuníamos los domingos. La abundancia del banquete ponía de manifiesto el éxito del abuelo, capaz ahora de abastecer a su rebaño con las promesas americanas.

Algunas veces quise saber cómo habían llegado a Brasil. Qué camino tomaron para dar movimiento a un sueño que podría, en cualquier

momento, haberse transformado en una expedición funesta. Sin embargo, eran comedidos, temían que la narrativa oral les robase la pujanza de la historia vivida.

Yo, con todo, no me ilusionaba con un pasado que se insinuaba florido. Me dolía la simplicidad de sus vidas, que, en el momento oportuno, yo debería agigantar para intensificar la emoción del lector. Destacar una época que sería menester reconstituir. El hecho es que nunca conocí el contenido de sus sentimientos, cuánto les había costado perder el hogar. Tal circunstancia me obligaba moralmente a atribuirles una vida novelesca con el propósito de rescatarlos de la oscuridad en la que vivieron.

Los domingos en que recogía los suspiros de la abuela Amada, oriundos de un alma de clausura, sospechaba de sus motivaciones. ¿Suspiraba por cada hijo nacido en Brasil y que le había robado el sueño de regresar a Carballedo? ¿Se lamentaba de antemano por los muertos gallegos que ya se habían ido, o estaban a las puertas de despedirse, sin su presencia? Una desesperación que la habría llevado, quién sabe, en un momento dado, a personarse en una capilla del cementerio de São João Batista para unirse al velatorio de un desconocido y ponerse a rezar como si el difunto, acomodado en el ataúd, fuese miembro de su familia, ya listo para recibir sepultura en Carballedo, ahora sí, contando con su presencia. ¿Habría ocurrido en realidad esa escena patética?

También recuerdo el gesto de mi padre al retener durante unos segundos la carta de su madre, Isolina, cuyo contenido difícilmente sería halagüeño. De cómo, sin abrirla y antes de guardársela en el bolsillo del pantalón a la espera de un día propicio para leerla, olía el aroma de la tierra incrustado en el sobre.

Quizás sufriera los efectos de una morriña que, si bien insidiosa, lo acercaba a Galicia. Yo acompañaba la división afectiva de mi padre, las marcas de un sufrimiento que no le impedía satisfacer una realidad antagónica a la suya y enfrentarse a sus efectos dañinos.

Esos actos triviales, nacidos del mismo barro del alfarero que dio inicio a las fases civilizadoras, me posibilitaron descifrar poco a poco los jeroglíficos del carácter gallego. Indicios cercanos al remolino de sentimientos que la familia tutelaba y arrastraba al salón, escenario de las comidas.

Al fin y al cabo, al haber engendrado descendientes y asegurado una genealogía brasileña, el país les marcó la vida a fuego. Les impuso emociones derramadas que dieron frutos recogidos por la nieta los domingos.

La experiencia me hizo suponer que mi padre, al prevenirse contra los sentimientos corrosivos que se encerraban en la nostalgia, se creó un sistema de defensa con el que almacenar, al mismo tiempo, las evocaciones gallegas dejadas atrás y las que había ayudado a construir

en Brasil. Yo elaboraba así, gracias a su candor y su índole apasionada, narraciones privadas, basadas en el cuidado con el que hablaba. Su verbo, en portugués, al servicio de su carencia, mencionaba a Machado de Assis, a quien me presentó, además de la cultura de Brasil, el caldo gallego con unto de Borela, la leche materna de Isolina, que había cedido a sus cuatro hijos a América, el agitado mar de la costa de la Muerte, en Finisterre, la visión abatida de las vacas Malhada y Garrida posadas como estatuas en el prado de Borela.

La exhibición de amor que afloraba en mi padre confería a los gallegos una dimensión moral. Por detrás de cualquier licencia poética que usasen para disimular los efectos del día a día, se preservaba la simiente de sus almas inmortales. Si no hubiese sido así, ¿cómo habrían soportado abandonar el hogar con las manos vacías, sin haberse llevado consigo, al menos, las fuentes del misterio y la energía habida en las aldeas? ¿Cómo habrían arrostrado las adversidades sin la garantía de regresar un día al hogar aunque se tuviesen que enfrentar con la ruina? ¿Cómo abolir del pecho los modestos contrafuertes del paisaje hecho de piedras y palabras para disipar la tristeza?

Más tarde, camino de España, al tomar yo la ruta contraria a la que los inmigrantes hicieron hacia Brasil, comprendí la naturaleza de los sentimientos que manifestaron en las despedidas. Una travesía sin compensación, sin garantías, mientras que yo, en cuanto llegué a Galicia, me gané de inmediato parte del corazón que me faltaba.

Llegué a Vigo en el mes de noviembre. Galicia me pareció inhóspita y fría, pese a las mujeres que, vestidas de negro, símbolo de un luto eterno, nos saludaban alborozadas. Yo, hija del sol, al bajar las escaleras del navío inglés al encuentro de los familiares que me abrazaban como si fuera el pequeño Mesías, me resentía con el sonido de una lengua que me sonó áspera, sin dulzura ni lirismo. Un desaliento que me acompañó hasta la entrada en Borela, después de vencer la cuesta de Corredoura. Pero al bajar del coche, frente al puente románico del siglo XV, que disimulaba la decrepitud de la superficie con el musgo que lo cubría, y a la capilla de Nuestra Señora de Lourdes, situada un poco más arriba y a punto de derruirse bajo el peso de los guardianes de la fe que depositaban al pie del altar sus ruegos al Divino, sentí, en un instante, un intenso arrobamiento amoroso. Como si hasta entonces, privada de razón, no hubiera recuperado mi matriz fundacional. Un amor súbito que, más allá de esclarecer mi origen, me reafirmaba quién era yo para estar en el mundo. Y que me llevó a jurar un amor inextinguible por Galicia.

Recorría las veredas de las aldeas de Cotobade atenta a las sombras que proyectaban las paredes de las casas que abrigaban el espíritu gallego en un molinillo de café, antaño venido de América. Siempre he conjeturado con lo que habría dentro de aquellas viviendas de piedra. Suponía que en su interior residían tramas sublimes y sórdidas, guardadas en el establo entre el heno y las vacas. Y migajas de comida

que sobraban del almuerzo. Además de papeles envejecidos y bienes de valor impreciso, todo lo que constituía sus haberes civilizados.

Aquella era una cultura sin desperdicios que metabolizaba mercancías y pertenencias. Un hecho natural para el gallego, que siempre había luchado cual lobo para llegar vivo al amanecer. Empezando por construir casas de piedra cinceladas por los ilustres canteros de Cotobade, que, hechizados por la ductilidad del material que trabajaban, hicieron de la piedra poesía.

Vi cómo algunos canteros tallaban la piedra con el cincel. Y cómo, igual que en mi casa de Leblon cuando soplo el polvo para alejarlo, acariciaban la superficie para comprobar su lisura. Gestos de amor que yo también aplicaba en la escritura.

Fue, además, a la sombra de afectos gallegos donde urdí historias que he alojado en el enigma que apuntala el arte. Quizás porque esas tierras, de tenor arcaico, se cobraban el florecimiento de mi imaginación procedente de Brasil. Como si a la vastedad brasileña hubiera que añadirle lo que estuviera a resguardo de Cervantes. Y, por consiguiente, favorecer con visión poética cada sentencia de la que carecía el mundo. Salvar el verbo, cuando le daba vida. A fin de cuentas, su construcción sonora, sumada a lo cotidiano, también ilusorio, me liberaba para concebir escenarios narrativos a guisa de bálsamo. Me liberaba para crear la indisoluble poesía bajo el pacto establecido entre vida y muerte.

Cruzar el Atlántico en dirección a Europa siempre fue un ejercicio de fantasía. Tenía el mérito de acercarme a las raíces, de invalidar conceptos ortodoxos, de desacatar los dictámenes de la razón ilustrada a favor de la magia de la intuición y el misterio. Tendía a conspirar contra la impositiva realidad europea usando argumentos que yo misma enseguida desmontaba. Me valía de un esfuerzo intelectual que, mientras dictaba nuevos rumbos, me daba la oportunidad de acometer destinos narrativos.

En Santiago de Compostela me atraían los peregrinos con el pergamino de la duda inscrita en el pecho como señal de fe. Ante el Pórtico de la Gloria, el románico del maestro Mateo, de mi amado siglo XII, sentía los efectos constructivos de la visita. Me pregunté entonces si la fe tendría la propiedad de unir historias sueltas con la intención de darles resonancias libertarias.

Amaba el paisaje gallego. En la taberna, las voces ásperas de los campesinos y los marineros que bebían y masticaban entre ruidos exhibían timbres adecuados para la narración oral. Sus cantos, estimulados por el vino, evocaban, aunque ellos lo ignorasen, las

cantigas de amigo, el lirismo plañidero de Martín Codax. El poeta que, elevado a la gloria, designó a Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Valle-Inclán, Otero Pedrayo, Álvaro Cunqueiro, Torrente Ballester y tantos otros de la cosmogonía gallega como herederos.

Las callejuelas estrechas con fisonomía medieval que tanto me gusta recorrer, las veo vacías. Pienso en los goliardos y los convoco hasta esas tierras. Aquellos poetas desvergonzados, venidos de los Pirineos, que derramaban a su paso el ácido de su peligrosidad inventiva y la miel de su ironía, hacen falta en la imaginación contemporánea. Como eximios narradores orales, predicaron el descreimiento y, aun siendo iconoclastas, aspiraron a la perfección de los santos.

Como pueden ver por todo lo que les he contado, soy una narradora consagrada a un arte que se propaga por todo mi ser; consciente de considerar la cultura la memoria del mundo. Razón por la que, acercándome a un repertorio universal y a las alegorías elaboradas por antepasados gallegos, y orientada también por una estética desarrollada desde la adolescencia, publiqué la novela La república de los sueños en el año 1984. Era la única en saber que no empleé, en su construcción, un método literario planeado y ni siquiera consideré como único objetivo imprimir en la obra una dimensión totalizadora. Quise una saga que, al restaurar la humanidad gallega y la humanidad brasileña, reconociese la matriz cuyos mandamientos sagrados y profanos dieron fundamento a las civilizaciones que rigen mi saber. Sin alterar, en el telón de fondo de la narración, la pátina del tiempo y el intraducible mito de la creación.

La novela surgió de los enredos del mundo, de los rincones en los que había una historia que contar. De la poética que se desborda en cada página. La república de los sueños pretendía ser una suma imperfecta y una síntesis falsa. Una narración que se expandía bajo el temor a ser castigada con la muerte creativa por atreverse a dar existencia a la materia serenamente alojada en el corazón humano. Por desafiar lo que estuviera a resguardo de los seres.

Para dicha tarea, me rodeé de personajes que protagonizasen acciones aguerridas, de la penuria que acompaña al amor herido y de toda suerte de sentimientos. En el transcurso de la novela reconsideré códigos, perspectivas históricas, examiné el rencor y la gloria de los hombres. Sin estar segura de dar vida a la mítica Galicia y a los últimos dos siglos de Brasil.

No me reprimí. Lo di todo para que el libro existiera, para que subsistieran el país de origen y el de nacimiento. Para que en sus páginas sobresaliese la épica del corazón que se desboca al amparo de la poesía. Sé que con el libro he cerrado el ciclo gallego. Y sé también que el adiós es siempre una danza macabra.

## El hijo de la revolución

En *El laberinto de la soledad*, admirable clásico del pensamiento iberoamericano, Octavio Paz disecciona la naturaleza secreta y pendular de una sociedad cuya variedad étnica y cultural propició la fusión de las civilizaciones autóctonas y la occidental.

A lo largo del libro, el autor escruta México y destaca las idiosincrasias que han moldeado el espíritu mexicano con el paso de los siglos. Pone de relieve que el mexicano es un ser «plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación, atraviesa la vida como un desollado. Su lenguaje está lleno de reticencia, de alusiones».

Y, además, acentúa el mexicano: «Se me aparece como un ser que se encierra y preserva: enmascara el rostro en la sonrisa».

En el transcurso de un minucioso análisis, Octavio Paz se detiene, sobre todo, en una cuestión que ha martirizado la esencia mexicana desde la Conquista y que constituye, aún hoy, un estigma que la colectividad intenta superar. Se trata del incidente histórico vinculado a la figura de la Malinche, de la tribu náhuatl, cuya dolorosa aventura culminó con su aprehensión por parte de los españoles, a los que servía como esclava y traductora. Debido a sus habilidades lingüísticas y su espíritu sagaz, al convertirse en la amante de Hernán Cortés pudo supuestamente colaborar con la aniquilación de Moctezuma y los aztecas. Así pues, juzgada por la historia bien como madre de la patria, bien como traidora, su destacable presencia en el albor mexicano ha despertado siempre en los estudiosos y en el inconsciente colectivo un sentimiento simultáneo de ira y de admiración.

Un repudio vehemente que se debió, sobre todo, al hecho de haber concebido un hijo, el primer mestizo mexicano, retoño de dos continentes incompatibles y al que Cortés humilló al negarle la paternidad. Un estigma que, clavado en el corazón mexicano, representó un rechazo colectivo del mestizo mexicano, considerado indigno de la insignia blanca. La consecuencia de dicho acto instauró en

la cultura mexicana el concepto de bastardía, de ser todos hijos de la chingada.

Según Paz, la chingada, de uso común en el vocabulario mexicano, implica la idea del fracaso de la mujer penetrada a la fuerza. De la hembra inerte y pasiva ante el rapto y la violación. De la madre que, en el caso de la Malinche, aunque mítica, no siendo de carne y hueso, produjo un hijo de la chingada. Y que responde, por tanto, al establecimiento histórico de prejuicios que arrastran consigo significados oscuros y malignos. Una ofensa sin precedentes que no permite el rescate social o moral, dado que el verbo chingar, de acuerdo con Paz, activa tantas expresiones ofensivas que hacen del mundo mexicano una selva.

A partir de la Conquista, y de la posterior consolidación sobre todo de la vida rural, los hijos bastardos nacidos del estupro y del abandono abundaban. Generados por los hombres de vida nómada, que rechazaban cualquier filiación responsable, su número creciente alarmaba. Hijos que, puestos al margen del sistema familiar, sin paternidad reconocida, constituían un fenómeno social de dimensión inquietante: sobre ellos pesaba la discriminación secular de ser hijos de la chingada.

La narrativa mexicana registra la amargura existente entre padres e hijos, bastardos o no; así como la frecuente búsqueda de la figura paterna que, ausente del hogar, niega al hijo el misterio de su génesis. Los títulos novelescos abundan, y entre ellos destaca la novela Pedro Páramo, de Juan Rulfo, sin duda uno de los grandes escritores del universo iberoamericano. Autor de una obra pequeña, compuesta por el libro de relatos El llano en llamas y Pedro Páramo, el conjunto de su producción nos ayuda a dilucidar nuestra presencia en el mundo. Teje una escritura que coincide con los rincones de la vida y causa asombro.

En la novela, Rulfo analiza básicamente el viaje de Juan Preciado en busca de la figura paterna, a la vez que examina subrepticamente, ya desde la primera línea, la cuestión de la ilusión y la extrañeza que afloran en su narrativa. Un texto que, al predicar la suspensión inicial del descreimiento del lector, propone una realidad que se enlaza con el absurdo y lo inverosímil, sin que, por seguir dicha línea, se pierda de vista una estética que cuestiona lo que está a la altura de la comprensión humana. Y que, aunque derive de la invención, se asienta en una base concreta. Es decir, acumula hechos y reflexiones procedentes de la historia y la memoria mexicana. Refleja el modo de ser de su gente.

Nacido en San Gabriel, Jalisco, en 1918, después de la revolución de 1910, Juan Rulfo fue educado en el seno de una familia que se arruinó



con el movimiento revolucionario. En la capital, donde se instaló para probar suerte, se sometió al doloroso proceso de adaptación urbana.

A pesar, sin embargo, del torbellino de la polis, mantuvo intacta su psique rural. De temperamento introspectivo, dramático, sensible, pronto descubrió la vocación literaria. Y en su condición de lector, se enamoró de los libros que provenían del vuelo de la imaginación, esa sustancia inefable. Empeñado en consolidar una cultura literaria comprometida con la tradición procedente de vertientes variadas y fecundas de la literatura occidental, dominó los clásicos, en especial los rusos del siglo XIX, y la producción de la periferia europea, como Knut Hamsun o Selma Lagerlöf. Autores circunscritos a lo que podría designarse como el mundo de la neblina.

Sin aprecio por la literatura de extracto urbano, la obra de Rulfo recibió la influencia de William Faulkner, particularmente del perspectivismo que el autor estadounidense empleó en su novela ¡Absalón, Absalón!

El libro de cuentos *El llano en llamas*, publicado en 1953, registra en su sustrato la presencia de la Biblia, las novelas de caballerías, la tradición cristiana oral, las materias típicas de la cultura ágrafa. Un texto, no obstante, privado de la influencia regionalista o indigenista común a los autores de la época.

Como resultado de su esfuerzo por afinar el oído, por sustituir cierta escritura culta por las formas de las estructuras narrativas propias de los cuentos populares, Rulfo aprendió a inyectar en sus frases la música del habla popular.

En alguna ocasión confesó: «Querría no hablar como se escribe, sino escribir como se habla». «Así oí hablar desde que nací en mi casa y así hablan las gentes de esos lugares.» «Es un lenguaje hablado.»

Esta adopción estética de vincular la obra a los rasgos del habla popular, a la construcción sintética concisa, a la simplicidad del léxico, al uso de frases hechas, a los refranes de influencia cervantina, motivó que al inicio de su carrera se le acusara de poseer una escritura pobre. Sin embargo, lo que subsistía por detrás de la apariencia lacónica era un lenguaje poético, denso, que desbordaba suntuosidad y erotismo. Sobre todo cuando Susana San Juan, fascinante personaje de la novela, aparece en escena.

Aunque su lengua literaria suscite extrañeza y ofrezca en sus temas un enfoque onírico y mágico, la novela *Pedro Páramo*, legítima ópera prima, se afina con las leyes sociales vigentes. Se integra en el estatuto cívico e histórico de México, en la tradición literaria. Es un lenguaje que, al plasmar lo trágico, lo atroz, lo disforme, refleja el modo de ser de la nación.

Pedro Páramo tiene como telón de fondo Jalisco, una zona del centro-oeste de México, formada por Michoacán, Colima, Jalisco. Una región marcada por el aislamiento histórico, la ausencia indígena, la cultura rural precaria y el predominio de la presencia española, cuya colonización inculcó, hasta en el rancharo analfabeto, la tradición del «bien hablar».

Un área que, pese a haber generado, a fuerza de aislamiento, un acentuado individualismo, concentró en su cultura notables paradigmas de la mexicanidad, como el tequila, los mariachis y los muralistas, algunos de ellos de la grandeza de Orozco, Siqueiros o Ribera, cuyos frescos trágicos se encuentran en Guadalajara, Jalisco.

Esos frescos coinciden con lo que dice el escritor Arreola de Juan Rulfo: «Rulfo ha hecho, como Orozco, una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece tan real y tan curiosamente deforme que los que somos de donde proceden sus historias y sus personajes vemos cómo todo se ha vuelto magnífico, poético y monstruoso».

Esa geografía de contrastes tan acentuados es la que Rulfo eligió como escenario de una novela surgida a raíz de la revolución de 1910. Un libro que, amparado por la magia verbal, cuenta de manera real la historia de una familia cuyo patriarca, asesinado por enemigos políticos, provoca la ruina de la familia. Un episodio que lleva al niño Pedro Páramo, inconforme con la humillación social, a emprender la reconquista de las tierras otrora pertenecientes al padre. Para ello apela a ardidés, traiciones, robos, asesinatos, lo que fuese necesario para obtener poder y riqueza.

En el ejercicio de la violencia y de los abusos sistemáticos, Pedro Páramo comprenderá que la revolución de 1910 se muestra complaciente con los terratenientes que se asocian a ella. Así pues, para utilizar a su favor la fuerza popular de la revolución y su base ideológica, Pedro Páramo se adhiere prontamente al movimiento de los Cristeros, liderado por el general Obregón, que les proporciona dinero y un contingente de mil trescientos hombres.

La novela, por tanto, gravita en torno a Pedro Páramo, personaje-título, motivo fundamental de la narración. A partir de la instigadora y poderosa apertura del libro, se apropia del desarrollo de la trama y de los propósitos de Juan Preciado, que asume, en primera persona, la voz narrativa: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera».

Al confesar ya desde el inicio del viaje que es el hijo de Dolores y de Pedro Páramo, un padre desconocido, Preciado explica lo que le sucede y precipita la acción. Como no disimula sus intenciones de reivindicar al padre sus derechos, el viaje adquiere un peso simbólico. Parece un

personaje poseedor, quizás, de pistas falsas. Señor de un inventario quién sabe si inventado, nacido del testimonio de la madre. Ese padre es, meramente, una figura narrada por los demás en el centro de una especulación narrativa.

Juan Preciado dice que va a Comala, que quiere reclamar la herencia que le debe el padre. Y aunque aparenta ser víctima de una norma social injusta, tiene fuerza para autorizar el inicio de la historia. Es capaz, por tanto, de dilucidar la historia que cuenta en primera persona, de sufrir, pues, las consecuencias de su relato.

Su intención es proseguir con la historia. Una prueba de que explicita sus motivos es que dice su nombre y apellido. Aunque no confiesa, sin embargo, con quién está hablando. De manera que solo dice lo que le conviene. No obstante, con la ayuda de Abundio, el arriero, reciente compañero de viaje, se sabe que en Comala, de paisaje desolado, hacia donde ambos se encaminan, hace un calor que se asemeja al infierno.

Pero ¿quién es su oyente y lo escucha con interés? Para sorpresa de Juan, es Dorotea, que lo esperaba para compartir con él la sepultura en la que ahora se encuentra y que estaba destinada a ser ocupada por ambos. Y es que Juan se entera de que ella ha muerto después de llegar a Comala. Y de que a partir de ese momento será una interlocutora capaz de proporcionarle, por medio de intrigas, la realidad de Comala que los muertos narran.

Juan aprende que la sepultura, de dominio común, ofrece un ángulo favorable que le permitirá recoger, con el auxilio de Dorotea, confidencias y secretos. Hasta el llanto de los vecinos disconformes con la suerte.

Dorotea le asegura que Comala siempre ha sido extraña, habitada por vivos que se creían muertos y por muertos que se comportaban en la sepultura como vivos. Dicha ambigüedad, pese a proporcionarles la ilusión de estar vivos, no les permitía que se olvidaran de la triste vida que tuvieron antaño. Incluso porque, empeñado cada uno en dar su versión de los hechos, no se libraban de los dolores implícitos en la narración.

Los personajes muertos muestran una movilidad intensa. Cuentan las historias a través de breves e inconclusos fragmentos cuya estructura bipolarizada permite apropiarse de los intersticios de Comala y entender, también, la razón de Juan Preciado. Tras su muerte, pierde el poder narrativo y adquiere a cambio el don de escuchar las voces de los muertos, excepto la del padre, a quien le habría exigido la herencia.

A partir del silencio de Juan, segregado en los dominios del padre, un segundo narrador lo sustituye. Es él quien pone de relieve la infancia, la adolescencia, la criminalidad de Pedro Páramo y su desenfrenado amor por Susana San Juan, el único ser que amó.

Ese narrador, que usa la tercera persona, permite que Pedro y Susana hablen mediante el recurso vocal que emana de él. De esa forma, la historia de la novela abandona la esfera inicial de Juan Preciado y gana cuerpo a partir de Pedro Páramo, Susana San Juan y los demás seres de Comala. Y también a partir de las confidencias que los muertos hacen a Dorotea y a Juan Preciado, enterrados juntos.

El impulso poético de Rulfo elabora un paisaje y un lenguaje a los que se ajusta la historia narrada. En esa atmósfera, misterio y suprarrealidad, con registros singulares, se confunden, dando guarida a las almas en pena que sufren el efecto de sus existencias pretéritas.

Circunscritos a este escenario, lamentan las tristes vidas que tuvieron en otro tiempo y no reconocen que están muertos. Una desolación que impone a todos una lógica compatible con Comala, mientras se distraen anunciando a los nuevos habitantes camino de sus sepulturas.

En la zona de Jalisco, devastada por la revolución, el campo se había despoblado y los hombres habían sucumbido en las matanzas o abandonado sus casas. Como resultado, la geografía rural de Comala adquiere una fisonomía femenina, con el predominio de las mujeres, que aumentan su representatividad mientras rodean al poderoso cacique Pedro Páramo.

Presentes en cada rincón de la casa de Pedro Páramo y de Comala, se convierten en heraldos que propagan los misterios, las intrigas, los vestigios oriundos de la pasión, de la violencia, de la muerte.

Plañideras, amantes y siervas, como réplica a los maltratos sufridos, amplían la acción narrativa ejerciendo el oficio de narradoras dispuestas a desvelar las vergüenzas, los secretos, las crueldades habidas en Comala.

Si bien maltratadas, se sienten sacerdotisas partícipes de ceremonias religiosas en las que, al no poder protagonizar una función religiosa, se reconocen compensadas siendo vecinas de los dioses, interfiriendo en las acciones cotidianas, cohabitando con Pedro Páramo.

Como mujeres del campo y de la cocina, irradian poderes de los que Pedro Páramo carece. Falsamente compasivas, son arquetipos que se localizan en el epicentro de los sucesos de la vida. Y, sobre todo,

dominan el arte de escabullirse por las habitaciones, por las camas, para fortalecer sus posiciones y contener al cacique que las estupra.

Acomodadas ahora en sus respectivas sepulturas, cada una revive el pasado de Comala hasta la llegada de Juan Preciado. Siempre a la expectativa del siguiente muerto, se entretienen en conversaciones. Sin renunciar a la función del mensajero que comunica, a quien llega, que forma parte de la indisoluble prisión de los muertos.

Dolores, madre de Juan Preciado, sobresale entre las mujeres. Para vengarse del marido organizó el destino de su hijo, motivándolo a ser como Eneas, que se dirigió al reino de Hades-Comala en busca de su padre Anquises. O a hacer como Telémaco, que abandonó Ítaca con el propósito de traer al padre, Ulises, de vuelta a los brazos de la desvalida reina Penélope.

Son muchas las mujeres que desfilan a partir de la llegada de Juan a una Comala deshabitada. Una de ellas se presenta «envuelta en su rebozo, que desapareció como si no existiera».

Él le preguntó cómo encontrar a Eduviges Dyada, a quien el arriero le había recomendado buscar. Y cuando la mujer le señala una casa detrás del puente, Eduviges surge y lo reconoce. Dice que es el hijo de Dolorita, que le había avisado de su llegada. Y afirma, para sorpresa de Juan, que Abundio, su compañero de jornada, está muerto. Enseguida lo invita a que la siga por los pasillos y las habitaciones vacías de la casa cercana. Actúa como Caronte a punto de atravesar el río Lete en su barco, arriesgándose a olvidar lo que dejaba atrás. O como Ariadna, a partir de cuyo hilo visitará Comala.

Eduviges se revela como una adivina, la pitonisa de Delfos que introduce a Juan en el mundo de la extrañeza. Le advierte: «Solo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros, pero conozco cómo acortar las veredas».

De repente, sin ella despedirse, una sombra la sustituye y comunica que Eduviges está muerta. Una señal que da inicio a la secuencia de muertos.

Los días en Comala parecían imprecisos y la enrarecida normalidad no permitía discusión. Y Dolores y Eduviges, al haber asumido la representación de la muerte, posibilitan la visión de las mujeres que van desfilando. Juan no parece amedrentarse, como si ya se hubiera habituado a la extrañeza de las almas que viven a resguardo de lo inusitado. Quizás porque estar en Comala significa regresar al vientre de la madre que le había prometido: «Estaré más cerca de ti».

Él, sin embargo, se queja: «Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada».

Efectivamente, Comala no era su hogar, era un laberinto abrasivo que evocaba el Hades. El infierno que lo prodigaba con signos que anticipaban su destino. Y cuya cosmogonía prescribía que la muerte era un suceso compatible con Juan. Así pues, valía la pena alojarse en la sepultura, donde escucharía, en compañía de Dorotea, los gritos, los lamentos y, en especial, los murmullos de Susana San Juan, mujer de su padre, cuyo delirio emocional había brotado en Comala.

Encerrada en los aposentos de la casa de Pedro Páramo, de quien era esposa, y acompañada por la criada Justina, Susana San Juan enloquecía poco a poco. Sujeta a la pasión de Pedro, que la amaba desde joven, su existencia daba aliento al cacique, pero no lo amaba. Su universo existía al margen de Comala o de cualquier otra tierra.

En plenas crisis, incluso ante la presencia de Pedro Páramo que de nada se quejaba, Susana desbordaba deseo por su amante Florencio, que se había perdido en el mundo y quizás hubiese muerto. Y en el momento de comulgar dice, indiferente a la presencia del cura o de Pedro Páramo: «Tengo la boca llena de ti, de tu boca»; segura de que la eucaristía alimentaría el sentimiento de pecado que Florencio le traía a la memoria. Esperanzada en que lo sagrado hiciese reverberar su pasión por él.

La locura creciente de Susana, bajo el impulso de su erotismo verbal, no establecía distinción entre lo sagrado y lo profano. «¿Tú crees en el infierno?», le preguntaba a Justina, y ella misma respondía: «Yo solo creo en el infierno».

Pedro sabía que Susana era inalcanzable para él. Nunca la forzó a entregarse para que aquel cuerpo fuese suyo, él, que había sido un predador cruel. Sabía que nunca sería suya. Y decía melancólico: «Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. “Ayúdame, Susana”. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. “Suelta más hilo”.».

Y todavía decía a modo de consuelo: «Una mujer que no era de este mundo».

Al morir Susana San Juan, Pedro Páramo pierde interés por el mundo. Postrado en su mecedora, se venga de Comala cortándole los recursos. La comarca no había respetado a Susana en su muerte.

Mientras Juan Preciado y el arriero bajan la montaña camino a Comala, y las conversaciones se suceden casi simultáneas en medio de fragmentos cuya brevedad permite compactar una extensa cronología, se certifica que Juan ha venido a Comala en busca de su padre, un tal Pedro Páramo.

El arriero, a su vez, confiesa ser hijo de Pedro Páramo. Y que en Comala todos son hijos del terrateniente, que fecundó a campesinas y criadas mediante estupro y violencia. Sin haber, como de costumbre, asumido la paternidad o protegido a las mujeres y los hijos.

La estructura feudal de los latifundios había propiciado el surgimiento de un número sorprendente de bastardos. La propia revolución de 1910, al engendrar hijos ilegítimos, reforzó esa implacable tradición. Hasta el punto de que Octavio Paz, siempre comprometido con esa tesis, señalara esta despiadada circunstancia social: «Todos los hombres hemos nacido desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto es particularmente cierto para los indios y los pobres de México».

Según Paz, además, la figura del padre con el látigo en la mano encarnaba el poder genérico y el principio de la vida. Era «el ogro devorador de la vida».

La novela describe al padre como la figura emblemática que, al no existir, no deja tampoco que exista el mundo tradicional. Su ausencia ocasiona una erosión afectiva, la pérdida de la defensa social.

La inexistencia del padre, en el caso de Juan Preciado, significó un empobrecimiento financiero, una debilidad moral. La visión, quizás, de que el padre era Saturno devorando a sus hijos.

Abundio, de hecho, sintetiza el drama. Si eran hijos de Pedro Páramo, eran, por consiguiente, hijos de nadie. Simplemente bastardos, hijos de la Malinche, hijos de la chingada.

Eran, por tanto, víctimas de un padre que se perdió en el mundo para no reconocerlos. Hijos que padecían una invalidez simbólica, condenados a una suerte trágica que los forzaba a salir en busca del padre hasta el final de sus días. A riesgo de que ese mismo padre creyese en la premisa de que, si les había dado la vida, también podía quitársela.

Asimismo, Juan Preciado padece sin saberlo de un desfalco mítico. Al obedecer a la madre cuya voz acústica le impuso el ritual de la búsqueda del padre, se fundió con Comala y perpetuó un acto cuyas consecuencias civilizadoras eran imprevisibles.

En la obra de Rulfo, la relación padre e hijo es históricamente ambigua. Regida por la desconfianza, la deslealtad y el resentimiento profundo, le falta un sentimiento moral.

En consecuencia, parece natural que el arriero advierta a Juan sobre quién era el padre: un tal Pedro Páramo asociado al mal, y manifieste que su madre, Dorotea, le aseguró que existía. Y que había exigido al hijo, en la hora de la muerte, que reclamase su derecho al nombre y a la herencia: «No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro, lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio. El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro».

La demanda, sustentada en la tradición judeocristiana, defendía los bienes raíces e impedía que la herencia saliese del control familiar. Para que el hijo, al ser designado sucesor a cuenta de la paternidad reconocida, asumiese su papel en el universo paterno.

Al dar inicio al viaje, Juan revive el mito del eterno retorno que, según Mircea Eliade, volvía real un objeto, o un ser, a medida que imitaba o repelía un arquetipo. Así pues, al buscar al padre y hacerlo real, ¿también él se volvía real? ¿El viaje hasta Comala significaba la oportunidad de acurrucarse en el centro del propio origen y abrazar el principio de la vida? ¿O creía que lo sagrado que emanaba de las cosas garantizaría la permanencia de esas mismas cosas y que la noción del padre, bajo dicha custodia, perduraría?

La noción de la existencia del padre lo llevaba a peregrinar. A ir a Comala, a Jerusalén, a La Meca, a Santiago de Compostela, a Delfos. Propiciaba en Juan Preciado un heroísmo que podía resultar mortal. Pero ¿acaso equivalía a ser Jasón en busca del vellocino de oro? ¿Perceval, apasionado del Santo Grial? ¿Dédalo, que inmortalizó a Ariadna y Teseo?

Comala era la tierra del padre. La zona sagrada de la que se había apoderado. Por ella transitaban la vida y la muerte. Pero significaba el destierro para los hijos Juan y Abundio, de cuyas vidas detentaba el poder de anular.

Inexperto, Juan llegó a una Comala que exigía una iniciación para enfrentarse al mundo profano del padre, cuya simbología le concedía el derecho de arrebatarse la vida al hijo.

Al llegar a Comala, bajo el efecto de un calor infernal, el aire empieza a faltarle. Se siente fundir con el mito del padre al intentar cobrarse la herencia. Pero antes de desfallecer, ante la inminente pérdida mítica, le parece que el padre le está robando definitivamente la vida.



El parricidio, tema recurrente en la literatura y en la historia del mundo, ha sido frecuente entre reyes y herederos. Un ritual al que el heredero estaba sometido bajo cualquier pretexto, el de matar al padre y anticiparse a la apropiación de la corona.

La relación entre padre e hijo se ha traducido siempre por medio de disputas y superaciones. Y aunque el padre se multiplique en los hijos, y los hijos se reproduzcan en la figura del padre, aún tiene vigencia el proceso en el que el hijo mata al progenitor para sucederlo. Padre de sangre y padre simbólico.

La idea de la muerte de Pedro Páramo generaría tensión entre sus bastardos. Una posibilidad que Pedro Páramo quizás contemplase tras la muerte de Susana San Juan, el único ser al que amó y que le había dejado recuerdos asfixiantes.

Juan Preciado morirá, sin embargo, sin saber nada del padre. No pudo cumplir con el ritual parricida. Una iniciativa que toma para sí el bastardo Abundio, al exigir de Pedro Páramo lo que nunca le había dado.

Damiana Cisneros fue la única testigo que vio al extraño acercarse a Pedro Páramo, quien, aun presintiendo el peligro, no reconoció de inmediato al hijo bastardo. Al menos no lo saludó ni lo llamó por su nombre. No le complacía llamar al hijo Abundio Páramo por primera vez. Al contrario, lo trató como Abundio Martínez, un apellido que no era de la familia. Rechazaba al hijo una vez más.

Abundio le pidió: «Deme una caridad para enterrar a mi mujer».

El padre le negó la ayuda. Abundio, desesperado, se vio obligado a reaccionar. La mezquindad del padre merecía una sentencia de muerte. Ser sacrificado en el altar de la paternidad negada. Pedro Páramo no podía salir incólume de los crímenes cometidos. La cuchilla del verdugo ya estaba lista para abatirse sobre su cabeza. Al fin y al cabo, al pedirle limosna, modesta porción de la herencia que le era debida, no le estaba exigiendo el reconocimiento de la paternidad, pues desde el nacimiento no le había dado nombre, afecto ni alimento.

A punto ya de cometer una transgresión absoluta, Abundio yergue el cuchillo en dirección al padre, reviviendo así la figura de Edipo al matar a Layo. Su gesto anunciaba al patriarca que rechazaba su paternidad, que repudiaba su herencia maldita. Pero no abdicaba del ritual parricida que lo liberaría finalmente de su génesis. Bajo los efectos del alcohol, que escenificaba la tragedia, Abundio clavó el cuchillo en el pecho del padre.

Damiana intentó escuchar el diálogo entre los dos hombres, pero cuando relató más tarde la profanación que había presenciado adoptó

un lenguaje metafórico, oscuro, incomprensible. Y para disimular, quién sabe, la violencia moral del crimen, hizo como si no hubiera visto a Pedro Páramo desmoronarse muerto ante sí.

## **Falsos siameses: Alencar y Machado**

La versión que se tiene de la realidad se sustenta en lo que se lee, se ve, se piensa, se colige, se olvida. Olvidar también es incorporar hechos y acciones a la caja de la memoria. Con todo, ninguna versión que se tenga de Brasil convence a la mente inquieta y descreída.

Entonces nos queda el consuelo de traducir el mundo a través de la palabra poética al alcance humano. La palabra que por su trascendencia y su caos poético designa lo que yace en el abismo del habla. Del habla pública y privada. De los despachos y de casa. Y que considera lo cotidiano una construcción literaria que ayuda a vivir. Y que ha propiciado que creadores e intérpretes nacionales formulen teorías y conceptos en torno a Brasil desde su fundación institucional.

Al leerlos, se ausculta la matriz del ser brasileño y se aplican sus máximas a las vidas diarias. Pues, enlazados entre sí, inculcaron saberes y concepciones estéticas al conjunto de la sociedad. Y así, además de avivar una ciudadanía precaria, ampliaron las nociones cívicas, el cosmopolitismo latente, el sentido de la cultura frente al desafío de ser universal.

Intérpretes del pensamiento y del arte, oriundos de épocas y latitudes geográficas distintas, llegaron hasta nosotros de la mano de la imaginación y del latir de la cultura. Procedían de lugares donde la crisis se centraba y estimulaba al mismo tiempo la reflexión brasileña.

Los efectos de sus análisis, ahora presentes en la narrativa brasileña, componen un repertorio aplicable al paso de los siglos. Sus huellas, literarias y ensayísticas, testigos de la metamorfosis nacional, se actualizaban a medida que sus aseveraciones se cotejaban con los fenómenos modernos. Reflexiones que ni se han enclaustrado ni han perdido vigor con los años, menos aún han debilitado la narrativa, la única capaz de reproducir el imaginario compartido por todos, que está formado por la lengua, la geografía, el temperamento, los bienes tangibles e intangibles. Vestigios, en fin, del mestizaje que aquí ha florecido y ha fundamentado la esencia brasileña.

La labor verbal de esos intelectuales, venidos de las capitales y de las provincias brasileñas, resultó en la interpretación de los instantes constitutivos de la civilización brasileña, nacidos de continuados actos radicales.

Su legado se traduce en una vasta bibliografía sin la que no se comprendería la historia de Brasil. Puesto que esta legión de pensadores elaboró, a partir sobre todo del siglo XIX, idearios, exégesis, concepciones inaugurales. Claves interpretativas con las cuales se han evaluado los resultados del descubrimiento portugués, de la colonización y los dominios extranjeros hasta la independencia, de la hediondez de la esclavitud, de las prácticas violentas y sistemáticas contra las clases pobres, el genocidio de Canudos, las injusticias sociales, los olores tropicales, el hedonismo de las clases pudientes, las manifestaciones lúdicas de los movimientos populares, el sarcasmo irónico de la política. Un conjunto de causas y efectos que nos han privado, a lo largo de nuestra formación, de una clara vivencia crítica y que, sin embargo, en contrapartida, han permitido el análisis de una realidad común a todos.

Tal repertorio de creencias ha subrayado el tono pesimista bajo un manto de euforia, la austeridad simulada, la religiosidad sincrética, la sensibilidad susceptible, materias típicas de los pueblos que han sufrido, en dosis excesiva, diversas influencias étnicas y culturales.

Una realidad que con sus capas secretas, al margen del tiempo, generó el advenimiento de autores como Machado de Assis, cuya obra, en su totalidad, compone un fresco revelador de la existencia brasileña. Una base sobre la que extendió la ambigüedad de su ficción a la psique de la propia nación.

Esos intérpretes y artistas, de índole reflexiva, escrutaron las entrañas psíquicas brasileñas obligándonos a plantearnos cuál era el origen de nuestra identidad, de qué sustancia antropológica hemos sido hechos para asumir en sociedad peculiaridades dudosas, una civilidad republicana negligente; para obedecer un determinado código dentro del hogar y practicar, fuera de casa, una urbanidad republicana rigurosamente opuesta a la que se adopta entre las paredes del hogar. Y a indagar si por casualidad somos personajes que Machado inventó, una cruel muestra sociológica de nuestra naturaleza comportamental. O si inducimos a Machado al equívoco por no parecernos en nada a lo que él describió en su universo novelesco; contrario, por tanto, a la verdad narrativa que el autor utilizó en un intento por diseccionar la sociedad brasileña.

Pero, independientemente de la forma en que se expresaran, esos intérpretes y creadores desmenuzaron la génesis brasileña. Esclarecieron las criaturas recalcitrantes que poblaban el país; las idiosincrasias que nos han convertido en piezas ficcionales hasta el punto de que siempre nos ha parecido natural que la sociedad vendiese

y comprase ilusiones, a la vez que se integraba en un panorama movedizo, empañado.

Machado de Assis surge en ese periodo histórico. Asomado al drama nacional, descifra en sordina al brasileño plagado de conflictos y contradicciones. Afina los instrumentos para que reverberen y ausculta en sus libros las casas coloniales, las haciendas y los barracones de los esclavos, los tugurios, los palacetes típicos de una urbe iberoamericana del siglo XIX. Y envuelve en el mismo pesimismo a gente noble y plebeya, a pobres y esclavos libertos, que son sus hermanos de sangre.

Este autor nos ha mostrado hombres que en pleno verano carioca se cubrían con trajes negros, con chisteras caladas hasta las orejas que les impedían la circulación de las ideas. Y que, mientras simulaban sobriedad, contemplaban durante horas a las mujeres que, con sus faldas agitadas, desfilaban por la Rua do Ouvidor, presurosas en proteger sus voluptuosas virtudes.

Machado de Assis no se equivocaba con la falsa alegoría ciudadana que se exponía en Río de Janeiro. Dueño de un sutil sarcasmo que usaba como florete, repudiaba la visión triunfal que distraía a los brasileños de la crítica o del declive individual.

Sin embargo, habría que analizar lo mucho que esos intérpretes han recurrido, durante décadas, a la imaginación para inventar un país plausible, que fuese veraz. Cuestionar, si acaso, confrontados a la riqueza procedente de la imaginación creativa y necesitados de los subsidios que solo puede ofrecer el arte, recurrieron a la obra de Machado de Assis, permeada de saberes, de la osadía que lleva a descubrir la estética del mundo. A fin de cuentas, ¿qué otra obra ensayística ha aprehendido los diversos ángulos de la sociedad monárquica del siglo XIX y los primeros vagidos de la República Vieja sino la de Machado? ¿Cómo iban a ignorar esos intérpretes las revelaciones y las iluminaciones machadianas sobre Río de Janeiro, notoriamente el epicentro de Brasil? ¿Cómo iban a descartar en sus consideraciones ensayísticas a un autor que señaló a Río de Janeiro, sede del poder monárquico, como una urbe de embusteros, de criaturas sin escrúpulos, de mascarones de proa con los que trazar el panel de una sociedad despiadada, egocéntrica, oportunista, regida por estatutos jerarquizados? Un universo narrativo que fijó en sus páginas una tipología de concepción apocada, cruel, compleja y dudosa, como es obligado, por otra parte, que exista en la obra de arte. Y todo para que sus personajes se presentasen como réplicas perfectas y sin escrúpulos de lo que somos hoy. ¿Quién, sino Machado de Assis?

Maestro de la narrativa y el pensamiento, Machado de Assis no se diferenció de los demás intérpretes que tenían Brasil en su horizonte. Porque, al elegir Río de Janeiro como metáfora de Brasil, tenía el país en la mira. Razón para instalar en ese centro cósmico que era la polis la memoria brasileña. Y en el afán de inventariar un drama narrativo con el que revelar ficcionalmente la dimensión secreta del país, fijó en los

límites de la ciudadela imperial los datos esenciales con que abordar los sustratos de la realidad y del alma brasileña. Siempre consciente de los enigmas que se escondían entre las murallas simbólicas de barrios como São Cristóvão, Bonsucesso, Catumbi, donde situó su narrativa.

Sin embargo, en la condición de lector brasileño, cabría preguntarse si Machado, mientras vivió, intuyó el destino de su gesta. Si su narrativa emitiría en el futuro la multiplicidad de versiones de las que Brasil carecía. Si su verbo sobreviviría a lo largo del tiempo.

