

JOAQUIM MACHADO DE ASSIS

Textos críticos



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Joaqim Maria Machado de Assis

COLECCIÓN
PEQUEÑOS GRANDES ENSAYOS

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN
Álvaro Uribe

CONSEJO EDITORIAL DE LA COLECCIÓN
Sealtiel Alatraste
David Turner Barragán
Arturo Camilo Ayala Ochoa
Elsa Botello López
José Emilio Pacheco
Antonio Saborit
Ernesto de la Torre Villar †
Juan Villoro
Colin White Muller †

DIRECTOR FUNDADOR
Hernán Lara Zavala

Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS

Textos críticos

Presentación de
CONSUELO RODRÍGUEZ MUÑOZ



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
2010

Machado de Assis, Joaquim Maria, 1839-1908
Textos críticos / Joaquim Maria Machado de Assis ;
presentación de Consuelo Rodríguez Muñoz. —
México : UNAM, Dirección General de Publicaciones
y Fomento Editorial, 2010.
240 p. ; 15 cm. — (Colección Pequeños Grandes Ensayos)
ISBN

1. Ensayos brasileños – Siglo XIX. 2. Literatura
Brasileña – Siglo XIX – Historia y crítica. 3.
Escritores brasileños – Crítica e interpretación. I.
Rodríguez Muñoz, Consuelo. II. Universidad Nacional
Autónoma de México. Dirección General de
Publicaciones y Fomento Editorial. III. t. IV. Ser.

B869.43-scdd20

Biblioteca Nacional de México

Primera edición en la colección Pequeños
Grandes Ensayos: 6 de mayo de 2010

© D.R. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES
Y FOMENTO EDITORIAL

Prohibida su reproducción parcial o total
por cualquier medio sin autorización escrita de
su legítimo titular de derechos

ISBN de la colección: 978-970-32-0479-1

ISBN de la obra:

Impreso y hecho en México

PRESENTACIÓN

Joaquim Maria Machado de Assis (Río de Janeiro, 1839-1908) es considerado el escritor más importante del siglo XIX en Brasil y, según los críticos, el precursor de la literatura brasileña contemporánea. Abordó diferentes géneros: poesía, teatro, crónica, novela y cuento, entre otros, aunque es más conocido por su narrativa. Su obra de ficción es el género más adecuado para apreciar su evolución como escritor. Sin embargo, en géneros denominados menores –como la crónica o el ensayo, en este caso textos críticos– sus reflexiones en torno a la literatura fueron trascendentes en su época y significativos para su propia producción narrativa.

Inició su vida como escritor en 1855 con la publicación del poema “Ella” en la revista *A marmota fluminense*, editada por Francisco de Paula Brito, la cual constituía un punto de encuentro de los jóvenes escritores de la época, lo que le permitió incorporarse al grupo literario del momento. Fue miembro de la llamada Sociedad Petalógica,¹ y sus relaciones con este grupo lo llevaron a ingresar como tipógrafo aprendiz en la Imprenta Nacional, en 1856, y dos años

más tarde pasó a ser corrector de pruebas de la editorial Paula Brito.

Incursionó en el teatro con relativo éxito (*Hoje avental, amanhã luva*, 1860). Su vocación de dramaturgo le dio a su obra una perspectiva teatral que está presente en la forma de proyectar su producción narrativa, su poesía y sus crónicas. Su primer libro de poesía, *Crisálidas*, apareció en 1864 y, aunque nunca despuntó como poeta, sí cultivó el género con maestría; sus otros poemarios son *Falenas* (1870) y *Americanas* (1875). En este último retomó el tema indigenista tardíamente, por supuesto bajo la influencia de José de Alencar y Antônio Gonçalves Dias, aunque sin aportar nada nuevo al tratamiento del tema. En *Ocidentais*, de 1879, hay algunos poemas de calidad entre los que cabe mencionar “No alto” y el soneto a Carolina, su esposa, quien había fallecido.

Hacia los años sesenta de ese siglo reapareció el *Diário do Rio de Janeiro*, de cuyo equipo de redacción formó parte. Colaboró en diversas publicaciones periódicas como cronista y en este género alcanzó gran reconocimiento. Su trabajo como cronista está recogido en diver-

sas series entre las que destacan las dos últimas: *Bons dias* y *A semana*.