Los intérpretes brasileños, en general, jalonaron la vida nacional sin recurrir a construcciones pomposas o a una sociología exageradamente realista, excepto Euclides da Cunha, cuya dimensión lingüística se escuda en la magnífica invención. Con todo, las obras de esos intérpretes, al recuperar detalles psíquicos y sociales ligados a los periodos monárquico y republicano, supieron esbozar cuadros que ampliaron el conocimiento recopilado desde el siglo XVI. Sin que dicha incursión apelase a lo ilusorio, que era típico de la narrativa.

A la generación de Machado de Assis le correspondió continuar el mensaje nacionalista de José de Alencar. La tarea de desvelar qué sustancias forjaron el carácter creativo de Brasil, cuánto adaptaron a su narrativa las bases interpretativas de la sociedad.

No obstante, Machado no fue el pionero en la defensa de una estética compatible con el repertorio étnico y legendario de Brasil. Antes de él, José de Alencar había enarbolado la bandera de la nacionalidad. Un escritor a quien Machado admiraba, hasta el punto de registrar en su libro Páginas recolhidas, publicado en 1899, que ningún otro autor sino José de Alencar había expresado en más alto grado el alma brasileña. Y no porque Alencar eligiera temas eminentemente brasileños, rurales y urbanos, para sustentar su narrativa, sino por haber transmitido una manera peculiar de ver, de sentir, que, «independiente de la cara externa de las cosas, les daba la nota íntima de nacionalidad».

Machado de Assis usa como símbolo de la supervivencia literaria de Alencar en el corazón de los lectores la escena final de la novela El guaraní, alegoría de los orígenes brasileños, cuando Peri, en su ansia por proteger a Ceci del río caudaloso, la deposita sobre una hoja de palmera y proclama: «Vivirás». Y prosiguen los dos sobre las aguas enfurecidas cumpliendo un destino incierto.

José de Alencar fue un brasileño del siglo XIX. Nacido en Messejana, en el estado de Ceará, en 1829, en plena vigencia del Imperio, vivió un periodo efervescente de la vida nacional con Pedro II al frente del Segundo Reinado. Una época que forjó la nacionalidad brasileña y un ideario que obligaba a un amplio debate en torno a causas aún embrionarias. Un momento en el que se discutían, entre otras cuestiones, los fundamentos de una cultura brasileña, una especie de estética a disposición de un autor nacido en unos parajes tropicales muy alejados del epicentro europeo, desde el que se irradiaban sólidas e

impositivas influencias. Así pues, había que examinar las variantes estéticas que podían considerarse aceptables para un autor brasileño, sin perder de vista que este contaba con un pueblo de escasa educación y mestizaje étnico.

No por casualidad, en este periodo de intensa indagación política y social se escriben, en el mismo año (1873), dos trabajos esenciales que exploran la cuestión nacional y estética. El ensayo Instinto de nacionalidad, de Machado de Assis, y Cómo y por qué soy novelista, de José de Alencar. Ambos textos constituyen un decálogo que rige la naturaleza del ser que resulta de la singular amalgama étnica y cultural brasileña.

En su opúsculo, José de Alencar traza el itinerario sentimental e intelectual de su formación literaria, el perfil de una generación bajo la égida monárquica. Nos da a conocer cómo se comportaba el intelectual bajo las condiciones existentes, en un país que entonces sufría un gran atraso económico y educativo.

Al elegir el género epistolar para comunicarse con el lector, Alencar opta por la modestia narrativa, sin jactarse de la importancia literaria de la que ya disfrutaba entonces. Es alguien que escribe cartas sin el aparente resguardo de una obra ya relevante, como si fuera un aprendiz que hubiese padecido en el pasado injusticias literarias.

Al utilizar la primera persona, el autor solo nos cuenta lo que le interesa. En compensación, dicho estado personal no favorece el engaño. El tono confesional que adopta propicia la impresión de que habla con Brasil, encarnado en sus lectores. De esa manera presenta su ideario estético, lo que espera de la literatura, a la vez que reacciona ante los que señalan que en su ciclo indigenista hay semejanzas con el estadounidense James Fenimore Cooper, autor del famoso El último mohicano, entregado como él a los personajes indígenas.

Alencar rebate la acusación afirmando que el paisaje brasileño, en sí tan poderoso, en todo diferente a la pradera norteamericana, a las altas montañas, no necesita contribuciones. Tanto en lo referente a la naturaleza como a la conducta de los personajes.

A lo largo del relato lamenta la suerte del escritor que, como él, vive en un país encorvado por el atraso. Víctima de la falta de lectores, del mercado precario, y hasta de los tipógrafos, que obligaban al propio Alencar a seguir de cerca la edición de sus libros.

A pesar del penoso panorama que describe, José de Alencar resiste a las inclemencias. Fiel a su vocación literaria, se dedica con éxito al folletín, como hacían en Europa escritores como Balzac, Dostoievski o Eugène Sue, con su inolvidable Los misterios de París.

Aunque exiguo, su libro es un tratado estético. Además, el crítico Afrânio Coutinho observa que, en caso de que se reunieran esas páginas

y los demás prólogos que produjo a lo largo de su trayectoria, contaríamos con una valiosa doctrina estético-literaria. Un conjunto que, al servicio de una evaluación del siglo XIX, habrá facilitado el entendimiento y el análisis de los autores de la época.

Alencar reconoce su aprecio por la imaginación brasileña que expresaba, en su transcurso histórico, un parecer esclarecedor sobre la creación nacional. Mediante el empeño de imaginar mundos inicialmente intangibles, la imaginación lo había beneficiado a él y a los demás escritores; lo había ayudado, en su caso, a realzar la importancia de la cuestión indígena, a buscar las razones de haber asegurado tal presencia en su obra.

Su opción por el universo indígena superaba su propia intención estética. Le permitió, en verdad, definir Brasil en su conjunto dramático. Pues, para él, el indianismo se manifestó como posible forma de abordar Brasil, de conocer su pueblo. Una exaltación que lo llevó a idealizar al indio, como hicieron en Europa, en el siglo XVI, Montaigne, Étienne de La Boétie y, mucho después, Chateaubriand, Montesquieu y Rousseau.

Como consecuencia se observa, en sus novelas *El guaraní*, *Iracema*, *Ubirajara*, al personaje indio, altruista por excelencia, encarnando un ideario de pureza, de incorruptibilidad. Una conducta que refuerza el concepto del «buen salvaje» sobre el que Rousseau teorizó.

En dicha construcción moral, el indio de José de Alencar se opone a las lacras de la civilización occidental, al blanco corrupto y colonizador. Se vuelve, como Peri, una representación admirable en viva oposición al portugués presente en Brasil desde la colonización.

Gracias a esa convicción, Alencar confiere a los indios una lengua sencilla pero conmovedora, mientras destaca el lenguaje clásico que Gonçalves Dias otorga a los indígenas en su obra. Así, también él, en consonancia con su título de «padre del mundo novelesco brasileño», presenta en sus libros un refinamiento poético. Configuran dicho uso las escenas que implican a Ceci y Peri y que motivan que se considere a Alencar un poeta de la ficción, cuyo lenguaje perfeccionó sobre todo a través de la lectura europea y especialmente de los viejos cronistas portugueses.

Era un esforzado estudioso. Para mostrar rasgos nacionalistas en las novelas, observó atentamente las costumbres indígenas, la vida social, los desplazamientos de las tribus por las diversas regiones geográficas. Registró el nomadismo existente entre ellas, que impulsó la riqueza étnica del país, mientras hacía de la naturaleza la protagonista de una narrativa compatible con sus personajes. Y así fue como, con tales cuidados, cerró un ciclo indigenista formado por las novelas *El guaraní*, *Iracema*, *Ubirajara*.



Su muerte en 1877, en Río de Janeiro, a los cuarenta y ocho años, no impidió que su obra ejerciese una poderosa influencia en el imaginario inventivo del país. Generó seguidores que, bajo el influjo de la corriente indigenista, y más tarde de su círculo urbano, reconocieron lo mucho que la obra de José de Alencar había propiciado experimentos y una libertad temática.

Machado de Assis, por su parte, influido por las ideas de Alencar que circulaban igualmente en el parlamento brasileño, donde era senador, y en la prensa, con sus frecuentes artículos, publica en 1873 el ensayo *Instinto de nacionalidad*, hasta hoy un primoroso manifiesto.

En ese ensayo, Machado marca el rumbo de los fundamentos estéticos que inspirarían a un país recién salido de la dependencia política, necesitado de defender territorio y lengua; de consolidar una tradición literaria capaz de fortalecer, por medio del discurso literario, las bases de la lengua.

En sus páginas aclara que es posible detectar en la literatura producida hasta entonces el decidido instinto en pro de una nacionalidad que se correspondiese con los reclamos del país en formación. Y esto porque, según él, las formas literarias existentes «se visten con los colores del país».

Y señala a Gonçalves Dias como ejemplo notable, junto a otros próceres creadores que, con ideales similares, se inscribían en ese lenguaje, como Araújo Porto-Alegre, Basílio da Gama, fray José de Santa Rita Durão, Castro Alves o Joaquim Manuel de Macedo, autor este último de *A moreninha*, la primera novela brasileña.

En *Instinto de nacionalidad*, Machado realza las ventajas estéticas que hay en la literatura brasileña gracias al tácito «acuerdo universal» alcanzado por los escritores que cuestionaban la vida del país, la naturaleza, el paisaje continental, la educación vigente, la lengua en uso. Estos reconocían que las respuestas recogidas a través de tantas indagaciones favorecían el enriquecimiento del pensamiento nacional, porque en el interior de las ideas había un sentimiento a punto de aflorar con su carga cultural y estética; por el hecho, naturalmente, de que el país carecía de la independencia de la lengua y de la narrativa. Ambas vertientes, una vez puestas en movimiento, consolidarían las realidades flagrantes.

Machado de Assis abogó siempre por una lengua de expresión brasileña, sin herir, no obstante, los dictámenes de la lengua portuguesa, de quien era un extraordinario guardián. Tanto que, como autodidacta, se nutrió de los clásicos portugueses que le sirvieron de estímulo para encaminarse por la literatura universal y hacerse exégeta de sus intereses.

El clamor machadiano, en *Instinto de nacionalidad*, dio voz a la independencia creadora del escritor brasileño. Su manifiesto rompió

vínculos subalternos y propuso una modernidad anterior a los postulados libertarios de la Semana de Arte Moderno de 1922, así como de otros reclamos posteriores.

Hasta el punto de que Machado acuñó la expresión «civilización brasileña», un concepto que sobrepasaba los límites de la cultura para imponer la existencia de un edificio de magnífico porte, dotado de estatutos, normas, identidades, suma de saberes, lenguajes ajustables a todo tipo de anhelo literario, genealogías que vencieran los desafíos del tiempo y triunfaran a cuenta de inextinguibles indicios culturales. Una especie de constitución que reunió en su punto de mira los pareceres humanos que desembocaron en una suma, equivalente a la teológica de Tomás de Aquino.

Esa designación machadiana destaca en la historiografía brasileña. A partir de ella, la intelectualidad brasileña se atrevió a asumir, ante cualquier fenómeno estético, la autoridad para descifrar lo que subyacía en lo que consideraba inicialmente elemental, ingenuo, prescindible, fuera de la ruta de las epopeyas clásicas.

Para fortalecer sus convicciones, Machado destaca la novela *Iracema* como propulsora de la liberación de una imaginación hasta entonces estancada en la literatura brasileña. Considera que en las claves secretas de esa novela hay material creativo suficiente para consagrar a un gran autor. Y al hacer referencia a los sentimientos incluidos en dicha obra de arte como matrices de la creación brasileña, reconoce que José de Alencar, por todos esos motivos, encarna ese instinto de nacionalidad.

Así y todo, Machado de Assis no heredó de Alencar su visión paradisiaca. Ni la percepción de un universo que lo llevase a alterar el rumbo de su narrativa, y por tanto a hacerlo abdicar de su postulado, regido por el escepticismo y el pesimismo.

Sin embargo, para consolidar su grandeza narrativa, practica una visión nacionalista que no tiene nada que ver con la admisión de Tupá o de algún dios que se dejase arrastrar por el impulso de la belleza y de la esperanza para despertar la pasión humana. Muy al contrario, ateo como era, sin el consuelo de creer en Dios, su peculiar visión nacionalista, reprimida por un sentido universal cosmopolita, se limitaba a engrandecer la lengua y la narrativa al elegir Río de Janeiro como tema y el magnífico portugués como instrumento de expresión. Y al hacer de esta ciudad la otra cara de Brasil, la describe con preciosas minucias, llena el paisaje y las casas de personajes recogidos de la sociedad brasileña. Su nacionalismo se aferra, por tanto, al marco brasileño, a su territorio intrínseco, sin descuidar jamás el poder de la invención que exige la historia, y sin librarse del yugo de la estética, sin la cual el arte se debilita.

La sombra de Machado todavía se extiende hoy por Brasil. Cien años después de su muerte, su obra promueve corrientes estéticas, señala

nuevas huellas, se ha convertido en un parámetro para evaluar a sus sucesores. Su corpus literario es el epicentro en torno al que Brasil gravita. Una obra que enseña a los contemporáneos que hay que librar la batalla en pro de la construcción de un canon brasileño.

Su legado, con todo, se diferencia de la herencia de Alencar, pero, a fin de cuentas, uno dio inicio a la otra, impulsó que el escenario estético no quedase vacío y que el campo de la creación se llenase del rastro que cada cual fuese dejando, como las migas de pan de Hansel y Gretel.

No obstante, es importante reconocer que Machado nunca perdió de vista el escenario carioca, mero pretexto para arraigar su estética en Brasil. Y que se abastecía con lo que le llegaba de ultramar. Así leía, así devoraba, así metabolizaba el universo mientras se adaptaba a la vocación atlántica del litoral brasileño. Y al plantar su novelística definitivamente en Río de Janeiro, una ficción con irradiaciones urbanas, dio la espalda al campo, a los ríos, al estuario de la pasión de José de Alencar.

El repertorio de Machado fomenta las nociones procedentes de Instinto de nacionalidad. Se deja guiar, hasta su muerte, por la preservación de la lengua y la temática urbana. Mediante esas convicciones, ejerce el oficio de intérprete de la ficción que emana de la realidad y que se resguarda en sus intersticios. Analiza el misterio de la lengua que, venida del Tajo, tomó puerto en Brasil para ser moldeada de nuevo. Y se convierte en un exégeta de Brasil.

Frente a la importancia histórica de su creación, es inaceptable que, al inventariar los nombres de los intérpretes brasileños, se excluya el de Machado de Assis; que no se reconozca en él la trascendencia analítica con la que instaura la modernidad en el proyecto nacional. Una actitud que nos hace creer que la intelectualidad brasileña tuvo escrúpulos en aceptar que la invención literaria, en su fulgurante expresión, con su carácter interpretativo, asertivo, analógico, siempre fue, donde quiera que fuera, la plataforma desde la que examinar, exhumar, reconstruir el horizonte del mundo y de Brasil. Pues ¿cómo imaginar la humanidad sin Homero, sin la tragedia griega, sin Shakespeare, sin Molière, sin Cervantes, sin Tolstói? ¿Acaso como una boca cerrada, un cerebro cosido, un corazón silente?

Por tanto, ¿cómo excluir de la categoría de intérprete a este Machado de Assis, eximio regente del discurso narrativo? ¿A este autor que cercena la jerarquía social vigente y hace sangrar a personajes cuya índole refleja aún hoy lo que somos? ¿A este constructor de lenguaje, que es la pantalla de las acciones humanas y con el que socializa la realidad? ¿Cómo interpretar una nación sin la visión creadora, poética, de un autor que perpetuó el fascinante delito de vivir los límites de la radicalidad social? ¿Y cómo transfigurar la realidad sin sembrar conflictos, ambivalencias, controversias, sustancias propias de la obra de arte? ¿Sin un lenguaje que, aunque límpido, comporta contenidos simbólicos, insinuaciones míticas?

El lenguaje de Machado de Assis transita por una sociedad arcaica y modernizante al mismo tiempo. Rezuma un cosmopolitismo incipiente, pero su construcción verbal se acerca a los barones de la tierra, a los coroneles provincianos, los banqueros, los parásitos, los estudiantes, las cortesanas, los funcionarios, las costureras, los miserables, las viudas.

Ningún otro intérprete ha sabido abordar Brasil como él, desmenuzar las artimañas monárquicas, presintiendo ya, sobre todo en la novela Esaú y Jacob, el fracaso del advenimiento de la República Vieja. Sus páginas analizan sin piedad el poder predador y sutil, las perniciosas costumbres políticas y sociales, las tramas que proceden de la familia patriarcal, de los matrimonios de conveniencia, de las alianzas sucesorias, el amplio arco social que atendía las profundas instancias de la vida nacional.

Supo, efectivamente, moldear su arte con el fulgor de la ilusión, alterar el rumbo de la urdimbre novelesca a su antojo, mientras anunciaba la historia de las emociones en vigilia.

Gracias a la adhesión de Machado de Assis a lo real, los que lo sucedieron procuraron comprometer, con sus análisis, las acciones morales de la sociedad. Intentaron revelar la farsa de lo cotidiano, los atavíos humanos, el flujo de las naciones. Asumir lengua y narrativa como lo hicieron Alencar y Machado.

La fidelidad a tales propósitos, legado de ambos, impidió que el paso del tiempo rompiera vínculos estéticos y permitiera la ruptura en la línea sucesoria de nuestra creación. Facilitó que más tarde, tras la muerte de Machado de Assis en 1908, aparecieran nuevas expresiones literarias, como el surgimiento en São Paulo de la Semana de Arte Moderno de 1922. Un movimiento anticipado por irrupciones en Río de Janeiro, en la sede misma de la Academia Brasileira de Letras, y reforzado por clamores procedentes de otras parte del país. Y que, contando con figuras como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia y otros epígonos, incendió expresiones artísticas como las de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Ismael Nery, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Brecheret.

Una semana sucedida enseguida por la eclosión de talentos desembarcados del norte y que adquirieron, en la década de 1930, una notable representatividad. Una generación formada por escritores que establecieron nuevas cotas en la obra de arte brasileña, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz y Jorge Amado. Grey de brillantes escritores cuyas obras están impresas en el frontispicio de Brasil.

Grupos que, en la década de 1950, fueron seguidos por un tropel de autores católicos influidos por el pensamiento francés de Jacques y Raïssa Maritain o Léon Bloy. Y otros creadores, procedentes de diversas geografías brasileñas, que dispensados del exhaustivo debate nacional disfrutaron sin pudor de los beneficios estéticos y culturales que

Alencar, Machado, Joaquim Nabuco y otros notables se vieron obligados a defender para custodiar un ideario que propugnaba avances estéticos y políticos.

Cada uno de esos nombres dejó grabadas en la piel y en el corazón las marcas de la irreverencia de Gregório de Matos, de los versos apocalípticos de Castro Alves, de la amargura resentida de Lima Barreto (1881-1922) en su *El triste fin de Policarpo Quaresma*; cada uno en sí mismo una entidad transgresora, espíritus que, en pro de la evolución de las matrices de la tradición brasileña y de la lengua hablada en Brasil, libraban una buena contienda.

La muestra que recoge ese listado nos remite con éxito a los autores contemporáneos. Autores vivos, con edades oscilantes, pero con creación en curso. Inclinedos a asumir tendencias soberanas y dispares, distantes de una escuela común a todos.

Además, el examen superficial de las obras de autores más jóvenes evidencia la atracción que las estéticas de los ejes globalizadores, como Nueva York y Londres, ejercen sobre ellos. Les impone subrepticamente la construcción de una estética que se enlaza y confunde con otras expresiones artísticas como el cine, la música, las artes visuales o multimedia.

Ese conjunto de experimentos estéticos capta, en espiral creciente, los ruidos, las tesis extraídas de la cultura pop y se rinde a una cierta uniformidad que el universo globalizado determina. A partir de tal combinación, reproduce un cosmopolitismo muchas veces fraudulento, desprovisto de cultura sedimentada, de raíces genealógicas, y cuyas expresiones, que más parecen originarias de Islandia, nada tienen que ver con el nordeste brasileño. Su presencia se impone en el Brasil de hoy, que exalta las desconsoladas aglomeraciones urbanas con escasa densidad mítica.

Así y todo, siempre es arriesgado cotejar valores cualitativos mientras el canon aún no se ha pronunciado. Sin embargo, se observa la tendencia de la actual producción literaria a vincularse con el discurso radical de la modernidad antes de haber confirmado su madurez estética. A afiliarse a movimientos enraizados en las metrópolis extranjeras, decididas a fijar el grado de aprobación literaria. Lo que lleva a los autores menos experimentados, en detrimento de las opciones creadoras propias, y sin juicio de valor, a doblarse ante las estéticas internacionales que, por su carácter instantáneo, aprehenden una realidad concebida según los dictámenes de la moda.

El mercado ejerce hoy un arbitrio estético. Aguerrido, asume el papel de mentor. Infunde en los autores el temor a que los declaren prematuramente obsoletos en caso de no ceder a lo que se espera de ellos. Como consecuencia, muchos acaban por renunciar al aprendizaje literario, el único capaz de conducirlos a la culminación creadora, a la singularidad de su destino estético.

Bajo semejante angustia, el autor contemporáneo brasileño se ve, quizás, instado a producir un lenguaje coincidente con lo que se hace en los grandes centros de poder. A distanciarse de la periferia a la cual pertenece, que le ha cedido la sustancia profunda de su arte; sintiéndose avergonzado de que el patrón literario de Brasil sea tenido como periférico por la crítica internacional.

Tal constatación es amenazadora. No solo distorsiona la visión que se tiene de la propia trayectoria, sino que damnifica una cultura que, como la brasileña, aspira a ser reconocida sin para ello tener que dar la espalda a Brasil.

Por tanto, se impone indagar cómo es posible conciliar una obra individual, en progresión, con los centros internacionales que exigen del autor una definición y una práctica estética contrarias a su formación intelectual.

No obstante, la palabra brota con exuberancia en Brasil, intacta frente a los parámetros alienígenas. Y aunque los códigos literarios se acomoden al perímetro urbano, a la polis, que se ha convertido en el epicentro ficcional, ya no prevalece como antaño la hegemonía literaria del eje Río de Janeiro-São Paulo. Un factor que antes llevaba al escritor a abandonar la provincia con eventuales prejuicios de sus postulados estéticos y a instalarse donde pudiese consolidar su aventura narrativa y ser reconocido.

Es natural que la literatura hecha por los vivos revise las bases de sus estatutos, confíe en la invención de una realidad que secciona la jerarquía social, y sondee las emociones procedentes de la condición humana. Y se esfuerce en reconocer la modernidad de los sentimientos que están en juego. Y dé pruebas de saber que el lenguaje con el que hace su libro es la pantalla de las acciones humanas. Así pues, conviene precaverse del cosmopolitismo artificial que predica aplausos y contratos maquiavélicos a cambio del alma narradora. Cuando, de hecho, el proyecto literario de un escritor se refugia en el núcleo de su creación. Es necesario que la literatura sea su razón de ser.

En ese horizonte, Machado de Assis sobresale. No se puede olvidar que el arco de su creación recibió las capas de la vida. Con la pena que sentía por el siglo XIX, moldeó su ingenio con los dilemas impuestos por el lenguaje y la visión de lo real, que son nuestros. Gracias a él y a otros compañeros suyos, seguimos reconociendo que el drama se circunscribe al verbo desde Homero. Y que la realidad brasileña agudiza los conflictos inherentes a la obra de arte y nos obliga a narrar.

Sin embargo, es bajo la óptica de todos los intérpretes que han existido, y existirán, como Brasil se presenta ante nosotros, escritores y lectores, y permite que lo leamos.

## Los enigmas iberoamericanos

A lo largo de la trama iberoamericana, tejida con mil hilos narrativos, han sucedido hechos inusitados, como cuando en 1578, después de la trágica muerte del rey Sebastián I en las costas africanas, que hundió a Portugal en una intensa melancolía, Brasil y la Corona portuguesa pasaron a pertenecer a España. Por uno de esos inesperados acontecimientos históricos, se produjo la fusión de la Dinastía filipina y la lengua española con la historia de Brasil. Una convivencia que duró de 1580 a 1640, tiempo suficiente para que España dejara algunas marcas en la psique brasileña.

Es difícil rastrear la influencia que la lengua española ha ejercido en Brasil. O saber por medio de qué intersticios avanzó esa lengua hasta el punto de impregnar los cimientos brasileños con su arsenal mítico, su semántica, con esa materia que faculta a la cultura para desarrollarse.

Dicha presencia intensa, la del castellano en Portugal, suscitó que algunos estudiosos proclamasen, con excesiva exageración, que en el país se daba cierto bilingüismo. Un fenómeno cultural y político iniciado en el periodo conocido como «Cuatrocientos», que solo se enfrió dos siglos más tarde, justo antes de la Restauración de la Independencia, alrededor de 1640.

Las circunstancias históricas que en aquella época entrelazaban ambas lenguas, tanto en la lucha por el poder político como en las querellas poéticas, convirtió al castellano, en la península ibérica, en una lengua de prestigio que adoptó ampliamente la élite nacional. Una simbiosis social y lingüística tan significativa que permitió al imaginario portugués abastecerse poco a poco de autores como Calderón de la Barca, Garcilaso de la Vega, Miguel de Cervantes, Lope de Vega. Un fenómeno que se dio cuando surgieron en Portugal creadores de la magnitud de Luís de Camões y Gil Vicente.

Así pues, a partir de 1580, tras la muerte del rey portugués en tierras africanas, Felipe II se convierte en el amo de Brasil. Con un documento, una bula papal, el rey español se hace dueño y señor de aquellas tierras ultramarinas que la Casa de Austria conservaría durante sesenta años, cuando se forma la Unión Ibérica. Sin embargo, y a pesar de la

herencia, la extraordinaria flora y fauna de Brasil no atraieron al monarca. Encerrado en El Escorial, la luz del trópico no significaba nada para él, no le apetecía ver de cerca aquellas tierras. Su aparente indiferencia, no obstante, no se tradujo en una visión política desentendida. Pues, atento a los desórdenes que pudieran provocar intervenciones radicales en la colonia brasileña, el monarca se eximió de cancelar las leyes portuguesas o de imponer a los nativos el español como lengua oficial. Al contrario, el hijo de Carlos V conservó a las autoridades brasileñas y portuguesas al frente de la administración para no intervenir en decisiones que afectasen la normalidad jurídica vigente. Y al resistirse a anexar Brasil a su Imperio y a dividir aquellas tierras, lo que habría dificultado en el futuro la unificación nacional, facilitó la expansión territorial de Brasil y favoreció el camino en dirección oeste. Esa y otras iniciativas no solo establecieron vínculos efectivos con los habitantes de aquellas tierras naturales del reino portugués, sino que posibilitaron que los españoles colaborasen más tarde con Brasil para quedarse con el estuario del Río de la Plata y ampararon la anexión de tierras que terminó por confluir en la existencia de las bandeiras, una iniciativa que representaría una verdadera epopeya nacional. Estas expediciones, conocidas como «bandeiras», estaban lideradas por bandeirantes, hombres intrépidos que, en flagrante desacato del tratado de Tordesillas, expandieron las fronteras brasileñas con el pretexto inicial de buscar piedras preciosas, sobre todo esmeraldas.

En una ocasión, por cierto, al inventariarse los escasos bienes de determinado bandeirante, en su equipaje se encontró un libro antiguo, maltrecho por el uso, con los poemas de Quevedo. El hecho, además de indicar la presencia española en Brasil, sobrecoge a quien se imagine que los poemas de Quevedo, en pleno siglo XVI, fueron arrastrados por la selva por un hombre capaz de disfrutar de poesía tan elevada mientras se empeñaba en invadir el corazón profundo de Brasil.

Durante la vigencia de la Unión Ibérica, el castellano reforzó su presencia en la colonia a causa de la llegada de españoles, de judíos expulsados de España, y de la inexistencia de la imprenta en Brasil, lo que obligaba muchas veces a leer en español los libros que por casualidad llegaban a estas tierras. Y gracias también al género epistolar, a la correspondencia intercambiada entre ambas lenguas. Circunstancias que, en conjunto, impulsaron la absorción del idioma español, pero que provocaron, en contrapartida, en la comunidad portuguesa de la colonia, un antiespañolismo, una guerra a la sordina que se extendió entre diferentes facciones. Hasta el punto de que un portugués, según registra el libro *Confesiones de Bahía*, declara a un castellano: «Antes moro que castellano». A lo que el castellano le responde: «Antes moro que portugués».

En esa alborada histórica aparecen figuras relevantes para la cultura iberoamericana. En Brasil surge la figura mítica de José de Anchieta, un jesuita canario enviado a América en 1549, como tantos otros sacerdotes, siguiendo la estela del proyecto colonizador de los



portugueses, con resonancias también para el proyecto español. Iluminado por la exaltación religiosa e indiferente a los preceptos impuestos por el Concilio de Trento, Anchieta se ocupó de catequizar a los indios y de hacer sus propios registros poéticos en las lenguas lusa, castellana y tupí-guaraní, obedeciendo el precepto de la Compañía de Jesús que defendía el aprendizaje de las lenguas nativas cuando la nueva lengua revelaba ser más útil que la propia.

Anchieta siguió esa norma con tal rigor que, además de dominar con maestría el tupí-guaraní, escribió la primera gramática de dicha lengua. Y en su condición de poeta de fino adorno verbal, cuyo latín guardaba un sabor renacentista, Anchieta inyectó en el imaginario brasileño una noción estética original. Considerado el primer escritor brasileño, el canario promovió entre los habitantes de aquellas tierras, con la excusa del cristianismo, espectáculos teatrales rústicos, de precaria imitación. A través de sencillos artificios, se empeñó en crear un mundo aplaudido por su Dios, apropiándose, por tanto, de la ilusión como tema. Y mientras mezclaba sus autos con argumentos bíblicos y romanos, intentaba familiarizar a los oyentes con fragmentos de la historia universal. Quién sabe si haciendo creer a los indios, que hasta hacía poco guardaban en sus cavidades dentarias sobras de carne humana, que su catequesis teatral emergía no de su fe sino de la fantasía de los autóctonos.

Así es como Anchieta manifestó, a través del tenue equilibrio entre realidad e invención, sus estatutos morales y literarios. Gracias a ellos implantó en el sustrato brasileño la importancia del día a día, aunque fuese desvalido. De tal combinación nació el sentimiento de que aquellos primeros brasileños serían capaces de elaborar en el porvenir un sistema social menos rígido, menos jerarquizado.

Anchieta, aunque de temperamento medieval, vivió una rara oportunidad histórica: al abrazar las tres lenguas, lanzó las bases de un ecumenismo listo para anunciar la futura propensión sincrética del pueblo brasileño.

Gracias a ese juego verbal tan persuasivo, que abasteció su fantasía religiosa, el sacerdote se integró definitivamente en los instantes que han forjado la sensibilidad brasileña. Él sucede, en la historia de la narrativa, al escribano de la corte portuguesa Pêro Vaz de Caminha que, después de atestiguar el descubrimiento de Brasil, escribió al rey Manuel I, en Lisboa, para dar cuenta y razón de las nuevas tierras. Una carta que constituye una especie de partida de nacimiento de Brasil.

Es Anchieta quien, en tanto que primer escritor de Brasil, propicia la llegada de otros sucesores, como el poeta satírico Gregório de Matos, que en la Bahía del siglo XVII se confesaba un apasionado de Cervantes, maestro del ridículo humano, leído en versión original; como el extraordinario orador religioso Antônio Vieira, cuya nacionalidad se disputan brasileños y portugueses, y que escribió algunas de sus composiciones en castellano, o como el brasileño Manuel Botelho de

Oliveira, poeta del siglo XVII que también creó poemas y comedias en español. Todas esas conjunciones lingüísticas, históricas y culturales enmendadas entre sí revelan los vestigios del espíritu de la lengua española en el imaginario brasileño naciente.

Desde sus orígenes, la América ibérica reforzó la suposición de que en sus rasgos culturales había un cúmulo de bienes de un expresivo corpus artístico y reflexivo. De ahí que se reconozca que el continente se rodeó de marcas iconográficas. Tangibles o invisibles, dichos signos, desde el inicio del Imperio precolombino hasta la Conquista, dieron y siguen dando muestras públicas de contar con diversas modalidades de arte y pensamiento.

En esos casos, se entiende la cultura en sentido antropológico, como un bien vasto y contradictorio que se produjo en la América ibérica a partir de las entrañas de cada casa, de las intrigas colectivas, de la imaginación desenfrenada, de las andanzas por la urbe y sus alrededores, de la acumulación de valores milenarios. En especial, de aquellas expresiones procedentes de las visiones poéticas que se obstinaron en descifrar lo que siempre había estado al abrigo de lo cotidiano y del fundamento de los saberes.

Sin duda, se puede asegurar que somos herederos de un conjunto de representaciones de realidades que, por su fuerza metafórica, confieren una dimensión emblemática a la manera de pensar, actuar, amar, luchar, comer, crear y ser iberoamericano. Y que proclaman, bajo un desatinado impulso creador del arte, el estadio cultural en que se encuentra una comunidad. Expresan, también, qué contenidos y misterios subyacen en el corazón colectivo.

A lo largo de las diferentes escalas evolutivas de la América ibérica ha existido la inspiración de transformar lo inerte en vida, lo inexistente en materia de arte. Los pueblos intuían que era necesario sobreponerse al entorno dramático, a los obstáculos históricos impuestos por los conquistadores. Había que creer en un proyecto existencial contrario a los códigos traídos por los dominadores y por la élite que se configuraba. Sin que los americanos advirtiesen que el nuevo continente, por su singularidad, transfería también a los occidentales una nueva manera de reorganizar su percepción del mundo, de desmontar fórmulas estratificadas de pensar, de divisar un horizonte que incluso afectaba sus preceptos teológicos. Esos europeos, tras haber sido expulsados del paraíso y ver desvanecerse el paradigma de la perfección, se enfrentaban a un continente nuevo que les ofrecía una visión del floreciente Edén. Era esta América la que inspiraba en ellos el surgimiento de utopías capaces de devolver a la propia Europa la noción del paraíso perdido.

Intelectuales como Montaigne, Rousseau o La Boétie, hechizados por las condiciones americanas, diseminaban en sus libros el mito de la inocencia que veían alojada en el cuerpo de los habitantes de la selva. En esos hombres de piel cobriza veían un ideal utópico que aseguraba

que la inocencia, antaño perdida, residía en América. Una corriente de pensamiento que se incorporaba a su imaginario, a su estética, como un hecho natural. Pues, aunque opuestos, ambos imaginarios, el europeo y el americano, absorbían contradicciones y diferencias. Esos pensadores fomentaban la convicción de que la imaginación creadora, capaz de seducir la potencialidad humana, llenaba los vacíos inherentes al misterio y la trascendencia que, en igual medida, respaldaban cristianos y pueblos idólatras.

Enunciados así confirmaban que la matriz de América, secreta e incorruptible, había ocupado siempre los compartimentos de la creación. Por vía de la poesía, la narrativa, la escultura, la pintura, la arquitectura, la artesanía, la filosofía. Una matriz que, asociada a la elocuencia de la naturaleza, a la lucha por la supervivencia, a las guerras motivadas por el poder y la escasez, abogaba por los fundamentos de la vida y de la muerte a través del arte. Una inclinación vocacional que interfería en lo real mientras modelaba un proyecto que hiciese soportable la existencia.

Esa matriz, de irradiaciones poderosas, midió a lo largo de los siglos los recursos con los que la América ibérica se ampliaba culturalmente. Así, poco a poco, prodigó la expansión de la invención narrativa, del ruido de los instrumentos de viento y cuerda transformados en sonido armónico, del modelaje de la arcilla, de los dibujos en las superficies sagradas, de las capas de pintura que acusaban la tristeza del artista al equivocarse, la misma repetición vista en los cuadros de Velázquez, de los documentos que registraban entendimientos y desacuerdos provocados por la existencia. De todo lo que, en definitiva, se originaba de la materia del sueño.

Resguardadas en la calidez del hogar, en las iglesias, en las sierras, esas manifestaciones culturales mostraron la creencia en los efectos de la imaginación creadora que latía en cada ser. Mostraron la sensibilidad nacida de los sentimientos que la pauta suplía con provocaciones estéticas, mitos, leyendas. Los nutría con sustancias que forjaban un fabulario perturbador, una lírica embutida en las lenguas, unas instantáneas que proporcionaban las claves de acceso a la vida.

Desde muy pronto, antes de la llegada de los españoles, América se había visto amenazada por el olvido. Sus pueblos temían que se borrara lo que sabían o lo que habían vivido. Las porciones de su génesis y de su historia. Como los aedos griegos, esos poetas que se perfeccionaron en el arte de memorizar para preservar intacta la obra de Homero, también los incas crearon una categoría social, los amautas, dedicados a preservar las riquezas y los hechos a los que debían la unidad de su Imperio. Los indicios de su modo de ser, de su conducta, de su arte, de su pensamiento.

Esa memoria sincrética, en conjunción con sus pueblos, conservó tradiciones, raíces, elementos que dictaron las normas culturales de

cada agrupación social. Atavíos y representaciones simbólicas que reflejaron el ser iberoamericano y propiciaron una cultura autónoma.

A pesar de que esa geografía continental, formada por veinte países, pueda imponer razones para explicar los fracasos habidos en el ámbito político, económico, social, siempre encontró la forma de ostentar una cultura cuyo desempeño insistía en interpretar el mundo, en subsistir en los museos, en las bibliotecas; celosa del legado de códices amerindios como el Popol Vuh, libro sagrado de los mayas, de crónicas de la Conquista como las de Bernal Díaz del Castillo, fray Bartolomé de las Casas o Sahagún. O de las de Guamán Poma de Ayala, el noble inca del siglo XVI que, inmerso en una lúgubre melancolía ante los avances del colonizador español en sus tierras y confiado en el efecto persuasivo de las palabras, redactó a lo largo de treinta años una carta, portadora de sus consideraciones, destinada a Felipe II. Una misiva que jamás llegó a leer el rey de España y que permaneció extraviada durante trescientos años hasta ser encontrada en los países nórdicos.

Se trata de una América herida por el recuerdo de las marcas culturales que han guardado en su estrato psíquico la tristeza procedente de los navíos negreros, la algazara de las lenguas de los inmigrantes recién llegados, el Quijote prohibido, los fantasmas inmortales de Sócrates, Ovidio, Virgilio. Además del bacalao, el aceite, el vino, los comestibles y los hombres transportados en las bodegas de los barcos con bandera extranjera.

Las páginas de la historia iberoamericana facilitan una lectura cultural al sesgo. Prueban que incluso durante los regímenes autoritarios y los modelos económicos irresponsables, contrarios a los intereses nacionales, hubo un continuo diálogo entre la comunidad y el arte. Un esfuerzo colectivo por resistir frente a las restricciones creativas y por demostrar que el entendimiento entre agentes y creadores, entre el arte canónico y el arte popular, entre el pensamiento y el verbo anunciado estaba en curso. Y también la comprensión de que por detrás del proyecto de arte subyacía el espíritu del caos que nace de las inquietudes humanas.

Por su naturaleza capilar, la práctica cultural reforzó el tejido social del continente y agrupó a los pueblos en torno a intereses comunes. Ayudó a que cada cual expresase su modo de vivir como forma de acoplarse a un nivel civilizatorio.

La fusión étnica habida en América, amalgama de razas, hizo florecer las señales de una cultura oriunda de los orígenes míticos de los amerindios, de las utopías expansionistas europeas, de los embates habidos entre expresiones autóctonas y extranjeras. Estableció la certeza de que en esas tierras había un mestizaje cultural que, huyendo de clasificaciones rígidas y preceptos sólidos, se correspondía con la mentalidad de sus pueblos.

La alianza de africanos, árabes, asiáticos, europeos, indios, de todas las pieles y de variados matices, permitió una fermentación poderosa. La grey ávida proveyó de artistas, creadores, pueblo. Un encuentro entre bárbaros y civilizados que consolidó la imaginación exaltada, la atracción por la magia, la iconoclastia. Culturas que parecían zozobrar, pero cuyo timbre inaugural enlazaba lo que todavía estaba en formación. Existía una épica de la construcción capaz de fortalecer poco a poco un ideario continental. Y capaz de realzar, asimismo, la creación procedente de los veinte países iberoamericanos, establecidos todos en el centro de la vida.

Mientras se sufría esa metamorfosis radical derivada del mestizaje y de la acumulación de propuestas culturales, la cosmogonía americana, rodeada de incertidumbres, perplejidades y milagros que alcanzaban la creación, cuestionó las corrientes del pensamiento occidental y de allende el Mediterráneo con el ansia de saber lo que latía en su ser y lo constituía. Las razones que sustentaban nuestro desprecio por la naturaleza, por la memoria, por la educación institucional. Y por qué los iberoamericanos tendían, en general, a la sólida construcción de metáforas con las que aún hoy presenciamos el teatro humano.

Así y todo, esos parámetros transgresores y contradictorios no han impedido la constitución de un repertorio iberoamericano de intensa riqueza. Ni que el sustrato que orientaba ese universo se alimentase de cierta visión antirrealista del mundo. O que desarrollásemos la apuesta por un futuro que se tradujera en milagros que operasen en favor de los que creían en sus efectos. Y tampoco han dejado de tejerse los hilos de la luminosa policromía de la poesía, los registros artísticos o literarios de las pasiones que se debaten entre la vida y la muerte.

Los iberoamericanos han propendido siempre a no descuidar las zonas arcaicas y sagradas. En ellos ha existido la sospecha de que formaban parte de un continente que oscilaba entre lo real y lo mítico; asociados a un pensamiento de raíz trascendente, inclinado a interpretar la realidad por los canales del arte y de la religión. Propensos, pues, a hacer germinar, aunque de manera inconsciente, la poética del simulacro y los prodigios, cuyos efectos afectan hasta ahora a la psique colectiva y de los cuales han derivado estratos anímicos que el arte absorbe para rozar el enigma iberoamericano.

Bajo ese prisma, se cuestiona si, por casualidad, la estética del asombro presente en nuestro arte surge de dichas fracturas con lo real. Si, por casualidad, el llamado realismo mágico se originó a partir de nuestra extrañeza frente al mundo. Y si la dosis de fantasía que dejan traslucir las obras del universo iberoamericano es una fatalidad irrenunciable.

El discurso de la imaginación, procedente de esa consideración, tal vez sostenga que el proceso cultural del continente se ha armado durante su curso creativo con los recursos existentes, sobre todo con un talento

que, si bien inconexo, ha producido maravillas, mientras arrastraba consigo las raíces de la tradición para hablar del tiempo presente.

El cómputo general afirma que la América ibérica traduce un modo particular de relacionarse con el mundo. De interrogarse a sí misma sobre en qué circunstancias el pensamiento y la acción reaccionaron a las imposiciones de los poderes con la intención de sembrar nociones reales de vida. Y establecer, así, el embate procedente de las realidades mestizas en oposición a la cultura canónica. Un movimiento pendular deseoso de cuestionar la propia universalidad con la esperanza de ser legítimamente universal.

Nos reconocemos hijos de la turbulencia. Un estado con el que hemos llegado al futuro, donde hoy estamos. A pesar de los dramáticos efectos de los imperios en ruina, del peso de la Conquista, de la colonización, de los fracasos históricos, de las dudas derivadas de los cambios sufridos a costa de sangre y violencia. Cada etapa histórica se ha sublevado contra expurgaciones estéticas y normas impeditivas, contra la sutileza de la obra de arte. Contra lo que despojaba al verbo de su verdad.

En nuestra condición de poetas, seguimos fertilizando el presente al interrogarnos sobre los pormenores de esa génesis iberoamericana. A cada generación le corresponde evaluar de qué repertorio hemos sido hechos; nosotros, que también hemos sufrido a lo largo de los siglos las consecuencias de la falsa desfachatez utópica de Europa; nosotros que renegamos del ideal metafísico y que, a través del exitoso sincretismo, maldecimos los ejercicios espirituales y las veredas de la santidad. Y que, sujetos a la lujuria, propiciamos el surgimiento de un mestizaje que intimidó a los europeos, herederos dilectos de las utopías, pero no a nosotros, parte de esa especie bienaventurada.

Hijos de América, hemos llegado al futuro, que es donde estamos. A lo largo de esos interregnos históricos se ha forjado una cultura que, aunque original, no nos ha librado del peso de un mestizaje del que nos avergonzamos durante mucho tiempo. No nos protegió de una política oficial que predicaba la pureza étnica como elemento indispensable para la ascensión social. Una circunstancia que nos ha llevado a dar la espalda a la propia génesis, a no escuchar la voz de los intérpretes cuyas obras ofrecían las claves que abrían los cofres del corazón para que reconociéramos nuestras señas de identidad. Para que abriéramos las puertas de nuestra propia casa y aireáramos los retratos de nuestros abuelos indios, negros, mestizos, inmigrantes. Para que conociéramos la vida y las idiosincrasias de los antepasados que reverberaban en nosotros. Pues, de no ser así, ¿cómo traduciríamos el sentido de la modernidad que pleiteamos, cuya cara es restauradora del imaginario colectivo? ¿Cómo traer hasta nosotros la tradición antropológica que nos ampara?

Por tanto, a pesar de estar circunscritos a los paradigmas de la modernidad, en el arte y en la cultura perdura la conciencia de que venimos de lejos, y de que, allá por donde vayamos, sobre nuestro arte y

nuestro pensamiento sobrevuelan las señas de una identidad enraizada en el pasado.

Viajamos al núcleo del continente para saber que solo la cultura salva, aunque necesariamente siembre la discordia.

## El resuello de la lengua

Pienso en la lengua y me humanizo. Soy quien habla el idioma de Brasil para respirar, vivir, crear. Y quien piensa en cómo esta lengua portuguesa llegó a Brasil para hacer de nosotros quienes somos. Para con ella contar nuestra historia mientras nos enredamos en su genealogía, en su opulento léxico.

Emocionada, evoco el advenimiento de la lengua, que es nuestra razón de ser. Y reverencio el día 8 de marzo de 1500, cuando Brasil se volvió lusohablante, a partir del instante en que la flota portuguesa, reunida ante el rey Manuel I en Lisboa, se preparaba para las despedidas finales.

A las órdenes del almirante Pedro Álvares Cabral, aquella tripulación, formada por hombres rudos, poco habituados a las buenas maneras, apenas disimulaba las prisas que tenía por zarpar con sus barcos, ahora anclados en el Tajo, hacia las tierras que sospechaba que existían por debajo del ecuador.

Poco sabemos nosotros, brasileños, de aquella fría mañana en que el monarca, cubierto con la lana y la melancolía portuguesas, suspiró por el oro y la gloria que Portugal detentaba. Aunque podamos presumir que aquellos marineros, bajo el ánimo de la esperanza, creyesen que Brasil, aguardándolos, existía en alguna parte y que, en breve, sería escenario de sus representaciones históricas. El teatro de la realidad listo para trasladarse a un nuevo continente.

Un territorio que los obligó, nada más arribar a Brasil, a revisar el sistema de su vocabulario, sus metáforas, a fin de dar nombre a una visión próxima al paraíso terrenal. Cuando, víctimas de una súbita exteriorización verbal, urgía designar el sueño y la realidad, cotejar lo nuevo con lo arcaico, señalar lo que les parecía original. En definitiva, experimentar, en la práctica, la riqueza y la plasticidad de la lengua lusa. Una lengua que jamás les había fallado, ya fuera en prosa como en poesía. Y tanto fue así que Pêro Vaz de Caminha, escribano del rey que viajaba con la flota, de inmediato se puso a describir al monarca el paisaje exuberante, intercalando en su relato algunos matices poéticos y una meticulosa noción de otro tiempo americano. Sin dejar entrever, en



ese primer documento de la historiografía brasileña, laguna lingüística alguna, a la vez que ese certificado de bautismo le aseguraba que la lengua portuguesa habría de florecer para siempre en la nueva tierra.

A partir del célebre escribano, Brasil ha buscado el cáliz de la tradición lingüística para expresarse. A lo largo de su recorrido popular ha guardado una tradición consustanciada por el uso pleno. Un uso que, intentando ser hegemónico, ha permitido que Brasil recoja, durante más de quinientos años, cualquier tipo de producción humana, incluso cuando eventualmente haya sido ignorada.

Así pues, con el estímulo de su gran legado popular y literario, la lengua se rindió a los deseos humanos, a las tentaciones del pensamiento, sirvió a la insubordinación de los creadores. En los diferentes momentos constitutivos de la nación brasileña, la lengua la fueron forjando aventureros, desaprensivos, los bandeirantes, las diversas etnias y los vivos que tocaron su corazón verbal.

Este idioma portugués permitió que se instaurase en el día a día lingüístico el ritual de la ruptura, de los inventos, de las contradicciones, de lo que emanaba de lo sagrado, de lo espurio, del caos, de la carencia, de la pasión, de la sustancia de lo profano, de lo escatológico. La lengua, indiferente a la simetría y a las estéticas depuradoras, ha rechazado cualquier limpieza de sangre en sus filas verbales. Sobre todo, ha albergado en su corpus neologismos, deformidades, falsificaciones, ha conciliado palabras dispares que se han fundido con las clásicas, todas las formas de aprehensión de la realidad como prueba de grandeza.

Esa tradición de la lengua hablada en Brasil ha consolidado el mestizaje y ha impedido la fragmentación geográfica. Una práctica que, consagrada a la multiplicidad social y étnica, ha facilitado la superación de los impasses históricos y ha resistido a los tormentos generados por una modernidad fatua.

Este idioma nos ha dictado normas civilizatorias a la vez que ha dejado al brasileño hablar. En sus reductos poéticos y mágicos reposan los aciertos y los fracasos individuales y colectivos; las cuestiones humanas se han ido tratando.

Y al favorecer la manifestación del fervor popular, realzó las instituciones patrias, por cuanto estuvo presente en la creación fundacional de Gregório de Matos, José de Alencar y Machado de Assis, por citar algunos genios primitivos de la literatura brasileña.

Brasil, sin duda, es un país reciente. Y las naciones jóvenes tienden a quejarse de la escasez de su historia. Como si se sintiesen privadas de esa materia arcaica y sin costuras procedente de las mil culturas que han pisado su suelo.

Temen, esas naciones, que sus hazañas culturales no reverberen y que sus memorias, apiladas al azar, les nieguen el acceso al propio misterio, que también es una aspiración política. Como si padeciesen, en consecuencia, un sentimiento de vacío y hubiese en su interior una laguna inaprehensible. Sin prestar atención, esos países, al hecho de que la lengua, como es el caso del portugués, les haya aportado una genealogía capaz de asegurarles las más espléndidas invenciones lingüísticas.

La lengua lusa ha engendrado en Brasil una elocuente urdimbre verbal en perfecta consonancia con nuestra historia. Entre el pueblo brasileño y la lengua no hay disonancia o desencuentro. Brasil, cuando habla, piensa o inventa, jamás desafina. Lo que desafina, sí, es la profunda carencia educacional que impide a su pueblo disfrutar de las prebendas de dicho privilegio verbal.

En el uso pleno de la lengua, Brasil rastrea sus huellas civilizatorias. A través de su léxico, se encamina por las tareas del arte, el pensamiento, la ciencia, las instancias de la vida. El idioma, repartido por el territorio brasileño, protagoniza una acción cultural y creativa. Con él se habla en la cama, en la cocina, en el espacio público, en los libros. Nada escapa a sus artimañas, ahora ambiguas, ahora groseras, ahora sutiles.

Nada, por tanto, se desprende del entramado del poder de la lengua, de su trascendencia, de la máquina que fabrica el implacable realismo de los seres y la secreta poesía.

Hace cinco siglos que la lengua lusa es nuestra. Esa lengua que los bárbaros, los necesitados, los navegantes, los funámbulos, los soñadores engendraron para expresar carencias y necesidades. Al fin y al cabo, la lengua es el placer de los seres humanos. Seduce, mata, mitiga la sed, se desliza por la carne y brilla. En ella reposan el invento y el deseo, lo que nos ata a la realidad y lo que nos desata y nos sumerge en la utopía. Por medio de ella alcanzamos las rendijas desde las que se irradian los rasgos de nuestra humanidad.

En los rincones brasileños trabamos la batalla del verbo. Somos hijos de la lengua. Pronunciamos sus palabras como ungidos por los dioses. Por medio de sus vocablos captamos el titilar de un timbre sensible. Aprendemos que la vocación de la lengua es revelar el amor, absorber la transgresión, enriquecerse con sentimientos inauditos, acumular los disparates humanos, acoger las percepciones de la modernidad, afrontar las experiencias radicales; esta lengua que es tan banal como utópica, tan trascendente como caótica, tan espuria como sublime, tan ideológica como grotesca, tan arcaica como contemporánea, tan carnal como espiritual, tan joven como decrepita, tan colectiva como individual.

En Brasil, la lengua jamás se ha roto o desintegrado. Al contrario, es aglutinadora, asegura la integridad nacional. En sus intersticios geográficos, esta lengua se dilata, regenera vocablos perdidos, es

visionaria, se actualiza en manos del pueblo y de los escritores. Gracias a esos brasileños descarriados, ávidos y apasionados, la luz del arte se proyecta sobre los vocablos, sobre el arte de lo cotidiano anónimo. En cada palabra reside la ecuación de la poesía humana.

Por todos esos motivos, es menester exigir políticas públicas y sociales que estimulen el vertiginoso uso de la lengua. Pues no hay patria, o asentamiento humano, sin la lengua que un país habla. Son los códigos, los objetos, las euforias, los pensamientos emanados del pleno uso de la lengua los que nos sitúan en el mundo. Y tampoco hay hogar ni libertad sin el ejercicio de las palabras que dicen quiénes somos, cómo somos, de qué sustancia nos hemos ido constituyendo. Solo ella narra la historia de la que somos protagonistas. Únicamente la lengua pauta el transcurso reformista de una nación.

Les hablo, pues, de la lengua portuguesa que no requiere defensa o contabilidad mientras la hablemos todos nosotros. Esta lengua de la que ahora hago uso para agradecerles, conmovida, el gran homenaje que me rinden. Cómo transmitir lo que soy, en este instante, sino manifestándoles en esta amada lengua mi respeto.

Los homenajes de nuestros contemporáneos siempre hacen bien. Añaden a la biografía de lo contemplado la esperanza de no haber vivido en vano al escoger el camino del arte. Y que la decisión de dedicarse al universo creador, que parece provisorio, intangible, frágil, significa formar parte de las tradiciones literarias que reflejan las quimeras humanas.

Ante esta distinguida universidad, me restauro. Sus gestos, solemnes y generosos, me aseguran que soy una sucesora más de una pasión narrativa iniciada al pie de la hoguera, mientras los seres conversaban esperanzados en la próxima alborada. Una heredera modesta de una gesta que Homero inauguró con la convicción de estar contando la historia de la humanidad. Gracias a él, y a sus sucesores, nos hemos resistido a borrar la progresión narrativa, a la que nos corresponde dar continuidad.

Este título que me conceden me rejuvenece. Revivo tiempos estudiantiles infiltrados por la rebeldía, por las indagaciones filosóficas, por las incursiones utópicas, so pretexto de todo. Me complace que esta honra llegue a manos de una carioca y que tal gesto refuerce el Brasil polifacético que da guarida al alma brasileña. Y que extienda su magnificencia a quien preserva amigos y recuerdos de esta tierra. A fin de cuentas, Rio Grande do Sul siempre ha guarecido mis palabras y mis emociones. Las amistades que he vivido aquí han sido molde para mi crecimiento afectivo. No soy ajena, pues, a la cultura y a la hidalguía gauchas. Son muchas las personas que he amado en este mundo del sur.

Mafalda, el hogar de los Veríssimo, Lya Luft y otros seres que conjugaban cosmopolitismo y provincianismo, una fórmula sin la que no se alcanza la dimensión universal.

Mi travesía humana empezó no sé dónde y ni siquiera sé cómo terminará. Sin embargo, sé que, después de tantos percances, siempre he convivido con los mejores espíritus de mi tiempo, con esos narradores que, como yo, se entregaron a la mágica función de perpetuar y desdoblar en mil urdimbres la historia humana y que, sin implacable obediencia, han consagrado el uso extenso y poético de la lengua portuguesa. Esta lengua a la que servimos todos con desmedida pasión.

## La polis de Machado de Assis

En su función de geógrafo e historiador, Machado de Assis deambula por las calles y por las almas con igual desenvoltura.

Reconstruye Río de Janeiro a partir de sus nociones de lo real. Sabe que en la vida de un escritor todo es tránsito e incertidumbre.

Esta ciudad, sin embargo, no se le resiste, se somete a su asedio creador. Acepta que el narrador transgreda en la práctica de su poder, aunque ese mismo autor reconozca que la urbe es el refugio de los mortales.

Así pues, atraído por la geografía imperfecta de la metrópoli, Machado de Assis la describe en sus dimensiones más amplias. Un montón de casas y de calles circunscritas a su orden narrativo. Un espacio ubicuo, tan inestable como el alma humana, que su lenguaje literario devora sin piedad. Quizás sea la urbe el falso poema que la inspiración le dicta en la soledad de Cosme Velho, donde decidió vivir. Un feudo a orillas del Atlántico que el autor se empeña en inmortalizar.

Las simetrías irregulares de la vida carioca se corresponden con la inestabilidad del lenguaje con el que Machado desmenuza los sobresaltos de un mundo hecho de ladrillos, de piedras y de tejados. Ese Río de Janeiro apocado, pobre, sucio y pretencioso, de teatros y salones iluminados a luz de las velas, que emula las edificaciones y las costumbres europeas. Gracias, sin embargo, a tales iniciativas, el autor penetra en el misterio urbano, capta su sentido iniciático, lo que necesita en su condición de narrador universal.

En este burgo, típico del siglo XIX brasileño, la imaginación del escritor traza el itinerario que le conviene. Y poco le importa equivocarse en el abordaje de las convenciones sociales, en la aprehensión de un teatro urbano similar a una ilustración que viera en alguna revista francesa. Lo que le concierne es cómo él, estudioso de las almas, acomoda entre salas y balcones a sus personajes esculpidos con cincel. Siempre consciente de que su narrativa parte de un hilo amenazado con extinguirse.

La cartografía machadiana se puebla de seres nacidos en Río de Janeiro. Por tanto, en su encuentro con la ciudad, vela por la fisonomía de los barrios que le son familiares, como Andaraí, Flamengo, Botafogo. Y las ruas dos Inválidos, do Senado, da Princesa, sin olvidarse de los arrabales. Espacios públicos por donde hace circular la pasión humana.

Entregado, no obstante, a la saña de la trama ficcional machadiana, Río de Janeiro se iguala a cualquier otra urbe nacida de la fantasía como por ejemplo, si recurrimos a la historia, Troya, que encierra en el interior de sus murallas callejones y albergues que Homero no se preocupó de detallar, confiando en que los aedos se encargarían de tales detalles.

Como Homero, Machado construye paredes narrativas en torno a la psique brasileña, representada por sus personajes; movido seguramente por el objetivo de atar y desatar el nudo ciego de un drama a punto de su desenlace, a fin de revelar su intrínseca naturaleza.

Con fina sutileza, Machado de Assis nos hace saber que Río de Janeiro es el modelo literario ideal para su concepción del mundo. Para ello, ajusta el trazado urbano a las deliberadas ambigüedades de su ficción. Fractura la realidad y lo simbólico. Inventa una urbe que refuerza su arte literario y expresa la forma en que piensa lo humano. El autor pretende que se sepa, a través de los lugares mencionados, por dónde anduvo su pensamiento, su vigilante atención. En qué pesebre, buhardilla, caserón, posó su voluntariosa imaginación. Dónde se encuentra el compungido corazón de Flora, personaje de su estima.

Así, mientras las hermanas Natividade y Perpétua, en la novela Esaú y Jacob, suben a pie al Morro do Castelo decididas a consultar a la sibila sobre el destino reservado a los gemelos Pedro y Paulo recién nacidos, Machado se concentra en la composición de los personajes que tiene en la mira, aunque todavía de manera embrionaria. No menciona sus nombres, que tiene en la faltriquera. Al igual que tuvo siempre a su disposición a Bento y Capitu para que ambos sirvieran a su propósito estético. De ahí que hubiera podido prever, con antelación, de su destino narrativo, programarlos para la traición. Un matrimonio cuya concepción novelesca, la de apenas saber amar, aturdió sin duda al propio autor. De ahí que hiciera, por medio de la escritura o de la imaginación, que ambos, al pretender pasear por el jardín público, eligiesen horarios jamás coincidentes entre sí con el deliberado propósito de no conocer el placer de tomarse de la mano a la vista de todos. Al fin y al cabo, para el brujo Machado la simulación de la felicidad inducía a vivir. Era placentera, calmaba los ánimos sociales.

En la secreta calidez de la novela Don Casmurro, el supuesto engaño conyugal de Capitu está en pausa y motiva a Bento a instaurar un fracaso que intensifica los sentimientos narrativos que provienen de los restos de un posible amor vivido por Capitu y Escobar. Esos amantes que, bajo los designios de una pasión invisible, se refugian en algún escondite que el narrador se enorgullece de ignorar, o incluso de

revelarnos. Hasta el punto de que Bento, disfrazado de don Casmurro, se niega a asumir en qué cuarto de qué suburbio carioca alquilado por horas Capitu y Escobar se alojan. ¿Sería quizás un nido de amor hecho de la paja que araña la exaltada epidermis de los enamorados?

Bento, sin embargo, en tanto que legendario personaje a los ojos de Brasil, permanece atento a la ciudad que apenas favorece los encuentros furtivos de una dama del calibre de Capitu. Pese a que el marido se consideraba engañado, el desarrollo de aquella pasión le servía de aliento. Competía a su desabrida imaginación probar que Capitu no respetaba los votos conyugales. Así pues, preveía qué transporte, calesa o tálburi, depositaría a la pareja directamente en la cama, donde se instalaría el tiempo suficiente para que Bento, agazapado en la esquina de la casa, se abasteciera de la información que en el futuro alimentaría su narración. Incluso sería probable que el mismo cochero que había conducido a los amantes hasta la morada de cierta viuda, que alquilaba cuartos con ese fin, lo condujese a él, Bento, de vuelta a su propia casa. Y es que la ambición de Bento-don Casmurro era sufrir los reveses de la imaginación y poder acusar a Capitu y Escobar de sus deslices morales.

Machado de Assis, aun pretendiendo ser un autor discreto, sorprende al lector. Solo que, al no poder esquivar su propia grandeza, acepta protagonizar varios papeles en el curso de su obra. Desde la cultura de la contemplación, que lo fuerza a vigilar a los personajes sin perderlos de vista, hasta la cultura de la acción, que cede a esos mismos personajes recursos narrativos para que actúen como si el narrador, comprometido con otras tareas, se ausentara de la escena; y, como resultado, adoptase una farsa narrativa que, al pretender ser autónoma, nos asegura que en sus criaturas hay una dimensión inesperada, superior a la que inicialmente había presentado.

Ese temperamento contenido que se refleja en su obra exime a Machado de Assis de acentuar en demasía los registros mezquinos y deshonorosos presentes en su ficción. Se pronuncia, no obstante, en consonancia con el estatuto de no privar al lector de observar cómo los hombres asumen el peso de su propia conducta. Pero, dado que recela de las cargas del arte que distorsionan y falsifican la apariencia de lo visible, apuesta por la copia imperfecta de la realidad. Así, Machado hace de la ciudad un escenario de representación, un simulacro de aciertos y fracasos colectivos.

Y, como ejemplo de los recursos de su estética, condena a Bentinho a construir en el barrio de Engenho Novo, donde vive, otra casa análoga, réplica perfecta de aquella en la que vivía en la Rua de Mata-Cavalos. La fidelidad al pasado desciende hasta tales minucias que provoca la sospecha de que sus efectos hayan dañado la psique de Bento, que ya no sabía a qué referencia atender en aquellos años.

Los aderezos novelescos machadianos ofrecen inesperados desdoblamientos. Cada recurso apunta a un determinado fin narrativo,

desde sembrar dudas, refracciones ocasionales o tergiversaciones, hasta emociones punzantes. O creer, a pesar de las adversidades narrativas, en la fuerza persuasiva de la propia obra. Cada esfuerzo suyo evidencia que el autor confía en el paisaje de Río de Janeiro como geografía imaginaria, aunque no recurra a las minuciosas descripciones tan en boga en la época.

En su arte, al servicio de los sentimientos narrativos, opta por captar el interior de los salones, del espacio público. Y, en ese caso, se limita a proporcionar indicios que justifiquen el formato urbano por donde los personajes transitan: esos ambientes recogidos, casi sofocantes, que se extienden más allá de cualquier horizonte de ficción y que el autor desmenuza. Y eso porque en el sustrato latente de la escritura machadiana, como una especie de milagro del arte, subyace un lenguaje implícito, engendrado en secreto, y por tanto no leído, pero capaz, no obstante, de crear efectos multiplicadores.

Es natural que Machado de Assis escogiera Río de Janeiro como epicentro de su obra. Nacido en el Morro do Livramento en 1839, el escritor respira el modesto ambiente de una ciudad en la que priman la inmundicia y las bellezas naturales. Viste trajes europeos, obedece horarios, muestra gestos discretos, es un burgués cauteloso. Recorre diariamente las calles del centro, las redacciones de los periódicos, las librerías, la Academia Brasileira de Letras, sin rumbo fijo. Invade espacios públicos en busca de los ruidos humanos. Saluda a conocidos a la puerta de la confitería Colombo, bonito ejemplar de art nouveau; a lo largo de la Rua do Ouvidor, una especie de cardus como el que los romanos crearon para controlar Jerusalén, que atraviesa diariamente a fin de recoger confesiones y susurros, antes de que la chispa humana se apague.

Su imaginación, nutrida de legados culturales y recuerdos ancestrales, se instala en Río de Janeiro, que se niega a abandonar. El mundo solo existe a la sombra de una urbe solar que le proporciona registros recónditos, un pasaje obligatorio para dar salida al flujo de la miseria humana. A esta ciudad, y a las demás urbes que jamás visitó pero que conoce con la imaginación, Machado pide prestada la forma ideal de la polis narrativa. De todas quiere la topografía irregular, el paisaje, las calles, los carruajes, los torbellinos pasionales, la codicia, los sentimientos infames. Y, siempre con el propósito de enriquecer su narrativa con esos bienes, hace de su ciudad el equivalente al Londres de Dickens, al París de Victor Hugo, a la Alejandría de Durrell, al Buenos Aires de Borges, a La Habana de Lezama Lima, al Port Royal de Pascal, al desierto incandescente del Eclesiastés, al Bagdad de Scherezade.

Machado de Assis, impregnado de lecturas clásicas, reconoce que el hombre —ese enigma histórico— siempre ha soñado con alcanzar, a través de la construcción de las ciudades, una visión cósmica, un orden espiritual. Ha imprimido en esos epicentros una orientación cívica y sagrada, como en Delfos, Jerusalén, Roma, La Meca, Santiago de



Compostela; en busca de un lugar sacro capaz de garantizarle la eternidad y la convivencia con dioses y oráculos. Urbes que tuvieran la primacía de ceder sus escenarios a las narraciones épicas, aunque sus trazados originales sufriesen, en favor de la independencia novelesca, desfiguraciones significativas.

Ciudades que, dotadas para la práctica narrativa, sirvieran de desaguadero para la expansión de la epopeya. O para la elaboración de mitos que todavía hoy operan en nosotros. Como Tebas, cuna de inquietudes legendarias, paraíso de las excavaciones psicoanalíticas. Cartago, que encarnaba en la Antigüedad la noción de aniquilamiento feroz. Atenas, bajo el diáfano manto de mármol del Partenón. Roma, que sembró discordia y fe.

Ciertamente, Machado tuvo en cuenta los hábitos mentales de los griegos que a todo infundían un carácter armonioso e indisoluble de la realidad, incluida su visión de una polis compatible con la medida humana. Razón por la cual la arquitectura y el urbanismo ilustraban esa mentalidad y propiciaban que el griego concediese igual importancia al ágora y a los templos que daban refugio a hombres crédulos. De ahí que el arquitecto griego, amparado por el conjunto de su proyecto arquitectónico y teniendo como objetivo que la acrópolis alcanzara la plenitud de sus funciones, pusiese a prueba la resistencia estética del entorno. Como el viento, el arco del cielo, las piedras engalanadas, que adquirirían importante relieve.

Al contrario que José de Alencar, cuya literatura absuelve la naturaleza, Machado escoge la polis como centro de una realidad que no se enfrenta a la creación. Le atribuye un carácter perverso y moral al mismo tiempo, en permanente conflicto con las prédicas, las profecías, las transgresiones profanas.

De esa forma, en oposición a los templos que antaño fueron concebidos por la fe de un hombre, como David, o mediante el sueño de un profeta, como Moisés, y construidos, por tanto, gracias a una sustancia divina, los poblados de los hombres surgieron a partir de la carencia y la imaginación.

Un ejemplo relevante es cuando el mismo Jehová, al prever el esplendor de Jerusalén, ayuda al hombre a disfrutar de su vecindad divina. Y se anticipa a ese futuro por medio de Juan, en el Apocalipsis 21, 2-4: «Y yo, Juan, vi la santa ciudad, la nueva Jerusalén, descender del cielo, de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su marido».

Y, no siendo suficiente, Jehová transporta a Ezequiel a la montaña más alta para que el profeta contemple esa Jerusalén, hija de su expreso deseo.

Machado de Assis conocería, sin duda, la expresión de Pascal, el inconformista de Port Royal, tan pesimista como él pero para quien la fe en Dios era un lenitivo, referirse a la ciudad como «el eterno silencio de

esos espacios infinitos». Mientras Montaigne, refiriéndose a París, se enorgullecía al proclamar: «Je ne suis français que par cette grande ville». Siglos más tarde, Bachelard, con sentimientos más líricos, la llama la ciudad de «inmensidades íntimas».

El propio Machado de Assis reconocería que la ciudad, similar a la construcción novelesca, obra originaria del hombre, además de jerarquizar los sentimientos sociales se apropiaba de los que vivían en su círculo. Razón por la cual el escritor inspecciona la trama central y la periférica para realzar algún sentimiento inefable, acaso solo sentido a expensas de las alcobas.

Algunos de sus personajes, de composición arquetípica, no le resultaban indiferentes. Le atraían los seres que, venidos de lejos, quién sabe si habiendo abandonado la vida rural y no teniendo ya adónde ir, se acomodaban en el caos urbano embargados por un sentimiento de extrañeza.

Pero, en consonancia con tantos impedimentos sociales, Machado incorporaba a esa gente suya a las estructuras precarias de Río de Janeiro. Fundía la arqueología de las costumbres populares, de las clases en ascenso, con las exigencias de la corte. Hacía apología de un burgo de cuyo ingenio dependía para ratificar las historias que pretendía narrar.

A pesar de su ascenso social, Machado es el personaje esencial de una biografía dramática. A fin de cuentas, había descendido del Morro do Livramento, el altiplano de la humillación, para instalarse en la llanura. A lo largo de su penoso aprendizaje, vio de cerca lo que quedaba del muelle de Valongo, el mercado de esclavos negros, del que procedía, y sus sentimientos pesimistas se intensificaron. Además, en su adolescencia, el tráfico negrero, aunque abolido, seguía existiendo a través de desembarques clandestinos. Pero una sensibilidad a flor de piel, una salud delicada, una esposa blanca y los prejuicios vigentes le impidieron mencionar de forma frontal su ancestralidad africana. O destacar en su obra, con la debida prominencia, la cuestión negra. En compensación, si no retrata ampliamente al negro en su magistral creación, sí atribuye a los blancos, como represalia, sórdidos sentimientos. Además, en la novela Don Casmurro, al exponer que la vida es una ópera, Machado de Assis enumera, entre las prácticas abominables de la civilización, el tráfico negrero.

En consecuencia, es probable que su agnosticismo tuviera origen en la pregunta: ¿cómo Dios podía existir si permitía un crimen tan nefando? Un destierro que profanaba su espíritu, ya en sí mismo desprovisto de toda esperanza.

Como caminante de Río de Janeiro, vio algunas veces al emperador expuesto a la curiosidad del pueblo, bien en el palco imperial, suspirando reservadamente por alguna cantante lírica, bien paseando por la calle en su carruaje. Hay que decir que Machado de Assis

acarició siempre ideales monárquicos. Así pues, es natural que el Brasil dinástico ocupase su obra. Y que la república, cuando se proclamó, no le entusiasmase. La política sí, que conoció de cerca. Recogió el eco de la corrupción de los hombres, su recorrido moral; en las redacciones de los periódicos, en el Senado, en las pastelerías, y también por medio de los rumores divulgados por las modistas, las meretrices, por el pueblo humilde que vivía en la cuesta del Morro do Castelo o a la orilla del muelle, genealogía viva de sus novelas.

A lo largo de la campaña abolicionista, por ejemplo, observa el paulatino debilitamiento del campo, la pérdida de autoridad política en favor de la ciudad. Dicha tendencia permite que la propia creación literaria, antes asociada al heroísmo practicado en el campo, abandone ciertas peripecias narrativas para concentrar ahora sus argumentos en la polis. Para ello, se abastece de otros discursos narrativos y se deja irrigar por la persuasión metafísica.

El concepto de ciudad se amplía en la obra de Machado de Assis. En la novela Esaú y Jacob afirma: «No todos pueden decir que conocen una ciudad entera». Pero ¿de qué ciudad nos habla? ¿Acaso de un escenario de cartón que favorece un esmerado proceso asociativo con el que enriquecer su repertorio de metáforas, de imágenes, de materia poética, de elementos paradigmáticos de la memoria? ¿Una ciudad que suscita una inevitable visita a la caverna de Platón, a la polis griega, a los burgos germánicos, a los oppida de los etruscos, a la Jerusalén liberada de Torquato Tasso?, ¿a los lugares que en el pasado atrajeron a nómadas y goliardos?

Sin embargo, al amparo de un amplio espectro cultural, Machado de Assis es el mítico Dédalo que sirve a reyes y monstruos. Gracias a quien se familiariza con los laberintos de Río de Janeiro, de los que emergen intrigas y tramas. Concilia reflexiones cotidianas con enigmas inherentes a la polis, que tienen la cara oculta. Y al verse desafiado por los personajes que parecen al borde del colapso moral, Machado se rinde a Ariadna y le pide el hilo conductor con el que apretar y aflojar simultáneamente los nudos de la urdimbre novelesca.

Al fresco humano machadiano le falta, no obstante, la envergadura virgiliana, los vestigios de un ideal bucólico. Los mitos de antaño apenas subsisten en sus páginas. En ese contexto, la ciudad no presenta templos o ruinas. Y aunque sus personajes lleven en el alma las marcas que los griegos traducían como errores trágicos, en los pórticos de Río de Janeiro no se leen las inscripciones con las que Delfos acogía a reyes y peregrinos deseosos de consultar a Apolo: «Conócete a ti mismo». Y también: «Descíframe o te devoraré».

Así pues, liberados de ciertas tutelas, sus seres, bajo la amenaza de rellenar sus vacíos con enunciados insípidos, pasan a dialogar con la propia soledad. Consciente de tal riesgo, Machado, cuya fe en el arte es casi totémica, se afana en recoger la sustancia perecedera de las calles, el ideario de lo cotidiano, y convertirlos en creación literaria.

Aunque no lo formule, el autor y sus personajes aspiran a perdurar en la memoria de los lectores. Su grey sabe, sin embargo, que depende de la tinta del novelista para ganarse la inmortalidad. O incluso una dosis de perdón. Porque, al fin y al cabo, sufren de la misma incongruencia, todos son víctimas de una alteridad inconsciente. Entonces un personaje pretende ser el otro, alguien diferente de quien es. El mismo Bentinho, que corre el riesgo de no ser nadie, quiere ser Capitu. Mientras que Ezequiel, nacido de Capitu, es un hijo sin padre. Una circunstancia que nos obliga a preguntarnos de nuevo, junto al narrador, de quién es hijo Ezequiel, retoño del pecado. Indagaciones novelescas a las que solo responde el lenguaje de Machado, aunque no escuchemos su relato. A fin de cuentas, todo en este brasileño es de una maestría soberbia, una obra de orfebrería.

El Río de Janeiro de Machado de Assis se carnavaliza poco a poco. Vive la orgía del antrúejo, confina a la inquietante Medusa a la caverna del inconsciente colectivo, reduce el grado de culpa de su gente. Como resultado, su obra registra la alianza sincrética que existe entre los rituales religiosos y los sentidos. Una fusión que Machado refina con sus recursos estéticos siempre irónicos, que insinúan más de lo que dicen.

A partir de esa certeza, este burgo carioca se impregna de culturas y fantasías. La imaginación del autor, que es imprevisible, estimula que el lector también especule, que imagine la probable conducta de Eolo, que, al confundir a Machado con Ulises, arroja sobre él la ventolera prevista para la Odisea. Solo que el astuto autor brasileño ha aprendido con Ulises cómo regresar a la patria de la imaginación. Así pues, Machado apacigua al dios del viento depositando entre los aperos de la narrativa a ciertos personajes cuyo rencor oculto se corresponde con los airados personajes de Homero.

Machado de Assis ejerce plenamente su autoría. Concede a los personajes el privilegio de su genio, pero, en contrapartida, rechaza que quieran saber de antemano qué espacio van tener en su ficción. Un sinsabor al que el autor se niega. A fin de cuentas, Machado los forja ajustados al espíritu burlesco de las calles de Río de Janeiro. Hace que paseen por la ciudad, los lleva a la confitería Pascoal, les ahorra el reloj mortífero del tiempo que cuenta los minutos que faltan para llevarlos. Y todo porque nuestro narrador los quería universales, susceptibles de ornar los semblantes con las huellas de Agamenón y Casandra, en caso de que él lo exigiese.

En su obra, Río de Janeiro es un corazón inquieto que reclama el estallido de dramas que Machado no desea conceder. Su instinto narrador, que se inclina por sentimientos sutiles, simula no aprobar

soluciones hostiles; olvidando, sin embargo, atacar la impiedad con la que Bentinho condena a Capitu al exilio eterno al imponerle una muerte blanca.

La estética machadiana es soberana, elige el lugar de la crisis para situar mejor su creación. Indica, a su antojo, dónde enraizar el conflicto humano. El lugar en el que radica la historia del hombre, que es la ley del corazón.

Es un creador moderno que se actualiza a lo largo de cien años. Sobre todo porque su modernidad se basa en alusiones, ambigüedades, subterfugios narrativos que resisten a cualquier examen crítico. Una ficción que, aun cuando responde a diversas categorías estéticas, prescinde de paroxismos, melodramas, retóricas altisonantes. En él escasean peripecias, arcanos, sucesos legendarios. El espíritu de aventura no es su objetivo. Sus personajes, exentos de heroísmo, nos hacen preguntarnos a quién habría confiado Machado la búsqueda del Santo Grial. ¿A quién habría designado como Perceval? ¿Acaso la ausencia de seres memorables en su ficción se deba a que le parece imposible que un héroe conserve intacta su singularidad en una sociedad cuyo imaginario social pretende ser igualitario?

Con ese razonamiento, se especula sobre si Bento, falso héroe, merecería la prerrogativa de determinar el instante de su propia muerte. Y es que, no siendo él, ¿qué otro personaje machadiano experimentaría la parusía dionisiaca? Cuando, investido de un privilegio que le concedería la autoridad de salir de sí mismo, de sus pocos recursos, fuese capaz de regresar a un centro que le concedería delicias.

Esta polis tropical del siglo XIX donde vive Machado de Assis, a pesar de ser un enclave civilizado, dista de la afirmación griega de que la urbe debía formar parte del ideal humano. Y de que, a cuenta de tal creencia, era conveniente, fuese la época que fuese, encargarse a Artemisa, heredera de los atributos familiares de Zeus y Apolo, que integrase a los hombres en la polis. Quién sabe si, a fuerza de dicho precepto, la diosa extendería sus tentáculos hasta Brasil con el propósito de domesticar a Capitu, que a su vez quiso educar a Bentinho para que se conociera a sí mismo y conducirlo a la vida urbana, a la madurez imprescindible. Ella había aprendido con Artemisa que la desobediencia de las normas sociales ocasionaba la inmediata brutalidad humana. Y es que fue la diosa quien afirmó que competía a la ciudad domesticar a los hombres, exorcizar su aspecto salvaje, definir los patrones civilizatorios, acuñar el enlace etimológico de urbanidad y cortesía, oriundo de la urbe y de la polis.

Machado de Assis sondeaba el universo poético de Río de Janeiro con la brújula de la invención. Auspiciaba que la experiencia creadora trascendiese lo meramente estético y se volviese una transgresión de orden cósmico; decidido para tal fin a deshacerse de las reglas de un realismo explícito, excluyente.

A propósito de la urbe, es interesante observar la genealogía de las ciudades de la América española a partir del siglo XVI. El surgimiento de metrópolis construidas para servir a los intereses de la corte de Madrid. Ciudades nacidas de un acto voluntario, ya que los españoles eran plenamente conscientes de que un modelo urbanístico que ordenase el mundo recién conquistado les serviría para controlar el reino y detener cualquier insurrección no deseada. Trataron, por tanto, de implantar dispositivos que rigiesen la fundación de sus emporios de ultramar. Y crearon una legislación que, aunque advirtiese a los autóctonos que estaban bajo dominio de una realidad rígida, les proporcionaba cierto grado de fantasía o de capricho estético.

En Brasil, por ejemplo, contrario a los sueños imperialistas de los españoles, las construcciones portuguesas eran rústicas, no se irguieron para perdurar. Los portugueses no pretendían desafiar la eternidad, sino mantener la plasticidad de lo provisional. Y al no ser construcciones autoritarias, se integraban más fácilmente en el espíritu de la gente que allí se formaba. Dicha práctica permitió que los portugueses, además de cohabitar con el desorden urbano, cohabitasen sexualmente con la misma naturalidad con los nativos.

Siglos más tarde surgieron en el continente americano ciudades al servicio de la ilusión literaria que, creadas por escritores, se convirtieron en verdaderas fundaciones modernas. Originarias de la imaginación de sus creadores, se las consideraba tan reales como las existentes. Y fueron ellas las que, resultantes de un simulacro estético, dieron guarida a proyectos novelescos sin precedentes. Entre esas creaciones destacan Comala, de Juan Rulfo; Macondo, de García Márquez; Santa María, de Juan Carlos Onetti; el condado de Yoknapatawpha, de William Faulker, o Pasárgada, de Manuel Bandeira.

En tanto que verdaderos feudos heréticos, esas ciudades encerraban en su concepción literaria una auténtica teatralidad. Y, como cómplices activas del imaginario colectivo, preservaban en su interior experiencias comunes a mucha gente. Su legado estético se repartía entre todos mediante una exaltada fabulación, un realismo mágico, un caos poético, unos sobresaltos oníricos, unos enigmas intraducibles que, todavía hoy, emanan de su fascinante creación.

El Río de Janeiro de Machado de Assis es sin duda una metáfora de Brasil. Desde esa condición exigió que el autor inventase y al mismo tiempo inventariase emociones apiladas, haberes narrativos. Para transformarse en una urbe que, verbalizada por su ingenio, continuara esparciendo hasta hoy su melancólico esplendor.

E incluso sabedores nosotros de que Machado de Assis jamás terminó de escribir la Historia de los suburbios, como había prometido, sí escribió la historia de Brasil. Y, más que nada, Machado de Assis incorporó Brasil a sí mismo.

## Señora de la luz y de la sombra

Clarice oscilaba entre el misterio y la claridad de lo cotidiano. Le gustaba compartir conmigo algunas banalidades que probaban nuestro posible aprecio por la vida. No éramos exactamente dos escritoras que desafiásemos la escritura o se doblegasen ante la severidad del oficio. Elegimos la amistad, que enseguida nos unió, como modo de desarrollar la fe en la lealtad, en el porvenir, en la convicción de que valía la pena que estuviéramos juntas, que nos riéramos juntas, que llorásemos juntas. El hecho es que lo cotidiano, lo trivial, nos atraía hasta el punto de quitar, a veces, importancia a los temas demasiado trascendentes, que no pasaban de ser una trampa.

Ambas sabíamos el peligro que corríamos. Sobre todo, ella temía que nuestra amistad pudiese romperse de repente por las presiones que yo sufría en mi condición de hermana menor de una orden religiosa que la tenía por abadesa. Temía que me viera obligada a practicar el matricidio como forma de obtener la independencia literaria. Pero yo le decía: «¿Cómo te atreves a pensar que me dejaría hechizar por la intriga, por la maledicencia, cuyo objetivo es romper los lazos de nuestra amistad?».

Supersticiosa como era, me hizo prometer, aun así, que en caso de que alguien intentara arrojarme contra ella, me apresurase a decírselo para que pudiera defenderse de la falsa acusación. Algunas veces nos juramos que teníamos que proteger nuestra amistad. Especialmente en diciembre, en la playa de Leme, época propicia para los juramentos, los compromisos, cuando el nuevo año se abría ante nuestros ojos; descalzas, a la orilla del agua, sin riesgo de que nos robasen los zapatos abandonados en el paseo.

Su mirada, aunque atenta, parecía cubierta de una neblina que la arrastraba lejos, apartada de lo que hasta entonces le había interesado. Por esa razón, a veces cedíamos al peso de la vida en su casa, mientras tomábamos café y ella fumaba, con Ulises, su perro querido, al acecho de la colilla que depositaría en el cenicero.

Durante diecisiete años hablamos diariamente. Y le gustaba decir que yo, a diferencia de ella, era una profesional. Una calificación que yo

rehusaba en defensa del amor incondicional que sentía por el arte literario. A fin de cuentas, ni ella ni yo podíamos ignorar lo mucho que había que insistir en el oficio para no ser tragada por los obstáculos inherentes a la creación, sin mencionar el sistema literario, que hacía todo lo posible por dificultar el florecimiento de una pluma de mujer.

Años antes de conocerla le había enviado en Pascua una cesta de huevos de chocolate comprada en Copenhague. Pretendía dar inicio a una amistad que no se basase en la relación entre maestra y discípula. Razón por la cual no me apresuré a conocerla ni a identificarme en la tarjeta que añadí al regalo. Me limité a dejar la cesta en la portería del edificio de la Rua Ribeiro da Costa, en Leme, donde vivía entonces, y a anotar en la tarjeta anónima palabras de su autoría: «Fue entonces cuando sucedió, de puros nervios, la gallina puso un huevo».

Aprobé mi conducta. Deseaba entablar esa amistad como una aventurera que no prevé principio ni fin, pues pensaba que, en caso de que llegásemos a ser amigas, sería para siempre. No pretendía apostar por «lo que mal empieza, mal acaba».

Los años habrían pasado si Nélide Helena, una amiga del colegio Santo Amaro, no hubiese aparcado su coche delante del edificio de Clarice alegando que debía dejar allí un paquete antes de que fuéramos a cenar. La acompañé, como me pidió; y nada más tocar el timbre, apareció una bella mujer con aspecto de tigresa y una gran melena que parecía moverse bajo el efecto de una brisa invisible. Era Clarice Lispector que, al invitarnos a entrar, había decidido participar en el juego que Nélide Helena le propuso para ofrecerme porciones de felicidad.

Usufructuaria yo de ese pacto, no le agradecí el gesto ni me deshice en encomios literarios. Nada cabía ante la dimensión de su gesto. Al fin y al cabo, me beneficiaba de un pacto impensable en alguien como la Clarice que fui conociendo a lo largo de los años. Una alianza que no era típica de su naturaleza. Y no porque le faltasen generosidad y solidaridad con los afligidos. Con todo, aquella mujer de elevada intuición, que actuaba como si la mano de Dios estuviese sobre sus hombros y dirigiera su verbo y sus pasos, quizás hubiera previsto que la joven sonriente que se decía escritora la acompañaría hasta el final. Ambas viviríamos una amistad sin fisuras ni defectos.

Realzo esos detalles en medio de una multiplicidad de recuerdos. Y es que fueron muchos los hechos y las circunstancias de un destino que nos enlazó durante un largo periodo. Un tiempo, sin embargo, en el que jamás hubo, por mi parte, declaraciones, confidencias, revelaciones. En esa amistad no hay lugar para la exégesis.

Creo, sin embargo, pasados tantos años de su muerte, que los días para Clarice eran una carga, aunque con una esperanza latente. Porque, pese a los contratiempos de su alma, le bastaba con tomar café, comer, conocer una buena intriga o peripecia para que de inmediato naciera en ella un resquicio de ilusión. Entonces, era como si sus ojos, verdes,



tristes e intensos, transmitieran un mensaje: «Todo lo que veo en esta sala me resulta familiar y monótono. ¿Acaso la vida no se puede renovar al menos para sorprenderme?».

Me acuerdo de una tarde, en 1975, en el auditorio de la Universidad Pontificia de Río de Janeiro, en que, después de acomodar a Clarice en el único asiento libre, ella, simplemente, pidió al joven que tenía a su lado que me cediese la silla, y no dejó de insistir hasta que le aseguré que estaba bien, sentada en un peldaño de la escalera, no lejos de ella. Y he aquí que de repente el mismo joven, antes instado por Clarice a cederme su lugar, se levanta y, con gesto pesaroso pero obediente, se abre paso, se encamina al estrado, sube los escalones, se dirige a la mesa donde se encuentran los conferenciantes, coge uno de los vasos, lo llena de agua, da media vuelta, abandona el estrado y de nuevo se encamina a su silla y entrega el vaso de agua a Clarice, que, sedienta, le agradece el acto heroico.

Entonces, dos famosos intelectuales, uno en el escenario y otro entre el público, dieron inicio a un intenso debate teórico. Una acalorada dialéctica que utilizaba un lenguaje tan rebuscado que temí las consecuencias de aquella escena. Y no me equivocaba. Clarice Lispector, sin dilación, se levantó airada de su asiento y me pidió que la acompañase. Fuera, entre el arbolado del jardín, nos dirigimos a la cafetería. Momento en el que me transmitió el siguiente mensaje, con sabor a café e indignación: «Diles a esos que si hubiese entendido una sola palabra de todo lo que han dicho no habría escrito una sola línea de todos mis libros».

Clarice era así. Iba directa al corazón de las palabras y los sentimientos. Conocía la línea recta para ser sincera. Por eso, cuando el arpón del destino, aquel viernes de 1977, le alcanzó el corazón a las diez y veinte de la mañana en el hospital de Lagoa paralizándolo dentro de la mía, comprendí que Clarice, por fin, había agotado el denso misterio que acompañó su vida y su obra. Y que aunque la muerte, con su inapelable autoridad, nos hubiese liberado de la tarea de descifrar su enigma —marca singular de su luminosa genialidad—, todo en ella prometía resistir al asedio de la revelación más persistente.