La producción novelística de Machado de Assis está integrada por nueve obras y ha sido dividida en dos etapas. A la primera pertenecen *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) y *Iaiá Garcia* (1878), que fueron escritas según los cánones románticos, giran en torno al problema de la jerarquía social y ponen de manifiesto la lucha entre la ambición y los sentimientos. La década de los ochenta representa un periodo de transformaciones en los ámbitos personal y nacional que va a dar cuenta del salto cualitativo de la obra de Machado de Assis. A partir de este momento la producción machadiana está en constante reinención debido, esencialmente, a la experimentación artística. En *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) se revela la consolidación de un estilo propio, singular y original, inaugurándose con ello una segunda fase en su novelística que se completará con *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) y *Memorial de Aires* (1908).

En 1863 empezó a escribir para el *Jornal das famílias* de la editorial Garnier; fue ahí

donde aparecieron algunos de sus cuentos, tres o cuatro por número, así como una cantidad considerable de traducciones. De esta misma época fueron cuatro comedias que se llevaron a escena. Sus primeros cuentos, al igual que sus novelas, se apegan al romanticismo de tal manera que la mayoría de los publicados en el *Jornal das famílias* estaban dirigidos a un público que buscaba una literatura amena. Algunos de los temas desarrollados en estos primeros cuentos serán retomados más tarde y trabajados de manera ejemplar. Con el tiempo, los personajes y asuntos de la primera época cobrarán nueva fuerza. La experiencia y madurez de Machado, así como su convivencia con la elite social e intelectual, le permitieron plasmar con más vigor estos personajes, asimilando la realidad y recreándola desde su interior. Su producción cuentística está recogida en varios volúmenes, entre ellos: *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia-noite* (1873), *Histórias sem data* (1884) y *Relíquias da casa velha* (1906). Aunque su concepción del mundo fue casi siempre la misma, con el tiempo se fue haciendo precisa, profunda; no cambió de dirección, pero fue modificando la forma de expresarse.

La trayectoria como escritor de Machado de Assis está acompañada por una carrera pública de cierta relevancia. Fue funcionario importante del Ministerio de Agricultura y, con algunas variantes en los nombramientos, siguió teniendo cargos públicos hasta los últimos días de su vida. En 1867 recibió el nombramiento de Caballero de la Orden de la Rosa, por decreto imperial; y en 1888 fue ascendido a Oficial por sus servicios a las letras.

En 1892 comenzó su colaboración con la *Revista Brasileira*, una nueva publicación dirigida por José Veríssimo. Su participación lo llevó a frecuentar al grupo de redacción que estaba formado, entre otros, por Affonso de Taunay, Joaquim Nabuco, José P. de Graça Aranha; de estas reuniones surgió el proyecto de crear la Academia Brasileña de Letras, que Machado de Assis impulsó de manera sostenida. La Academia se fundó en 1896 y tuvo como primer presidente electo, en enero de 1897, al mismo Machado de Assis, quien ocupó ese puesto hasta su muerte, en 1908.

Machado de Assis: crítico

La cuantiosa labor Machado de Assis como crítico literario abarcó temas especialmente importantes vinculados con su entorno, con él mismo y con obra. Los textos reunidos en el presente volumen aparecieron en la prensa brasileña de la época; son parte de su correspondencia personal, y muestra del pensamiento crítico de este autor. Dichos trabajos contienen ideas que se entretajan y complementan, en particular sus planteamientos sobre el desarrollo de la literatura en Brasil y los fundamentos que deben sustentar la tarea del crítico. Sus reflexiones parten de una visión propia de los cambios que observaba en su país y, sobre todo, de su percepción de la producción literaria.

Siendo muy joven escribió “El pasado, el presente y el futuro de la literatura” (1858), un ensayo lúcido que refleja ya al crítico literario, y en el que observa la necesidad de una transformación ante la “doble esclavitud”, política e intelectual, que vivía Brasil. Para él era fundamental un cambio que permitiera al país proyectarse como una nación nueva en el campo de las ideas, sobre todo las literarias.

En “Ideas sobre el teatro” (1859) hace un extenso análisis del género dramático y expresa sus opiniones acerca de la tarea educativa de los intelectuales. Este trabajo se complementa con los puntos de vista expuestos en “El teatro nacional”, en donde considera que el teatro, el periódico y la tribuna pública son vehículos esenciales en el proceso de modernización.

Un texto fundamental para la crítica brasileña es “Noticia de la actual literatura brasileña. Instinto de nacionalidad” (1873), en el cual Machado de Assis desarrolla el asunto de la literatura nacional y pone en tela de juicio la producción romántica, aun cuando fuera seguidor de este movimiento, en su primera etapa como escritor, y admirador de sus dos grandes figuras: el poeta Gonçalves Dias y el narrador José de Alencar. Quería dejar claro que para escribir literatura nacional no era necesario tratar exclusivamente temas nacionales, y si bien no reniega totalmente de la temática nacionalista se reserva el derecho de abordar otros asuntos.

Su lucidez también quedará plasmada en dos artículos de gran importancia, en los que expresa su opinión sobre el realismo a partir de su crítica a la novela *O primo Basílio* del escritor portugués Eça de Queirós.²

“El ideal de crítico” retoma ideas planteadas en textos anteriores y esboza un conjunto de principios éticos que contribuirán a la profesionalización de este trabajo de importancia semejante a la del propio creador literario. En “El periódico y el libro” subraya la relevancia de tal medio de comunicación en el proceso de modernidad y circulación de las ideas. Su ironía y estilo hiperbólico están presentes en “Acuarelas”, donde critica a los diferentes grupos sociales de su época, entre los que se encuentran los falsos intelectuales, la Iglesia y los políticos. Interesantes puntos de vista sobre autores brasileños –José de Alencar y Antônio Castro Alves– y portugueses –João Almeida Garrett y José Maria Eça de Queirós–, contemporáneos suyos, también están incluidos en la presente antología.

Su concepción literaria no se reducía a una obra nacionalista con elementos patrióticos y edificantes. Por eso hay en la crítica machadiana una acumulación de experiencia y reconocimiento de sus antecesores, no sólo la influencia o lectura de escritores extranjeros. El tema de la tradición literaria es muy importante para Machado de Assis en tanto sabe que es necesario consolidar una tradición nacional independiente

y, al mismo tiempo, apropiarse de la tradición europea con el objetivo de insertar a la primera en un contexto universal, tarea sustancial del escritor moderno.

Los ensayos aquí reunidos ofrecen un panorama de la producción literaria de Machado de Assis, aunque su escritura abarcó un lapso de tiempo extenso, que va desde sus inicios intelectuales hasta su consolidación como escritor moderno. También se incluye el discurso inaugural y el de cierre de sesión de la Academia Brasileña de Letras, dada la importancia de la labor del escritor como fundador y primer presidente de esa institución.

Se optó por una organización temática de los ensayos, más que cronológica, para presentar no sólo la evolución de las ideas de Machado, sino una visión amplia de sus temas. Sus ideas comprenden el espacio histórico que va desde el romanticismo brasileño hasta la producción portuguesa contemporánea suya, de donde recoge ciertos aspectos primordiales presentes en las obras de la segunda etapa, ya inscritas en el realismo.

La traducción de estos textos la llevaron a cabo, de manera individual, varios traductores,

aunque cada trabajo fue revisado colectivamente en un seminario organizado para tal efecto. Durante las sesiones de trabajo se decidieron los criterios para mantener la coherencia y unidad de la obra original, como conservar vocablos y alocuciones de la época.

Asimismo, se acordó que los textos incluyeran las notas que, a criterio del traductor y del grupo de trabajo, resultaran indispensables para la mejor comprensión de los lectores actuales, aunque sin duda también dan cuenta de la amplia cultura de Machado de Assis.

De los agradecimientos

La traducción de los textos se realizó en el marco del seminario de traducción del Centro de Estudios Brasileños (CEB) de la Embajada de Brasil en México y contó con la generosidad incondicional de su directora, Valquiria Wey, a quien agradezco como siempre su amistad y confianza al invitarme a realizar este trabajo. Mi reconocimiento a María Auxilio Salado por coordinar el seminario y por haber compartido, una vez más, sus conocimientos y experiencia. Las sesiones de trabajo se convirtieron en un

espacio de aprendizaje que trascendió el nivel académico, hasta llegar a lo personal, a partir del intercambio de saberes, vivencias, críticas, pero también de risas, bromas y todo lo que hace de espacios como éste sitios especiales; expreso mi gratitud a mis compañeras y compañeros traductores por su compromiso y trabajo invaluable.

Por último quiero hacer patente mi homenaje personal a Machado de Assis tras el centenario de su fallecimiento, conmemorado el 29 de septiembre de 2008, pues su obra ha significado para mí no sólo un objeto de estudio, sino parte de mi vida académica y personal, alimentada de mis actividades como estudiante-docente, de las amenas conversaciones con maestros, colegas, alumnos y familia, todos amigos, que han compartido conmigo la obra de este escritor brasileño siempre vigente.