Sin embargo, la historia de la amistad se teje con argumentos simples. Con algunas escenas sencillas, emociones fugaces y platos de sopa humeante. Todo predispuesto para dormir en la memoria y posarse en el olvido. Hasta que una única palabra da vida de nuevo a quien se ha ido de repente.

Así, recuerdo, con rara insistencia, las veces en que vi a Clarice apoyada en el parapeto de mármol de la jardinera, a la puerta de su edificio en Leme —exactamente en la Rua Gustavo Sampaio, 88—, mientras los transeúntes pasaban indiferentes a su suerte.

Desde el coche, durante breves instantes, miraba conmovida sus secretos movimientos, sus ojos, abstraídos, como remontando una

geografía exótica, de tierra áspera y cubierta de espinas. Entonces me imaginaba qué especie de mundo verbal podían suscitarle aquellos viajes.

¿Acaso la humillación del dolor y la conciencia de su soledad le producían un vértigo insoportable e imposible de compartir? ¿De ahí que pareciera fundir muchas realidades en una única, a la que quisiese dar un nombre doméstico, familiar y de uso común a todos los hombres?

Para disolver el sentimiento de ternura y compasión que me asaltaba en esas ocasiones, cuántas veces corrí hasta ella para decirle, simplemente: «¡Clarice, ya estoy aquí!».

Ella sufría un ligero sobresalto que quizás se reflejara en sus labios retocados de carmín, o en las manos, de gestos tantas veces impacientes. Pero enseguida demostraba estar lista para partir. Por un segundo confiaba en la salvación humana. Quizás la vida le llegase a través de la rendija de la ventanilla del coche, semiabierto para que no se despeinara su pelo rubio, que se transformó después del incendio que sufrió. Me hacía creer, en definitiva, que también ella, ahora, con el coche en movimiento, se acomodaba al paisaje, a las calles, a las criaturas, a las palabras que yo iba derramando como leche espumosa y fresca, nacida de las vacas que ambas amábamos. Hasta el momento en que ella, ya agotada por la novedad que la existencia le ofrecía en aquella brevedad crepuscular, se sumergía de nuevo en la más espesa y silenciosa angustia.

Y a pesar de que el teatro humano le trajese un drama compuesto de escenas acabadas y de final previsible, aun así Clarice me dejaba una muestra para que jamás la olvidara, algo que sería uno de sus preciosos legados: su rostro ruso y melancólico, desafiante y misericordioso. En el rostro de Clarice convergían esas peregrinas etnias que salvaron siglos y cruzaron Oriente y Europa hasta anclar en el litoral brasileño, donde ella vino a tejer al mismo tiempo el nido de su patria y el imperio de su lenguaje.

En ella estaba, sí, estampada la difícil trayectoria de nuestra humanidad, mientras su mirada resignada se posaba de nuevo en la arena de la playa de Copacabana que el coche, despacio, iba dejando atrás.

## El mago Julio

Descubrí a Julio Cortázar gracias a Emir Rodríguez Monegal. Era frecuente encontrar en la revista Mundo Nuevo, con sede en París, en la década de los sesenta, el nombre de ese argentino que vivía lejos de la patria. Un escritor que me llegó asociado a otros magníficos héroes de la literatura hispanoamericana que, como caballeros andantes en busca del Santo Grial, arrastraban por el mundo la creación de este continente.

Gracias a la revista me adentraba en la vida de Jorge Luis Borges, de Carlos Fuentes, de Vargas Llosa, de García Márquez, de Juan Rulfo y de tantos otros maestros que acababa de descubrir. Como un cuerpo de élite, ellos y sus libros llamaban a la puerta de mi sensibilidad literaria respondiendo a mi avidez, al deseo manifiesto de abandonar los límites de mi ciudad, mi país, y pasar a ser contemporánea suya; ya que Brasil, inmerso en aquel momento en la dictadura militar, me confinaba, me mantenía apartada de las revoluciones estéticas que esos seres, que bien podrían haber sido brasileños, propagaban por Occidente.

Fui una de las primeras personas brasileñas en absorber libros e información procedentes de la península ibérica y de las capitales hispanoamericanas, con un olfato certero para aquilatar el valor de esos escritores que inauguraron un movimiento conocido como el boom y que movilizaron el interés del escenario internacional. En aquel momento, en torno a esos talentos ya gravitaban acalorados debates e interpretaciones fascinantes, lo que me impulsó a investigar en qué medida las raíces literarias de esos autores se armonizaban con las nuestras. De qué modo, siendo nosotros brasileños, vecinos y partícipes del mismo banquete estético, podríamos explicar nuestra historia también a través de ellos. Necesitaba verme en un espejo cuyo reflejo generara una imagen posiblemente común a todos nosotros.

En aquella época era difícil actualizarse respecto a esos autores, seguir sus huellas. A fin de cuentas, eran ilustres desconocidos en Brasil. Pero siempre empujada por el deseo de enriquecer el imaginario, de romper los grilletes que me encadenaban a los límites nacionales, a la espléndida lengua lusa que el resto del mundo ignoraba, y sigue

desconociendo, fui acumulando bienes literarios que esa nueva literatura me servía en bandeja.

Al publicarse *Rayuela*, con buena fortuna crítica, procuré sondear la genealogía estética de esa novela que, dado su carácter innovador, rompía los patrones narrativos. En mi soledad de lectora constaté, para mi placer, que sus atrevimientos inventivos se sustentaban, no obstante, en un sólido linaje literario. Aquel escritor sabía como pocos engendrar nuevos espacios narrativos sin perder de vista a Sterne, por ejemplo, y a otros autores cuyo rastro iba detectando en las páginas cortazarianas. Acepté encantada aquel juego de construcción que tocaba con maestría la solidez de tantos principios ya implantados en el saber humano. Aquella visión casi burlesca y lúdica de la imaginación humana. Y que, al dejar dicho proceso algunas veces al criterio del lector, le imponía, en contrapartida, una simbología que, pese a no ser visible o tangible, se iba descubriendo en función del repertorio de ese mismo lector.

Antes de adentrarme, sin embargo, en los cuentos cortazarianos que tanto me sedujeron, quiero realzar la figura humana de Julio Cortázar, a quien conocí en Nueva York a mediados de los setenta en la bonita casa de Park Avenue donde el Center for Inter-American Studies promovía un seminario.

Inmediatamente me llamó la atención su imponente física, aliada a una sencillez conmovedora. Una manera de ser tan afable que nos permitió reducir las trabas sociales y entretenernos en largas conversaciones. Era fácil hablar con él, escucharlo, dejarse escuchar, poner en práctica las reglas de una convivencia amable y mágica al mismo tiempo. Con él, la convivencia no provocaba fatiga o desinterés. Y nuestro conocimiento se ahondó cuando Gregory Rabassa, el divino traductor, como hoy es conocido, nos invitó a Cortázar y a mí, junto con su esposa Clementina, a pasar unos días a su casa de campo de los Hamptons.

Ya en el tren, mientras íbamos al encuentro de Greg, que quedó en recogerlos en la estación de la playa, iniciamos un diálogo que jamás he olvidado. Pocas veces he conocido a un hombre tocado por la gracia de una seducción genuina, pues en él no había ningún mercantilismo ni intereses subalternos. Sus palabras, y su visión de la sociedad, tan generosas, cuestionaban las mías también. No podías permanecer impune ante lo que decía. Era como si a su lado uno recuperase esa inocencia placentera que te ayuda a vivir. Y con qué modestia abordaba asuntos candentes en tono amistoso, dispuesto a retroceder en caso de ser convencido de sus desaciertos. Dispuesto, pues, a renunciar a los prejuicios, a interpretaciones mezquinas, tan predominantes en nuestra sociedad.

Era, sin duda, un hombre contemporáneo, si interpretamos ese concepto como alguien que asumía ser arcaico y moderno a la vez, principalmente acrisolado con las angustias y exigencias de su tiempo. Y todo ello sin dejar de ser, por eso mismo, una criatura en progreso, en continua evolución, capaz de renovar con frecuencia sus reservas

éticas. Me pareció entregado a la difícil tarea de modelar el cuerpo y el espíritu a pesar del precio a pagar por esas versiones de sí mismo. Siempre con la intención de desvelar una realidad de antemano ambigua y compleja bajo el impulso de causas solidarias, lo que acentuaba su humanismo.

Aquellos días junto al matrimonio Rabassa fueron maravillosos. Y consolidaron una amistad que fue creciendo con los años, hasta el punto de que, en cierto momento, ambos acabamos imitando a Chaplin como si en medio de las risas y las exquisiteces de Clem pudiésemos salvar el mundo gracias a la intensidad de nuestros afectos.

Este gran escritor, sin embargo, que logró reflejar su propio humanismo en su obra, también se atrevió a levantar un edificio estético original, pero sin la arrogancia de los que pretenden ser artistas inaugurales, como si el mundo empezase en ellos. Él mismo admitió haber sufrido un intenso impacto cuando leyó, en la década de 1930, muy joven por tanto, el libro *Opio*, de Jean Cocteau, como reconociendo de antemano que esa lectura lo situó, y para siempre, en contacto con el surrealismo, responsable de una influencia que jamás, de hecho, lo abandonaría. Una adopción que, a cambio, imprimió en él valentía e independencia creadora.

Esa es la razón, quizás, de que en alguno de sus trabajos encontremos la presencia liberadora de elementos oníricos al amparo de una exacerbación aplicada en el interior mismo del lenguaje, aun cuando esté revestida de un tratamiento formal, siempre de un gran acierto estético. Así, vemos con qué desenvoltura compone personajes nacidos de rápidas pinceladas impresionistas, con líneas casi tenues, de caligrafía económica, pero de sorprendente efecto. Es el caso del cuento «Casa tomada», incluido en *Bestiario* (publicado en 1951 por la Editorial Sudamericana), a mi juicio un momento extraordinario de la cuentística cortazariana, en que el autor, como en otros relatos, no pierde de vista la conciencia de quien, al servicio del arte, sabe que todo el tiempo está narrando. A punto de ofrecernos una narrativa capaz de abarcar una reflexión profunda y transversal del propio oficio.

En ese cuento, cuando Cortázar todavía no tiene treinta años, se evidencia ya la concepción de la escritura que orienta sus pasos creadores. Una concepción que nos concede un día a día alterado, en aparente desacato al orden natural de las cosas. En el que el ser humano, abandonado al destino de la soledad, se ve nítidamente como una criatura desarraigada. Es decir, alguien que sufre de la ausencia de la patria, del sentimiento de pertenencia. Ya no formando parte de sí mismo, de su estructura anímica, sino integrándose en un universo atomizado, pulverizado. Perseguido, entonces, por la certeza de no pertenecer siquiera a la casa donde nació y en la que habita. Acosado por un extraño exilio que, contradictoriamente, da libertad al personaje para aceptar la inusitada máquina de la vida, una vez que es consciente de que, en cualquier momento, fuerzas extrañas, no solicitadas, llaman a su puerta y lo desplazan de su centro de gravedad, lo arrancan del

universo que, además de conocer bien, es capaz de traducir, y todo sin prometerle siquiera, como premio, el sentimiento de aventura, de bienestar personal.

Así, si seguimos de cerca el punto de vista del narrador de «Casa tomada», se observa cómo él mismo duda de la importancia de su epicentro, tanto que lo abandona cuando se le exige, sin mueca de dolor alguna. Una postura tan sumisa que pone en jaque los propios fundamentos de la razón, cuyos postulados, en este caso, al ser ideológicamente falsos, se someten al imperativo del enigma. Como si hubiese que aceptar el ciclo de la extrañeza, cuando la extrañeza misma pasa a ser un estado aceptable, natural. Y que, como consecuencia, frente a la fatalidad de los sucesos humanos, genera una pasividad elegante y sobria. Un horizonte narrativo en el que no existe una rebelión en marcha, sino el legado de la conformidad que agita la eficacia del propio narrador que nos cuenta la historia.

«Casa tomada» es uno de los relatos más emblemáticos de la prosa de Cortázar. Ya en las páginas iniciales del relato nos enfrentamos a una genealogía soterrada, representada por dos supervivientes: el narrador y la hermana Irene.

Pero, anteriores a esos dos personajes, hay una grey que, aunque ya difunta, insiste, a través del empeño de la memoria del narrador, en confundirse con los vivos. Tal secuencia nos recuerda la posesión de los muertos, presente en Pedro Páramo, de Juan Rulfo. En el cuento de Cortázar también hay ciertas sombras que deambulan presumiblemente por las habitaciones de la casa y hacen emerger a la superficie el brillo de sus historias pretéritas. Seres que, si bien han perdido el derecho a la credulidad, se agarran a la convicción de que la vida, al prolongarse tras la muerte, autoriza acciones presentes.

Es el propio narrador, discreta primera persona casi despojada de densidad narrativa, quien afirma que aquella casa, donde la hermana y él viven, ha sido ocupada durante los últimos dos siglos por sus antepasados. Un registro que nos permite suponer que aquello sigue siendo el territorio de los muertos: de esos que han ido sembrando en cada rincón un recuerdo que, pese a estar hoy fragmentado, exige partes sustantivas de la morada para acomodarse.

El autor, sin embargo, en breves líneas, obediente a la concisa economía, infunde en el lector una desconfiada curiosidad hacia semejantes descendientes, a la vez que lo hace convivir con un narrador con una fina facultad para narrar y lo prepara para las futuras aflicciones. Este narrador tiene, como función principal, contarnos la historia de la casa, mucho más interesante que la de su hermana y la suya.

La morada, como un elemento totémico, se describe minuciosamente, como si hubiese una clara intención de inventariar un bien a punto de ser extorsionado o vendido. Sus medidas arquitectónicas, aunque

exageradas, al haber vencido la acción del tiempo son lo suficientemente espaciosas para albergar a los muertos, sobre todo sus recuerdos, que, posiblemente a la deriva, alimentan, no obstante, la imaginación de los hombres.

Y como el narrador, que opta por cierta imprecisión esclarecedora, evita proporcionar detalles de la construcción, se ignora la antigüedad del edificio. Hay indicios, sin embargo, aquí y allá, de que se erigió antes del establecimiento de la familia en la casa. Posiblemente sea anterior al bisabuelo y otros miembros que integran la cadena de sucesión sanguínea.

Con todo, en el inicio del cuento sobrevuela cierta advertencia que no se identifica, dentro de la secuencia de detalles que nos preparan para lo que sucederá después. Como si, tras correr las cortinas, la escena narrativa la fuesen ocupando paulatinamente fantasmas y vivos sin distinción.

Con el beneplácito de semejante narrador, cuyo nombre no hace falta saber, se aguarda el movimiento de un cuento de estructura simple, pero a punto de adquirir una densidad inequívoca justo a partir del título: casa tomada. Un título que nos lleva a preguntarnos por qué Cortázar anticipa la acción, como obligándonos a adivinar las intenciones contenidas en la propia designación del relato. Una anticipación, no obstante, que al no revelar en ningún momento la naturaleza profunda del relato perturba el corazón del lector, dudoso entre la supremacía del título y el contenido del que aún no participa.

Dicha decisión narrativa por parte del autor nos precipita a todos en conjeturas falsas y seductoras al mismo tiempo. Nos hace creer que estamos a punto de enfrentarnos a un relato de rara carga simbólica, compuesto por metáforas que se expanden y se acentúan a medida que la historia avanza en dirección al desenlace.

¿Acaso este relato, al tratar de lo concreto y lo visible en forma de casa, presenta cierto grado de realismo? ¿O por detrás de esa apariencia real persiste la representación de una neblina que ofusca la visión del lector y lo prepara para otra dimensión de la realidad? Se trata, por tanto, de un relato simbólico dispuesto a insinuar lo que hay en la esfera del enigma, dispuesto a revelar lo que un universo realista jamás alcanzaría a decir.

Esa casa, con todo, originaria de un proyecto humano o de una materia de sueño, es tan poderosa que el narrador sospecha que él y la hermana han renunciado a casarse a causa de ella. Entre sus paredes ambos vivían como sumergidos en una relación metafísicamente incestuosa, permeada por la solidez de la edificación. Apaciguados por la serenidad de una morada que frenaba sus delirios y les hacía considerar que sobraba espacio para un razonable número de habitantes, dado que ellos dos no podían ocupar todas las habitaciones a la vez.

Bajo la influencia de la casa, el narrador, en un momento determinado, reconoce que la hermana, Irene, «era una chica nacida para no molestar a nadie». Lo mismo ocurría con él, cuya aspiración era vivir alejado del drama humano. Hasta que la casa, de repente, sin mayores explicaciones, es invadida por intrusos. Por seres o ruidos que, sin pedir permiso, se apoderan progresivamente de la propiedad en perjuicio de los actuales ocupantes.

Y a partir de esa lenta guerra de conquista en la que pedazos de la casa van siendo tomados, el hermano se limita a comunicar a Irene que «han tomado la parte del fondo»; sin que Irene, ante tales palabras, esboce reacción alguna, limitándose a murmurar: «¿Estás seguro? Entonces tendremos que vivir de este lado».

Así, sometidos a leyes superiores, solo les queda obedecer. Aceptar el destino como Irene había aceptado pasar la vida tejiendo lana, pero sin la excusa de esperar el regreso del esposo Ulises.

De común acuerdo, ambos aceptan que los despojen de sus posesiones. Como aviso, tal vez, de que la muerte, en breve, vendrá a cobrarse de ellos una vida vencida, todo, en definitiva, lo que tendrán que ceder.

Ante ese panorama, misterioso e insoluble, y a la luz de la historia de la América Latina de las últimas décadas, adquiere una súbita relevancia la valiosa observación del narrador cuando declara que desde 1939 «no llegaba nada valioso a la Argentina». O cuando, al final, reconoce, en tono melancólico, que «se puede vivir sin pensar».



## El país llamado Brasil

Con frecuencia hago la maleta y viajo por Brasil. Corto el país de norte a sur con el corazón sobresaltado. Nunca sé lo que estas intensas geografías van a ofrecerme. Son desde hace mucho antropofágicas y obstinadas. No permiten siquiera una aprehensión de carácter artístico.

En esas ciudades, al margen de los circuitos sofisticados, apuro la sensibilidad y escucho los ruidos del corazón brasileño. Que late, pero no habla, no explica la arqueología que antecede al momento justo de su histórica fundación.

Busco por esas tierras y por esos rostros de etnias caprichosas una matriz común a todos nosotros. Pero solo me topo con un cristal quebrado que reproduce, para mi sorpresa, mil versiones de una sola nariz.

Tiendo a creer, entonces, que a pesar de mi esfuerzo intelectual, movido por la pasión, no puedo ser contemporánea de mi propio país. Es decir, al hablar de él con un discurso teórico, incurro en lo absurdo y en lo falso. Creo la estética de la ilusión, de la realidad forjada según mi modesta circunstancia.

El país, como un todo, me sobrepasa. Es de naturaleza voraz, antropofágica. Devora, sí, pero no siempre devuelve lo que lleva dentro. Hay, a veces, una insolvencia verbal en su esfera más profunda. Una distancia insalvable entre lo que nosotros decimos de él y lo que él arrastra en las entrañas, como su verdad. Los recursos de que disponemos se revelan insuficientes para hablar de él y de su producción literaria. Como si nos susurrara: habla de mí con el corazón inquieto.

Nada me facilita hacer una reducción sociológica. Pues todo lo que sé — en especial si hablamos de literatura— me llega con inevitable retraso. Un retraso que contabilizo por medio de sucesivos viajes en el tiempo, si de hecho quiero explicarnos a nosotros mismos. Ahora recurro al siglo XVII llevada por Gregório de Matos, libertino y cruel, de palabra afilada. Ahora echo anclas en los últimos años del siglo XIX, solo por el placer de averiguar las dimensiones de un Brasil que engendró, a pesar

de sus estructuras arcaicas, a un Machado de Assis descomunal e irónico. Un escritor que, lejos de ser un genio tribal, cuya creación organizada profería críticas y lanzaba puñales contra la sociedad brasileña, también lo hacía contra el destino humano, encadenado a su implacable finitud.

En esas ciudades, sin embargo, más allá de recoger pruebas contundentes de la miseria, me hago confidente de esos escritores que, presos en la provincia, son el testimonio obstinado de su propia obra. Aunque inmersos en el anonimato y la duda, aceptan el encargo de relatar sus propias historias y, por consiguiente, las que se refieren a todos nosotros. Me dan constantes muestras de heroísmo, pues registrar en papel las contingencias humanas sin recibir aplausos y apoyo a cambio merece una interminable reflexión sobre la función del escritor en esta sociedad, mezquina y empobrecida, que solo lo engendra para olvidarlo o desacreditarlo.

Ellos y cuantos de nosotros hemos dedicado a la literatura brasileña el esfuerzo imperecedero de la creación, aunque sin el acceso al mundo libresco que nos habría permitido dominar mejor las corrientes estéticas que avanzan por la forma como medio de incursionar en el espíritu humano. Entonces habríamos intercambiado experiencias, establecido divergencias, admitido influencias y señalado profundas confluencias.

Y es que, como todo lo que ha tenido su origen en el destino colonial, nuestras vísceras y nuestra alma están empapadas de grasa y aderezos raros a la vez, que Europa nos ha brindado a lo largo de sus diversas formas de dominio.

En el caso de Brasil, las transferencias culturales empezaron, de entrada, por la lengua. Hasta aquí llegó la lengua lusa bajo las axilas de los ansiosos portugueses, que aprovechando las corrientes alisias la depositaron en el litoral brasileño.

Junto a la perplejidad que les asomó a la cara al toparse con una tierra policromática y clamorosa, rodeada de guacamayos, árboles de ochenta metros, indios que hacían de su rostro el campo experimental de un cuadro creado por un pintor tropical, también sintieron, al dejar atrás la ambiciosa Europa, que la lengua que hablaban se iba transformando poco a poco en otra, con matices nuevos, porque habían sucumbido a los nuevos sentimientos y al espíritu de aventura que los invadió como una fiebre intensa.

Ya entonces, a pesar del tráfico cultural, se estaba forjando una nueva lengua que abarcaría nuevas realidades. Y en los siglos que se sucedieron, al tiempo que absorbíamos el saber de otros continentes, inventábamos también el saber que está en el orden natural de las cosas.

Por tanto, la lengua se convertía en una necesidad del arte, en cualquier categoría en la que se inscribiese lanzar el desafío de su propia

supervivencia, cuando el arte se deja utilizar, como una palanca, para abrir las tímidas puertas de su conciencia liberadora. Y adquirir una vestimenta que le quepa por entero.

Es natural que Cervantes, Sófocles, Shakespeare sigan prestándonos sus voces y los espacios de que carecemos. No obstante, mediante el acuerdo con el pasado, con las turbulentas tierras excavadas, que el arte sabe desbarrancar, también nosotros nos hemos arrancado la propia alma para exponerla públicamente. De hecho, lo que somos está en lo que escribimos, contamos, pintamos, hablamos, amamos.

Como escritores brasileños, nuestras biografías literarias se dramatizan, se hacen porosas y, sobre todo, vulnerables ante el impacto de la realidad. Ante la certeza de que nuestra historia secreta —la mejor de todas las historias— se cobra de nosotros cada día la interpretación que le debe corresponder a la literatura.

Mientras tanto, sospecho que Europa, nuestra matriz común, no se da cuenta de que en su formación hay un vacío cultural proveniente del hecho de no haber recibido de vuelta, ya procesada, la estética que se produce en el Tercer Mundo.

La verdad es que por detrás de las decisiones estéticas subyace una sintaxis política y biográfica. Lo estético tiende a sucumbir ante el clamor orgánico de la lengua y de los sentimientos de este pueblo que hace que la escritura palpite a través del escritor.

Como escritora, me habilito para transgredir la gramática de la creación mediante el acuerdo —aun involuntario— con la realidad vigente, en la que ocupo una especie de papel moral. Y el uso de los recursos espurios —en forma de aprendizaje con los grandes maestros— está al servicio, pues, de una naturaleza estética que echa raíces populares. Aunque contraríe, de manera fatal, los intereses de la realidad para crear lo real, que es el campo de la invención.

A despecho de nuestra exaltada dependencia cultural, se ha preservado entre nosotros una zona fundamental de rozamiento, de resistencia, donde siempre nos ha sido posible practicar nuestra astucia creadora y ensayar nuestra inocencia. Por medio de esos recursos hemos conseguido protegernos del cúmulo avasallador de las obras literarias que por su importancia atracaron en nuestra conciencia, y ni siquiera nos perdonaron el inconsciente.

Así pues, usuarios de un equipamiento cultural cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, no debatimos aquí el grado de nuestra libertad creadora, sino el uso de una estética compatible con nuestra identidad nacional.

Para hablar en la práctica de esa literatura brasileña más reciente, llamamos la atención sobre la retórica del progreso que invadió Brasil a partir de 1955. De repente, con la apertura de nuevas carreteras y la

industria automovilística en expansión, la literatura, que hasta aquel momento había tenido un carácter eminentemente regionalista o se ocupaba de una sociedad rural, experimenta un cambio radical.

He aquí que el hombre brasileño, inducido a disfrutar de la velocidad de los coches y a recorrer las carreteras que lo llevarían como un nómada a cualquier parte del país que antes le estuviera prohibida, abandona la miseria rural para integrarse en la ciudad. Para formar parte del contingente urbano, afectado y privado de una estructura asistencial. En esa ciudad, sin embargo, la realidad se reviste para el hombre de campo de una fantasía desafiante que tiene que vivir al precio de cualquier sacrificio.

Ese hombre pasa entonces a inyectar en su imaginario una velocidad que lo perturba hasta el punto de alterar la noción del tiempo y el espacio que había concebido hasta ese momento. De la condición de ser una criatura del siglo XIX, pues se movía con un retraso de cien años, a remontar en unas semanas la ruta de esos mismos cien años.

Es en ese momento cuando el escritor, sometido a la cirugía que opera en el país, imprime a su texto la cinematografía adecuada a la demanda de la vorágine urbana.

Ahora sabe con seguridad que el mito, una de sus reservas de creación, también viaja. El mito sale del campo a la ciudad. Se transubstancia bajo la presión de los nuevos conceptos estéticos que engendra la realidad. Y adquiere, junto con la población, la imagen que se origina en la televisión. Un instrumento que actúa en su personaje, el hombre brasileño, como una incisión. La realidad, a través de esa imagen, alcanza un nivel onírico. Y el brasileño común, sin mayores indultos educacionales, pasa a creer en el día a día que ratifica la televisión, instrumento de esa misma imagen.

A la vez que el personaje del escritor pasa a residir en los límites o en la periferia urbana, su memoria, que ahora respira humo y angustia, se doblega bajo el peso de los recuerdos recientes, que son todos de extracción rural. Le resulta extremadamente doloroso extirpar del inconsciente sus vínculos rurales. Y, por su parte, el esfuerzo de ajuste del país a la economía de mercado internacional le impone toda suerte de sacrificios y renunciaciones. Sin saberlo, ese brasileño ha entrado a formar parte de una marcha y conduce a su país a la mayor deuda externa del mundo, de la que será protagonista y víctima al mismo tiempo.

La producción literaria es, sin embargo, sensible a los cambios sociales. Registra cualquier reducción sociológica. Y la perspectiva de la vida urbana —tras veinte años de autoritarismo— acelera para el escritor la apropiación de instrumentos con los que abordar el personaje industrial o postindustrial. Todos nosotros, sin distinción, nos transformamos en una conciencia repartida entre la fidelidad al pasado, en el que nos movíamos con la agilidad de quien dominaba aquellos tiempos, y la

intransferible obligación de formar parte del futuro, representado por la ciudad.

Con la aceleración del éxodo rural, el setenta por ciento de la población brasileña se hace urbana, infla dramáticamente los núcleos. E intenta absorber poco a poco las prácticas sociales inherentes al nuevo estado.

En esta etapa, Guimarães Rosa fuerza a los brasileños a comprender su visión casi teológica de la realidad a través de un paisaje mítico. Se apropia del mito no solo en su forma arcaica, sino en su aspecto clásico. Con el mismo molde que Joyce, por ejemplo, cuando explora el tema homérico.

En contrapartida, Clarice Lispector, pese a su contenido metafísico, carga en su interior con la perplejidad por el país y por el hombre que balbucea una problemática oscura, puesto que la experiencia humana es también oscura. De ahí que el texto renuncie deliberadamente al entendimiento claro, bajo la presión de un mundo de jerarquía provisional.

Ambos escritores, cada cual más ejemplar, nos inspiran nuevas tendencias literarias. Pero he aquí que la historia impone dictámenes inesperados. Con la implantación del régimen militar, sometido a una sólida doctrina de seguridad nacional, surge, en la novela sobre todo, una fuerte inclinación al texto de carácter periodístico.

Apoyadas en la mediación del reportaje como expresión literaria, esas narrativas, fugitivas de los periódicos debido a la censura, se apegan a lo circunstancial y desarrollan una eminente vocación mimética. Demuestran un apego por la copia; por la defensa de una realidad pictórica y fáctica que se nos sustraía en virtud de la circunstancia político-social; por la supresión de esa misma realidad, lo que obligaba al libro a competir con ella sin recurrir a la mediación de un aparato literario más complejo y denso.

Esa inmediatez literaria luchaba por la recuperación de la verosimilitud. Es decir, por la fotografía sin el misterio del claroscuro, por la abolición de las sombras que enriquecen las obras de arte.

No se intentaba perpetuar una reflexión histórica. El texto saltaba fuera de los moldes mitológicos y se despoblaba de figuras paradigmáticas y arquetípicas para rendirse a una necesidad episódica.

Se construía una historia que todavía no existía en tanto que discurso elaborado.

En ese mismo periodo, y hasta la llegada de la transición democrática, en el país estalla la producción de cuentos, a la vez que sintomáticamente se producen menos novelas. Los jóvenes escritores, atraídos por la necesidad de retener un Brasil que únicamente se describía a través de los canales oficiales, adoptan el cuento, más

manejeable y accesible para su formación cultural, como medio para evadirse de la represión a todos los niveles.

Mientras el estamento militar y oficial imponía una afasia verbal y creativa, el carácter documental de esa producción cuentística alcanza una dimensión prácticamente anárquica, pero vigorosa. El empeño de esos escritores es despejar los obstáculos entre la realidad invisible y la creación literaria; es decir, sacar a la superficie los males sociales. Para ello, no obstante, terminan utilizando un lenguaje alusivo en el que abundan ejemplos de fragmentación formal y de contenido. E incluso la ausencia de una lógica narrativa cuyas secuencias reflejasen una cronología social con la que identificarse.

Existía, por su parte, un constreñimiento visible al encarar lo real. Al menos les faltaba habilidad para organizarlo de forma literaria. De ahí la conmovedora presencia del uso del habla en primera persona, solitaria, casi narcisista.

Mientras en esos escritores vemos el desgarramiento de la conciencia del narrador, como reflejo del momento político brasileño, de los grandes autores surge la propuesta de debatir en sus libros la poética del texto.

El propio escritor, habitante del cuerpo interior del libro, cuestiona las fórmulas estéticas a partir de las cuales concreta su oficio de creador. Y al ampliar el espectro de la creación por medio de reflexiones compartimentadas, justifica, para sí y para el vecino, la necesidad de crear. Pues al vivenciar el enigma que preside la más sólida de sus casas, que es la casa de la creación, se sitúa simultáneamente en la condición de arrendador y arrendatario. De repente es un sujeto que aliena su propio domicilio, en caso de que quiera. Y, por otro lado, objeto de quien le reclama imperativamente la custodia de su pretendida morada.

Tales novelas metalingüísticas (Osman, Clarice, Autran, etcétera) también invitan al lector a protagonizar la creación. Comparten con él la responsabilidad de una colaboración no siempre asumida, a pesar de la lectura del libro. El lector se vuelve personaje doble. Ora personaje de la especulación ficcional, ora cómplice del eufórico espectáculo de la creación.

Esas tendencias, sin embargo, se han disuelto en los últimos años con la llegada de obras autónomas que difícilmente se inscriben en escuelas, en modas, o nos permiten suponer inclinaciones comunes a los principales escritores de hoy.

Involucrados en sus proyectos individuales, salta a la vista el momento luminoso que vive la literatura brasileña. Cada escritor se empeña en recoger la intriga humana esté donde esté. Para ello echa mano de los recursos estéticos más diversos, siempre que se autoproclame autorizado a inventar. A fin de cuentas, cuando se trata de construir el

enredo humano, no hay castigo previsto para lo que supera la creación, o es excedente; para quien osa multiplicar cada vida al reproducirla en otras mil. Mil versiones siempre inútiles, incompletas, pero siempre apasionadas.

Y eso porque, cada mañana, el escritor brasileño, o de la latitud que sea, inicia el áspero intento de reproducir fielmente el rostro humano. Y cada atardecer del mismo día existe el riesgo de que ese retrato se desvanezca sin dejar huellas visibles.

Así las cosas, me queda el valor y el orgullo de proponerles que conozcan la literatura brasileña. Preferentemente, que me permitan ese descubrimiento. Porque ella es el mejor retrato de este país que responde al nombre de Brasil.

## **El mito inca en Arguedas**

El escritor peruano José María Arguedas perteneció a la categoría de los intransigentes defensores de la causa indígena. Desde la infancia, por razones biográficas, optó por amarlos. Y ya adulto, al defender la etnia subyugada, confirmó su compromiso político y estético. No dudó en dejar huellas de la vida indígena en su obra de ficción. Se rindió a sus personajes humildes y les proporcionó la posibilidad de reivindicar la redención social por medio de un inesperado heroísmo. Como narrador, actúa como uno de ellos, toma partido, es un mestizo pese a ser blanco. Así, entregado a la causa que ahora considera perdida, no tiene cómo librarse del sentimiento de fracaso que lo invade.

A diferencia de Guamán Poma de Ayala, que se esforzó por revertir la situación penosa de Perú escribiendo a Felipe II, confiando en sus favores, Arguedas no tiene a quién recurrir. Enfrentado al inminente derrumbamiento de lo que quedó del Imperio andino, sucumbe poco a poco a un dolor que no lo deja vivir, después de haber, sin duda, preservado el imaginario inca en su obra.

Así, coherente con su corazón, el 28 de noviembre de 1969 atraviesa el patio secular de la Universidad de San Marcos, en Lima, donde impartía clases, se encierra en un aula vacía y aprieta el gatillo de un revólver contra la frente. Todavía estaba vivo cuando fue trasladado al hospital, donde falleció cuatro días después, el 2 de diciembre de 1969, con cincuenta y ocho años.

El dramático suicidio, que conmovió Perú, vino precedido por las cartas que escribió a familiares, amigos y correligionarios políticos, como el famoso Hugo Blanco, líder campesino. Una correspondencia de la que muchos sospecharon que había sido redactada con la intención de confundir a sus destinatarios, porque, al parecer, cada misiva presentaba diferentes motivos para justificar el gesto fatal del escritor.

Al leer alguna de ellas, se advierte la imaginación exacerbada de Arguedas, que, enfrentado a sus penosos recuerdos, presa de un torbellino de emociones, eludió darles una secuencia plausible, desmenuzar el contenido de su existencia, aclarar, en definitiva, lo que motivaba el desenlace. Ambiguas, contradictorias, es natural que



aplicase a su redacción las artimañas inherentes a la mente de un autor para quien la muerte y la vida constituían un enigma intraducible.

Lo cierto es que sus textos retratan su existencia solitaria, el denso conflicto en que estaba inmerso. Un hombre dividido entre dos mundos sin rendirse a ninguno de ellos. Lo que todavía hoy suscita que se hagan toda clase de conjeturas sobre su personalidad. Quién era exactamente.

Nacido en 1911 en los Andes peruanos, territorio del antiguo Imperio inca, desde la infancia acompañó al padre, un abogado de carácter nómada, en sus visitas a más de doscientas localidades peruanas. Marcado por una infancia ensombrecida por la muerte prematura de la madre, cuya pérdida lo laceró durante mucho tiempo, fue educado durante mucho tiempo por campesinos indios que cargaban en sus genes la tristeza motivada por la destrucción de su civilización. Con ellos absorbió la visión de las reminiscencias del universo inca en cuyo interior se aloja el sentido de lo sagrado, la devoción reverencial por la naturaleza.

Junto a los indios, Arguedas aprendió a expresarse en quechua, la lengua general, franca, de los Andes. Solo más tarde, al ser rescatado por su padre, que quería hacer del hijo un peruano blanco, el niño se volvió a acercarse al español, que adoptó como lengua literaria. Pese a tal decisión, sin embargo, conserva el quechua en el corazón, lengua que estimula su pensamiento y su escritura.

No obstante, cabría preguntarse si el idioma español le ofrecía, en realidad, los recursos necesarios en los que fundamentar su imaginario y amparar su creación literaria. O si se daba el caso de que Arguedas tuviese que recurrir al quechua siempre que debiera explorar enigmáticos meandros psíquicos. Y cabría intentar saber, también, si el legado cultural de la lengua dominante, al causarle conflictos, acentuaba todavía más la escisión que sufría por considerarse mestizo, desmañado hijo de dos civilizaciones.

Se quejaba de la dureza del idioma español, que carecía, a su juicio, del relieve y la iluminación que el quechua, de acentuada estructura simbólica, le proporcionaba. A su vez, era comprensible que el español de Arguedas tuviera textura dramática, porque, al hablar en quechua, se servía de una lengua de tradición que desconocía la escritura.

Por tanto, la percepción narrativa del autor tenía una base oral. Se asemejaba a una descripción, a una transcripción dictada por las voces disonantes de un coro. Pero, al buscar la visión que el idioma español le había negado, comúnmente subvertía su sistema lingüístico y afectivo con los recursos inherentes a su personalidad creativa, como la poesía heredada de los incas, cuyo repertorio de imágenes sembraba loas a la tradición oral. Al actuar así, se sentía un mestizo de por vida. Alguien que, subordinado a las presiones impuestas por las culturas indígena y occidental, no sabía hacer mejor uso de la dolorosa síntesis que resultaba de la fusión de ambas culturas.

La doble identidad era un dilema, le generaba angustia, depresión y contradicciones. Frecuentaba un escenario adverso constituido de duplicidad lingüística, teológica, ritualista, de estatutos políticos y estéticos. Vivía a la deriva, pero a salvo gracias a la escritura con la que el escritor inculcaba en los personajes los matices originales de las idiosincrasias de los indígenas y los mestizos, que profundizaban en la decadencia de las poblaciones indígenas excluidas de los favores que otorgaba el poder.

En la novela *Los ríos profundos*, publicada en 1958, Arguedas ausculta la matriz andina empeñado en encaminarse por un mundo alcanzado por las nociones trágicas de la existencia, afectado por una imaginación europea decidida a desfigurar la cultura inca con supersticiones, con el descrédito sistemático de la cultura de un pueblo al que consideraba inferior.

Como novelista, Arguedas se anticipa en juzgar los efectos de las iniciativas colonizadoras, cuyas premisas cristianas no se ajustaban a las del universo inca. Era consciente de que en la mentalidad inca existía, desde tiempos prehispánicos, la noción del pachacuti, un fenómeno capaz de aniquilar a los indígenas incluso sin el uso de las armas. Y que afirmaba que el universo estaba sujeto a transformaciones inesperadas, con fuerza suficiente para estremecerlo. El propio Bartolomé de las Casas, ilustre religioso español que proclamó junto a Carlos V que los indios tenían alma, afirmó que el pachacuti era un personaje mítico con poder transformador; al tiempo que el peruano Guamán Poma de Ayala aclaraba que semejante fenómeno sometía a todos a su fuerza telúrica. Un cataclismo que para el mundo arcaico ocurría cada quinientos años, cuando súbitamente se activaba.

Para los incas, el pachacuti, que habría sido impulsado por la presencia española, provocó, como consecuencia, la inversión del orden que alineaba las líneas maestras del Imperio inca. De ahí que se produjera el desorden de una sociedad cuyo pensamiento, regido por una estructura dual, creaba y defendía partes opuestas y necesarias entre sí. Y que, por tanto, además de garantizar el equilibrio psíquico, social, religioso, generaba el convencimiento de que, debido a ese orden, se evitaban las perturbaciones sociales.

Esa sociedad, basada en la convicción de que el cosmos se dividía en partes iguales, el mundo de arriba y el mundo de abajo, no sufría cisma alguno siempre que el orden lo emitiera el cosmos y se repitiera en otros niveles de lo cotidiano y del imaginario inca. Ese mismo sistema era el que se aplicaba en Cuzco, ciudad sagrada, capital del Imperio que, en obediencia a la jerarquía que regulaba su existencia, fue dividida en dos barrios, el de arriba y el de abajo.

Como resultado del pavor que el pachacuti inspiraba, de la violencia y la discriminación sufrida a lo largo de los tiempos, se hizo imposible resistirse a la opresión y a la humillación que los dominadores imponían. Además, la narrativa existente revela la abolición gradual de

la conciencia inca como resultado de la prolongada dominación de los blancos; sus efectos en una psique que se fracturaba, sin ánimo para fortalecerse. Al mismo tiempo, la recóndita memoria colectiva de la comunidad indígena no se libraba de los vestigios del horror sufrido cuando el comandante Pizarro, en 1533, en la ciudad de Cuzco, sin respeto alguno por la jerarquía inca, somete al emperador Atahualpa al garrote vil para, a continuación, degollarlo. Una profanación inaceptable para una población para la que el rey era un ser cósmico, perteneciente a la estirpe de los dioses, al que se veneraba del mismo modo que se rendía culto al sol.

Otras turbulencias históricas se suceden, dando secuencia a dichas fechorías. Muchas décadas después, en 1572, Francisco de Toledo debilita el mundo inca al cometer contra Túpac Amaru I el segundo regicidio. Por medio de ese crimen de lesa majestad, que genera un abatimiento moral que persiste a lo largo de los siglos, Toledo instaura definitivamente entre los incas el horror psíquico. Una violación histórica que precipita el derrumbamiento del Imperio inca. Un acto que introduce en el imaginario peruano una nueva simbología: la convicción de ser «un pueblo sin cabeza» que, tras sufrir una degollación trágica, no cesa de buscar lo que queda de la cabeza sagrada del Imperio. ¡Dónde está la cabeza, mi cabeza!

La dimensión del crimen perturba el inconsciente de la nación a lo largo de los siglos. Propicia el surgimiento de conflictos psíquicos que se extienden por la política y por la literatura. Y amargan a un pueblo que, al verse privado desde hace mucho tiempo de sus adornos ceremoniales, de las pautas y las leyes consagradas por un orden natural integrador de todas las expresiones esenciales, se refugia en el silencio, en la sumisión social, en los mitos que intentaba proteger por medio de la memoria, que, para los incas, era el nido de los mitos. Como reacción al secuestro diario de sus mitos, el pueblo crea poco a poco una narración sorprendente:

#### EL MITO DE INKARRI.

La génesis de Inkarrí está asociada al inconformismo histórico que sobrevino tras las muertes de Atahualpa y de Túpac Amaru I. Cuando los incas, desposeídos de sus valores, anhelan establecer la creencia de que, en el futuro, la cabeza del emperador se unirá al resto de su cuerpo. Y al fundirse cabeza y tronco, el orden místico de antaño se restablecerá, y cesará por fin el sufrimiento de las naciones indígenas.

Surgido en la sierra andina, el Inkarrí se propaga velozmente por las ciudades. Atrae inmediatamente a ideólogos, militantes, comunistas, intelectuales como Mariátegui, y el mismo Arguedas, que vieron en el mito una utopía capaz de restaurar valores esenciales, de motivar una revolución social. Y despierta en los medios académicos la adhesión a la causa indigenista.

José María Arguedas destaca entre todos ellos. Su talento como narrador, en provocadora defensa de los indios, utiliza la creación literaria para asumir una posición ideológica. Pero es tal su poder narrativo que, para atacar el universo blanco que desprecia, recurre a un lenguaje de rara densidad poética. Prueba de ello es su novela *Los ríos profundos*, que le sirve de plataforma para otorgar veracidad a lo que merece denuncia, sin renunciar, sin embargo, a una estética que lo convierte en un gran narrador.

El libro opera a muchos niveles, pero en conjunto es una especie de suma teológica del bajo mundo andino. Funciona con un lenguaje que se equilibra entre el rencor comprometido y la visión poética, sin dañar la calidad estética del autor. A medida que la compleja acción avanza, nos adentramos en un universo escindido que concentra los sentimientos adulterados de los vencedores y los vencidos. Un día a día contaminado por la desconfianza común entre los desiguales, entre los que desprecian y los que están bajo el régimen del miedo.

La sustancia trágica, inscrita en el libro, impide que los grupos se reconcilien. El acúmulo de conflictos asfixia la escena y conduce a un paroxismo que revierte el marco de la eterna humillación sufrida por los incas, para desembocar, bajo los auspicios de una genealogía imperial existente en la memoria de cada inca, en un heroísmo conmovedor, en un epílogo que propicia sin duda la ascensión victoriosa de lo sagrado.

Cuzco es el epicentro espiritual de *Los ríos profundos*. El adolescente Ernesto, alter ego de Arguedas, llega a la ciudad con su padre en plena noche. El carácter simbólico de los detalles del viaje indica que Ernesto, en proceso de iniciación, deberá someterse a los ritos de paso para conocerse a sí mismo y al alma colectiva.

La experiencia constituye para él una travesía por el mundo incaico en su dualidad sagrada y profana, hasta alcanzar la ascesis que le permitirá conocer la propia génesis y descubrir a qué universo pertenece. La búsqueda del Centro, donde se localizan la fe y los templos imaginarios, significará para el niño el regreso al mundo de su imaginario real. Un viaje circunscrito a las mortificaciones sufridas por los incas vencidos, mediante el cual, sin embargo, cumplirá la ruta de lo sagrado marcada por los rituales arcaicos.

La *ouverture* novelesca denuncia las intenciones del narrador. A fin de cuentas, estar en Cuzco, eterna ciudad cósmica, imperial, instaba a quienquiera que fuese a apropiarse de los códigos incas, de los textos de eminentes tratadistas, de la materia de la fracasada utopía incaica.

Al llevar a Ernesto a Cuzco, antes de internarlo en el colegio de Abacay, la opción estratégica de José María Arguedas era hacer que el adolescente conviviese con el imaginario incaico sin la protección paterna. Y que, una vez abandonado a su propia suerte, estuviese en condiciones de asumir su memoria latente y la de sus ancestros para poder cotejar el presente peruano con el envilecido pasado inca. Y

desarrollar así la habilidad de interpretar las tramas indígenas, de sensibilizarse con el pensamiento arcaico, siempre modélicamente pretérito. Había que responsabilizarse de una cultura arcaica que solo dependía de él para subsistir, para que sus historias pudieran contarse.

Instalado en Abacay, Ernesto inicia la exégesis de su origen y del espíritu que justifica su presencia en la novela. Asume la conducción de una aventura que oscila entre los personajes cuyo interior él, como narrador, tendrá el privilegio de dominar. No obstante, quizás de forma inconsciente, se somete a la tradición milenaria, al sentimiento modelado por la naturaleza entronizada por el inca, a la resistencia espiritual que entre el pueblo andino resonaba con naturalidad, al sentido de la eternidad de las aguas del río de Abacay, perturbadora metáfora. Se apoya, en definitiva, en la acumulación de representaciones simbólicas.

Por medio de esa educación sentimental, que forja su conciencia y su sensibilidad, va perdiendo, poco a poco y al mismo tiempo, la inocencia y las ilusiones. Tendrá en consideración la melancólica frase de Francisco de Quevedo sobre la utopía: «NO HAY TAL LUGAR».

El patio del colegio de Abacay, de asistencia obligatoria, era el escenario de siniestros procedimientos sociales. Desde ese espacio se propagaban juegos crueles, se trababan luchas fratricidas entre mestizos y cholos. Además de una locura sexual que motivaba que algunos alumnos eligiesen indias, como la pobre Opa, para ejercer sus abusos y crueldades.

«Me apenaba recordarla sacudida, disputada con implacable brutalidad, su cabeza golpeada contra las divisiones de madera, contra la base de los excusados.»

Una sexualidad mezclada con el mundo de los excrementos, de los olores fétidos, en vivo contraste con el discurso farisaico del cura que, al pretenderse ajeno a los actos infames cometidos en su entorno, predicaba entre los indios la resignación y la pasividad.

Aquella sociedad, que gobernaba el mundo según sus prerrogativas, condenaba el mestizaje con el que Ernesto se solidarizaba. Las injusticias que constataba le daban valor para metaforizar la realidad, para subvertir la noción del mal, el declive de los indios, la perdición generalizada que los demás le querían imponer.

La poética de Los ríos profundos se concentra sobre todo en Ernesto, que narra con voz oculta. Su imaginación verbal adquiere especial relieve en el capítulo titulado «Zumbayllu», que trata de la ilusión, la fantasía, el paroxismo que rodea los atributos inherentes al arte de crear.

Sus páginas, de una punzante reflexión estética sobre la naturaleza del arte, son un tributo de Arguedas a la imaginación incaica, una vez que

habilita a Ernesto para viajar con el beneplácito del verbo quechua, que era para el propio Arguedas el espejo en el que el pueblo inca se miraba para hablar. La misma lengua a la que el mestizo Inca Garcilaso de la Vega, al destacar sus ventajas, se refiere: «... Aunque no la he escrito con la majestad con que el inca habló, ni con toda la significación que los de aquel lenguaje tenían».

Se trata, sin duda, de un tratado poético sobre la ilusión. En él se concentran conceptos dedicados a la intransigente defensa de la ilusión. La necesidad de detener cualquier obstáculo que impida el discurso inconsútil del arte. Para adquirir, por medio de palabras conjugadas poéticamente, la convicción de que la ilusión literaria, en su esplendor, tiene el poder de corroer los cimientos de la realidad. Como si la energía transformadora que proviene del zumbayllu fuese el otro lado de la realidad.

A lo largo de la lectura, Arguedas prolonga la acción, da destino a los personajes, observa las lagunas existentes, mientras Ernesto, niño y posteriormente adulto, en pleno ejercicio de las memorias atemporales, inspecciona la historia andina, la historia peruana.

Pues a él corresponde asumir propósitos morales y estéticos para terminar el relato. Antes de cerrar el epílogo o de abrir las compuertas, para quien entra o para aquellos a quienes expulsa, deben incorporarse los argumentos y los personajes que tengan eficacia narrativa. Así, acredita lo que está al servicio de los propósitos de Arguedas, gran narrador. Y enfatiza su testimonio sobre la desolación social existente en Abacay, lo que le lleva a elegir un mito con el que cerrar Los ríos profundos. Sin embargo, dispone de la miseria generalizada como pilar de la acción final. Y de la desaparición de la sal de las comunidades pobres como excusa para el motín. La sal pasa a ser el eje del drama social. Y confirma la codicia del rico.

La india Felipa se convierte en la protagonista que lidera la sublevación. Mientras el motín está en marcha, la mujer inicia el recorrido de su propia leyenda. Se enfrenta a las fuerzas del mal, subyugada por el engranaje legendario. Espera que el imaginario popular la secunde, que apoye lo que hay alrededor de los hechos. No obstante, ignora que, en defensa de los ricos, la Iglesia la condena, lanza a los indios en su contra. Como consecuencia, Felipa sucumbe al escarnio popular y desaparece, como si hubiera muerto. Como si le hubiesen cortado la cabeza igual que hicieron con Atahualpa y Túpac Amaru I. El nuevo regicidio, en vez de en Cuzco, sucede en Abacay. Esta vez el golpe mortal alcanza a una india sin linaje.

Años después, como ni el milagro de Inkarri ni Felipa vuelven a la vida, Arguedas inclina el tronco ante el altar para el sacrificio: que le corten la cabeza.

## La morada centenaria

Nacimos en 1897. Precisamente el día 20 de julio a la sombra del tenue invierno carioca. Un año que recogía los escombros de la monarquía mientras esperaba el futuro de una república recién instaurada.

Raros momentos aquellos que presidieron la inauguración de la Academia Brasileira de Letras, cuando, bajo los efectos de los olores tropicales, de la sensualidad urbana, se intentaban elaborar claves y concepciones estéticas adecuadas a las entrañas psíquicas de los brasileños que entonces vivían en cobertizos, casas coloniales, palacetes, el paisaje típico de una urbe iberoamericana del siglo XIX. En medio de todo ello sobresalía un pesimismo disimulado, una austeridad forzosa, la ausencia de modernidad. Sin duda, una falsa hegemonía nacional a cuenta de las acometidas ideológicas que se daban entre dos especies de patria.

Por un lado, el Brasil del litoral, representado por Río de Janeiro, la polis de los embusteros, de la gente sin escrúpulos, del funcionalismo anclado en una corte en extinción, de los banqueros al servicio de la «crisis del ensillamiento», todos ellos mascarones de proa que Machado de Assis incluyó en su ficción para describir una sociedad despiadada, egocéntrica, carente de solidaridad social, regida por estatutos jerarquizados que preveían un oportunismo persistente, rasgo común en la corte imperial. Un agrupamiento social salido del campo, cuyas raíces rurales intentaban acomodarse a las reglas impuestas por la etiqueta de la extinta corte. Una urbe que Machado de Assis, comprometido con la inefable ilusión del arte, escudriña intentando consolidar la lengua. Por medio de rigurosos detalles, pone de relieve a hombres con trajes oscuros, los sombreros de copa calados en la cabeza, y a mujeres cuyas faldas se agitan con el afán de proteger voluptuosas virtudes. Empeñado, ciertamente, en no dejarse engañar por la falsa alegoría ciudadana, repudia la visión triunfal con la que los brasileños se distraían para eludir las consecuencias de una visión crítica y el temor de estar a merced de una decadencia colectiva.

Y, en oposición a este país urbano, el Brasil profundo, el del interior, el de la selva, el de la orilla de los ríos, sobrecargado de mitos, creencias y disturbios religiosos. Un país recién salido de la dependencia política,

con fronteras frágiles, necesitado de defender el territorio, la lengua, de establecer además nuevas reglas de convivencia social. Incapaz, por tanto, de recibir de su población, en su mayoría formada por analfabetos y esclavos abandonados en la vía pública, el fuego inflamado de los debates y de las múltiples versiones que una realidad desigual e ingrata debería forzosamente suscitar. Sobre todo porque en el país había una discreta élite intelectual que confiaba en la cultura y en el arte como instancias soberanas, capaces de interferir en el proceso traumático vigente, en ese momento, en el territorio brasileño.

En ese entorno histórico, que exigía progresivos cambios sociales, como la implantación de un régimen propenso a admitir que una inicua miseria se extendía por todos los estratos, es en el que surge la Academia Brasileira de Letras. Justo cuando Brasil padecía las consecuencias derivadas de un conflicto que había alcanzado proporciones dantescas: la guerra de Canudos, el interior monárquico enfrentado al litoral republicano. Una guerra que sacudió los fundamentos morales de la nación, descrita de manera genial por Euclides da Cunha en su monumental obra *Los sertones*. Una lucha fratricida entre el ejército brasileño y Antônio Conselheiro y sus seguidores que tuvo lugar en el campamento de Canudos, a orillas del río Vaza-Barris, en el interior del estado de Bahía, entre 1896 y 1897. Un conflicto de proporciones crueles, nacido del descreimiento popular en la república recién instaurada, que representaba para aquella comunidad miserable la materialización del reino del Anticristo en la tierra. Y es que el Gobierno electo, sin demostrar sensibilidad política alguna, sin preparación previa, propugnó la separación de Iglesia y Estado, la celebración del matrimonio civil. Y, además, subió los impuestos, indiferente a la pobreza reinante en el interior del país, dando así muestras cabales, para la población que deambulaba hambrienta por aquellas tierras, de que se aproximaba el fin del único mundo que ellos conocían. El conflicto bélico, que duró diez meses, adquirió tales proporciones que culminó con la destrucción total de la localidad. El campamento de Canudos fue arrasado e incendiado, y la población, estimada en veinticinco mil personas, aniquilada. Los que sobrevivieron acabaron por ser implacablemente degollados. Un genocidio imperdonable, uno de los mayores crímenes cometidos hasta la fecha en territorio brasileño. Un episodio que el genio de Euclides da Cunha, ilustre miembro de esta casa, no nos deja olvidar.

En medio de tantos enfrentamientos y dilemas, que arrancaban a la sociedad de su falso centro de equilibrio, surgen algunos jóvenes intelectuales, sin duda incómodos al ver a la nación arrodillada ante hechos históricos tan dramáticos, dispuestos a reaccionar. De repente son conscientes de que es posible unir a las palabras el gusto por la acción e iniciar una insuperable llamada a la ofendida conciencia nacional. Intuyen que ha llegado el momento de conceder cierta trascendencia al mezquino día a día, de reforzar las bases de la ciudadanía del país, de rasgar fronteras, de acercarse a Europa, modelo de civilización. Como si quisiesen captar, como había hecho ya Machado, el mensaje nacionalista de José de Alencar, siempre fiel a su recetario idílico, pero vigorosamente patrio; y fuera necesario adaptar



la narrativa y el pensamiento a una realidad aprehensible para todos. Decididos, junto a los demás escritores, y en especial Machado, a emprender la ingente tarea de unir tradición y modernidad, lo particular con lo universal. Con la pretensión, sin duda, como criaturas consagradas a las civilizaciones, de situarse en el epicentro de la vida, de actuar como herederos del latino Terencio, para quien lo humano no era extraño.

Pero ¿quiénes eran esos jóvenes que buscaron la protección y la aquiescencia de Machado de Assis y de Joaquim Nabuco? Muchachos, como los designó Machado en su discurso de inauguración de la Academia Brasileira de Letras, texto comparable en belleza y en reducida extensión al que Abraham Lincoln pronunció en Gettysburg. Muchachos, sí, liderados por Lúcio de Mendonça, a quien debemos esa espléndida aventura del espíritu y de la nacionalidad de la que resultó la fundación de esta casa. Sin duda jóvenes idealistas, pobres y progresistas. También desconcertantes, que confiaban, sin embargo, en la pujanza del verbo para romper las amarras del provincianismo al que estaban sometidos, cuyo resistente armazón les impedía vuelos inaugurales.

En esa época de la historia, los escritores brasileños creían en la lengua como promotora de un cosmopolitismo que se conciliaba con la audacia estética y con las reformas políticas y sociales que el país requería. Así, intrépidos en la medida de sus sueños, que eran el muelle propulsor de sus proyectos, fueron en busca de Machado de Assis, genio de la raza brasileña, y de Joaquim Nabuco, aristócrata del espíritu y héroe de la abolición. No podían prescindir del prestigio de ambos intelectuales, del respaldo intelectual que les faltaba. Junto a esos maestros y otros compañeros de igual estirpe, confiaban en que Eolo, que se hace prominente a cuenta de la astucia de Ulises, los conduciría, céleres, a la isla de la invención, a las quimeras que los quemaban.

Ya entonces el autor carioca era considerado uno de los mayores escritores vivos. De apariencia austera, se esforzaba por borrar los vestigios de su negritud, que se blanqueó con los años; tartamudo, tenía dificultades para controlar el habla. Y que, para sorpresa aún hoy de sus biógrafos extranjeros, jamás salió de Brasil. Como mucho, se alejó de Río de Janeiro a una distancia de doscientos kilómetros.

Señor de una admirable mente que se reflejaba en su obra, desde esa altura analizaba el mundo, rasgaba fronteras. No había límites para su percepción de la realidad, para su vocación de grandeza. Siempre fue pionero en la defensa de una estética compatible con lo que se producía en Occidente. Un creador que, al dominar los saberes humanos, se aliaba con los repertorios más eclécticos.

Dicho sea de paso, Brasil se ha equivocado al no incluir el nombre de Machado de Assis entre sus intérpretes más notables. Al no reconocer en él una trascendencia analítica que instaaura la modernidad del proyecto nacional. Como si la intelectualidad brasileña tuviese

escrúpulos en aceptar que la invención literaria, en su fulgurante expresión, tiene un carácter interpretativo, asertivo, analógico, y que ha sido desde tiempos áureos la plataforma desde la que examinar, exhumar, reconstruir el horizonte de Brasil.

¿Por qué, entonces, excluir de semejante categoría a este regente de eximio discurso narrativo que secciona la jerarquía social vigente y hace sangrar a personajes cuya índole se ajusta todavía hoy a lo que somos? A este constructor del lenguaje que es el resguardo de las acciones humanas y con el que se socializa la realidad. Pues ¿cómo interpretar una nación sin el amparo de la perspectiva creadora de un artista que perpetúa el fascinante delito de vivir los límites de la radicalidad social?

En tanto que intérprete de los códigos étnicos, legendarios, secretos, de Brasil, Machado estaba capacitado, al igual que Joaquim Nabuco —el bello Quim, gran escritor y de brillante oratoria—, para comprender la propuesta que los jóvenes le hacían. Si bien antagónicos en origen, en belleza, en destino, se estimaban, dialogaban. Nabuco, hombre universal, señor de las tertulias y concedor de Europa y Estados Unidos, sentía por Machado una profunda admiración, reconocía su genialidad.

Tras alguna resistencia razonable, comprendieron que en Brasil faltaba la academia que les proponían. A partir de esa decisión colectiva, una vez que Lúcio Mendonça, mentor intelectual del proyecto, dio los primeros pasos, predicaron al unísono la evolución de la matriz social, la creación de un muestreo literario representativo, la ascensión de la cultura a la escala civilizatoria.

Las propuestas de Machado y Nabuco, al principio divergentes, se funden. Al fin, la Academia Brasileira de Letras se inaugura a semejanza de la Academia Francesa, fundada en 1635 durante el reinado de Luis XIII por el diabólico y astuto cardenal Richelieu, quien amaba tanto a los gatos que les dejó en testamento una considerable suma de dinero.

En cuanto a la adopción de medidas prácticas, los nuevos académicos se atuvieron a las circunstancias nacionales. Dicho de manera sencilla, sin arrobamientos, redactaron un estatuto coherente que abarcaba las posibles necesidades. Una construcción bien elaborada, sensata, demócrata, que tras ciento diecisiete años se ha hecho tan intocable y pétrea como la Constitución estadounidense. Las huellas iniciales de la fundación reflejan la índole de su tiempo y la escasez de recursos. Circunscritas a aquel modesto día a día, no se privaron de un ideal elevado. Hay indicios de que pretendían resistir las inclemencias de los años. Se confiaba en la sensatez y en el talento de los sucesores.

Conviene recordar, en este sentido, la sabia frase de Machado de Assis ante la molestia de verse obligado a compartir espacios con otras instituciones por falta de casa propia: «Otra generación lo hará mejor».

Congregados en torno a ese proyecto, esos hombres estaban convencidos de que la sociedad brasileña se hallaba desde aquel final del siglo XIX, en los albores del XX, lista para la reflexión, para el espectáculo del arte, de que sería capaz de convivir en igualdad de condiciones con otras instituciones cuyo destino de confraternización habían buscado desde tiempos homéricos tantas academias, como los aedos errantes, esos enigmáticos poetas de la memoria.

Una academia que, a partir de su formación, aquel mismo año, y hasta nuestros días, ha dejado traslucir en diversos estadios su vigoroso propósito de dedicarse a la intransigente defensa de la lengua portuguesa, a la unidad literaria de Brasil.

Vista desde la distancia, nos resulta grato saber que la Academia Brasileira de Letras, desde su primera formación, fue juvenil y poética. ¡Sin recursos, sin siquiera un lugar donde instalarse, donde echar raíces y esperanza! Y aun así, sin alejarse, durante los largos años de su existencia, de los principios que guiaban su larga jornada. Comprometida siempre con la gloria de la lengua lusa, firme materia de lo sagrado y de lo profano.

Una fidelidad que, puesta a prueba, permite que recapitulemos la historia de la Academia a la luz de esos años; para situarnos bajo la égida de un sentimiento prospectivo, documental, con el que restaurar en cualquier momento su trayectoria pública y privada; para, con el empeño memorialístico que nos caracteriza, reaccionar a las inmolaciones que siegan la conciencia histórica, y rebelarnos contra el olvido que amenaza la trayectoria humana. Posturas gracias a las cuales seguimos narrando el recorrido de esta institución. Todos arrastrados por la convicción de que esta casa, a la que también llamamos la Casa de Machado de Assis, es una parte esencial del imaginario nacional. Un legado que se refuerza a través de sus cuarenta patronos, cuarenta fundadores, y los ciento ochenta y nueve académicos y ciento cincuenta y tres socios correspondientes que han pasado por aquí. Legión admirable de vivos y muertos, entregados todos ellos a la salvaguarda del arte, del pensamiento, de un humanismo listo para regenerarse cuando se ve azotado.

Desde su nacimiento, la Academia Brasileira de Letras ha participado en los momentos constitutivos de la historia brasileña. El país nos ha servido de guarida en la consolidada creencia de que éramos los exégetas de nuestra propia realidad mientras nos iba modelando. La creencia de que el sustrato indescifrable, revestido de arte y de misterio, que desde hace siglos forja Brasil podría instalarse en los creadores y pensadores de esta casa. Con el fin de que la psique brasileña, alojada en nosotros, bajo el candente y moderno primado de la memoria, actualizase quiénes éramos y nos redefiniese.

Ese anhelo permanente por la memoria, por parte de la Academia, la libera para transitar con igual desenvoltura por el pasado y el porvenir. Ambos tiempos entrelazados, reconociendo que la tradición es la línea

de unión entre todas las épocas y todas las civilizaciones. La tradición que ampara rupturas bienhechoras, la materia procedente de los márgenes, el caos propenso a implantar modelos estéticos. Y es que la tradición es solidaria con lo que se rebela contra ella.

Hace ciento diecisiete años que somos huéspedes activos de Brasil. De su memoria, de su historia. Bajo la vigilancia de un inestimable repertorio producido por aquellos académicos que, a través del arte, de la vida, del pensamiento, hicieron de la Academia el espacio público de sus luminosas inteligencias. Sin duda, un legado que nos acredita para presentar a Brasil una narrativa que enriquece la propia historia del país.

Desde finales del siglo XIX hasta la actualidad hemos sido y somos, como ya he dicho, ciento ochenta y nueve miembros efectivos. Cada académico identificado con las cuitas e inquietudes de su biografía y de su respectiva época. Cada cual dejando tras de sí una estela de valiosas contribuciones culturales. Por tanto, cabe preguntar qué sería de nosotros, brasileños, si esos seres no hubieran existido, si no hubiesen poblado este territorio con la esperanza de llegar a ser algún día la república de los sueños.

¡Cómo imaginar Brasil sin ellos! Qué materia utópica nos mostraríamos a nosotros mismos, a nuestros hijos, si no pronunciásemos sus nombres ahora, en voz alta. Si no les ofreciésemos el panteón del mérito. Qué lengua hablaríamos en este Brasil descuidado, negligente con el idioma portugués, si no hubieran dejado muestras del esplendor de la lengua. Cómo alegraríamos en estos tiempos orgullo, ilusión y otros símbolos que habitan en el alma y en la patria, si no los tuviésemos a ellos, vivos y muertos, sentados enfrente, en estos sillones de la sala del Petit Trianon, ayudándonos a apuntalar Brasil para que no vuelque. Este país que, a pesar de los desengaños y los desconsoles, es nuestra mayor invención colectiva.

Y no es verdad que si ahora pronunciara los nombres de Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Euclides da Cunha, Afrânio Peixoto, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac, José do Patrocínio, el barón del Río Branco, Clovis Beviláqua, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, José Lins do Rego, Antonio Callado, entre otros igualmente fundamentales, no responderían todos ellos al unísono en esta sala: ¡presentes!

Y si vuelvo a mirar a los académicos sentados ante mí, seres que admiro y estimo, ¿acaso no tengo razón en creer que cada uno de ellos estará dispuesto a defender esta Academia de la corrosión del tiempo, del fraude que se ha hecho norma, de los estatutos inmorales vigentes, de la frivolidad que el Estado y la sociedad estipulan de común acuerdo, del fracaso que afecta a la educación y a la ciudadanía? ¿Acaso no reaccionarían en pro de nuestra salvaguarda ética, cultural, histórica?

Si evoco de nuevo el nombre de Lúcio Mendonça, es para reconocer que con él contrajimos una deuda impagable. ¿Acaso con ese gesto de reconocimiento hemos adquirido autoridad para proponer a los jóvenes brasileños, justo el día de nuestro aniversario, que se aventuren a soñar con un ideal que los lleve a construir un día el equivalente a lo que la Academia Brasileira de Letras representa hoy? Siempre será momento de acortar la distancia que separa a los jóvenes de las instituciones consagradas por el tiempo, gracias a las cuales se ha forjado la ciudadanía. A fin de cuentas, la modernidad, en general atribuida a los jóvenes, es una premisa equivocada, implica desterrarlos de la sabiduría propia de la vejez. Sería conveniente, por tanto, que los jóvenes brasileños, como sucesores e intérpretes del futuro, rastreen en su genealogía doméstica y urbana para no perder de vista de dónde proceden los beneficios de una nación que han heredado al nacer. Esos pilares de la nacionalidad.

Esta casa, en consonancia con su papel aglutinador de la conciencia intelectual, ha reforzado los vínculos con las fuerzas vivas de la sociedad; ha forzado al país a conocerse, a abandonar los límites de una simplicidad engañosa, atribuida al pueblo como si significase una puerta abierta a la sabiduría. Triste ingenuidad que la sociedad y el Estado juzgan prudente alimentar.

Esta casa es libertaria. Al fundamentarse en el mérito, ha acogido a descendientes de esclavos, aristócratas, miembros de la clase trabajadora o de la clase media, hijos de inmigrantes. Todas las etnias, en espléndido mestizaje. Solo ha tardado en acoger a las mujeres, lo que hizo en 1977 al reclutar a Rachel de Queiroz entre sus filas, meses antes de que la Academia Francesa aprobase el ingreso en sus dependencias de la extraordinaria Marguerite Yourcenar. Y que no dudó, justo el mismo año de su centenario, en 1997, en elegir a una mujer como su presidenta. Un hecho que se repitió años después, al conducir a Ana Maria Machado al mismo cargo.

Así pues, al recibir a brasileños de todos los estratos sociales y de todas las regiones, ha alcanzado una representatividad que el talento recupera y merece. Ha señalado en su frontispicio el emblema de Brasil y ha hecho que converjan en su asamblea evidencias, diversidades, antagonismos, puntos de vista culturales contrarios a los establecido por los centros canónicos.

Se debe subrayar que, como guardianes de un magnífico patrimonio intelectual, velamos por preservar un legado que creemos pertenece a la colectividad. Pocas entidades son tan representativas como la nuestra, integrada en el pueblo brasileño aunque el pueblo lo ignore. En consecuencia, es necesario poner esta casa a prueba. Hacer que los brasileños penetren en sus recintos como quien visita la morada familiar. Para saber quiénes somos y quiénes son ellos. Las puertas, amigos, están abiertas. Siempre lo han estado, al contrario de lo que se piensa. Y no podría ser de otro modo.

Recientemente, en el extranjero, revelé que Brasil era mi morada y que tenía el gusto de servir a la literatura con memoria y cuerpo de mujer. Una memoria que se corresponde también con las acciones del presente; que no descuida la materia dispersa que cada día va quedando atrás, sin por ello dejar de prestar atención al rigor y la lógica. Una actitud que perfecciono en la Academia, que vela por la memoria y por el idioma portugués, ambos inseparables.

Todos vivimos, dentro y fuera de esta casa, enalteciendo la lengua de Brasil, la lengua del derecho universal, la lengua del amor y de los sentidos, la lengua que discute con Dios. El verbo de la poesía, que es la palabra secreta. La lengua que sustenta el edificio del arte. El repertorio que, asociado a la ilusión del artista y del pueblo, se aventura por donde nunca hemos estado, por el lugar al que al final llegamos gracias al milagro de la lengua. Sí, la lengua de nuestros antepasados, que padece los efectos transformadores de los años y que acude a nosotros para que ejerzamos también el derecho y el gozo de azotarla, de darle formas nuevas, de experimentar sintaxis y sonidos sorprendentes, de cincelar a fuego lo que de verdad necesitamos decir. Esta lengua lusa sin la que la nación naufraga cuando, a fuerza de una restricción maligna, de una indigencia vernácula, nos convertimos en criaturas afásicas.

Fue ese día, hace más de un siglo, cuando empezamos a existir. Nacimos, entonces, modestos, líricos, nómadas, pero comprometidos apasionadamente con Brasil. Celosos de la lengua y de la literatura. De esos sistemas de símbolos que son escudo de la representación humana. Gracias a la cual osamos relatar lo que se transforma en narrativa que cuenta la historia. Las inenarrables combinaciones del verbo que asegura que existimos. La narrativa eterna es prueba de esa verdad.

Este ha sido el destino de la Academia Brasileira de Letras. Nuestro homenaje de amor a lo que somos.

## **El amigo Tomás**

Yo lo llamaba Tomás, a veces Tomás Eloy. Pronunciaba su nombre manifestando mi afecto y admiración. Sin forzar esa especie de intimidad que se reparte frívolamente entre todos sin tener en cuenta categorías jerárquicas o distinciones profundas.

A su lado reconocía su inmenso talento, el modo en que formulaba ideas, cómo las palabras, en su luminoso discurso, tenían un lugar preciso en el que encajar. En él no había lagunas, desorientaciones culturales. La tradición y la modernidad caminaban juntas.

Era fácil quererlo. Considerarlo el amigo de gestos nobles, altaneros, que era necesario mirar. Guapo y carismático, nunca lo vi menospreciar la cotidianidad del arte. Al contrario, su espíritu creador hacía que creyéramos en la pulsión de la escritura, de la creación literaria. Formaba parte, desde cualquier punto de vista, de un linaje que representaba, en conjunto, lo mejor que ha producido América.

Yo apreciaba nuestra familiaridad. Nunca quise perder la amistad que el destino selló a nuestro favor. Fueron muchas las veces que nos abrazamos, que fuimos a seminarios, que participamos en mesas redondas. Una frecuencia que nos enseñó a intercambiar confidencias, fidelidades, a apurar el amor incondicional que ambos alimentábamos por la literatura.

Me resulta difícil detallar la historia de nuestra amistad, rastrear su genealogía. Pero venía de lejos, de muchos años atrás. Por suerte disfrutamos del tiempo suficiente para acumular los hechos y los encantos que forjan las aventuras afectivas e intelectuales. Además, en este mismo foro, que hoy es una casa que deambula por el continente transportando ideas y afectos, intensificamos, a lo largo de los años, nuestro amor por Tomás. Este foro, que ha sido la memoria de todos, nos ha permitido preservar sus gestos, su verbo, su magnetismo.

El brillo y la clarividencia de Tomás Eloy Martínez se manifestaban a través de diversas expresiones de la escritura. Fuese la que fuese la forma en que se presentara su lenguaje, en la ficción, el periodismo, el ensayo o el magisterio, este llevaba la marca de la originalidad creativa.

La narrativa, sobre todo, conciliaba la invención, en estado abrasivo, con la refinada habilidad para construir un universo en el que cupiesen personajes, lenguaje y el vasto mundo.

Haber ocupado en el pasado una cátedra en la Universidad de Miami me brindó la oportunidad de elegir la novela Santa Evita como tema de un seminario. A medida que leía y releía el libro, admiraba más su narrativa, además de desmenuzar en su totalidad la vida oficial y secreta de Eva Duarte de Perón, y auscultaba las entrañas de Argentina. Se trataba de una verdadera declaración moral, política, antropológica de una nación cuya idiosincrasia el autor, con el afán de hacer su exégesis, exponía sin conmisericordia alguna.

La muerte y el poder, ambos protagonistas, legítimos temas recurrentes, fundamentan la narración. Y permiten que Evita asuma una dimensión trágica y se convierta en un mito indestructible y universal. Hasta tal punto que es posible creer que, aunque embalsamada, todavía ocupa la Casa Rosada y el imaginario argentino.

En el transcurso de la novela se desmontan poco a poco los cimientos de una sociedad que, a pesar de sus altos indicios civilizatorios, obedecía a dictámenes patriarcales y oligárquicos.

A partir de la muerte de Evita, la materia narrativa, circunscrita a Perón, Evita y su círculo de acólitos, favorece el análisis feroz de un poder cuya astucia degrada las capas sociales.

Ese poder, que Tomás examina con rigor e incitante minucia, disecciona al mismo tiempo las entrañas de la heroína, Eva, y nos introduce en situaciones inverosímiles, en el amplio repertorio de las emociones humanas.

Con la cautela de un orfebre, el autor nos conduce por los intersticios de una época para destacar las debilidades de los individuos, la sordidez que el matrimonio presidencial lastra para gobernar con mano de hierro.

Empeñado en crear un aura novelesca fantasmagórica, Tomás exacerba la fantasía. Con ella teje una red de suspense, equívocos, contradicción. Elementos estos y otros que, añadidos a la máquina de absurdos, ponen de relieve el cadáver embalsamado, que se transforma en un ideario político, ideológico. Una entidad inanimada que, al superar los propios límites biográficos e históricos, se torna en el cuerpo sagrado de la nación.

El legado metafórico de la novela es inagotable. Por medio de su representación escénica, nos enfrentamos a un país convulso, cuya legión de personajes impulsa que Evita se convierta inicialmente en mito y, a continuación, en santa. Lo que les faltaba.



Como mito y santa de una historia que no domina, Evita se somete a los papeles que se le atribuyen. Un proceso constructivo que propicia mil versiones sobre el mismo tema, así como la admisión final de un personaje que, por su multiplicidad, ha pasado a ser uno de los más fascinantes de la literatura latinoamericana.

Así pues, Evita, embriagada por la muerte, el mito, la santidad, acepta la custodia de ese nuevo ser en el que se ha convertido. Gracias a la urdimbre narrativa de Tomás Eloy Martínez, es víctima de una metamorfosis radical. Deja de ser quien era para corresponder a los anhelos colectivos, al imaginario de su pueblo. Y, en obediencia a tal designio, sustenta y alimenta las máscaras que la van adornando.

De este modo, las intrigas y las conspiraciones de la corte, los vaivenes históricos y las mutilaciones sociales convergen hacia Evita y se debaten entre sí. Y pasando, pues, a ser una réplica de sí misma, ella se sumerge en un conflicto con características griegas y populares al mismo tiempo.

Esa imaginación y esa argucia narrativa conjugadas suscitan dudas, imprecisiones, matices. Los pilares presentes en una gran obra. De tal magnitud que dispensa al autor de ofrecer un epílogo o una solución, en realidad inexistente. Se limita a abandonar la convicción narrativa para reforzar la ambigüedad de Evita y exponer la precariedad que a todos reviste mientras narra una historia.

La novela Santa Evita, sin duda, socava la realidad. Lejos de ser mimética, desacata las claves biográficas, la historia oficial. Consiente que Evita, objeto especulativo de Tomás, desorienta y ahonde en la verdad narrativa.

Una realidad, no obstante, que se cobra de Tomás Eloy Martínez un lenguaje capaz de exceder los límites del libro. Asimétrica, esa realidad nos impone el juego de la ilusión, amplía los fundamentos de la creación, al tiempo que forja un sello que enlaza realismo, fantasía, signos.

Santa Evita fascina y perdura como un clásico, su estética nos apremia a adherirnos a parámetros que justifican lo grotesco y lo extraño, que radiografían un país imaginario cuyo cortejo de insensatos, cobardes, buhoneros de la patria y apasionados destilan el veneno de la servidumbre corrupta.

A la trayectoria creadora de Tomás Eloy Martínez se podría añadir mucho más: su fervor democrático, su brillante labor como periodista, su docencia, siempre activa, en las universidades americanas. Un hombre generoso, alegre, contador de historias. Siempre dispuesto a cumplir con los deberes de la amistad, aun cuando el cuerpo diera señales de flaqueza. Incluso en momentos así, tuvo el valor de trasladarse a la capital mexicana para asistir a la celebración de los ochenta años de su amigo Carlos Fuentes. En aquellos espléndidos festejos, Tomás estaba ahí, indómito, imbatible, señor de su inmensa

humanidad, cuidándose de despejar nuestras preocupaciones, empeñado en disipar la perplejidad que asomaba a nuestros semblantes.

Al final de su estancia en México, cuando dejaba el hotel con su hijo, los acompañé hasta el coche. Me costaba aceptar que se trataba de una despedida. No deseaba prever que en breve nos reuniríamos en la República Dominicana para rendirle homenaje, destacar su memoria, su sabiduría, su intenso humanismo. ¿Cómo iba a permitir que un amigo nos dejase para siempre?

Ahora que Tomás Eloy Martínez ya no está entre nosotros, nos consuela agradecerle su existencia ejemplar, agradecerle que nos eligiera como amigos.

## La genealogía de Marília Pêra

La trayectoria de Marília Pêra es un relato. La historia de una gran actriz de proscenio y candilejas que se confunde con la comedia brasileña. Y que, al estar vinculada desde la infancia al teatro, manifestó por ese arte un amor que reforzó con los años, indiferente a los sinsabores reservados a quienes vivían de dicho oficio.

Fue testigo desde la cuna del drama que vivió su familia dentro y fuera del escenario. Se trataba de una compañía que recorría los teatros del centro y de los suburbios de Río de Janeiro actuando, como funámbulos originarios de las ferias medievales. Una experiencia andariega de la que Marília Pêra extrajo la sensación de repartir arte por las cavernas de Brasil mientras recogía monedas.

Consagrados a la representación, los Marzullo, de origen italiano, y los Pêra, de procedencia lusitana, trasladados a Brasil, dieron continuidad a un designio que los lanzó a la aventura de reproducir en escena los secretos de la vida. Siempre apostaron por el carácter universal del verbo que emitían en escena, y cuyos autores revelaban la cara oculta de la tragedia humana, en nítido desafío contra las convenciones sociales. Obedientes, ellos, al manual que les indicaba qué reglas artísticas se adaptaban al teatro entonces representado en Brasil.

La familia, de linaje teatral, formaba una verdadera dinastía que difundía arte y entretenimiento, mientras transmitía a la hija mayor, Marília Pêra, los fundamentos del arte que se practica en el escenario; esas nociones ejemplares que forjan la esencia del artista capaz de empuñar la antorcha del arte sin dejar que se caiga al suelo.

Manoel Pêra y Dinorah Marzullo tenían el proscenio como hogar. A pesar del aspecto precario de los camerinos de los teatros que frecuentaban, nada les impedía considerar dicho recinto el salón en el que todos los miembros de la compañía teatral se congregaban con la intención de confabular sobre el papel que desempeñaban en la sociedad brasileña. Era común que debatieran acerca de lo que realmente se escondía en los rincones de un oficio que exigía aliento y pasión. Capaz, tal vez debido a sus enigmas, de sostener la fabulación y de convertirlos en portavoces de una dramaturgia consagrada desde los

griegos. Así pues, les correspondía la noble función de renunciar a sus propias vidas a cambio de los decires prestados de Hamlet con el fin de que el príncipe danés manifestase su perplejidad; imprimiendo, gracias a la mera entonación vocal, sobresalto en el corazón de los intérpretes.

En la intimidad conyugal y en el teatro, Manoel y Dinorah reproducían cada día las peripecias atribuidas a los personajes en el escenario. Primero entre bambalinas, se adentraban en el escenario para dar inicio a la obra que abordaría los contratiempos humanos. Reconociéndose, pese a estar apremiados por la escasez económica, portadores de una cultura a la que había que dar valor en un país en formación.

Al nacer, inscrita con el nombre de Marília Soares Pêra, la artista consolidó la genealogía familiar. Atraída por el ambiente teatral, asumió muy pronto la tarea existencial de entregarse en el escenario, como si no tuviese la opción de elegir otra carrera. Consagrada a un destino natural, el teatro se convirtió en la escuela que la diplomó para la vida. Y que le concedió el bienaventurado oficio de inducirla a reflexionar, a reproducir, a parodiar, a perpetuar los episodios humanos.

Ya a los cinco años, elegida para representar a la hija de Medea, la trágica reina que en el apogeo de la tragedia mata a sus dos retoños, Marília se ciñe a la epifanía del desvarío que condenaría a Medea. En cada espectáculo observaba la crueldad de un acto que aún hoy arroja una eterna penumbra sobre la naturaleza humana. Se adentraba en los meandros de la tragedia de la mujer que, disconforme con la traición del marido, Jasón, clamaba venganza, se rebelaba contra un héroe que simbolizaba la prepotente civilización griega que la había excluido por considerarla bárbara.

La sangre falsa, que en el escenario brota del puñal que utiliza la madre desorientada, salpica a la niña, que, quién sabe si por vivir una experiencia radical, incorpora a su precoz alma de artista el verbo rabioso con el que Medea consuma la tragedia.

Desde pequeña, Marília observaba a la familia, el esfuerzo con el que a lo largo de los años diseccionaban un repertorio teatral compatible con las leyes estéticas que amparaban la narrativa propicia a destacar los sentimientos inherentes a cualquier época, mientras recogía de sus padres y de grandes actores como Conchita de Moraes, Dulcina, Procópio, Madame Morineau, Suzana Negri, Eva Todor, Dary Reis, Dercy Gonçalves, Bibi Ferreira, y otros más recientes, el precioso legado del arte de representar. Aprendía en qué medida cabía a los actores modificar el rumbo de los sentimientos vinculados a las escenas en las que intervenían como personajes. Cuánto se les permitía, al margen del director, reformular una frase incómoda, alterar la ideología del drama, influir en el temperamento del personaje. Si quizás,

por ser cómplices del autor, era admisible adaptar el personaje a la versión que tenían de él.

Probada en escena, Marília valoraba el peso de la trama y de la intriga presentes en los intersticios de la dramaturgia. Había que llevar al epicentro del escenario el inefable tejido del misterio en el que cabía el enredo del mundo. Sobre todo, al teatro no podía faltarle la conciencia de estar representando las creaciones geniales de Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Aluísio Azevedo, Nelson Rodrigues.

La configuración mágica del escenario seducía a la actriz en formación. Vivía la pasión de sentir las tablas estremecerse bajo sus pies, a su paso. De tener a su alcance el espacio escénico que confirmaba que, fuera del mundo de la ilusión, el único tenido como real, no había vida.

Marília Pêra no renunció en ningún momento a la construcción de un proyecto que concordara con su ideario artístico. La ruta de la vocación le exigía sacrificios, una devoción integral. Así, se enfrentó a lo arenoso, a lo conflictivo, a la sustancia que, contradictoriamente, atravesaba el arte y le proporcionaba el pan de la salvación. Un arte, sin embargo, que los compensaba con la euforia procedente del Olimpo.

La familia, que apenas sobrevivía con el dinero que ganaba, se mantuvo unida. El montaje de obras se sucedía sin tregua. Una temporada detrás de otra. Un esfuerzo nacido de la veneración por el teatro y de la carencia de recursos.

Delgada, de apariencia frágil, el inmenso talento de Marília Pêra superaba los obstáculos, se multiplicaba en escena. Dotada de artimañas teatrales, actuaba, bailaba, cantaba, a la vez que explicaba la naturaleza de los textos con la misma perspicacia que quien los había escrito. Su figura flexible se movía en el proscenio como si en su cuerpo se alojasen mil.

Manoel Pêra y Dinorah Marzullo resistían a los contratiempos. Seguían los pasos de la hija con la esperanza de que avanzase por los laberintos del oficio y se convirtiese en una actriz soberbia. Un pronóstico que los años confirmaron.

En su libro *Cartas a uma jovem atriz*, la artista describe, emocionada, el momento en que su padre, veterano actor, ya de edad avanzada, observaba desde la platea de un teatro vacío cómo su hija ensayaba un fragmento de la obra *La fierecilla domada*, de Shakespeare; y de repente, embargado por una intensa emoción, se puso en pie para aplaudir a la joven como si no fuese hija suya, sino una actriz tocada por la gracia que el arte reserva a los intérpretes de gran envergadura.

La alianza existente entre padre e hija marcó la singularidad del instante y no se rompió ni con la muerte del progenitor. Un pacto mediante el cual Marília se comprometió a preservar la memoria

familiar, a recoger el testigo que Manoel, Dinorah, Antônia, los Pêra y los Marzullo le pasaron sin dejarlo caer.

El día 24 de septiembre de 1967 llegó un dolor sin consuelo. Manoel Pêra, después del ensayo de la obra *El inspector general*, la víspera del estreno, regresa a su casa en Río de Janeiro y fallece. Invadida por la tristeza, la familia vive un luto que no cesa, agravado por la falta de recursos. Léo Juzi, productor teatral, socorre al amigo y se encarga de sufragar el entierro. Y así se despide el brillante actor Manoel Pêra, que, inmolado en el altar de las lides teatrales, sirvió con denuedo a las exigencias del teatro y que jamás renunció a conceder su arte a Brasil. Al morir, tras cincuenta y cinco años de carrera, ponía de manifiesto la situación de penuria en la que vivían los artistas brasileños.

Junto con Sandra, su hermana, Marília Pêra se imbuyó del espíritu sucesorio. Subyugada por el hechizo que emanaba del trabajo, proseguía intrépida, tras haber elegido el anillo de piedra oval, de color azul, heredado del padre, como emblema de resistencia y de amor filial. Un anillo que Manoel Pêra lucía en el dedo meñique, sin quitárselo ni siquiera cuando tal adorno era impropio para el papel que encarnaba.

Todavía hoy, Marília Pêra lo luce en su mano, garantizando así la permanencia de su padre en el escenario y en su vida. De hecho, en 1967, año del fallecimiento de su progenitor, se produce un episodio que expresa su vínculo con el anillo. En el estreno de *El barbero de Sevilla*, al entrar en escena y tras un gesto impulsivo, el anillo sale disparado y aterriza en el escenario con la piedra boca arriba, ofreciendo al padre la oportunidad de presenciar el desempeño de la hija.

Ese talismán en la mano de Marília sigue teniendo hoy un efecto trascendente. Vuelve a poner en escena el objeto que reaviva el recuerdo de su padre y consagra la honra de una familia dedicada al teatro.

Hablar de la vida de otro, incluso siendo una figura pública como Marília Pêra, es un desafío. No es fácil cruzar la frontera del cuerpo ajeno, repositorio de idiosincrasias y salvaguarda de la soberanía individual, y obtener detalles que, observados solo a medias, relegan a la sombra justo la porción que falta; y atreverse a designar la morada sagrada que sostiene la sensibilidad de una artista como Marília, a quien se aplica la grandeza establecida por el modelo social.