Consuelo Rodríguez Muñoz
México, D. F., abril de 2010

Notas

¹ Sociedad literario-humorística fundada por la editorial Paula Brito (N. de la Ed.).

² Al respecto véase Valquiria Wey, “Reflexiones de una crisis: 1878 en la obra de Machado de Assis”, en *Latinoamérica. Anuario de Estudios Latinoamericanos*, núm. 32, México, CCyDEL-UNAM, 2001, pp. 45-57. Este texto señala las objeciones que el escritor brasileño ponía a dos de las obras más importantes del más prestigiado escritor de la época: Eça de Queirós, y plantea que esta crítica revela en gran medida un nuevo proyecto de novela de Machado de Assis, quien ya estaba pensando en cambios en la concepción de este género, que más tarde emprendería en su propia obra. “Podemos suponer, ante el cambio inminente de dirección en su propia obra, que está también molesto con algo que tiene que ver con su propia lucha por la expresión; por una nueva solución formal que resuelva satisfactoriamente la tensión entre experiencia y representación estética, entre la valoración madura de la sociedad brasileña y su representación, en un proyecto congruente entre lo local y lo universal”, p. 51.

EL PASADO, EL PRESENTE Y EL FUTURO DE LA LITERATURA *

I

La literatura y la política, estas dos facetas muy distinguidas de la sociedad civilizada, envuelven como una pareja púrpura de gloria y de martirio a los personajes luminosos de nuestra historia de ayer. La política, elevando las cabezas eminentes de la literatura y la poesía, santificando con sus inspiraciones atrevidas a las víctimas de las agitaciones revolucionarias, es la manifestación elocuente de una raza heroica que luchaba contra la indiferencia de la época, bajo el peso de las medidas despóticas de un gobierno absoluto y bárbaro. El ostracismo y el cadalso no los intimidaban a ellos, verdaderos apóstoles del pensamiento y de la libertad; a ellos, nuevos Cristos de la regeneración de un pueblo, cuya misión era la unión del desinterés, del patriotismo y de las virtudes humanitarias.

Era una empresa difícil la que entonces tenían a la vista. La sociedad contemporánea era muy mezquina para clamar “¡adelante!” a

*A *Marmota*, 9 y 23 de abril de 1858 (N. de la Ed.).

aquellos misioneros de la inteligencia y sus-
tentarlos en sus más altas aspiraciones. Parece
que el terror de una época colonial inoculaba
en las fibras íntimas del pueblo el desánimo y
la indiferencia.

La poesía de entonces tenía un carácter esen-
cialmente europeo. Gonzaga,¹ uno de los más
líricos poetas de la lengua portuguesa, pintaba
escenas de la Arcadia, según la frase de Garrett,² en
vez de dar un color local a su lírica, en vez de darles
un cuño puramente nacional. De aquí una gran
pérdida: la literatura se esclavizaba, en vez de crear
un estilo propio, de forma que más tarde pudiera
influir en el equilibrio literario de América.

La mayoría era así; las excepciones eran
pocas. Era evidente que la influencia poderosa
de la literatura portuguesa sobre la nuestra
sólo podía ser disminuida y sacudida por una
revolución intelectual.

Sin embargo, para contrarrestar ese hecho,
cuyos resultados podían ser funestos, como
una valiosa excepción apareció el *Uraguai* de
Basílio da Gama.³ Sin pisar la senda seguida por
los otros, Gama escribió un poema, si no pura-
mente nacional, al menos nada europeo. No era
indígena, y la poesía indígena, bárbara, la poesía

del *boré* y el *tupã*, no es la poesía nacional. ¿Qué tenemos con esa raza, con esos primitivos habitantes del país, si sus costumbres no son el lado característico de nuestra sociedad?

Mientras tanto, Basílio da Gama era un verdadero talento, inspirado por los ardores vaporosos del cielo tropical. Su poesía suave, natural, a veces enternecedora, pero elevada sin ser bombástica, agrada y apasiona el espíritu. Fue una lástima que en vez de escribir un poema de tan tímidas proporciones, no emplease su talento en un trabajo de más amplia esfera. ¡Los grandes poemas son tan escasos entre nosotros!