A lo largo de su carrera, esta actriz brasileña ha transfigurado el arte mediante una interpretación que ha impreso rastros emocionales en sus personajes, les ha garantizado carne y hueso, los ha devuelto al imaginario cultural, y ha simulado ser quienes ella creía que eran.

En el escenario, Marília fabulaba, respondía a las exigencias del drama. Tenía la virtud camaleónica de proyectarse incluso en la Virgen María, que, en el Gólgota, protegiendo el cuerpo de Cristo recién bajado de la

cruz, le inspira la conmovedora madona de la película Pixote, la ley del más débil, que lleva en el pecho, en gesto similar, al niño exangüe.

Durante cincuenta años, bajo las luces del escenario o en las pantallas de cine, Marília Pêra ejerció un oficio que, al propugnar ideales renovadores y sujeto a incomprendimientos, a la censura impuesta por el régimen militar, fue unas cuantas veces simbólicamente desalojado de su hogar, que era el teatro. La clase teatral, sin embargo, resistió. Marília mantuvo el talento y el valor. Respondió trabajando, transfigurando los personajes, añadiendo a cada uno características comunes a una comunidad. Una práctica que sin duda aprendió de los clásicos griegos, cuyas criaturas escénicas, aunque designadas con un nombre, llevaban en su interior el significado de la multiplicidad que, aliada a la metáfora, las transformaba en modelo arquetípico. De manera que cada personaje, aun con su apariencia individual, actuase como arquetipo, una vez sujeto al arbitrio de la platea. Uno entre mil.

Así, al ser Carmen Miranda, Mariazinha, la solterona virgen, Dalva de Oliveira, Milu, Maria Callas, la hippy Rejane Batista, Chanel, Maruschka, Darlene, la mujer del pueblo, la actriz operaba el milagro de asumir el estatuto social de una nación. Liberaba con mágica energía el lenguaje teatral, con el que compatibilizaba el público y las leyes del teatro.

Las palabras, entonces, permitían al drama reverberar y ser veraz. Al fin y al cabo, Marília había asimilado las mañas habidas en lo indecible de un arte que la soledad y la carencia humana habían engendrado y del cual se origina la creación que nos humaniza.

Confiada en el impacto de su apasionante uso de las cuerdas vocales, la actriz instrumentalizó el cuerpo para representar, danzar y cantar. Decidida a absorber los ideales de un teatro que había destilado sabiduría a lo largo de milenios. Para ser capaz de emitir los susurros y los aullidos que contiene la poesía que el teatro filtra.

Señora de un acervo compuesto por títulos de piezas pertenecientes a autores clásicos y contemporáneos, Marília Pêra, en sus acciones verbales, arrancó de la oscuridad del cajón títulos olvidados para formar con ellos un compendio sin el que el teatro está incompleto. Su trabajo supo conjugar interpretación y escritura teatral. Un enlace que, al infundir ánimo en la escenificación, incorporó a la identidad nacional, como parte de la memoria colectiva, personajes vividos en escena o en el cine.

Celosa del lenguaje teatral, Marília Pêra reverenció el peso histórico del arte. Intérprete del torbellino de las palabras efímeras, ahora mortales, reconocía en ellas la materia subyacente y el subterfugio poético que permiten al actor brillar en el escenario.

Bajo los efectos de la parusía escénica, que es el advenimiento de la creación, asumía en el escenario nuestra humanidad, vivía en nuestro

nombre. En los actos dramáticos invitaba al público a disfrutar del arte, a acercarse a lo sublime, a salir del capullo individualista para transformarse en una entidad teatral.

Celebrada en Brasil y en el exterior, Marília Pêra fue homenajeada por fin por la Academia Brasileira de Letras. El día 17 de junio de 2014, en el salón del Petit Trianon, escenario de instantes notables de la vida nacional, nuestra mayor institución otorgó a la gran actriz la Medalla João Ribeiro, un galardón reservado a las personalidades más relevantes del universo cultural de Brasil.

Un reconocimiento que, a instancias de una propuesta hecha por esta escriba, y acatada por unanimidad en el pleno, dio muestras públicas del alto aprecio que la casa de Machado de Assis tributa a esa admirable actriz que, en el escenario y en las pantallas, ha desafiado la materia fugaz y ambigua del arte de la representación, ha influido en la realidad bajo la égida de la libertad artística.

Al ser convocada por el presidente Geraldo Holanda Cavalcanti para recibir el premio, el público, de pie, le dedicó una ovación. Un reconocimiento a la generosidad con la que ha servido a un arte venido de tiempos inmemoriales hasta la complejidad de nuestros días, al gran talento con que ha reforzado los sentimientos humanos y a su manera de vencer los límites del arte escénico para exaltar el teatro y su misterio poético.

Con todo, los homenajes que dediquemos a esta gran brasileña son insuficientes. Ningún diploma puede hablar tanto al corazón, reconoció ella misma, como el arte de escenificar al que entregó su vida; un legado intemporal de los Marzullo, de los Pêra, que le dejaron un oficio con el que ha identificado el territorio escénico de las idiosincrasias patrias y ha servido a Brasil.



## Las caras de Brasil

El país donde se nace proporciona una visión utópica. No hay imparcialidad a la hora de definirlo. Abordo Brasil con cautela. Acierto y me equivoco. Pero poco importa. ¿Quién sabría lidiar con un país de tal magnitud, cuyo territorio se sobrevuela durante horas sin jamás abandonar sus fronteras? Y que, a pesar de su desmedida geografía, no sufre turbulencias lingüísticas y ostenta las ventajas de ser mestizo en el cuerpo y en la memoria sincrética. Un mestizaje que sobrepasa la piel, tiñe el alma con una cultura insidiosa y espléndida.

Brasil es una amalgama de seres y saberes. Y, aunque de etnias variadas, somos fundamentalmente ibéricos, hijos de la imaginación portuguesa y española. Herederos de un universo impregnado de ficción, de maravillas, de una peculiar noción de la realidad. Una realidad concebida como una invención narrada por cada cual según sus designios. A partir de un carácter individualista que se opone a los proyectos colectivos, a las organizaciones sociales programadas para durar.

El realismo patrio está pautado por una fuerte dosis de fantasía. Inventar forma parte de su índole social, así como aparentar lo que no somos, exhibir lo que nos falta, simular la posesión de bienes que pedimos prestados al vecino. Y todo para exhibir un valor que no tenemos y poder proclamar que somos amigos del rey, del presidente, o comensal del alcalde de la ciudad, para sacar del bolsillo del chaleco un nombre famoso e insinuar que es nuestro amigo.

Somos cortesanos con gusto. El poder es la miel de nuestras vidas. Y esa danza de la apariencia, instalada desde hace mucho tiempo entre nosotros y oriunda de diversos pueblos, en especial de la península ibérica, ha prosperado en nuestra psique antes de que existiéramos como nación. Un comportamiento social que nos induce a inquirir sobre nuestra génesis.

Ni siquiera intérpretes como Sérgio Buarque de Holanda y Gilberto Freyre, que se aventuraron a definir al brasileño, a justificar su conducta pública y privada, nos confirmaron de qué linaje procedemos, o lo que nos une o nos separa. No incursionaron en parajes metafísicos,

ni tantearon lo que forma parte del ámbito del misterio. No dijeron con exactitud dónde se resguarda la matriz de nuestro ser. No aclararon por medio de las voces canónicas y populares el significado de ser brasileño a lo largo del siglo XIX ni de cómo serlo en medio de las turbulencias del siglo XXI.

¿Acaso ser brasileño te convierte en dueño de una tierra con más de ocho millones de kilómetros cuadrados, sin contar con las famosas doscientas millas de litoral atlántico? ¿Es nacer en una aldea que no se localiza en el mapa ni con lupa?, ¿en un lugar remoto al margen de la civilización que la madre, al parir al retoño, inventa para garantizarle que aunque viniera de un lugar olvidado seguiría siendo brasileño, mientras le llena la cabeza de fantasías, leyendas, narrativas, con el afán de garantizarle humanidad?

¿Ser brasileño es, entonces, tener epidermis y espíritu mestizos, abastecerse del certificado de nacimiento que incorpora a uno a la estadística controlada por el Estado? ¿Es ceder al país las marcas de la etnia, como el pelo, la nariz y el color? Un concepto que avergüenza más que sirve, y que solo tiene utilidad cuando se proclama oriundo de andanzas humanas por el mundo.

¿Acaso ser brasileño significa amar con un ímpetu repartido entre todos, tener idiosincrasias y pasiones equivalentes, instintos que, aun siendo crueles, se tienen como cordiales? ¿Es ser el norteño que padece sed y el sureño que se pierde en la pampa mientras bebe mate creyéndose argentino? ¿Es llevar inscrito en el ADN del temperamento el lema positivista que luce en la bandera brasileña: «Orden y progreso»?

¿Se es brasileño por la lengua que se habla en casa, en la cama, en la vía pública? Cada uno con su acento, lo que denota si se es fronterizo o pueblerino de algún lugar remoto. Un acento nasalizado o abocinado que suena como música en los oídos de quien se emociona con la sonoridad de la lengua que nos llegó de Portugal hace más de quinientos años. Hoy lengua de los quebrantos, de los deseos eróticos, de la elocuencia parlamentaria, de las emociones recónditas, de la astucia, de los mentirosos, de los doctrinarios sin escrúpulos. Lengua de los amantes y de la poesía. De los guerreros, de los corruptos, establecidos en general en el poder federal. De los dictadores expulsados con la Constitución de 1988, de los vándalos, de los condenados, de los fariseos que burlan al pueblo desde las tribunas. La lengua de los vencedores, de los que pecan y suplican el perdón sabiendo que en breve incurrirán en la misma culpa.

Hay muchas maneras de ser brasileño. Al reír, enfrentándose a la ridiculez que a uno le atribuye el vecino. O cuando se fuerza el llanto ante la tragedia pública para hacer creer que se es solidario. Sensibles frente al misterio del dolor. Ser brasileño, pues, es desgarrar las cuerdas vocales en el instante del gol, seguro de volver a casa al final del partido con la ilusión de encarar con denuedo los embates

cotidianos, las deudas acumuladas, la matrícula de los hijos en la escuela, la casa al pie del barranco que amenaza con venirse abajo con el temporal. Es beber la cerveza llamada «rubia helada», una Marilyn Monroe con la que se crea un vínculo erótico. Cuando, en torno a la mesa del bar, emotivos y vulgares como lo humano, establecemos con los compañeros falsas alianzas y llamamos la atención con chistes que expresan implacables prejuicios. A la vez que, fortalecidos por los efectos del alcohol, sorbemos la cerveza que nos reconcilia con los desafectos y traslada al futuro las divergencias de antaño. Seguros, entonces, de que en la nación brasileña no hay piedad.

Ser brasileño es aceptar el misterio de un Dios nacido en Brasil, a quien le corresponde solucionar los conflictos nacionales. Es tener fe en que este país es su verdadera morada y en que nada le faltará. Ni techo, ni la sopa humeante, ya que la vida nos provee a todos con sol y alegría, con la sal y la esperanza de los días venideros.

Con dicha convicción, en los trópicos brasileños se multiplican las cosechas, lo que aquí se planta crece bien, según afirmaba Pero Vaz de Caminha en 1500 en una carta al rey Manuel I, en Lisboa. Y así nacieron bananas y el fasto de la lengua lusa. Un edén que gratifica la memoria con fugaces recuerdos y borra lo que conviene olvidar.

No obstante, Brasil es patria de cultos sincréticos, de religiones recién fundadas que dan la espalda a los enigmas griegos y hebreos. Religiones creadas por fieles cuyos modestos preceptos teológicos no ofenden a Dios. Y es que, al fin y al cabo, este es un país sin tradición filosófica, que narra la vida con voluptuosidad novelesca. Y que, a fuerza de intriga y de la inmanencia de la metáfora, nos vuelve hacia la ficción y hacia la poesía a la vez.

Los saberes que cultivamos se corresponden, sin embargo, con la materia que conservamos del mundo. No podemos olvidar que, para ser brasileños, somos griegos, romanos, árabes, judíos, africanos, orientales. Que formamos parte esencial de las civilizaciones que aportaron la nostalgia a esta tierra en la que afloran la abundancia, la alegría, la traición, la ingenuidad, el bien y el mal. Atributos nutridos por las alubias negras bien condimentadas, el arroz suelto, el bizcocho de maíz, el bistec encebollado y los fideos de azúcar y yema de huevo que decoran el paisaje atlántico y del interior.

En Brasil han surgido narraciones ingeniosas e inventivas. Bandoleros, malhechores, héroes, criaturas de estirpes enmarañadas. Abominados unos, hoy reverenciados. Pero ¿a quién le interesa el juicio de la historia? ¿A quién le interesan los personajes moldeados por las torpezas y las inquietudes de su época, acomodados a la sombra de un mango que ha resistido al paso del tiempo, mientras otros brasileños, en sus casas, tocaban las cuerdas de la guitarra y del corazón o surcaban los mares con las barcas de la imaginación? Cada uno de ellos, eso sí, luciendo en el pecho colectivo banderas, hábitos, lenguaje, locas demencias, restos de cultura.

Tal vez ese sea el motivo de que se aconseje a quien visita Brasil que se adentre en su historia y sus leyes, siempre de interpretación provisional. Que se asegure de verdad de si ha recalado en el paraíso utópico en el que había soñado invertir su capital, cuya volatilidad, de hecho, no nos interesa. Que sepa que la Explanada de los Ministerios, del poder, en Brasilia, sigue un código cifrado y unos estatutos cuyo lenguaje, en especial para los brasileños, es transverso, ambiguo. Con todo, para conocer mejor el país, le urge escrutar los sentimientos cotidianos y las reglas de la vida, el lenguaje malicioso, la vocación de alterar las directrices gubernamentales en plena aplicación. Y que aprenda, sobre todo, que es una praxis crear dificultades para obtener ventajas; cuando nos ilusionamos con ganar tiempo e ignoramos qué hacer con él.

Hay que auscultar el corazón brasileño, que se reparte entre la familia y los amores clandestinos, leyendo a los escritores que se sumergieron en nuestra matriz, que alcanzaron en profundidad la genealogía de los afectos y las contradicciones. De su escritura emana nuestra medida humana, una fe que expurga la sensación de destierro. Y en ella se vislumbra cómo este pueblo singular trata la vida con admirable levedad, con humor generoso; sin olvidar jamás carnavalizar la realidad que le hace falta, enaltecer la lujuria que se lleva a casa como parte de sus trofeos.

## Mis ruinas

Os hablo como una escritora al servicio de la memoria brasileña. Como si fuera una autora entregada al abandono y que vuelve a salir a la palestra contemporánea décadas después.

Al mismo tiempo soy el cuerpo que la memoria tiene en mira y encarno a los muertos del pasado que hemos borrado de las páginas literarias. Una entidad que, movida por la piedad, se desdobra en los mil personajes que emergen de esos escritores olvidados y reclama que regresen a la vida literaria.

La memoria, que es un bien común, propaga indicios de lo real. Ofrece, en la secuencia de los servicios que me presta en especial, intrigas, percepciones secretas, señales de la vida, saberes, urdimbre novelesca, el pensamiento del mundo. Clavada ella en el corazón humano, confieso que nada soy sin sus recursos. Su legado, que es civilizatorio y se origina en mis ancestros, descansa hoy, más fuerte que nunca, en mi regazo. Producto mío y de la cultura, gracias a ella discuro sobre la poesía y el repertorio literario. Dependo de ella para acordarme de las veces que pernocté, encantada, en casa ajena, de las ocasiones en que emití alaridos infantiles escalando montañas y árboles, o me inicié en los divertimentos del arte. En especial cuando celebré aquel mes de noviembre en que, siendo niña, desembarqué en Vigo bajo el frío y la lluvia gallega so pretexto de conocer a mi familia, pero, sobre todo, para aprender que la narrativa salva a héroes y villanos del naufragio estético.

Esa memoria, mía y colectiva, impulsa el proceso asociativo, tiende a desembocar en la invención. Me ayuda a comprender la fatiga de mis años y el colapso ocasional de las civilizaciones a lo largo de los milenios. Y aunque el arte no depure el alma del creador, en compensación, el acierto de la creación literaria consiste en originarse del caos verbal.

Siempre me he sometido a los designios de la memoria que, utópica y reveladora, describe la belleza inmortal de cierta isla surgida en el río Araguaia después del reflujó de las aguas donde disfruté de días soleados. Instantes únicos que minaron el campo de mis convicciones y

me hicieron aceptar la ficción como el arte de la mentira, cuyos efectos pueden ser beneficiosos, jamás moralmente inicuos. Y eso porque la opción estética, propuesta por la imaginación, es una muestra de la vida que guarda en su interior la llave de una promesa.

Mi memoria, que comparto con todos, defiende civilizaciones anteriores a mi nacimiento. Me confirma que formo parte de la veracidad de la ilusión, de esa materia inefable. Me sugiere que entrevea en el mapa de los tiempos los motivos por los que soy inmune al descreimiento y estoy dispuesta a adherirme a lo humano, a los recuerdos que me revisten de narraciones, de nociones emblemáticas, de haberes guardados en el abismo de la tierra.

Esta memoria, a cambio de estos bienes, disfruta de la prerrogativa de frecuentar la intimidad de mi hogar, que es Brasil. En el barrio donde vivo, rodeada de objetos, libros, seres vivos, descifro lo que narro. Bajo la autoridad de la escritura, reúno estímulos para proseguir. Echo mano de recursos mágicos con la esperanza de verme sentada de repente en el lomo de un centauro para encontrar el vocablo capaz de redimir mis errores.

Circunscrita, sin embargo, a los desmanes y aciertos de la memoria, estos me corroboran el origen, los lazos contraídos con mis abuelos Amada y Daniel, Serafín e Isolina. Gracias a ellos soy heredera de los vestigios que ahora reposan en el cementerio de los siglos. Esa es la memoria que me dice, en tono solemne, que no he vivido mis años en vano. Que han sido esos años los que me han concedido el poder de la escritura, la artimaña metafísica, el juego lúdico. Los que han dado aliento a mi corazón y me han permitido viajar con el pensamiento a la Argólida con la intención de traer de vuelta un sencillo arbusto seco.

Pero, mientras escribo, la memoria insiste en que registre mis intimidades en alguna página del libro. No quiere que partes esenciales mueran conmigo. Y temo ceder un día. A fin de cuentas, alojada esa memoria en mi epicentro, se infiltra en mí, se refugia en mi misterio, se funde con mi carne, me proporciona lo que surge de la libertad poética. Con tal poder, la memoria desmenuza mis aventuras, se hace parte del patrimonio que Carmen y Lino me dejaron en forma de loza portuguesa, de cubertería de plata, de cristalería Saint-Louis, que mi madre adquirió a cambio de una preciosa radio que hacía mucho que tenía.

Mi memoria, aunque inconsútil, vale más que los tesoros de la cueva de Alí Babá. Prevista para no perdurar después de mi muerte, lo que quizás quede de ella será una nota anónima olvidada en la mesa polvorienta de un rincón brasileño. Pero poco me importa, siempre que en algún momento se haya afiliado, con su letra gótica, a lo que consideramos civilización.

Sin embargo, la memoria actúa en mi favor. Me envía señales para que encuentre las entradas y salidas de los laberintos muertos. Pero no me indica, por mucho que se lo suplique, dónde está guardado el enigma

ajeno, que es también la salvaguarda de la civilización, sino que insinúa, sugiriendo que los fundamentos civilizadores se refuerzan con la aventura narrativa.

Le pregunto con frecuencia dónde estuve otrora. A veces necesito mejorar mis nociones del pasado, cotejar el paisaje de la infancia con los túmulos de los reyes, con los establos de las vacas que amé. Me falta, es verdad, reunir los fragmentos de la existencia a través de un decálogo contenido en el interior de un caleidoscopio en continua rotación.

Son preguntas vanas, pero reconocen en la memoria a la mediadora del fervor de la imaginación colectiva. Incluso siendo esta memoria evasiva, dudosa, mimética, propensa a traicionar, a cancelar conceptos que pretenden convertirla en mera copia de lo real. Pues su propósito, el de ese acervo monumental, es romper el molde, el prototipo de la vida, en pro de un modelo literario ambiguo y transgresor.

A lo largo de mi recorrido inventivo, he estimulado la lógica y el placer de los experimentos narrativos. De ahí que evoque a Carlos V y a Pericles y los haga vecinos de puerta, viviendo en la misma calle. Me gusta abusar de las analogías que acercan tiempos y culturas. Creo que las peripecias que les atribuyo por casualidad intensifican mi escritura, incorporan los pedazos de la vida y de la imaginación al arte de narrar. Solo con el auxilio de la materia que excede la visión y el pensamiento ampliaré los límites de mi creación.

Gracias, por tanto, a la memoria accedo a la historia de los vencidos y a los restos de mi inconsciente y del ajeno. Dicho esfuerzo constructivo permite que yo, como heredera y viajera, deambule por la geografía y por las ánimas. E intente comprender sus caprichos, porque la memoria me atribuye hechos jamás ocurridos, como el de incrustar en el centro de mi frente el ojo de Polifemo con la intención de adquirir la visión de trescientos sesenta grados del camaleón, capaz de divisar más allá de la propia retaguardia.

La memoria es, sin duda, implacable. Aun así, durante el sueño, poco antes de despertar, me regala el asombro de la belleza y del verbo, de todo lo que reverbera. Como contrapartida, a veces me falla, no me trae como antes pedazos de la existencia dejados atrás.

Mi memoria afecta a mi función de narradora cuando se obstina en utilizar un realismo injusto. Cuando proyecta a la fuerza en la pantalla de un cine de barrio los restos del día a día comunitario sin establecer criterios mínimos de evaluación. La disculpan de esos excesos el saber transformar la materia vital en sustancia narrativa y el acordarse siempre de proporcionarme un horizonte poético conmovedor.

Apelo a la memoria con frecuencia, en general cuando pretendo fertilizar los personajes con facetas nuevas, con detalles fecundadores. Porque si les he dado nombres, identidades, debo velar por la

supervivencia de cada uno, aunque se rebelen contra la escriba Nélide, siempre magnánima con ellos.

Los personajes son ingratos, raramente dóciles. Se oponen furiosos a las versiones que les atribuyo en un intento por preservarlos de la banalidad narrativa que a veces subsiste en mi texto. Son indiferentes a los cuidados con que los afilio a la poética procedente de los hermanos Mnemósine y Cronos, dioses cuyos atributos, rigurosamente tentaculares, memorizaban la vida, contabilizaban el tiempo, pautados por las nueve hijas que Mnemósine parió, conocidas como las Musas, y también por su nieto, el poeta Orfeo. Una constelación familiar que formaba, con sus detalles míticos, una simetría perfecta. De dicha coyuntura advino la convicción de que el espíritu humano tenía su origen en un arte con grandes dosis de invención y mentira. Ambas, enlazadas, abasteciendo el saco de la imaginación.

Pero, gracias al valor añadido a la memoria, me adentro por las rendijas de la existencia. Sin disimular, abro las ventanas de mi casa de par en par con la esperanza de que los dioses del Olimpo me permitan cultivar la memoria arcaica que, habiendo servido a Homero y Sócrates, ahora me sirve a mí.

En mi despacho, o en una habitación de hotel, pido a los vecinos que me autoricen a inventariar, además de las premisas cotidianas, como el nombre, la filiación, el país de origen, el carnet de identidad, también la escritura utópica, las alegorías del arte. Con el fin de neutralizar, con dicha petición, la ambición de mis personajes, cuya carnadura he visto idéntica en algunos cuadros del museo del Prado. Personajes a los que vuelvo con frecuencia, a pesar de que demanden la inmortalidad cuando les digo que semejante privilegio se reserva solo a los seres de Cervantes y Shakespeare. Así y todo, me apiado de esas criaturas nacidas bajo el prisma de la memoria colectiva, de la cárcel del verbo, de porciones míticas y falsamente contemporáneas. Pero para hacerles justicia narrativa y refinar su decisión estética, intento a la fuerza comprometerlos con el arte de contar historias. Mientras tanto, por mi parte, me contento con la carta de libertad.

La memoria, a la que sirvo, es siempre abundante. Sus excesos expresan el fasto de la civilización. Y cuando supera la hartura, sus rúbricas alcanzan el efecto benéfico de la dispersión poética y el grado máximo de la invención. Enriquecen la versión final del libro.

Se esmera para ayudarme a rescatar el misterio, a levantar el edificio narrativo con los cimientos recién salidos de la hoguera humana. Se pone a mi favor en el campo de la fabulación. Me apercibo, entonces, de que sus códigos perpetúan los remiendos novelescos requeridos por el arte. Así, la memoria y yo nos zambullimos en el centro insidioso del arte con la esperanza de regresar a salvo un día a nuestra casa.



## Egreso de Junco

Tu jornada es itinerante, como la de todos. Deambulas por las tinieblas en busca de los puntos de luz que esbocen el camino a seguir. En tu caso, has venido del altiplano iluminado por un sol inclemente que priva a la tierra de agua. Un paisaje de vegetación rastrera que contraría las pinceladas poéticas de tu obra. Un escenario con el que has aprendido a enganchar la realidad a la supervivencia.

En esta fecha, que congrega a la comunidad brasileña, acabas de ser investido miembro de esta alta institución brasileña. Un momento destacable para ambas historias, la tuya y la mía, al haberme designado a mí para darte la bienvenida en nombre de los demás cofrades. Una elección que me permite dedicar al gran escritor, desde esta tribuna, palabras bienhechoras que propician el ajuste de cuentas de nuestras respectivas trayectorias, que coinciden con respecto a la versatilidad del mundo, al aprendizaje del arte y de la vida.

En esta ceremonia me corresponde enumerar los hechos de la escritura, la composición de tu día a día, de los que se han originado las ramificaciones con las que se yergue una obra literaria de tamaño envergadura.

Desde que nos conocimos, en torno a 1973, nos han hermanado algunos lazos. Sonia, los hijos, la pasión por el oficio, los viajes por Brasil y por el extranjero. Afinidades que, respaldadas por la vivencia secreta de cada uno, han fortalecido el verbo, el ideario utópico y los vínculos amorosos que nos unen a Brasil. Sin abstraernos, no obstante, de los valores personales que se superponen a la sociedad a la que servimos.

Verte en el sillón académico me impulsa a confesar que he sido testigo de tu ascensión y que ahora tengo a mi disposición la palabra que va a honrarte. Pero sé de antemano que nuestros pares, al elegirte, también se han hecho partícipes de una biografía que especula sobre el andamiaje de una obra literaria iniciada hace décadas en Junco, y cuyo recuerdo te acompaña en este momento. Ahora que Junco y el académico, visceralmente entrelazados, viven la fiesta magna de la Academia Brasileira de Letras.

El ingreso en esta institución traduce una opción de vida. Consolida un vínculo con la identidad y el pensamiento brasileños. Aquí se realza la figura de Machado de Assis, que ocupó el sillón número 23, del que acabas de tomar posesión.

Ese creador, que inmortalizó Brasil, dio elocuencia a la narrativa de la nación. A su pueblo, que, inmerso en la tragedia educacional de no saber casi nada, desconoce la existencia de ese mismo creador, ignora que la dignidad cívica de cada uno de nosotros descansa en él, símbolo e intérprete de la patria.

Esta silla tuvo a José de Alencar como patrono. El nacionalista que, en aquella época, nos infundió aliento con la certeza de estar ante la inminencia de construir una narrativa sólida. También ha tenido otros ocupantes ilustres. Entre ellos, la amiga Zélia Gattai, que acentuó con lirismo y perspicacia el significado de la presencia italiana en la construcción de la grandeza de São Paulo. Jorge Amado, cuya poderosa imaginación reforzó la decisión de que llegaras a ser escritor, y que al engendrar la nación bahiana la pobló con prototipos de la humanidad brasileña; y lo hizo con tal persuasión narrativa que sus personajes, en caso de fragmentarse de repente y desparramarse por el suelo como trozos de cristal, conservarían en sus añicos la efigie de nuestra carnalidad. Y Luiz Paulo Horta, a quien sucedes, exégeta de las idiosincrasias civilizatorias, maestro del pensamiento teológico y de los estilos musicales, ambas disciplinas ceñidas a lo sagrado, que rescata lo humano de la oscuridad a la que tantas veces se vio condenado.

Nuestra amistad me empuja a internarme en los aspectos existenciales, como una arqueóloga que confía en excavar el portal soterrado de la infancia para sorprender al niño Tonho, en pantalones cortos, corriendo por un descampado, sin saber que ya ha iniciado la colecta de las materias con las que abastecerá su memoria de escritor.

No conocí aquellos tiempos, pero recuerdo las ocasiones en que lo he visto absorto, con los ojos fijos en una señal invisible para los demás, como si estuviese recopilando las novedades del mundo. Seducido, quizás, por el magnetismo de una frase o de alguna evocación que propagaba por su rostro la sombra melancólica que aún hoy perdura en sus novelas.

En sus confidencias destacó siempre el peso de la infancia en su recorrido vital. Acontecimientos que formaban, en conjunto, un laberinto en el que era fácil perderse y que había que abordar con cautela, dada la riqueza existente en cada curva.

Aquella infancia fue un tiempo de fundaciones en el que, arrastrado por el caudal de emociones que más tarde canalizó en la creación, Antônio

Torres concibió sus claves secretas, sucumbió al peso de la atracción poética.

Sin embargo, resulta difícil sumergirse en la intrincada malla del corazón del niño Tonho. Escrutar los semblantes de los habitantes de Junco, los escenarios de sus casas. Forzar la entrada en sus personajes, que, aunque de representación simbólica, pueden identificarse con familiares y vecinos, a fin de formar un mosaico que se aprecia desde lejos.

Con todo, hay que retroceder en el tiempo para interpretar su génesis. Al fin y al cabo, nacer donde sea no es un equívoco, es una bendición. Así, al ver la luz en Junco, el autor adquirió un lenguaje que, desde el principio, estuvo a disposición de una voluptuosidad narrativa gracias a la cual publicó sus libros. Y también la certeza de haber pertenecido a una familia que conspiraba contra el realismo de las urbes esquizofrénicas, desprovistas de caras y nombres, para ofrecerle poderosos indicios narrativos.

Muy pronto eligió un oficio destinado a combatir el silencio que coacciona al ser humano en favor de las historias que los tambores de la selva, los chamanes, los funámbulos, los abuelos de las casas han narrado desde hace milenios. Quiso también, como escritor, ratificar, a través de la tenue llama del verbo, los argumentos cuya premisa era desestabilizar el orden y la jerarquía de las pasiones humanas.

En aquella tierra inculta, bravía pero amorosa, de Junco, la imaginación resplandecía, las tramas abundaban. El pueblo, que apenas sabía firmar su nombre, compensaba las asperezas de la escritura tejiendo sus propios cuentos. Entre ellos brotaban leyendas y relatos, algunos procedentes de un medievo desordenado, doblegadas por las mil versiones que, añadidas a lo largo del transcurso narrativo, tergiversaban el aliento de la primera inspiración. En aquella tierra de Antônio Torres yacía la historia humana.

Camino de los cultivos, con la azada al hombro, los campesinos, con la esperanza de que el movimiento de las nubes significase agua, descifraban el cielo, semejante a una esfinge, con ardor apasionado. Y mientras esperaban el aguacero, cosían las intrigas unas a otras hasta formar un haz de palabras que entretenía a los vecinos.

Esos rapsodas del campo brasileño también fueron sus maestros. Colmaron la sensibilidad incipiente del escritor, le sugerían que había que impedir que un simple error verbal hiciese desvanecerse cualquier drama en curso. Había que prorrogar la historia inicialmente prevista para que tuviera sujeto, verbo y predicado. Una lección que hizo comprender al joven escritor que en el discurso humano, ya fuese hablado o escrito, subyacía una trama diferente a lo que se decía y lo que se insinuaba. Un saber que se perfeccionó después de que su madre, doña Durvalice, lo introdujera en el abecedario, el «libreto del analfabeto», como popularmente se lo llamaba entonces.

Nunca le faltó la vigilancia amorosa de la madre. Aunque ella no fue designada por la ficción, trazó el destino de Tonho. Cosía para una familia de trece hijos, y al usar elementos simbólicos como el hilo, la aguja y el dedal, selló con el niño un acuerdo mediante el cual los sueños estarían a su alcance.

No exagero al suponer que la madre fue la primera heroína de la historia que ahora relato. Porque no hace falta decir que el arte literario, al lidiar con lo precario y lo ambiguo, se aventura a creer que la figura de doña Durvalice proveyó las concepciones narrativas del académico desde su nacimiento.

Enseguida se dio cuenta de que la vida en aquel mundo rural y ágrafo requería adherirse a las letras. Había que abandonar los garabatos en el suelo a imitación del poeta José de Alencar, las marcas hechas a cuchillo en la corteza de los árboles, los palos amontonados en el suelo que anunciaban «te quiero», como previo aviso a la amada, en caso de que su hijo quisiese asomarse un día a los recovecos de Brasil.

Aquel amor materno urdía artimañas, contagiaba a Tonho con la tentación terrena, le esbozaba el futuro. Y, aun a riesgo de perderlo, le enseñaba la eficacia de la lectura, una herramienta más relevante que la azada. Las letras coloridas que saltaban de la página como una rana salida de un pantano en busca de claridad, pero que lo llevarían lejos. Poco le importaban las consecuencias de su acto libertario, si su deber era enseñar a Tonho a desprenderse del hogar para jamás regresar después de haber echado anclas en una tierra que lo hiciese feliz. Ignorando, sin embargo, lo penoso que era para un escritor encontrar un lugar en el mundo.

En la escuela rural, la profesora Teresa lo ayudó a leer, a liberar el corazón. A partir de esa experiencia reconoció que, al descubrir los libros, descubriría la vida.

Además, las mujeres siempre le trajeron suerte, entonces y hoy, con Sonia, su generosa compañera. Ellas le franquearon el camino. Un eslabón que no se rompió. A instancias de la tercera, doña Serafina, que le tendió la mano, subió al cenador de la plaza para declamar en público un poema de Castro Alves, a quien ambicionaba parecerse al crecer. Aquella aventura despertó en él una intensa emoción y nunca más fue el mismo.

De niño ayudaba al cura como monaguillo a officiar la misa. Escuchaba la simetría y la racionalidad del latín. Y, a raíz de ello, también fue escribano. Redactaba cartas para los paisanos, incapaces de escribir pero necesitados de amor o de información sobre los seres lejanos. Una tarea cercana a la que practica desde hace años y que ha consolidado el amor que alimenta por la escritura que se ocupa de las carencias humanas.

Después de Junco, Torres se hizo navegante: Alagoinhas, Salvador, São Paulo, Río de Janeiro. Lejos de su geografía originaria, y tras haber empezado ya a escribir de forma sistemática, le tocó atravesar el Atlántico en sentido contrario al de los inmigrantes. Portugal le proporcionó una cuna en la que renacer. En la que poner a prueba los límites de la lengua portuguesa y de ella extraer sus efectos.

Después de tres años de convivencia con el patrimonio luso, hizo amigos, asimiló la manera en que aquel pueblo traducía los sentimientos formadores de una cultura universal. Acogió los trazos fundacionales del cancionero luso, la devoción lírica por una antigüedad ultramarina procedente del mar y de los ríos Tajo y Duero. Se adentró en la naturaleza épica de la nación que Camões glorificó en su largo poema. Y, subyugado por el idioma, escudriñó su alma en un intento por averiguar cómo resonaría en Brasil, después de siglos de alejamiento de la matriz.

De vuelta a Río de Janeiro, los misterios lo rondaban. Fue un periodo de enfrentamiento estético y cívico. Y al publicar su primera novela, *Un perro aullándole a la luna*, en 1972, tomó conciencia de que había llegado el momento de sondear su acervo existencial. De averiguar lo que cargaba en el morral. A fin de cuentas, venía de lejos, azuzado por la carencia y por la brisa de la fantasía. Bajo el impulso de la invención, que es júbilo y mortaja, empezó a consagrarse a la desmesura humana.

La elección por la literatura significó, para Antônio Torres, el compromiso con la ilusión, cuyos hilos invisibles debían sostener la fe en el universo narrativo. Con ella estableció paradigmas listos para explorar la astucia narrativa, la ambigüedad de los sentimientos, la intuición aplicada a la retaguardia de lo real. Sustancias todas generadoras de conflictos, pero propicias a los avances novelescos.

Como escritor interesado en la historia brasileña, Torres vivió en medio de un tumulto civilizatorio que afectó a su escritura. El torbellino de tantas conmociones suscitaba una estética acorde al azoramiento de los personajes que creaba. Para superar los obstáculos que se interponían entre el creador y el arte, no debía perder de vista el centro de la invención, que era Junco.

Para rastrear su creación he consultado el mapa y no he localizado Junco, el villorrio que resuena en la memoria del escritor. Y es que el lugar fue bautizado más tarde con otro nombre, si bien eso no afectó a su repertorio literario, gracias al cual pudo, al convertir Junco en una invención literaria, rescatarlo del olvido. Una polis imaginaria que le servía de telón de fondo para dar cabida a los temas y los personajes de sus distintos libros. Al igual que otros territorios que se asocian al milagro de la escritura como Yoknapatawpha, de William Faulkner;

Santa María, de Juan Carlos Onetti; Macondo, de Gabriel García Márquez, o Pasárgada, de Manuel Bandeira.

Con todo ello demostraba que la literatura amparaba sentimientos impropios pero literariamente defendibles. Que atraía a incautos y apasionados. A los escritores que, ávidos del ingenio humano y de los descabros de la invención, se afiliaban a las hazañas inaugurales propuestas desde siempre por la imaginación humana.

El académico ha hecho que suene por todo Brasil la voz de Junco. Ese sermón moral y emocional que, acurrucado en el subsuelo colectivo, nos ha traído la explosión narrativa de los desposeídos, privados de esperanza, que había que exhumar.

He releído su extensa obra, y esta sangra. Originaria del caos de la tierra, la escritura de Antônio Torres recoge las sobras y las joyas sin expurgar o discriminar la producción de nuestra especie. Una obra que pone en evidencia el derecho y el revés de los personajes, lo siniestro y lo sublime, lo arcaico y lo contemporáneo, la cultura erudita y el cancionero popular, lo regional y lo universal. Los signos emblemáticos que permean los pedazos del alma y del hogar.

Su literatura tiene una dimensión moral. Una fuerza poética que trata lo sórdido y lo triste como partes de un engranaje creativo contrario a falsificar la realidad o admitir con subterfugios lo que la historia quiere silenciar. Dicha argamasa narrativa apura con una poesía repentina y un realismo desgarrado los dilemas, las contradicciones, lo que es asimétrico y nos asola. Las frases, deliberadamente crudas, veloces, actúan como un chorro de agua fría. Una estrategia que el autor adoptó con el fin de conjugar lo enigmático del arte con la furia que irrumpe en tantas páginas. En especial al señalar las injusticias sociales, presentes en su legado narrativo.

En la novela *Um táxi para Viena d'Austria*, Torres también cuestiona la vertiginosa agonía urbana. El círculo de fuego que carboniza valores, familia, amistades, memoria, vestigios culturales, y propicia el secuestro de la identidad individual y social. Para ello, insta a los personajes a reproducir conductas separadas de su índole familiar. Y a rebelarse, ya bajo los efectos de un estado psíquico inestable, contra una cotidianidad retorcida y cruel.

El paroxismo presente en la novela asienta las bases para la aparición de las aventuras existenciales predestinadas al fracaso. Vemos a Watson, un publicista desempleado que, bajo los efectos del alcohol, mata, sin motivo aparente, al amigo que no veía desde hacía veinte años. Un acto que nos remite a *El extranjero*, de Albert Camus, obra en la que Meursault, en un gesto enloquecido, comete igual desatino contra

un árabe prácticamente desconocido. Después del crimen, Watson se refugia en un taxi, un cubículo en el que delira. Entonces su extraña lógica, amparada por un flujo narrativo veloz y diálogos brillantes, nos ofrece una vida miserable que se confunde con la realidad de Brasil.

También se hace un diagnóstico del país en la novela *Balada da infância perdida*, que continúa esa línea urbana cuya verdad narrativa es incómoda. En contraste con los personajes rurales, los hijos de la jungla de asfalto se debaten entre el lirismo, lo escatológico y el pecado mortal con el que fomentan la imaginación. Debilitados, sin embargo, por la estrechez de su existencia, esos seres rozan la realidad fingiendo una fe de la que carecen. Como consecuencia, agreden la propia sensibilidad anulando cualquier rastro de pudor moral. En falsa ascesis, dicen lo que no se admite para uno mismo ni en voz baja.

Mi querido caníbal confirma el poder inventivo del escritor. Heroica y aventurera, la novela retrocede al siglo XVII, al país aún bajo dominio luso, y tiene como protagonista al líder Cunhambebe. Una odisea que transcurre en los albores de un Brasil todavía en formación y que retrata el despertar de una conciencia de justicia por parte de los primeros dueños de la tierra; que proporciona los cimientos de una sorprendente cultura que brinda a las tribus indígenas, después de los primeros embates contra los portugueses, la oportunidad de crear un movimiento de salvaguarda nacional conocido como la Confederación de los Tamoios. Una épica admirable que sin duda habría alimentado el mito del buen salvaje que intelectuales como Rousseau, Montaigne y Montesquieu defendieron.

*Carta ao bispo* es una novela de belleza impactante. Escrita en forma de carta y con exiguas líneas, nos aproxima a la tragedia que estallará tan pronto como Gil, la figura central, ingiera un insecticida de la marca Tatu. Este recurso extremo apresura la muerte. Antes, sin embargo, el relato exige del narrador un equilibrio en la aplicación de los recursos emocionales que el mismo Gil reparte por el salón de su casa hasta la cocina, mientras va dejando en la pared del pasillo los arañazos que atestiguan su dolor y el estado de su pisque desbordada. Los sentimientos tumultuosos que se exponen siguen una secuencia planeada. No colisionan entre sí ni empalidecen las intenciones del libro o la desesperación de Gil. El drama, que llega hasta nosotros, se traduce a través del penoso soliloquio del inminente suicida.

El lector no leerá la carta que Gil deja al obispo. El prelado se convierte en el único mandatario de ese legado.

La historia pública, representada por el poder constituido, raramente concede plenos derechos a los ciudadanos, simples socios minoritarios.

Sobre todo cuando la dictadura militar, que se estableció en Brasil a partir de 1964, sembró por el territorio tiempos oscuros y crueles.

Resulta difícil rastrear los efectos de la tragedia que se abatió sobre la vida nacional. Una circunstancia que también golpeó a los escritores, víctimas de los efectos producidos por un sistema que, en defensa de estructuras monolíticas, cercenaba la libertad, derogaba derechos, imponía una vigilante censura. Era como vivir en un exilio que nos privaba de la rebeldía intelectual inherente al propio acto de reflexionar, que anulaba el pensamiento portador de variaciones y matices, mientras nos situaba al margen de los clamores contemporáneos.

Bajo el control de un régimen que malograba los proyectos, nos sumergíamos en una mortífera clandestinidad. No obstante, al servicio de un ideal libertario, reaccionábamos al formar una cierta falange con nombres como Torres, Loyola, Louzeiro, Ednalva, João Antônio, Rubem, Lygia, Cícero, Novaes, la escriba que les habla y algunos más.

Unidos, iniciamos una acción cívica contra los que hacían desandar las pautas esenciales de la civilización. Mediante protestas públicas, manifiestos y viajes por Brasil, nos transformamos en los goliardos medievales que divulgaron por Europa la libertad provocadora y la palabra poética.

Antônio Torres, impulsado por su convicción democrática, prestó su voz y su ideario a la causa común. Entregados a la predicación democrática, salvamos las distancias en autobús, dormimos en pensiones cuyas camas de muelles recordaban los catres de los monasterios cistercienses, nos alimentamos de alubias, arroz, bistec encebollado y una ensalada cuyas hojas luchaban por mantenerse intactas durante el tiempo de la comida.

Con falsa toga de Cicerón, elucubrábamos ante los jóvenes. El discurso airado que el senador romano nos prestaba exigía la destrucción de Cartago, bajo la forma de la dictadura. Había que demoler los cimientos del opresor que imponían la creencia de que al arte literario le faltaban mérito y eficacia. Un argumento de fundamento insidioso que nos golpeaba justo en los tiempos en que los brasileños eran arrojados a los calabozos para morir.

A pesar de las amenazadoras sanciones, y de reconocer lo penoso que era ser brasileño, teníamos fe. Nuestras ilusiones utópicas no se desalentaban. Manteníamos encendidas discusiones sobre la atemporalidad de un Brasil que un día sería justo y soberano.

En aquellos años, Antônio Torres se comprometió. Conservó intacta la confianza en el valor moral de la estética y en la trascendencia de los derechos humanos. No invalidó la lengua portuguesa ni renunció a la escritura.



Como consecuencia, hizo de Junco un burgo mítico. Sentó las bases narrativas, las entrelíneas, la materia subjetiva, y preservó la memoria de las regiones del interior.

Y puesto que había sufrido las penurias impuestas por la migración obligatoria, por el éxodo que despertó en él y en sus personajes la noción de extrañamiento, describió, con afilado dolor, a los hijos de la sequía. Esas criaturas que, antes de ser entregadas indefensas a la voracidad urbana, habían sido antaño arrimos del sueño.

Gracias a su arte, el espacio rural campesino, real y simbólico, se convirtió en escritura. Y al contar con el apoyo de una tradición fundacional y arcaica, resistió a la modernidad licenciosa, a la reflexión condicionada por los mandamientos que inculcan en las novelas una frivolidad aterradora. No cometió el acto execrable de dejar desaparecer los palimpsestos, los códigos transmitidos de padre a hijo que contienen la historia de la humanidad.