Las odas de José Bonifácio⁴ son magníficas. La belleza de la forma, la concisión y fuerza de la frase, el estilo elevado, todo ahí encanta y arrebató. Algunas de ellas son superiores a las de Filinto.⁵ José Bonifácio reunió los dos grandes principios por los cuales se sacrificaba aquella generación: la literatura y la política. Sería más poeta si fuera menos político, pero, tal vez, no sería tan conocido por las clases bajas. Preguntad al trabajador que cava la tierra con el azadón quién era José Bonifácio; hablará sobre él con el entusiasmo de un corazón patriota. La oda no llega al ámbito del agricultor.

La razón es clara: le faltan los conocimientos, la educación necesaria para comprenderla.

Los Andrada⁶ fueron una trinidad simbólica de la inteligencia, del patriotismo y de la libertad. La naturaleza no produce muchos hombres como aquéllos. Interesados vivamente por la regeneración de la patria, plantaron la dinastía bragantina⁷ en el trono imperial, convencidos de que el héroe de Ipiranga⁸ convenía más que nadie a un pueblo altamente liberal, y así legaron a la generación actual las doradas tradiciones de una generación fecunda de prodigios, animada por una santa inspiración.

Sousa Caldas, S. Carlos y otros muchos también fueron astros luminosos de aquel firmamento literario. La poesía, la forma más conveniente y perfectamente acomodada a las expansiones espontáneas de un país nuevo, cuya naturaleza sólo conoce una estación, la primavera, tuvo en aquellos hombres, verdaderos misioneros que honraron la patria y que hacen evidentes nuestras riquezas intelectuales, al crítico más investigador y exigente.

II

Una revolución literaria y política era necesaria. El país no podía continuar viviendo bajo aquella doble esclavitud que lo podía aniquilar.

La aurora del 7 de septiembre de 1822 fue la aurora de una nueva era. El grito de Ipiranga fue el “Eureka” soltado por los labios de aquellos que verdaderamente se interesaron por la suerte del Brasil, cuya felicidad y bienestar procuraban.

El país se emancipó. Europa contempló de lejos esta regeneración política, esta transición súbita de la servidumbre hacia la libertad, operada por la voluntad de un príncipe y de media docena de hombres eminentemente patriotas. Fue una honrosa conquista que nos debe llenar de gloria y de orgullo; y es, más que nada, una elocuente respuesta a la interrogación pedantesca de media docena de escépticos de la época: *¿Qué somos nosotros?*

Había, digamos de paso, en el procedimiento del fundador del imperio un sacrificio heroico, admirable y pasmoso. Dos tronos se erguían delante de él: uno lleno de tradiciones y de gloria; el otro, apenas salido de las manos del pueblo, no había pasado, ¡y se fortificaba sólo como una esperanza en el futuro! Escoger el primero era

un doble deber, como patriota y como príncipe. Aquella cabeza inteligente debía dar su parte de gloria al trono de D. Manuel y de D. João II.⁹ ¡Ahora bien!, él escogió lo segundo, con el cual nada ganaba, y al cual iba a dar mucho. Hay pocos sacrificios como éste.

Pero posterior al *fiat* político, debía venir el *fiat* literario, la emancipación del mundo intelectual, vacilante bajo la acción influyente de una literatura ultramarina. ¿Pero cómo? Es más fácil regenerar una nación, que una literatura. Para ésta no hay gritos de Ipiranga; las operaciones se realizan vagarosamente y no se llega en un solo momento a un resultado.

Además, las erupciones revolucionarias agitaban las entrañas del país; la antorcha de las disensiones civiles ardía en corazones inflamados por las pasiones políticas. El pueblo se había fraccionado e iba derramando por sus propias venas la fuerza y la vida. Era necesario hacer cesar esas luchas fratricidas para dar lugar a las luchas de la inteligencia, cuyo resultado inmediato son los laureles fecundos de la gloria y los aplausos entusiastas de una posteridad agradecida.

Ciertamente, la sociedad actual no es compasiva; no acoge el talento como debe hacerlo.

¡Compréndonos! No somos enemigos encarnizados del progreso material. Chateaubriand¹⁰ lo dijo: “Cuando se perfeccione el vapor, cuando se hayan hecho desaparecer las distancias, no han de ser sólo las mercancías las que han de viajar de un lado a otro del globo, con la rapidez del relámpago; también han de ser las ideas”. Este pensamiento de aquel restaurador del cristianismo es justamente el nuestro; no es el desarrollo material lo que acusamos y atacamos. Lo que nosotros queremos, el que quieren todas las vocaciones, todos los talentos de la actualidad literaria, es que la sociedad no se lance exclusivamente a la realización de ese progreso material, magnífico pretexto de especulación para ciertos espíritus positivos que alientan el flujo y reflujo de las operaciones monetarias. El predominio exclusivo de esa realeza obtusa, cuya legitimidad se funda en una letra de cambio, es fatal, demasiado fatal a las inteligencias; el talento pide, y también tiene derecho, a las miradas piadosas de la sociedad moderna: negar y despejarlo de todas las aspiraciones es nulificar todos los esfuerzos aplicados en la realización de las ideas más generosas, de los principio más saludables y de los gérmenes más fecundos del progreso y de la civilización.