En la trilogía compuesta por Esa tierra, O cachorro e o lobo y Pelo fundo da agulha, Antônio Torres, que tiene Junco como epicentro, evidencia los mitos incrustados en el inconsciente colectivo de su grey. Carcasas y mitos provenientes de épocas inmemoriales que sentaron plaza en las chozas, en la vegetación agreste, en el cementerio de la aldea.

Esa tierra es una novela fecunda, se prolonga en otros libros. Gravita en torno a Nelo, quien, de regreso a Junco después de años de ausencia, trae consigo el estigma del fracaso. Es un hijo pródigo abatido por la tristeza y la miseria, vigilado por todos, sentenciado por las leyes del campo brasileño. Cuando, vencido por la fatiga moral, alcanza los límites soportables de la existencia y comprende que es incapaz de seguir viviendo, cumple lo que determinan las marcas impresas en el pergamino de su cuerpo.

Nelo se ahorca, y Totonhim, el hermano, en pleno flagelo de aquel campo seco, asume la persona de Nelo. Aparenta prescindir del lenguaje para, a cambio, activar una historia previamente vivida por el suicida. La trama, hecha de lenguaje, decide su suerte, y él toma la ruta del sur sustituyendo al muerto.

El suicidio de Nelo atormenta al padre. Encargado de enterrar al hijo, que todavía tiene la cuerda en el cuello, y en obediencia al mismo principio civilizatorio que rigió a Antígona y Príamo para enterrar a sus muertos, cuenta solo con su oficio de carpintero para clavar al hijo en la cruz del ataúd hecho por él.

Ese suicidio asegura la continuidad narrativa de la trilogía y le concede un protagonismo tan perdurable como la intención del autor en hacer duradero su propio arte de narrar. El acto suicida alimenta la indigencia familiar. Y destaca la persistencia con la que Totonhim, al igual que

Telémaco, sale de Ítaca para rehacer el viaje de Ulises siguiendo, quizás, el designio de Nelo.

La obra de Antônio Torres no se agota con un abordaje moderado. Requiere que nos esforcemos en perseguir el epicentro de su narrativa, requiere una exégesis que va más allá de la materia que él nos cede. Hay otro libro en el interior del libro leído. Un centro que se desplaza hacia el desenlace como si hubiese preparado una emboscada.

El milagro de la estética ocurre porque el autor ha aprendido con los maestros, y con su propia intuición, a desalojar a los personajes del eje protector para poner de manifiesto las mutaciones que sufren sin el soporte afectivo con el que contaban al principio de la narración. Así, con admirables irradiaciones poéticas, sus libros cuestionan el inconformismo que todos padecen, empujados por un destino torpe que sofoca sueños y vidas. A la vez que deja claro que Brasil no nos pertenece. Que ninguna ciudadanía está prevista. Y menos aún para los miserables que, sin poseer nada, no tienen siquiera derecho a reclamar los hijos y la perra Baleia, que han ido cayendo por el camino.

Sin duda, su saber no ha envejecido. Es fruto de la acumulación de saberes literarios que acompañan a otros grandes autores. Antônio Torres les debe mucho a todos, como san Pablo, que reconocía en sus peregrinaciones por Jerusalén, Antioquía, Éfeso, Roma, que era deudor de los antiguos y de los modernos, de los griegos y de los romanos, de los que derramaron semillas por todos los rincones del mundo. En consecuencia, en su creación se cobijan los vestigios de las aldeas olvidadas, apagadas, que Junco encarna. Guarda en su memoria historias impulsadas por fantasmas de varios siglos que, mediante acciones narrativas, iluminan el verbo al tercer día. Pura génesis.

## Los ecos de la escritura iberoamericana

He aprendido y desaprendido con el arte. Los años han respondido a los aciertos y las equivocaciones. Las dudas se me han acumulado, impidiéndome el ejercicio al menos de una relativa libertad. Ignoro cómo dar solución a lo que no exige respuestas definitivas y concretas. Sé, sin embargo, que la esencia del arte es huidiza, que vive en suspensión. Como si volase, incapaz de posarse en cualquier parte del planeta.

Sé que el arte tiene la propiedad de resucitar a los muertos y de enterrar a los vivos con la misma ecuanimidad. Hecho de sobresaltos, impresiona y emociona a los vivos. Indiferente a las crisis que asolan las civilizaciones, no establece acuerdos previos con el futuro. Así, su intrínseca vocación es alimentarse de todas las épocas, de un pasado con el que hemos sido contemplados. Como si por medio de ese recurso consolidase su perennidad, gracias al ánimo del que depende para sembrar ilusiones y discordias al mismo tiempo.

Tras semejante reflexión, miro el mapa de los países vecinos de Brasil. Es el universo latinoamericano lo que se destaca frente a mí, vasto y diferenciado en el horizonte. Cada pedazo de este continente, al cual pertenezco, corresponde a un país con nombre propio, en un total de veintidós. Todos, con un apetito voraz por el arte, conforman la historia colectiva de las naciones, y la historia privada de los individuos. Y, sin excepción, se sienten atraídos por la perplejidad, por la magnitud de lo real, por el redimensionamiento de la imaginación. Todo, en el arte de cada uno de ellos, excede su afán narrativo.

Me conmuevo con esta América Latina cuando consulto sus tramas salpicadas de tristeza, de generosidad, de exuberancia. Cuando llamo a la puerta de sus tesoros, que casualmente me han sido confiados. Sin embargo, sé de la fragilidad de estas tierras, de sus dramáticos tropiezos históricos, de cómo han sido asaltadas por malhechores, dictadores, élites insensibles. Temo, pues, por sus días, siempre bajo la custodia de amenazas, tangibles e invisibles, todavía por venir. Anhele su redención, que puede sobrevenir gracias a un conjunto de circunstancias que dependen mucho más de nosotros que de las decisiones internacionales.

Donde quiera que esté, mientras deambulo por el mundo, me llegan los ecos narrativos del pasado y de las voces contemporáneas que, poderosamente enlazados, actualizan una realidad en general dramática. Un mundo coral que insiste en proclamar quiénes somos, lo que no estamos pudiendo ser, lo que merecemos ser. Y aunque esas voces, en el legítimo ejercicio de su autonomía literaria, discrepen entre sí, los ruidos y los matices estéticos que provocan son indispensables para explicar el universo iberoamericano.

Hemos sido, en general, un continente volcado en la tarea explicativa. Desde los inicios de nuestra historia, los escritores de esta América se empeñaron de forma obsesiva en describir estas tierras. En principio para sí mismos, para crearse un legado anímico, y más tarde para un interlocutor invisible, ajeno a la narrativa, al acecho, que nos observaba con el fin de desentrañarnos.

El escritor latinoamericano, heredero del mundo ibérico y de otros pueblos que lo forjaron, se encargó por eso mismo de guardar en su texto fórmulas de preservación. Supo dar palabra al pensamiento, hizo que hablase lo cotidiano del corazón. Una providencia creadora que le permitió, entre otras iniciativas, rastrear el misterio de la génesis continental, palpar la sustancia arqueológica de su imaginación. Y en especial, emprender el interminable viaje narrativo que, mediante aliento de epopeya, aborda la fatalidad y la epifanía de su propia condición latinoamericana.

Dicho esfuerzo por desvelar la naturaleza de la psique colectiva sirvió para reforzar la capacidad de inventar de esta literatura. De consagrar los andamios fundacionales de una creación que, con frecuencia, entrelaza mitos arcaicos y contemporáneos. Lo que ciertamente le permitió adoptar una estética que todavía hoy se traduce en acciones que se proyectan como modelo para el porvenir.

Sin embargo, ante un procedimiento futuro, el de saber cómo se comportará la creación literaria bajo la presión de los caprichos de la modernidad o de las imposiciones tecnológicas, todo nos lleva a creer que las normas del arte, en estas tierras, obedecerán siempre a un proyecto revolucionario, insubordinado, elástico, que, a pesar de la indiferencia de las élites dominantes y de las fórmulas coercitivas de las sucesivas dictaduras, ha sabido configurar formas de supervivencia.

La tarea de escribir sigue siendo la misma. Es seguir creando una estética que desarrolle el discurso del bien y del mal. Una estética insidiosa e inconformista, capaz de transgredir en la escritura, de sumergirse sin miedo en la mentira y en la simulación de la verdad, de sobrepasar las fronteras de lo puramente mimético. Sin renunciar por tanto a los mitos primigenios ni abdicar de la capacidad de engendrar otros nuevos, de ponerlos sobre la mesa para que coman en nuestra compañía, fecunden el baúl inagotable de América, formen parte, en definitiva, de nuestra conciencia cívica.

Es natural que así sea. Al fin y al cabo, los mitos viajan, se funden con las invenciones en cuya defensa ahora nos lanzamos. Y tampoco hay que temer a los mitos inmigrantes, esos que nos llegan de todas partes con la intención de realzar nuestra propia grandeza.

Me precio de recordar una experiencia emblemática para estos tiempos y que podría personificar nuestros temores contemporáneos, a la vez que nos alerta sobre los desafíos que se avecinan.

Antes de la llegada de los españoles, los incas, conscientes de la infalibilidad humana, sabiendo que el olvido era tan letal como las armas enemigas y que no se podía prescindir de una memoria viva que en todo momento cubriese sus necesidades, decidieron fundar una categoría social, la de los amautas, encargados únicamente de recordar la cronología y los hechos del referido Imperio.

Ese esfuerzo por dar valor a la memoria, por hacerla guardiana y heraldo de la historia vinculándola a la capacidad de perdurar de un pueblo, debería convertirse en un asunto de seguridad nacional, sobre todo para que la gente presintiera el desvanecimiento cultural del continente frente a los avances tecnológicos que desprecian e ignoran el acervo procedente de países que no transitan por la misma esfera de prestigio económico o político.

No quiero con eso afirmar que los contenidos culturales, estéticos, del mundo iberoamericano aquí tratados puedan simplemente desaparecer frente a la prepotencia informativa que emana del uso abusivo e indiscriminado de la tecnología. Pero, ciertamente, muchos de esos contenidos podrían sucumbir ante las galas ostensivas de otras culturas que provienen del poder globalizado. Bien podrían ceder el paso a una de esas culturas que, revestidas de poder mágico e histriónico, de alta visibilidad, tienen como misión atacar las funciones sensibles y reproductoras de las artes de países fuera del circuito tecnológico.

Cualquier cultura que proceda de países de reducida autoestima política y social es presa fácil de las culturas de exportación, constituidas por una falsa, fastuosa y fácilmente asimilable modernidad, al presentarse ante el usuario de la cultura periférica con un estruendoso aparato de percusión, imponiéndole, como consecuencia, el sentimiento de la obsolescencia y el anacronismo.

Por tanto, la sustancia del arte, que la sociedad tampoco preserva de forma institucional, puede ser atacada por el virus del descrédito, de la humillación cultural. En los regímenes en los que la ciudadanía se muestra debilitada, avergonzada, como sucede en los países latinoamericanos, el patrimonio histórico y literario corre el riesgo de entrar un día a formar parte de la categoría de esas leyendas y de aquellas fantasías que terminan como memorias desacreditadas.

Nuestro deber ético es, pues, resistir. Impedir el socavamiento de valiosas modalidades y manifestaciones culturales. Interrumpir, al

precio que sea, el avance de esa especie de barbarie. Sobre todo, poner obstáculos a ese caos civilizatorio.

## Nuestros muertos

Encarno a los muertos del pasado que hemos borrado de las páginas literarias a pesar de las obras producidas. Al servicio de la memoria brasileña, como si yo misma fuera una criatura del siglo XIX, me empeño en traer de vuelta a la escena contemporánea, décadas después, a aquellos escritores que, pese a haberse decretado sus muertes mediante un silencio mortífero, siguen palpitando. Como si aguardasen, pacientes, ser devueltos en el futuro a las estanterías de las bibliotecas brasileñas.

A dicho contenido creador, sepultado hace ya tanto, le debemos un legado que trató sobre lo trágico y lo cómico de los respectivos siglos, sobre lo que no se veía pero se sabía que existía; lo que se insiere en las artimañas del arte, las sobras de todo lo que todavía hoy se posa en mi regazo y se expande en mi vientre reproductor.

Esos muertos son verdaderas identidades que, inmersas en el olvido, como meras sombras literarias que reclaman el retorno a la vida literaria, desean volver a formar parte de la gesta nacional, dar pruebas de que, bajo el impulso de la imaginación y el fervor literario, han forjado mil personajes, han ejercido la plenitud de la lengua y del arte de narrar.

En mi casa hay señales de su existencia. O de lo que pensaron y cuál fue el alcance de sus sufrimientos. Hasta en las sombras que se proyectan en las paredes veo a veces un perfil que podría ser el de uno de ellos. Autores que, mientras daban a conocer en sus obras un país aún sin conformar, antropofágico, reevaluaban la estética de la ilusión, las realidades cercanas, la lengua literaria, las costumbres, los personajes, la materia que servía de sostén al texto creador.

Me pregunto cómo se levantaban por las mañanas. De qué se componía el primer refrigerio consumido en la casa modesta. Café, pan, mantequilla. Sin duda, fueron guiados por una apurada sensibilidad. Con una intuición creadora, impregnada de los vestigios del Imperio y de la nueva República, iban ciertamente acogiendo, al margen de los epicentros urbanos y rurales, la arqueología mestiza con la que auscultaron el corazón de las etnias caprichosas, los ruidos procedentes

de la matriz colectiva, la sustancia resguardada en los cobertizos de la historia brasileña.

Me gusta sumergirme en el pasado brasileño, razón, además, por la que en 1988 concurrí a un sillón en la Academia Brasileira de Letras. Una memoria que entonces creía que le faltaba a una inmigrante cuya condición debía a mis abuelos maternos y a mi padre, Lino.

Siempre he luchado por evaluar, con las armas de que disponía, los descabros culturales a los que tanto nosotros, los herederos, como ellos estuvimos sujetos en nuestras épocas respectivas. Al fin y al cabo, nunca ha sido fácil habitar un país que ha padecido siempre de insolvencia verbal, que ha considerado el libro un objeto abstracto, de poco uso, que ha determinado que la educación en los pupitres escolares no debía en modo alguno suplir las carencias populares.

La consigna nacional que rigió, pues, a esas generaciones pretéritas emitía la orden de sofocar los anhelos culturales del pueblo. De someter a las clases sociales desfavorecidas al destierro, a una especie de proceso que refrenaba el desarrollo del pensamiento brasileño y de la conciencia cívica. A la vez que, de forma disimulada, agrandaba la distancia entre los que ocasionalmente pensaban y los que apenas sabían leer. E inducía al pueblo a olvidar lo que no le concerniese.

Víctimas de las restricciones culturales, esos escritores del pasado, como nosotros todavía hoy, buscaron la verdad narrativa en sus ficciones. Tenían sobradas razones para invadir las cavernas del espíritu y extraer de ellas lo sombrío y lo luminoso.

Con todo, sometidos a las carencias y a los errores históricos, a una reducción sociológica que embargaba el ejercicio crítico, esos autores apenas podían evaluar el valor del arte en una sociedad expuesta a dramáticas lagunas.

Ante semejante panorama, sorprende que Gregório de Matos, en pleno siglo XVII, sobreviviera. Un poeta licencioso y cruel, sin pelos en la lengua, que parecía creer que vivía en un país sin sanciones y sin pena de muerte.

También impresiona que los autores del siglo XIX, y de la primera mitad del XX, lograsen superar las estructuras arcaicas a fin de consolidar la lengua con la que se creaba en Brasil, de modo que ese patrimonio permitiese, por ejemplo, a Machado de Assis, escritor descomunal e irónico, lanzar críticas y puñales contra la sociedad de Río de Janeiro, a la vez que se oponía, convencido de que Dios no existía, al implacable destino humano. Semejante fenómeno lingüístico, que todos forjaban, posibilitó que Machado recorriese el sendero de la gloria mientras sus contemporáneos, y sus sucesores, se hundían en las tinieblas.

Enterradas por tan largo tiempo, aguardando la exhumación, esas obras dejaron de contribuir al análisis de las idiosincrasias nacionales,



ni siquiera se profundizaron para la mejor comprensión de la andadura brasileña. Si bien nunca dejaron, desde donde estuvieran, de llevar en sí la carga de registrar las contingencias humanas, de aprehender la realidad a la que hacían referencia.

Me compadezco de los avatares de la suerte. El espejo, cuando me miro, nada me dice, pero me reconozco, sin ayuda del cristal, en esos augustos muertos, autores olvidados. Pues ellos son, lo queramos nosotros o no, lo que seremos mañana. Fueron apartados de las peripecias del mundo, de una patria que poco les dio aparte de pan ácimo.

A esos escritores, que fueron tantos, les tocó padecer una herencia colonial y monárquica a la que sucedió una república impregnada de pecado, capaz de exigir de esos maltratados la perfección del verbo, los matices poéticos de la escritura, que finalmente oprimiesen la lengua.

Soy una amante del hogar, que es el parlamento, la tribuna, el dispensario médico, la escuela, el refugio. En la soledad aparente del hogar, la vida se desborda, aunque haya entre las paredes escasez de comida y de objetos. Entonces me imagino que esos escritores amaron el catre en el que amaban y soñaban, en el que pedían al Dios de su fe que no les secase la fuente de inspiración con la que urdían la trama con la que los personajes disfrutarían del sentimiento febril nacido de una fabulación poética de lo real, de la propia lengua que iba ganando poco a poco una poderosa índole brasileña.

El hecho es que, a pesar de las trabas históricas, descubrieron Brasil, así como lo que procedía del orden natural de las cosas. Supieron usar la narrativa como palanca de la conciencia, de las estéticas innovadoras. Amoldaron su creación al recorrido de la civilización para acelerar nuestra modernidad, para ampliar el espectro cultural del país.

Y, sobre todo, resistieron a las presiones estéticas, a las rúbricas impositivas de Europa. Seguros de que, por detrás de cualquier decisión estética que tomaran, había una sintaxis política que les imponía una gramática sumisa. Pero, aun así, ¿cómo iban a renunciar a los beneficiosos acuerdos establecidos con el pasado anterior a ellos, donde se concentraba la memoria de la urdimbre brasileña?

Evaluar lo que esos autores sufrieron resulta penoso. En ocasiones, en su irrenunciable condición de habitantes del trópico, se vieron forzados a abdicar de los vuelos esquivos del arte, de su misterio, para adherirse compulsivamente, quién sabe, a una literatura naturalista, desprovista de imantación poética.

Ignoro sus semblantes. Los rostros forman, en general, un mosaico hecho de todos nosotros. Tal vez un día resurjan, se hagan visibles. Y, bajo el signo de la pasión de la escritura, nos revelen cómo sus mentes y sus cuerpos superaron los límites que les fueron impuestos. Cómo, a pesar del desprecio brasileño, supieron multiplicar esos personajes

arquetípicos que hay que visitar con el afán de conocer mejor Brasil. Y cómo dejaron en sus páginas huellas tangibles con las que reconstituir hoy la memoria de sus almas hechas harapos.

Hemos hecho poco por ellos. Somos apáticos y reacios. Nuestra ciudadanía prefiere enterrar al vecino antes que cuidar de sus heridas. Actuamos como si no necesitáramos la historia de los sentimientos que esos autores plasmaron en su ficción. Sus obras, no obstante, creadas en una zona de rozamiento, palpitan entre nosotros, han reforzado el lenguaje y la identidad nacional. Sus libros, incorporados al discurso de la perplejidad del oscuro corazón brasileño, han ayudado a fundar el Brasil literario.

## La intrépida Teresa

En casa de Roberto Halbouti, que me ofrecía una cena, Fernanda Montenegro recriminó a Teresa de Ávila. No entendía la razón de que la santa levitara y se prestase a penosos sacrificios.

Le pedí permiso para defender a la santa, a quien he querido desde la adolescencia, presente en mi vida como una compañera de colegio con la que compartía confidencias con la intención de obtener de ella secretos capaces de ampliar mi visión del mundo.

Preparé algunas frases, que nunca me faltan en defensa del amor, y le indiqué las circunstancias históricas dictadas por los insensatos señores de la época que circundaron el día a día de la santa con prohibiciones determinantes que le asegurarían la santidad. La genialidad de aquella mujer, en un periodo bajo el dominio de la Casa de Austria y circunscrita a la infeliz condición de mujer, la constriñó a los peligros y al exilio social.

Comprendí muy pronto que los actos de Teresa provenían de su visión de una Iglesia que, en el ejercicio del poder, se inclinaba a prácticas injustas, empeñada en amputar sus alas y sus sueños. Por tanto, cuando me encontré con semejante personaje, fue natural que lo eligiera para un futuro relato en cuyo epicentro se situaría la intrépida fémina.

Para preparar dicho libro, más allá de familiarizarme con su obra, anotaba, al margen de lo que la santa decía, lo que yo pensaba. Iba aprobando el pensamiento teresiano, sometido a un tiempo ingrato y vil, mientras contradecía alguna de sus reflexiones y su trama privada me deslumbraba. Me resultaba fácil interpretar sus decisiones libertarias, derivadas de una época que, aunque cruel, nutría la imaginación de una brasileña del siglo XX.

En la corte espiritual e intelectual de Teresa sobresalían figuras cuyas características, que oscilaban entre la bienaventuranza y la malignidad, forjaron su carácter y le imprimieron rasgos exponenciales para una mujer del siglo XVI. Entre todos esos personajes destacaba el místico Juan de la Cruz, cuya apasionada poesía se hermanaba con la ebullición poética de Teresa. Y entre todos ellos es imposible olvidar la figura de la

princesa de Éboli, una enemiga cuya astucia diabólica perjudicó a Teresa y me hizo daño a mí.

Durante años, hasta que renuncié a un proyecto de difícil ejecución para una brasileña alejada de las fuentes de consulta, investigué los intersticios de la corte de Felipe II, bajo los que la santa vivió. Un reinado que se prolongó durante el dominio de Carlos V, emperador con quien sí me unió cierta intimidad. Tanto es así que, además de haber leído el ceremonial de Borgoña, reino de su pasión, y su testamento, fui a rendirle vasallaje republicano al monasterio de Yuste, donde falleció.

Hice ver a Fernanda que Teresa, brillante intelectual, dominó el arte de la trascendencia. Y que fue, además, una excelente ama de casa que atendía a cazuelas, bizcochos, dulces y bordados. Por tanto, mantenía un estricto control sobre la realidad. Con un desmedido esfuerzo, se empeñó hasta su muerte en mantener la cohesión de la orden religiosa que fundó, en construir iglesias, en restaurar capillas. En definitiva, se quejaba de Dios si era necesario.

Su genialidad, sin embargo, tardó en reconocerse, como ocurre en general con las mujeres. El Vaticano es un territorio misógino, sin duda, y solo le otorgó la condición de doctora de la Iglesia en 1970, es decir, trescientos ochenta y ocho años después de su muerte. Así pues, hay que recalcar que la valiente Teresa no levitaba o se flagelaba por simple deleite de la carne y motivada por una fantasía masoquista, o incluso sin tener a la vista un objetivo. Su santidad no era inocente. Quizás aspirase, es verdad, a un enlace nupcial con Cristo, al considerarse merecedora de disfrutar del universo instituido por su salvador. O quisiera sentir en el propio cuerpo, llevada por una singular solidaridad, los dolores que el sacrificio de la cruz impuso a la fe cristiana que la arrebatava.

Con todo, tras haber gozado de la atención de una mujer con el brillo intelectual de Fernanda Montenegro y haber luchado por la honra de Teresa de Jesús, creí oportuno encaminarme por asuntos que ambas tenemos a mano siempre que nos encontramos.

Hace años, con periodicidad frecuente, visito las calles y callejones estrechos de Ávila con la esperanza de ser absorbida por los recuerdos de Teresa. Sus murallas de piedras eternas me transportan fácilmente al tiempo que albergó a la religiosa. Bajo el efecto de su memoria, el coraje de vivir me impregna, nada me intimida. Su sombra, que se derrama por las paredes, me dice dónde se cobijaban sus misterios.

Cada rincón de la ciudad me impulsa a preguntarme cómo pudo Teresa comprender los peligros y los vacíos de su época tras la escisión sufrida por la Iglesia, que el Concilio de Trento trató de remendar y salvar. Sin embargo, a pesar de haber sido hija de la Contrarreforma, un periodo de severa restricción moral, conservó intacto un espíritu autónomo dispuesto a derribar los obstáculos que se interpusieran entre ella y su genuino amor por Cristo. Un amor tan atrevido, tan desconcertante en

su tiempo, que su constancia y su práctica modernizaron automáticamente su imagen, instauraron preceptos hasta entonces impensables en una mujer. Pero ella jamás sufrió el temor de vaciar su espíritu de los prejuicios que le habían inculcado desde el nacimiento: lo importante era extraer, de donde fuese, su esencialidad.

El modelo de Cristo que la alimentaba propagaba en ella la fiebre creadora con la que trabajar con denuedo. Y así, como una labradora, se puso manos a la obra. Fundó la Orden de las Carmelitas Descalzas y restauró capillas en ruinas cuya apariencia hería la fe de los hombres. Llenó de sensaciones y contradicciones la vida de su tiempo. Y siendo al mismo tiempo una mujer arcaica y moderna que supo explorar los recursos a su alcance, dio espléndida ocupación a su bendita histeria.

¿Quién mejor que Teresa de Ávila merece entrar en la historia y en la eternidad?

## La poética de la escriba

Me despido de la cátedra José Bonifácio de la Universidad de São Paulo, donde me han acogido durante el año 2015, con el sentimiento de haber fecundado mi memoria con un tiempo provechoso. Un periodo que me ha ofrecido la oportunidad de sumergirme en los enigmas iberoamericanos como si visitase mi propio corazón.

Gracias a ello, he escudriñado sistemáticamente las matrices de la fabulación iberoamericana para comprender mejor un continente que, aunque sujeto a contingencias históricas adversas, como la servidumbre y la tiranía, jamás ha renunciado a las proclamas del arte, jamás ha sacrificado la densidad poética de la lengua, jamás ha dado la espalda a sus mitos fundadores, esenciales para la formación de su psique, como tampoco ha abandonado el núcleo familiar donde nacían las historias y el hábito de contarlas.

Dicha resistencia, de dimensión moral, favoreció que esos pueblos se enfrentasen a conquistadores y déspotas con las artes como arma. Un instrumento mediante el cual ejercieron la libertad de crear sobre las materias con las que el mundo se presentaba, mientras, a despecho de la escasez de recursos, alcanzaban la plenitud de la creación a través de sus artesanos, intérpretes, creadores. Conscientes de que, al alcanzar el dominio de las reglas y de los enigmas del alma, encendían automáticamente la lamparilla del corazón humano y vencían el oscurantismo que se les imponía.

Estos mandamientos reflexivos reforzaron mi noción de que la libertad, incluso cultivada en cautiverio, siempre ha estado al alcance de la quimera humana. Y eso porque es naturaleza intrínseca de la libertad clamar por un destino que se alce por encima de las contingencias crueles y dotar a los hombres de alas que conduzcan los aciertos y los desaciertos del arte. Renovándoles en la creencia de que, bajo el amparo del verbo libertario, el mundo se puebla de ilusión creativa. Sin que las realidades contradictorias e injustas, predominantes en el continente, hayan empañado el brillo de esas civilizaciones cargadas de atributos que sembraron maravillas, patentaron ideales y esculpieron con arcilla monumentos que otorgaron credibilidad a las utopías.

Como iberoamericana he heredado el arte y el fardo histórico. Las tradiciones universales actúan en mí y me inducen a aceptar el desafío de ser arcaica y moderna a la vez, a ver América con una mirada innovadora, forjada por una plétora de genes cuyo tejido me concedió una piel tiznada, pigmentada por los colores del arcoíris; el regalo de un mestizaje que me ha habilitado para intercalar en mi imaginario una narrativa cuyo epílogo ofrece el desenlace y la mortaja.

En el continente se ama la palabra. Esta centellea y deambula por las calles. Al deletrear, siendo niña, descubrí que había en las palabras una pedagogía seductora, una sonoridad que amalgamaba casa y patria, que describía lo real, que sumaba y restaba significados. Tenían el don de integrar una masa ígnea, hecha de huesos, carne, membranas y cerebro, en el imaginario colectivo. Para que yo, al escandir el verbo, separase el polvo de la paja, el bien del mal, los restos afectivos, el paisaje brasileño.

Sin embargo, el verbo con el que se forja la literatura y se escenifica el mundo es pura representación. Un acto voluntario que teatraliza quiénes somos. Y proclama que le corresponde a la escritura inscribir las consignas humanas en las paredes de las cuevas de Altamira, en la corteza de los árboles, en el cajón oculto de la cómoda de un albergue. En algún lugar que celebre las matrices civilizatorias engendradas a lo largo de milenios.

En cada frase, no obstante, me enfrento a la moral del arte. Ronda mi casa, bordea el abismo de la conciencia y la vorágine del lenguaje. Desobedece el espíritu de quien crea, que soy yo. Convierte la narrativa en una construcción mental al servicio de una exégesis implacable. De ahí la sospecha de que la simple lectura de un papiro que emerge de las tinieblas del tiempo resume los momentos constitutivos de la génesis humana y propicie el salto acrobático que va de la caverna al sillón del hombre contemporáneo.

El texto es la fuerza operativa del escritor. En aras del pensamiento, cada página aguarda a que le añadan lo que le falta. El propio personaje, concebido por la ilusión del autor, se resiente de no ser un cuerpo soberano, cuando acaso le falte el carácter arquetípico que le permita replicarme a mí y al vecino al mismo tiempo.

Coordinar, sin embargo, las asimetrías de lo cotidiano y el desmedido territorio de la imaginación es una hazaña que excede los trabajos de Hércules. Fugaz como soy, cedo a la urdimbre narrativa el epílogo de la historia. Libero, de repente, a personajes del pasado para que se mezclen en la composición de los seres del presente. Así, Hécuba y Príamo, oriundos de Troya, exigen que Homero les prorrogue la existencia. Y las hilanderas de Velázquez, sin mi permiso, tejen, exangües, el futuro. Los tapices de Cluny en París, por su parte, ponen de relieve el unicornio como símbolo de la ambigüedad. Todos ellos convencidos de que el milagro del arte reproduce la vida.

Reflexiono sobre la literatura con el afán de liberarme. Bien sé que la invención literaria expresa los caprichos humanos, afila los instrumentos que engendran el desasosiego y nos hace creer que los sentimientos, bajo la custodia del lenguaje poético, se acurrucan en los intersticios del misterio, donde yacen.

Así, ejerzo un oficio que depende de la creencia en la inmortalidad del arte. De la confianza en que una historia bien contada hace saltar las lágrimas. Lágrimas que inundan el pecho del vecino y le revelan lo humano desprovisto de lógica y razón.

No he nacido en Micenas, donde descansaré un día con la máscara dorada de Agamenón, pero soy de un siglo que me encadena a una plataforma temporal desde la cual avisto el limitado horizonte civilizatorio. Carezco por tanto de la facultad de escrutar la realidad con una mirada de trescientos sesenta grados. Y no me sirve de consuelo estar al cuidado de milenarios y contemporáneos. Pese a todo, la literatura es mi morada. Gracias a ella no tengo límites. Descifro la vida ajena, rescato utopías enterradas, me prevengo de las lagunas del alma. Y lucho por crear la frase que me califique junto al corazón de mi barrio y se corresponda con el apetito voraz de Brasil.

Como parte de mis urgencias narrativas, refuerzo mi condición de brasileña cotejando las penurias del pasado. Brasileña o iberoamericana, ¿podría ser específicamente un inca que conociera el carácter dual de una cultura que concebía el mundo a través de las oposiciones, del embate continuo de los contrarios, de realidades antagónicas? Para quien, si había tierra, existía el firmamento. Si había una estrella, se contemplaban constelaciones enteras.

La literatura, sin embargo, es una epifanía. Habla con el pensamiento que brota de lo espurio, de los dictámenes del corazón; acumula residuos que han moldeado la imaginación de los pueblos. Incrustada en la lengua y en la memoria, en su frontispicio la vida se convulsiona, y la obra de arte allí se sitúa.

Observo el barrio de Lagoa, donde vivo. Ante mi ventana centellean las venas auríferas de la arqueología brasileña. Observo, desde lo alto, las señas de la identidad patria, el abanico mitológico que ha formado nuestra psique. Y mientras la vida desfila ahí abajo, y nada de lo humano se le escapa, sigo preguntándome cuándo empezamos a ser brasileños.

Somos, aun así, hijos de la cultura, gracias a la que respiro. La cultura que, pese a sembrar la discordia, ha hecho de mí una hija de su prédica, de su grandeza, de todo lo que actúa en mí.

Su materia difusa e inconsútil me habita. A veces impalpable, me rodea de instantes históricos, íntimos. Y asume, a fuerza de su naturaleza proteica, variadas formas; modela aspiraciones. Aunque sea por temperamento insidiosa, formo parte de ella, me ofrece la pujanza de lo



real y el auxilio que necesito. Con tal amparo, interpreto los credos humanos, anuncio el pensamiento, los acordes musicales, el alimento, el verbo y mi propio nombre, Nélide. Sin ese primoroso conjunto, naufrago.

La cultura refleja mi deseo. Es carnal, mística, trascendente, arqueológica, moderna, tradicional, falsamente contemporánea. Y, como hija de la imaginación y de las contradicciones humanas, expresa lo que permea el corazón inquieto e insensato de cada uno de nosotros, dispuesta a abastecer las manifestaciones y la lujuria humana, a germinar el caos.

A lo largo de milenios, ha superado cada momento. Ha acumulado saberes e intrigas con los que ha propiciado argumentos que validasen el arte y el humanismo, mientras nos seducía con la promesa del misterio capaz de alcanzar los umbrales del mundo.

En tiempos nacientes respondió por la lengua y la cosecha. Por las palabras y por las patatas. Ambas saciaban el instinto de supervivencia de la especie y aseguraban la abundancia. Una hartura presente en el pensamiento americano del siglo XVII, que el Inca Garcilaso encarnó. Este erudito autor introdujo en el debate cultural, plagado de principios incas, la abundancia como un principio que, dando sentido a la vida, acreditaba que la economía inca, con dimensión cósmica, corría paralela a la cultura.

Los saberes del mundo están a nuestro alcance. Bajo una visión antropológica, cultura es todo lo que yace bajo el manto de la morada, del alimento, de la ropa, de la pintura, de la construcción, de la música, del pensamiento, de la escritura, de la narrativa. Por tanto, tiene patente cultural lo que gira en torno a las múltiples maneras en que el hombre inventa el día a día, expresa las aflicciones y el temor a la finitud, sustenta los rudimentos ilusorios y los sueños desatados, lucha por el pan y por el oro.

Ante lo expuesto, la cultura despierta alborozo, asombro. Desde los griegos, ha alcanzado el apogeo de la tragedia, ha sometido a los hombres al beneplácito de los dioses. E incluso hoy refleja un conocimiento que requiere renovación, nuevos discursos, el advenimiento de la creación innovadora.

Con tal actitud dramática, la de ocuparse de lo onírico y de la carne descarnada, la cultura no discierne, no expurga, no distingue entre el bien y el mal. Así pues, su moral es espuria. Sirve indistintamente a todos los pueblos, a todas las clases, a todos los tiempos, a todas las civilizaciones. A los intérpretes feroces que han emergido de la noche de los tiempos haciendo reverberar a la vez el lenguaje del medioevo escatológico y de los salones de Versalles.

Lo cierto es que la cultura no nació. No hay fecha para festejarla. Apoteósica y minimalista, siempre ha estado en el mundo. Así, ya al

amanecer reivindica el desayuno, las figuritas de barro expuestas en los mercados, las frituras hechas con manteca de cerdo. Con la constitución y las leyes del mundo en su poder, acciona las actividades creativas que enlazan la humanidad.

Su mérito es tal que sus valores se prestan a la exportación, a traer divisas a casa. Al simple son de un bolero se vende un electrodoméstico, lo que sea. Un libro, por ejemplo, en el que la belleza de una frase, cuando llega traducida al regazo de un extranjero ávido de narrativa, transfigura la estética humana.

No es de extrañar que pueda disolver divergencias, facilitar reconciliaciones, multiplicar el repertorio de las ideas y de los hechos. Ofrecer a los que viven esperando un milagro el talento que emana del arte y enriquece la civilización. Sin embargo, ese arte que viaja puede convertirse de repente en un arma mortífera cuando coloniza al vecino, cuando menosprecia sus haberes.

No obstante, el arte es la mejor parte del corazón humano. Alojado en el epicentro de la creación, su génesis brotó de los instrumentos culturales a su disposición para predicar reformas estéticas y la progresista escisión social.

Creo que la cultura no prescinde de la intuición, procedente de las cavernas del inconsciente. Bajo sus efectos, ilumina mi hacer poético. Persuasivos como son, ausculto los designios secretos del arte narrativo. Veo más allá de lo previsto. Con esas líneas auxiliares, que acojo, doy la espalda a las reglas que cercenan la libertad de crear.

He vivido siempre de la cultura, de su humanismo. Pero poco sé de sus entrañas, de cómo avanzar por atajos que me lleven al meollo del saber. Al fin y al cabo, la cultura no es amena, ni es sinónimo de felicidad. Ciertamente ha surgido de las catástrofes, del temor a los dioses, de las condiciones desfavorables, de la imaginación desabrida. Sí, del arsenal de metáforas, fantasías, imágenes, fabulaciones. De las sustancias empeñadas en entablar combate con lo banal, contra la obsolescencia que se nos impone antes incluso que la muerte biológica.

Como el casco de Hermes, que le permitía ver las entrañas de los hogares sin ser visto, la cultura es invisible, está en todas partes. Mercurial, enmarca lo sublime, lo monstruoso, lo benéfico, lo nefando. Metaboliza la existencia, la turbulencia anímica. Inyecta en el arte efectos que minimizan o magnifican las acciones negativas. Propaga igualmente por el espíritu del creador la simiente de la falsa quietud, de la inconformidad, de la perennidad del verbo, de la colisión con lo real.

No obstante, a pesar de la corona de espinas que adorna a santos y pecadores, la cultura es la alegría de los hombres. La joya que da lustre a la humanidad.

## El mito de la creación

La creación deja un rastro difícil, imperceptible, apenas pueden entreverse sus huellas y su origen. Cualquier acto creativo se confunde primordialmente con la vida, con la lengua, con la patria, con la propia biografía, con la memoria colectiva y el tiempo presente y pretérito.

Cuando se habla de ese acto enigmático y voraz, de él no se pueden expulsar la mesa, la cama, las batallas, los gestos cotidianos.

Mi vida, como la de todo escritor, se halla posiblemente embutida en el texto, en él clavada como una lanza. Y a esa vida y a ese texto no puedo sino referirme con absoluta relatividad. Aprendí, sin embargo, de mi abuelo Daniel, que desembarcó en la plaza Mauá hace setenta años procedente de España, que antes incluso de mi nacimiento, antes de ofrecerme esta tierra singular, él había iniciado en mi nombre una especie de viaje que me correspondería seguir una vez me preparase para el imaginario, las dudas, las inseguridades.

Y, siendo una niña aún, aprendí que Simbad, ese admirable mito volátil, no viajó con la intención de narrar en cada puerto las historias que había vivido en el capítulo anterior. Al contrario, desde su nacimiento, antes de dejar tierra firme, Simbad fue dotado a la vez con la invención y la mentira, ambas reversos legítimos de la verdad. Y esa invención y esa mentira le otorgaron un poder narrativo que se negaba vehementemente a resumir en pocas frases la aventura humana. En sus manos, la historia debía comenzar con la expectativa de no acabar.

En manos, pues, de la certeza de que se viaja incluso por los archipiélagos de la lengua, comprendí que la simple apropiación de la trama colectiva nos autoriza a formar parte de ella. Y que la calle donde se vive es, muchas veces, el universo. La tierra donde uno está es suficiente si sabemos bordar, con la ayuda de las agujas y los hilos humanos, personajes, intrigas escurridizas, metáforas que no se agotan; ingredientes, en definitiva, que neutralizan y al mismo tiempo arrojan luz sobre la omnipotencia de quien piensa que sabe narrar.

Mas, como prueba de que he tejido de un modo diferente al de Penélope, que por la noche deshacía su propia historia, y al contrario que Ulises

que, egoísta, supo urdir la suya entera para él, me he ido haciendo escritora despacio.

Invadiendo despacio el oficio con el que lidiaba, sin dimensionar sus límites. Porque la conciencia y las responsabilidades éticas de esta labor se conquistan con los años, especialmente con el socorro de la pasión, esa materia ígnea capaz de traducir lo que la lucidez, muchas veces, no puede explicar.

Bien sé que el objeto de la creación es el texto. Y que todo se realiza en torno a ese fin. Pero no puedo abordar las filigranas del texto y del mito que gira en torno a él sin proclamar primero la identidad de la lengua, que es la forma física de nuestra alma.

Todos tenemos la lengua en las manos y en el corazón. Está en todas partes, es lo que somos, lo que hacemos de ella. Y a pesar de su tradición portuguesa, que justamente violentamos para que nuestra historia se hiciera y nos representase, esta lengua, aquí, en Brasil, es joven, tiene menos de quinientos años.

Bajo su tutela, y a través de su proceso histórico, al escritor brasileño le ha correspondido aprender que en esta tierra se han formado mitologías y tramas tan abundantes solo para que ninguno de sus creadores acabara jamás de agotar sus recursos o pudiese un día acusarlos de ser insuficientes.

Sin duda, esta lengua portuguesa está a nuestro servicio. Joven y africana como nosotros, brasileños. Plañidera, de índole excesiva, siempre está exigiendo que nos excedamos para poder alcanzar sus sentimientos reales. Y, dado que es joven, y está siempre dando explicaciones, arranca de donde sea el pensamiento que la represente y la explique.

Esta lengua nuestra, antes anclada en el Tajo, empezó a rejuvenecer o, quién sabe, a nacer justo cuando los primeros navegantes dejaron Europa, aún con la lengua lusa bajo el sobaco, empapada en sudor y rigor gramatical. Apenas iniciaron su travesía por el Atlántico, el gusto por la aventura afectó sus sustratos lingüísticos. La tierra que buscaban proporcionó, enseguida, un nuevo sentido a la lengua, les exigió otra sintaxis, descascarilló las palabras envejecidas en pro de las que iban naciendo.

Brasil, antes incluso de dejarse descubrir, antes de ofrecer a los navegantes la primera geografía que se identificase con sus sueños, se cobraba de ellos una lengua que, además de definirlo, saliese al encuentro de sus futuras necesidades. Requería de los navegantes y colonizadores, sobre todo, una nueva manera de narrar, pues el mundo que allí florecía era tan espléndido, descomunal y contradictorio que solo un instrumento afín podría rendirle fidelidad.

Brasil les pedía una lengua generosa y matizada, para que toda la historia que aconteciese un día cupiera en ella entera y sin mentiras. Y que esa lengua fuese igualmente porosa para que todo lo que viniera después no se excluyese de su narrativa.

A los nombres dados entonces, los brasileños añadieron otros. Nombraron los árboles, los ríos, los sentimientos que esos ríos y esos árboles despertaban. Y aquello que se vislumbró o se intuyó recibió palabras fuertemente propensas a unirse a las existentes para formar, colegiadas, un pensamiento nacional.

Nada se quedó sin bautismo. Cada nombre se convertía en un rostro una vez descrito y en uso permanente. Existía la tímida conciencia de que cuantos más nombres acumulásemos, muchos más tendríamos que crear, condenar, defender. El país se excedía en todo, a fin de que la historia de nuestra invención fuese siempre la historia de nuestra existencia, de nuestra capacidad de censar y subvertir todas las realidades.

Todo el mundo fue convocado a esa batalla que antecede a la fábula de una nación. Tanto los que escribían como los que narraban junto a la hoguera. Nadie escatimó, no hubo ausencia de declaraciones expresivas. A su manera, todo el mundo trataba de fortalecer una herencia. Unos ganaron gloria y un monumento nacional. La mayoría siguió siendo anónima. Sus nombres no se pueden rescatar de la oscuridad para que les rindamos honores.

Narraban simplemente sin el beneficio de la pena. La voz era el único instrumento con el que se acercaban al alma popular y desprevenida. Pero, donde quiera que estuvieran, en medio del campo o en salas de visita, esos seres anónimos reforzaban la marcha de la lengua y la trayectoria secreta de un país. Sus tramas transitorias tranquilizaban a vecinos y modestas comunidades. Eran, esos hombres y esas mujeres, los libros inexistentes en las estanterías de un país pobre. Eran ellos los libros que estaban por escribir, que contaban, que no tendrían autoría ni rumbo cierto. Tal vez sus historias tuviesen el saber de una libertad que el papel no fija. Pero, como se mostraban hábiles, eran esas historias en voz alta las que todos anhelaban vivir, imitar, conocer un poco más de cerca.

Nada más empezar a tejer la narrativa, sus rostros se desvanecían. De ellos quedaban la memoria del verbo y la seguridad de que la vida se fabricaba todos los días. Especialmente porque no sabían poner fin a un relato que acabara, a un tiempo, con el que crea y es creado. Iban enmendando un libro con otro, todos invisibles. Hasta que los sustituyesen en la tarea de inventar.

En esos casos, la sucesión siempre se produjo de manera natural. Quien venía después pescaba la última frase suelta en el aire e iba perfeccionando la técnica que agotase un mayor número de realidades. Y puesto que lo cotidiano todavía causaba daños, todos iban en busca de

la palabra refugiada en el pecho del hombre y que hasta entonces había sido su secreto y su enigma.

Esa mágica investigación de la vida y de la lengua se ha sucedido hasta nuestros días, sin interrumpirse un solo minuto, de modo que el escritor jamás podrá dudar de que el producto de su creación es de origen y fabricación colectivos. Sin la providencia de tales declaraciones anónimas y fugaces, la existencia como un todo se le escaparía, su texto no habría nacido. Pues el escritor se hace únicamente a partir del ritmo de esa lengua dispersa, de las leyendas, los sueños, las fantasías, los dolores que el pueblo amontona con el propósito de que todos resistamos a cualquier sistema que pretenda privarnos de ese patrimonio común. Se trata de la construcción de un mundo a través del cual el escritor sea capaz de aproximarse a la arteria primordial del hombre y auscultar en él el mito que se sustrae y reconquista diariamente. Palpar allí lo sagrado y lo profano que se interpone entre ellos. Describirlos como si los pudiese retener, darles credibilidad, ir a sus orígenes. Entrelazarse al fin con el más penoso de los mitos, que siempre ronda su casa: el mito de la creación.

Porque es necesario ser consciente de que crear es un acto de violento asalto al organismo sensible, aunque los desórdenes de semejante acto bien justifican el misterio de su génesis. Toda versión resultante de ese nacimiento es un mito que recibe de cada autor un retrato no siempre acorde con las versiones de los vecinos, de los lectores, de otros escritores.

El escritor quiere, aun así, definirse, esclarecer las simientes míticas que en él florecen y que por tanto son susceptibles de repetirse en otros y, a través de otros, ser igualmente descritas. Finge dirigir íntegramente sus propios recursos mientras retoca, y de manera exhaustiva, su matriz creadora para que no se agote lo que a veces le llega a borbotones. En esos análisis se olvida de la procedencia del texto, instaurado antes de su ars poetica. Un texto vocacionalmente destinado a contrariar las versiones y descripciones que se de él hagan y siempre presto a despojar al escritor de sus máscaras y sus disfraces.

Mediante este hacer poético, sin embargo, el escritor reevalúa su conciencia verbal y adquiere la certeza de que crear es, al mismo tiempo, el descubrimiento de una obsesión proclamada en la propia escritura y una precondición del lenguaje del que hará uso; cuando la creación, en el enfrentamiento eterno entre texto y escritor, donde cada uno retrata respectivamente lo que se deja describir y lo que escribe, aspira a alcanzar todos los estados y apariencias que se propone representar, pero que se resisten a su aprehensión.

El intento, pues, de fijar el texto, de ir al encuentro de lo que todavía no tiene apariencia verbal, es para el escritor una consecuencia natural. Sobre todo porque obtener cuerpo físico es una de las tentaciones del texto.

Sin embargo, a partir del proceso inicial de la escritura se acentúan las contradicciones del autor, en tanto que, obligado a elegir entre un material caótico o que considera indispensable para la narrativa, este simple acto selectivo representa una opción moral. Y puesto que se le han garantizado todas las libertades —ya que el texto nace de formas inventadas—, rellenar el vacío entre el texto concebido y el texto que se hace es una de las versiones más comprometedoras que el artista tiene del propio libro.

Pero, mientras el texto se hace, su vocación real es expulsar el otro texto interiorizado en él mismo. Como si dentro de un libro hubiese otro, que el autor reúne en un solo volumen que merece las lecturas destinadas a varios autores. Pues, a pesar de la apariencia inmutable del libro, el texto se relaciona consigo mismo y con lo que le es cercano a medida que se convierte en una criatura y un pensamiento. Es, además, el lenguaje de esa criatura y de ese pensamiento. Cuando escribir pasa a ser un acto de identificación con cualquier especie real. Cuando hacer ver por encima de las posibilidades de lo real subvencionado, ya en busca de lo real criticable, es tarea de quien escribe.

No obstante, entre la realidad del texto y la realidad que lo ha generado hay una adecuación natural. Y, a pesar de la necesidad de concretar lo que se quiere decir, ese texto alberga sin duda una oscuridad inmediata al servicio mismo de sus cargas poéticas. En esos casos, se revela un lenguaje subyacente cuya función es preservar todo residuo valioso; lo que debe llegar a la superficie luminosa de la palabra, de modo que nada se diluya en el pensamiento.

La realidad, sin embargo, no es lo contrario del lenguaje. Ni el lenguaje es la abstracción de lo real. Al revés. Por ser el lenguaje un instrumento socializado y socializante, a través de él el escritor garantiza lo real en su afán por definir los sentimientos. Y por ofrecerle una escritura. Una representatividad poética a lo que antes estaba latente. El escritor narra el recorrido lingüístico del lenguaje. Se apodera de su organismo, su salud, su emoción, por vía de un sistema de apropiaciones y expropiaciones, puesto que nada tiene dueño, nada tiene nombre. Nombre tendrá únicamente lo que resiste al tiempo, a nuestra voracidad afectiva e imaginaria.

Pero, al hacer que el instinto de su escritura camine en paralelo con el instinto popular que refuerza el repertorio de la lengua, el escritor admite la insuficiencia de su propia historia y lo mucho que el lenguaje, al servirse de ella, le impone prioritariamente una trama colectiva. Y es que la narrativa, de naturaleza móvil y modular, en su agonía por sucederse está en todas partes. Así pues, la narrativa se anticipa al escritor aunque él, con la esperanza de descubrir sucesivas formas de vida, se empeñe en recoger a tiempo las arrugas, el drama y el futuro impresos en el rostro humano.

La batalla del escritor es inventar para decir la verdad. Y para ello se apoya en el tejido verbal, que le negará sus recónditos recursos siempre que él, como autor, pierda el valor de desestructurarse permanentemente con la intención de introducir el puñal en el corazón del lenguaje, de la vida, que es el corazón del hombre.

Esta es una lucha difícil que no lo obsequia con la certeza de estar pisando un territorio virgen, dado que lo nuevo, un estado ambicionado por el escritor, es transparente, y únicamente él, que es nuevo, se determina, él, lo nuevo, se deja reflejar. Sin duda, lo nuevo es un proyecto que el futuro avalará o no.

Sea como fuere, escribiendo, o a la escucha, en los estrechos pasillos de las cerraduras, el destino del escritor es hacer que el pueblo crea en la vida que ha fabricado y vive sin haberse dado cuenta, insensibilizado como está por lo cotidiano al servicio del poder. Una denuncia de la vida prisionera de sí misma que no impide, en cualquier caso, la revelación de una cosecha noble que albergue los mejores sentimientos humanos.

Y al igual que sus criaturas, que son guiadas hacia el texto y sufren de la volatilización del tiempo, del lenguaje implacablemente lógico y racional y de las restricciones que inauguran o pueden clausurar su texto, el escritor proyecta falsos telones de fondo y puertas cuyas entradas no siempre están indicadas con una flecha en tinta china. Y como autor, se consagra a la intuición, que es el más actualizado de los conocimientos. Sin la cual, por el bien de su oficio, no se integraría en una narrativa que se quiere insumisa, cuyos mejores flujos le llegan siempre por medio de los nexos afectivos, ritualísticos y memoriales, jamás interrumpidos.

Así actúa el escritor, porque su oficio es necesario. Si no se dedicase a la narrativa quizás los eslabones humanos se desharían, el lenguaje perdería su inigualable poder de combinar lo que se circunscribe en él con lo que se puede hacer en su nombre. Terminaríamos por confundir la invención con el simple recurso biográfico. Sin el esfuerzo del escritor, tal vez se ignorase que detrás de la historia hay otra, y otra por detrás de esta, y así sucesivamente hasta el comienzo del mundo. La vida humana preservada a lo largo de la inagotable cadena narrativa. A lo largo de esos documentos de los que dependemos para conocer los propios hechos, las palabras dichas al azar, la solidaridad, las omisiones, en definitiva, lo que somos.

Si la literatura no registrase la ascensión y la decadencia de los más ásperos, inhóspitos y ambiguos sentimientos, así como la comprobación del autor que avala instantes de la vida, creeríamos que somos los primeros en haber vivido el arrebató de la pasión, el tormento de la duda y la miseria de la injusticia.

He aquí que el escritor siempre tiene en las manos el mito y la palabra. Ambos inclinados a sobrepasar los límites de lo real posible para ingresar en lo real imaginario, que es el sueño colectivo; cuando la historia pasa a ser el relato que hace tiempo aguarda la colectividad



para también ella narrarla. Para también ella sentirse poseedora de una fábula a la que tiene derecho, y que se corresponde con el apetito de su voz.

La lengua vuelta de nuevo al mito que la ha generado y activado. Y entonces, poblada de aspiraciones sagradas y profanas, se integra mágica en un corpus indisoluble, en un campo minado de mil combinaciones. Dispuesta a superar cualquier concepto, cualquier censura que la restrinja o limite su uso.

Mas el escritor, ceñido al lenguaje, al mito, a la imaginación, toma la vida y la hace palpitar en el texto. Allí, en ese centro, todos nos dejamos usar esperanzados en una profunda revelación. Con la certeza de que la historia humana es prioritaria y de que todos nosotros coincidimos en el tiempo. Todos nosotros acabaríamos sujetos al mismo penoso exilio si perdiéramos la memoria, si permitiéramos que nos robasen el lenguaje, los mitos y nuestra inagotable capacidad de recrearlos.

## La brasileña Rachel

La novela *O quinze*, de Rachel de Queiroz, es un hito en la literatura brasileña. Sus efectos estéticos sobrepasan la creación literaria del siglo XX y todavía hoy se instalan en el emotivo corazón brasileño.

La trayectoria de la autora hasta su muerte siempre ha estado presente en los momentos constitutivos de la historia reciente de Brasil. Precoz en el arte de crear, desde niña, todavía en Quixadá, en el estado de Ceará donde nació, Rachel presintió quiénes éramos y de qué males padecía el país. Su adhesión a la cruel realidad del nordeste la llevó a registrar con una pluma enérgica, de la que fluían sangre y memoria, la trágica trama de la sequía que periódicamente assolaba el interior brasileño.

Al publicar con veinte años la novela *O quinze*, en 1930, la autora reveló un raro vigor narrativo. Una madurez estética y ética que brotó de una familia de la burguesía rural que, comprometida con la cultura, había heredado de su antepasado José de Alencar el espíritu nacionalista, la vocación política, el severo código del honor. Y que se benefició también de los vínculos que siempre mantuvo con la región, una zona poblada de argumentos y de intensa fabulación.

En la casa patriarcal, de sencilla y rústica arquitectura, la familia tenía por costumbre reunirse en el porche después de cenar para dar rienda suelta a la vocación narrativa que los hermanaba. Para ellos, el porche era la tribuna que propiciaba la exposición de ideas, la absorción de los sustratos arcaicos que permeaban el campo, el refugio de los signos de la vida.

Gracias a los relatos dispersos que escuchaba y a la convivencia con los campesinos que por la noche, atraídos por la luz del candil, se refugiaban en el porche, Rachel se acostumbró a rendir culto al mundo de la oralidad, a valorar los cuentos y leyendas que la gente del pueblo, celosa de sus urdimbres y sus caprichos verbales, refería ante los patrones. El material recibido de aquellos hombres rudos alimentaba su incipiente imaginación y, en vivo contraste con los saberes cultos de la casa, lo guardaba en el armazón de la memoria.

El horizonte arcaico presente en *O quinze* indica que, al reconstruir a la perfección el escenario rural que le sirvió de telón de fondo para figurar la miseria de la vida campesina, debida sobre todo a la sequía de 1915, supo capitalizar los detalles que asimiló en la infancia. Rachel esbozó con maestría un paisaje de ficción adecuado para que sus personajes, al servicio de la tragedia, encarnasen la arqueología social inherente al nordeste.

Las raíces que emergen de su narrativa están plagadas de mitos que reproducen la historia humana, sin dejar margen a que en la novela se conciba ninguna obsolescencia mítica. Al contrario, cada relectura de *O quinze* moderniza la visión que tenemos de la novela, pues preserva intactos sus fundamentos universales, los principios estéticos que regularon su verdad narrativa.

El tejido novelesco gravita en torno a la trágica sequía de 1915. La maraña de episodios y conductas desgarradoras, protagonizados por Conceição, Vicente y el vaquero Chico Bento, cada cual con su destino, impulsa una acción que compromete a la comunidad rural. Vicente y Conceição sufren a causa de su inconclusa historia de amor, y el vaquero transita en medio de la miseria y el dolor. Apegados a la radicalidad de la función novelesca, forman parte de un rebaño que se desintegra socialmente, condenado por la indiferencia de los hombres y las fuerzas atávicas de la tierra.

Conceição frecuenta el epicentro narrativo. Descrita por la autora con una acentuada perspicacia psicológica, es la primera mujer de la extensa galería femenina que Rachel de Queiroz creó a lo largo de su obra, dispuesta al sacrificio, a la inmolación personal. Mujeres justicieras que, forjadas por circunstancias adversas, simbolizan una ferocidad discreta, como Conceição, y beligerante, como Maria Moura.

Emblemática, la maestra Conceição guarda sus razones secretas para vivir. Benevolente con el prójimo, es arbitraria con Vicente y con el mundo cuando le faltan fuerzas para corregirlo. Situada en el núcleo de la novela, sufre de una severa noción de la justicia y la moral. Y se resiente al no poder librar a los campesinos del analfabetismo, la miseria, el destino trágico al que están previamente condenados. En ese recóndito lugar del nordeste no hay modo de detener la sangría moral de la que son víctimas. Así, solo le queda el consuelo de exigir de Vicente la perfección donde impera el desasosiego humano, y condenarse a la soledad, al ostracismo de los sentimientos.

Pasadas tantas décadas, *O quinze* sigue estimulando las peripecias estéticas de nuestro tiempo. Desafía con su grandeza las insolubles cuestiones brasileñas, el legado político que fracasó. Exige que se revoquen las leyes del Brasil anacrónico a cambio de la solidaridad narrativa que suscita. Sus conmovedoras páginas confirman que Rachel de Queiroz, desde su infancia en Quixadá, sabía que, por ser el mundo susceptible de ser narrado, era necesario alterar el desenlace de sus

narraciones. Dicha creencia la llevó a crear una obra perenne a la que asomarse con el anhelo de surcar los caminos del arte y de Brasil.

## **Balcells, amiga del alma**

Carmen Balcells ha dejado huellas permanentes en mi memoria. Por donde he andado, he compartido con ella mi vida. La quería como testigo del universo que ambas compartíamos.

Fue mi magnífica interlocutora. Las palabras fluían modestas entre nosotras, dispensando trascendencia o tópicos avasalladores. Cualquier hecho nos servía de telón de fondo para evocaciones futuras. Así, desarrollábamos una narrativa que jamás se agotó durante nuestra convivencia. Con su espíritu poroso, Carmen escuchaba los ruidos del mundo. No temía a la ferocidad del arte, porque lo amaba.

Para mí, Carmen Balcells era una entidad, el símbolo de una amistad perfecta que cultivamos a lo largo de cuarenta y seis años. Lo que emanaba de ella me inspiraba descubrimientos, maravillas, una perplejidad enriquecedora. Razón para destacar sus virtudes, para quizás exagerar los hechos que provienen de la amistad. Yo admiraba mucho sus excelencias, las literarias, el modo de perfilar los seres y también los objetos de la casa que la imaginación humana había engendrado. Atraída sin duda por el calor de la epidermis que la vida producía.

Carmen Balcells nació aprendiz y se convirtió en maestra. Era natural, pues, que yo enalteciese la rapidez de su raciocinio, su inteligencia rebelde e inconformista, capaz de organizar la vida y lo inanimado. A cambio, ella fingía absorber mis palabras, que siempre respetó, para responder que de ningún modo era veloz, sino simplemente impaciente. Una impaciencia que quizás pretendía rectificar la trayectoria de la Tierra, rechazar las imperfecciones que nos engullen, ahuyentar de los autores, sus cómplices, los obstáculos que constituían un desperdicio para la creación literaria.

Así y todo, no me resulta fácil encauzar el día a día y la obra de Carmen Balcells. Se convierte en un intento vano de acaparar el espíritu complejo de una mujer que concilió la grandeza de una renacentista con la de una genuina campesina de Santa Fe. Así, al intentar esbozar su retrato público, la imagen de la amiga se superpone a todo lo que sé de ella. La amiga a quien yo, a veces, llamaba Santinha por su corazón

misericordioso, por el amor que dedicaba a los amigos que, aun ocasionalmente imperfectos, honraba con abundantes banquetes en torno a su sagrada mesa.

Ya por las mañanas, Carmen sobrepasaba con obediencia un patrón desmedido que, sin embargo, desprendía vida. Pero, pese a pecar de los excesos dictados por su descomunal inteligencia y por los compromisos impuestos por su código moral, siempre actuó en favor de los intereses de la literatura, de su tribu de escritores, del talento al que jamás renunció a reverenciar.

Allá donde Carmen Balcells estuviera, su precepto era ordenar el mundo y los afectos. Por eso escogió con bravura a esta escriba brasileña, habitante del otro lado del Atlántico, para ser su amiga fiel. A ella confió recuerdos secretos, intimidades conmovedoras, el repertorio de una vida única, singular. Alguien que ella decía que sabía mucho porque nada contaba. Yo, a cambio, le aseguraba, hasta sus últimos días, que era un ancla en mi vida afectiva. Un ser que me dio todas las razones del mundo para agradecer diariamente el don de su amistad. Al igual que la de su familia, que considero una extensión de mi corazón. Y que me rindió homenaje al ponerle mi nombre a la «petite Nélide», su nieta.

La mortalidad es mortífera y nada puedo hacer, pero para mí, amada amiga, eres inmortal. Descansa en paz, Carmencita de mi corazón.

## La larga jornada

En el pasado, ungida por las tareas domésticas, la mujer, ya por las mañanas y hasta muy tarde, aprovechando la luz natural, iba bordando en el tablero sucesivas versiones de la historia que los hombres de la casa le contaban y que ella, bajo el impulso de una perpleja melancolía, reproducía con hilos de colores en cada movimiento de aguja.

Y mientras llevaba al horno un bizcocho bañado en esencias orientales, más viajadas que ella, redactaba sus recetas con letra apasionada y cierto manierismo literario. Con la esperanza, quizás, de participar en la poética de la realidad y de ser leída un día con el mismo temblor y la misma sensación de delicia que ciertos poemas le provocaban.

Con los siglos, al no bastarle ya la resignada placidez del hogar o responder a la perpetuidad de su especie, luchó por ser protagonista de los caprichos cotidianos y del emocionante misterio de la vida. Al fin y al cabo, enfrentada a los impedimentos sociales, se sentía una extranjera incapaz de balbucear las palabras de una lengua nueva.

Después de siglos de frustraciones, exiliada en la casa, la mujer pasó a engrosar la procesión de los afligidos. En las calles, los despachos, detrás del mostrador, acosada por el deber de escalar los ilusorios escalones del poder, su conciencia la urgía a reclamar un decálogo que expresase su naturaleza profunda y la orientase acerca del papel social que debía asumir. Mientras, temía que los avances profesionales le robasen preciosas conquistas afectivas.

Sin embargo, era menester encaminarse por el lenguaje del arte y sumergirse en la propia memoria milenaria que albergaba a mujeres legendarias, las cuales, a pesar del perenne mutismo, reivindicaban el papel relevante que se les debía desde la fundación del mundo.

Dicha memoria, que enriqueció el lenguaje, siempre habitó la tierra. Estaba en la Biblia, donde sufrió el menoscabo del Dios hebraico, que la dispensó como activa interlocutora. En Troya, con el astuto Ulises, padeció el descrédito que Apolo infligió a Casandra para que sus profecías jamás se acataran. Recriminó a la contradictoria Artemisa, que cortaba al rape el cabello de las doncellas en su noche de bodas

como señal de que les había extirpado cualquier resquicio de rebeldía. Y en la tienda de Julio César presencié cómo este, despojado de inmortalidad, asumía su ambigüedad.

Una memoria que, en definitiva, archivó las evidencias del mundo milenario, el monoteísmo, la andadura de las heterodoxias, lo sagrado y lo profano. Y que, nómada al principio, ocupó finalmente los espacios de la casa, de donde recogió los restos de la historia. Hasta volverse ella misma la matriz generadora de la intriga narrativa, capaz de albergar la oralidad y las metáforas. Pero cuanto más se encerraba esa memoria en los límites de lo privado, sin participar de la cotidianidad vasta y compleja, mejor uso hacía la mujer de los subterfugios, de lo simbólico. Hasta el punto de convertirse en alguien cuyo misterio requería el desciframiento poético.

Alejada, sin embargo, de la cultura normativa, la mujer concibió una realidad que de hecho le llegaba a medias. Como consecuencia, acumuló un saber clandestino de gran valía del que dependían los narradores para apropiarse de los personajes y frecuentar el enigma literario.

Esa memoria, de registro poético vedado, se encuentra, aun así, en los libros que ella no escribió. Porque los narradores, al crear, precisaban de la materia guardada en el corazón femenino, que consistía en las confesiones hechas en el lecho de muerte, en los dolores del parto, en los sentimientos universales que solo la mujer, en su condición de madre, amante, doliente, sabría dictar.

Es razonable, pues, afirmar que Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes o Camões mucho le deben a la mujer, coautora de sus obras.



## **Habana inmortal**

Guillermo Cabrera Infante, gran escritor hispanoamericano, alimenta su matriz y sus pautas narrativas con el fervor que le dedica a Cuba. Forzado a abandonar la isla en la década de 1960 por oponerse al régimen castrista, regresa a ella a través de la memoria y de una profunda melancolía.

Esa patria literaria, obsesión y razón de vivir de Cabrera Infante, se convierte en un tema recurrente de su narrativa. El mundo pasa por el filtro de sus sentimientos de exiliado; del artista que, empeñado en no borrar la realidad y los sonidos de la lengua original, ambas bajo la amenaza de extinguirse, adopta como expresión literaria un lenguaje subversivo, original, palpitante. Los fundamentos de su universo lingüístico, de fácil identificación caribeña, registran una rica presencia étnica y un desbordamiento cultural.

Su novela *Tres tristes tigres*, en primera línea de la modernidad creativa de nuestro continente, es un ejemplo de esa transfiguración creadora. Su estructura, densamente fragmentada, propicia cambios abruptos, metamorfosis, el juego radical de las palabras; la presencia irradiadora de su bistoriario paródico, del humor feroz con que golpea la condición humana.

Recientemente he releído su *Delito por bailar el chachachá*, un libro de cuentos. Compuesto por tres narraciones cortas, la acción transcurre en La Habana. Una ciudad en la que la imaginación del autor busca ayuda para hacer desembocar su urdimbre inventiva. Una Habana que Cabrera Infante multiplica en muchas, de modo que sus piezas encajen formando un mosaico que, tanto visto de lejos como de cerca, tenga como sustento antropológico la fascinante superficie de esa urbe.

Lo mismo ocurre con los personajes, que son siempre los mismos. Un matrimonio inmerso en la irresistible tentación de vivir las diversas fases del desencanto amoroso. Y que, en su condición de víctimas de un sentimiento casi incoloro, no saben ya cómo nombrar una pasión en vísperas de fenecer sin lamentos lacerantes.

Esos personajes, con una rara fuerza persuasiva, se van disolviendo por medio de un diálogo que genera incomodidad, discontinuidad, violencia secreta, los lazos de la intimidad. Cada cuento añade datos inéditos que amplían la base de comprensión del texto. Esos detalles, en sí contradictorios, obedecen a una argucia narrativa que deshace con equilibrio las nociones que normalmente enmarañan la vida de una pareja. Sus rostros, máscaras contraídas de sus identidades reales, difuminan recuerdos, alianzas, complicidades. El dolor, secreto y airado, se defiende de la trampa de lo cotidiano.

La exuberancia descriptiva de Cabrera Infante es sutil y acumulativa. Nos revela una realidad originada por las carencias de la propia historia. No se puede perder una sola palabra de una estética que en su radicalidad descarna el verbo para que sus personajes, arrogantes y desilusionados, sangren a todas horas.

En esos cuentos, autónomos y relacionados entre sí, las mujeres se suceden de acuerdo con un juego de ilusión promovido por el mismo hombre. Múltiples e idénticas a la vez, parecen mera creación de un personaje que se arroga, con petulancia intelectual, el derecho de administrar el amor. De repartirlo aleatoriamente por las mesas del restaurante, por la ciudad. De inducirnos a meditar sobre el fracaso del amor, de las relaciones interpersonales. Sobre la naturaleza enigmática de la palabra, el saber que emana de la literatura y de la cultura.

Con felices pinceladas, la intriga se teje como si la vida no tuviese fin, como un desafío al tiempo. Bajo la lluvia que no deja de caer, todo se mueve con sutileza. Esa lluvia pegajosa abruma a una pareja cuyo triste deseo se funde en los cuentos, los convierte en un romance con su cortejo de personajes, dilemas e imprevistos.

Esas criaturas jamás abandonarán Cuba. Encadenadas al hechizo de la isla, navegan por los desvanes de la memoria, que protege los hechos humanos. Para ellas, «recordar era lo mejor de todo».

Y las palabras que utilizan, siempre taimadas, corroen el tejido de las relaciones. El matrimonio, reproducción de tantos otros, es una ficción de sí mismo. Sirve de pretexto para que Cabrera Infante oscile entre las emociones de forma casi epifánica, mientras erige su edificio narrativo y hace una apología estética.

Ante nuestros ojos, las imágenes bailan un chachachá invisible sin movimientos bruscos. Se trata de un drama discreto que actúa en los intersticios del texto y que, debido a su carácter unívoco y transversal, se halla en todas partes. Una estrategia narrativa gracias a la cual se rompe la insularidad caribeña y permite al autor situar Cuba en el epicentro nervioso del mundo. Y a su imaginación, insubordinarse, aliarse con todas las vertientes culturales.

Mientras la acción inclemente del tiempo envejece los sentimientos, el tono ácido tiñe el escenario. Nada escapa a la oxidación de un día a día que perpetúa la soledad de los personajes.

Al final de la lectura de sus cuentos, Cabrera Infante nos deja el lastre de su rico arte, misterioso, profundo. Y configura la grandeza de su narrativa universal.

## **Las matrices del fabulario iberoamericano**

El país donde se nace proporciona una visión utópica que distorsiona la visión de su realidad en favor de las quimeras colectivas. De esa forma nos priva muchas veces de la imparcialidad necesaria para definir matrices históricas.

Así y todo, es obligatorio reconocer que el edificio civilizatorio del continente iberoamericano, al que nos ceñimos, se asienta, desde las grandes obras narrativas procedentes de las culturas autóctonas e ibéricas, en la aventura caótica, polisémica, brillante, de la escritura; de la necesidad imperiosa de cumplir el deber de narrar, de enaltecer la soberanía que emana de una escritura que tiende a ser visionaria, poética, legítima intérprete de la realidad. Una escritura que, mientras absorbía versiones míticas e invenciones actualizadas, se asociaba a las instancias históricas, a las expresiones culturales y sociales del universo iberoamericano.

Desde sus inicios, América ha sabido siempre dónde situar el arte. Su arte, que, con origen en expresiones sincréticas, conserva el desasosiego primario impuesto por los invasores a las civilizaciones autóctonas, las cuales, no obstante, supieron proteger a lo largo de los siglos el destino narrativo del continente. Fueron ellas las que, junto a las demás etnias que se instalaron más tarde en las Américas, liberaron la creación de intrigas narrativas conforme a tramas jugosas, cóncavas, carnavalescas.

Formo parte del epicentro iberoamericano y soy una escritora brasileña que inventa lo que está más allá de sí. Y que en medio de las tormentas estéticas, que salvan la perennidad del verbo, aborda lo humano con desfachatez y pone la cabeza en el patíbulo a cambio de la versión poética de la narrativa que magnifica la vida. Y como creo en la lengua portuguesa, exenta en Brasil de turbulencias lingüísticas, sucumbo al peso de la libertad creativa y de las ventajas de una memoria arqueológica y mestiza que he heredado. De un mestizaje que traspasa la piel y tiñe el alma con una cultura insidiosa y espléndida.

La América iberoamericana, nuestro destino común, nos induce a reconocer que somos hijos de un universo asombroso, de cuya

fermentación espuria han emergido hechos y quimeras con los que evaluar la densidad de nuestra psique y nuestra estética.

Nacidos, por tanto, del abrasivo encuentro entre supuestos bárbaros y civilizados, en nuestros intersticios zozobran elementos primitivos de intensa fabulación resultantes de las civilizaciones autóctonas americanas, de la península ibérica, de la densa África, de las extensiones asiáticas, de la orilla del Mediterráneo. En definitiva, de las culturas que diseminadas por la Tierra entablaron batalla entre la vida y la muerte mientras tejían la policromía luminosa de la poesía.

Anclados en este continente, somos muchos y todos al mismo tiempo. Polisémicos y solitarios, indivisos y fragmentados, un conjunto que confirma el caos de la sangre y de la memoria. Una amalgama de saberes y de etnias que, al convivir con el teatro humano, han sido agraciados con las matrices originarias de los primeros rayos de luz y los sonidos producidos quién sabe si por un mundo ansioso de un modelo canónico a seguir. Así pues, por herencia nos afiliamos a un universo impregnado de ficción, de narraciones conmovedoras, de versiones incompatibles de la realidad que nos refleja.

Por tanto, pautados por un realismo ceñido a la fantasía, el acto de inventar ha pasado a formar parte del carácter continental. Nos ha llevado a desmenuzar la propia génesis y, a falta de respuestas, a incursionarnos por los misterios y los parajes metafísicos. A seguir las huellas de los incas, de los mayas, de los aztecas, de los guaraníes, de los cronistas ibéricos. De los que desempeñaron la función de dejar rastros para que los siguiésemos. Así, hemos estudiado a los hombres de la Conquista que, en cuanto atracaron en las Américas, validaron su presencia a través de diarios, cartas, documentos. Y que, con los ojos puestos en el espejo de la historia, dieron inicio a la práctica de registrar los hechos, el recorrido de la memoria, los dictámenes de una realidad inaugural para ellos. Escribas que fijaron en el papel, a través de una narrativa incierta, toda suerte de sobresaltos.

Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Bartolomé de las Casas, todos ellos ignoraban haber sido precedidos en el ejercicio narrativo por maestros y teólogos amerindios cuyas obras monumentales enunciaron conceptos filosóficos para explicar el destino humano; como el Popol Vuh, el Códice Mendoza o el Códice Nuttall. Por tanto, ninguno de ellos, ni ibéricos ni autóctonos, despreció el mérito de la escritura que los proyectaba, en conjunto, hacia una categoría singular.

Bajo la supremacía de la palabra, con su cortejo de metáforas, verdaderas barreras de la realidad, esos cronistas y escribas, al forzar las puertas de los enigmas del continente, dieron inicio a la epopeya americana.

Una tradición narrativa que, mantenida desde esos primeros tiempos, ha generado un linaje verbal, una sucesión de narradores. Entre ellos

destaca la conmovedora figura de Guamán Poma de Ayala, noble inca del siglo XVI, cuya melancolía hechizaría siglos más tarde al escritor peruano José María Arguedas. Un hombre, este inca, que, afligido por el sentimiento de fracaso que el yugo español imponía a su pueblo, revistió su agonía con la pasión que la escritura le inspiraba. Un inca que llevaba en la cabeza el cetro de la soledad y la memoria dispersa de su raza.

Se encarga entonces de la tarea de narrar la historia de su pueblo. Y escribe su libro Primer nueva corónica y buen gobierno, en forma de carta que un día sería enviada a Felipe II de España con el propósito de aclarar al monarca el amargo sino que la historia les había reservado.

Durante treinta años, receloso del desamparo humano pero confiado en los efectos persuasivos de la palabra escrita, Guamán llenó cientos de páginas con el afán de convencer al rey de la justicia de su causa. Y para cumplir con su oficio, recorrió cada rincón del territorio incaico visitando a los ancianos, recopilando los restos de una memoria arcaica con la que iluminar su texto.

A medida que escribía, sucumbía a los días otoñales. Sus lágrimas, causadas por el dolor, se mezclan con la tinta del sueño frustrado. Una penuria atenuada por la salmódica repetición de leyendas incaicas que se revestían de un elevado contenido inventivo.

Y mientras Guamán construía un dramático compendio con el que convencer a Felipe II para que los liberara de la mortaja del cautiverio, el monarca español no podía sospechar que de su otro reino emergía un nuevo documento que consolidaba el poder narrativo de las Américas. Como tampoco podía imaginarse Guamán que, por obra de un extraño sortilegio, su testamento, tras haber permanecido desaparecido durante tres siglos, sería recuperado en 1908 en la Biblioteca Real de Copenhague sin que lo hubiera leído ningún monarca europeo.

En 1533, con la llegada del padre José de Anchieta a Brasil, se refuerzan la función narrativa y las prerrogativas de la figura del narrador en la colonia portuguesa. El joven jesuita, ajeno a las transformaciones estéticas y políticas que entonces sacudían Europa, intuye que en el continente europeo se han agotado los recursos para reinventar la realidad. Por tanto, estar en aquel momento en Brasil lo llevaba a convivir con símbolos inauditos, fundaciones míticas, en un territorio recién concebido por Dios. Una circunstancia que le permitiría ampliar la hornada de santos de los que la Iglesia carecía en aquellos años de la Contrarreforma.

Nada más llegar, Anchieta se encuentra con un Brasil que acusaba un vacío que tenía que llenar la invención humana. Una realidad que, al requerir habilidad descriptiva, necesitaba el trabajo novelesco, episodios que adquiriesen, quién sabe, una escenificación inmediata.

Para Anchieta, la colonia ocupada por selvas, ríos oceánicos y un sinfín de tribus inspiraba la adopción de la poética del simulacro. El uso de precarios artificios que, para imitar el mundo, precisaba de la ilusión.

Aquellos momentos constitutivos de la sensibilidad brasileña implantaban en el sustrato del poeta Anchieta la estética de la carencia. Una estética que, pobre de recursos, alentaba, incluso sin que Anchieta lo sospechara, el surgimiento de un sistema social que, incapaz de frenar la unión de realidad e invención, se mostraba menos rígido, más desorganizado, mientras elaboraba un exótico caldo de cultivo.

Para cumplir sus designios, Anchieta decodifica la lengua tupí, la lengua general de las tribus brasileñas, nuestro latín. Al dominarla, penetra en la mente indígena y funde en el escenario lo que un español pensaba en tupí y lo que un indio sentía al actuar. Una alianza que permitió al jesuita acercarse a las matrices aún incipientes del imaginario brasileño.

Pero, al establecer en Brasil una práctica estética proveniente de la Alta Edad Media y de la Contrarreforma y promover una ruptura con los cánones renacentistas, Anchieta teatraliza el fenómeno poético en una lengua ajena a las raíces latinas, como es el caso del tupí. Para lograr dicho efecto, revoluciona el verbo y apuesta por la imaginación silvícola, que él considera capaz de abstraerse de los propios límites y abrazar otra frontera antagónica a su realidad tribal. Anchieta creía, sobre todo, en la ruptura de la verosimilitud, en la concreción de un teatro que representase los frutos de la tierra, la geografía exuberante, la sacralidad de Dios. Al fin y al cabo, desde la época griega el teatro ha abordado lo oscuro, lo trágico, lo que palpita en la esfera del enigma.

De ese modo, las tramas del poeta arrancan del ostracismo a personajes históricos y los llevan hasta América. A la luz del sol, en plena selva, sobre un escenario improvisado, simula el universo con telones, trapos, silbidos, gritos, viento, lluvia, tormentas. Y, para obtener los efectos deseados, da a su precario realismo pinceladas de las que emergen Abraham, Moisés, escenas del Génesis. De tal vértigo creador, si bien de apariencia hierática, de probable inspiración en los autos de Gil Vicente, también surgen las figuras de Mahoma, Lutero, Calvino, para él epítomes del mal.

Por mediación de Anchieta, Brasil tiene en el teatro su iniciación estética. Un teatro que, aunque labrado por el ideario cristiano medieval y conservando huellas de las convenciones aristotélicas, se sustenta en las contingencias de la ilusión y depende de la imaginación para existir.

Para ilustrar su estética religiosa, el jesuita somete a los indios a un juego lúdico, al paroxismo dramático de la acción escénica. Como consecuencia, ellos asumen el papel del emperador Valeriano, del verdugo que martirizó a san Lorenzo en la hoguera, del pecador

acusado de sodomía. Una virulenta escenificación que cosecha aplausos de los asistentes por la derrota del diablo.

Mas, al intentar que su narrativa prospere de acuerdo con su apasionada creencia y su intransigente proselitismo, Anchieta transmite a los indios convenciones de sesgo hebraico, griego, islámico, romano. Y para que renuncien a sus dioses, les ofrece papeles de santos y emperadores. Siguiendo un juego perturbador, que operaba en múltiples y antagónicas categorías míticas y teológicas.

Estaba en curso un prodigioso arco que imponía en el imaginario brasileño, aún en formación, fecundas variantes. Y todo ocurría en pleno caos lingüístico debido al uso simultáneo del tupí, el portugués y el castellano. La mezcla de los idiomas, contenidos en una misma pieza dramática, generaba variadas interpretaciones e imprimía a la acción un código de conducta al arbitrio de la emoción de cada observador.

Aunque guiado por cuestiones doctrinarias, José de Anchieta no prescindía de la visión que tenía del teatro cuando todavía vivía en Coímbra, y así organizaba procesiones que, entre cánticos y bailes, transportaban las supuestas reliquias de san Sebastián y de una de las once mil vírgenes hasta las tumbas donde los santos debían descansar.

La obra *En la aldea de Guarapari*, por ejemplo, que transcurre en el infierno y está escrita en tupí, exigió que Anchieta inculcase a los indios la noción simbólica de que existía un lugar, lejos de ellos, donde se aplicaba el castigo eterno. Así, para hacerse entender y dar visibilidad al infierno, eligió cuatro diablos pintados y los acomodó en la tierra batida, sentándolos junto a los indios.

A pesar de los inconvenientes con los que se enfrentó, Anchieta insistió en exorcizar el mal y en enumerar pecados como el adulterio, olvidando que los indios disfrutaban de los juegos eróticos de sus esposas con otros camaradas.

Anchieta evitaba herir las reglas de la Compañía de Jesús, que rechazaba el universo profano, la carnavalesización de la realidad o el protagonismo escénico de la mujer. Sin embargo, el jesuita, al asociar quizás el sentimiento del milagro al modelo de una realidad bajo el impulso del azar, despreció las trivialidades cotidianas en favor de un arte al alcance de todos.

Ciertamente, escribía para un Brasil que apenas existía. Para el jesuita, que se había nutrido de la lírica medieval, no existían Petrarca, Dante o el humanismo, lo que contribuyó a que la sensibilidad nacional de la época se basase en los recursos medievales y posteriormente se aliase al barroco promovido por los movimientos que se oponían al luteranismo. Un barroco que, al redimensionar la realidad y concebir el mundo teatralmente, multiplicó formas, delirios, fantasías. Como consecuencia, propició que surgiese de la cosmogonía europea, indígena y negra un



fabulario mitológico que se incorporó al epicentro de la creación brasileña.

El lenguaje taumatúrgico de Anchieta, pese a expresar cierta ternura por los viejos antropólogos que todavía tenían en la cavidad dental restos de carne humana, dificultaba que las tribus brasileñas, de carácter histriónico, adornadas con aderezos, plumas y pinturas corporales, entendiesen la concepción lúgubre y solemne de la vida terrestre que Anchieta les proponía. Un teatro que, con el pretexto de conducirlos hacia una experiencia estética, aparentaba ser una mera transición hacia la eternidad.

Sin duda José de Anchieta, como ningún otro de su época, examinó minuciosamente el corazón de Brasil. Como primer escritor brasileño, contempló durante cuarenta y cuatro años, hasta 1597, el albor de este continente, a la vez que escribía en la arena los poemas dedicados a la Virgen que las olas borrraban.

Él y Guamán Poma de Ayala, de latitudes y culturas diferentes, auspiciaron que el arte de fabular configurase alegorías, sortilegios. Ambos cedieron a la posteridad iberoamericana recursos por encima de lo tangible y, además, la certeza de que la realidad es narrable, y ellos, personajes de la propia historia.

Así pues, gracias a tantos escribas instigadores, hemos auscultado las vísceras de la Historia, hemos reinventado el lenguaje de los muertos y los hemos devuelto a la vida. Y además nos aseguramos de que la literatura, al proporcionar las matrices del continente, es inmortal. Es nuestra inquietante seña de identidad.

Un libro único, íntimo y revelador, que recoge el pensamiento de la escritora brasileña ganadora del Premio Príncipe de Asturias.



Pocos escritores brasileños dominan el arte de la palabra como Nélida Piñon, una creadora siempre exuberante en todas sus formas de expresión: en la novela, en el relato o en el ensayo, del que este volumen es un claro ejemplo de talento.

La épica del corazón nos muestra el vivo interés de la autora por la tradición literaria latinoamericana y su profundo conocimiento de la misma. Allí están sus maestros y sus escritores admirados, como García Márquez.

Pero en este libro Piñon también abarca todo un continente de cuestiones, de ideas, de afectos, de pasiones y, ¿por qué no?, de obsesiones. Siempre a través de la literatura, la escritora se enfrenta a la laxitud moral de hoy en día defendiendo el lugar fundamental de las culturas que los tiempos contemporáneos quisieron asfixiar y celebrando así su resistencia. «Son ellas las que me llevan a vagar por el mundo con la imaginación.»

Reseñas:

«Nélida Piñon no solo es una de las más grandes escritoras en lengua portuguesa de su tiempo sino una de las más relevantes en el panorama internacional.»

Mercedes Monmany, ABC

«El testamento literario de Nélida Piñon. Una de las autoras brasileñas más premiadas reflexiona sobre su obra y sus maestros.»

Leonardo Cazes, O Globo

«Referencia absoluta de la literatura brasileña actual, escritora carismática y comprometida con la voz de Iberoamérica.»

María Luisa Blanco, El País

«Gran cuentista y excelsa oyente, la autora pasea por todos los ambientes, desde las esquinas de su barrio hasta los más nobles salones, y recoge memorias de su vida y de su relación con las personas para verterlas en su escritura.»

Jornal de Letras

«Un tributo a la literatura iberoamericana de la primera mujer presidenta de la Academia Brasileña de las Letras.»

Jornal do Brasil

«Nélida Piñon intenta desvelar el enigma iberoamericano en su nuevo libro.»

Agencia EFE

«Al forjar este repertorio, Nélida Piñon inventa su lugar en el mundo. Un proyecto sin duda transgresor e incontrolable.»

Joao Cezar de Castro Rocha, Folha de Sao Paulo

«Piñon es una escritora de pulmones poderosos e imaginación desbordante que ha creado una literatura apegada a las pasiones y todo menos aséptica.»

María Ángeles Cabré, Cultura/s, La Vanguardia

## Sobre la autora

Nélida Piñon nació en Río de Janeiro, hija de padres españoles, y en esta ciudad se licenció en Periodismo. Es miembro de la Academia Brasileña de las Letras, de la que ha sido la primera mujer en presidirla, y de la Academia de Filosofía de Brasil. Ha sido profesora invitada en universidades como Harvard, Columbia y Georgetown. Entre sus obras destacan las novelas Fundador (1969, Premio Walmap), La dulce canción de Cayetana (Premio José Geraldo Vieira a la mejor novela de 1987), La república de los sueños (Alfaguara, 1999, 2005, 2013), galardonada con el Premio de la Asociación de Críticos de Arte de São Paulo y el Pen Club, Voces del desierto (Alfaguara, 2005; Premio Jabuti) y La camisa del marido (Alfaguara, 2015); y los libros de ensayos y memorias Aprendiz de Homero (Alfaguara, 2008; Premio Casa de las Américas), Corazón andariego (Alfaguara, 2009) y Libro de horas (Alfaguara, 2013). Su obra, traducida en más de veinte países, ha recibido numerosos galardones literarios, entre los que destacan, además de los ya mencionados, el Premio Gabriela Mistral en Chile, el Premio Jorge Isaacs en Colombia, el Premio Rosalía de Castro en España, el Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 1995, el Premio Internacional Menéndez Pelayo 2003, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2005, el Premio Women Together 2006 y el Premio El Ojo Crítico Iberoamericano 2014. Ha sido nombrada doctora honoris causa por diferentes universidades y en 2012 Embajadora Iberoamericana de la Cultura. La épica del corazón es su último libro.

Título original: Filhos da América

© 2016, Nélide Piñon

© 2017, Rosa Martínez-Alfaro por la traducción

© 2017, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

ISBN ebook: 978-84-204-3059-1

Imagen de cubierta: © Monica Ramos – Publicada originalmente en The Asian American Literary Review, Open in Emergency: A Special Issue on Asian American Mental Health

Diseño de interiores realizado por Alfaguara, basado en un proyecto de Enric Satué

Conversión ebook: MT Color & Diseño, S.L.

[www.mtcolor.es](http://www.mtcolor.es)

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del copyright.

El copyright estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del copyright al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

[www.megustaleer.com](http://www.megustaleer.com)