III

Es, sin duda, por este doloroso indiferentismo que la generación actual ha de encontrar numerosas dificultades en su peregrinación; contrariedades que, sin abatir del todo las tendencias literarias, todavía pueden fatigarlas, reduciéndolas a un marasmo apático, síntoma doloroso de una decadencia prematura.

En el estado actual de cosas, la literatura no puede ser perfectamente un culto, un dogma intelectual, y el literato no puede aspirar a una existencia independiente, sino a volverse un hombre social, participando de los movimientos de la sociedad en que vive y de la que depende.

Esta verdad, excepto en el periodismo, se verifica en cualquier otra forma literaria. Ora, ¿será posible que así tengamos una literatura convenientemente desarrollada? Respondemos que no.

Tratemos de las tres formas literarias esenciales: la novela, el drama y la poesía.

Nadie que sea imparcial afirma la existencia de las dos primeras entre nosotros; por lo menos, la existencia animada, la existencia que vive, la existencia que se desarrolla fecunda y progresiva. Pocos, muy pocos, se han dedicado

al estudio de una forma tan importante como la novela; aun a pesar de la convivencia perniciosa con las novelas francesas, que discute, aplaude y endiosa nuestra juventud, tan poco escrupulosa de herir las susceptibilidades nacionales.

Podríamos aquí señalar los nombres de esos pocos que se han entregado a un estudio tan importante, pero eso no entra en el orden de este trabajo, breve examen genérico de nuestras letras. En un trabajo de más largas dimensiones que vamos a emprender, analizaremos minuciosamente a esos personajes de mucha importancia en verdad para nuestra reciente literatura.

Pasando al drama, al teatro, es palpable que a ese respecto seamos el pueblo más atrasado y pobretón entre las naciones cultas. Decir que tenemos teatro es negar un hecho; decir que no lo tenemos es publicar una vergüenza. Y todavía es así. No somos severos: los hechos hablan muy alto. Nuestro teatro es un mito, una quimera. Y ni se diga que queremos que en tan verdes años nos irgamos a la altura de Francia, la capital de la civilización moderna; ¡no! Basta con que nos moldeemos por aquella renaciente literatura que florece en Portugal, todavía ayer estremecido al impulso de las erupciones revolucionarias.

¿Para qué estas traducciones que debilitan nuestra escena dramática? ¿Para qué esta invasión de piezas francesas, sin el mérito de lo local y llenas de equívocos, a veces sin sabor, y con galicismos, que hacen recular el más denodado *francelho*?

Es evidente que es ésta la cabeza de Medusa, que llena de terror a las tendencias indecisas, al igual que a las animosas. Es verdad que más de una tentativa habrá abortado de cara a esta verdad pujante, a este hecho doloroso.

Pero, ¿a quién atribuirlo? ¿Al pueblo? El triunfo que obtuvieron las comedias de Pena¹¹ y del señor Macedo¹² prueba lo contrario. El pueblo no es avaro en aplaudir y animar las vocaciones; saber agradecerlo es lo esencial.

Está fuera de dudas, pues, que no existe en el pueblo la causa de ese mal, no puede existir sino en las direcciones y empresas. Digan lo que quieran, las direcciones influyen en este caso. Las tentativas dramáticas naufragan delante de este *zariato* de bastidores, inmoral y vergonzoso, puesto que tiende a obstruir los progresos del arte. La traducción es el elemento dominante en ese caos que debería ser el arca santa donde el arte por los labios de sus oráculos hablara a las

turbas entusiasmadas y delirantes. Trasplantar una composición dramática francesa a nuestra lengua es tarea que incumbe a cualquier bípedo que entiende de letra redonda. ¿Qué sacan de ahí? Lo que se está viendo. El arte se volvió una industria; y aparte de media docena de tentativas, bastante exitosas sin duda, nuestro teatro es una fábula, una utopía.

¿Habrá remedio para esta situación? Creemos que sí. Una reforma dramática no es fácil en este caso. Hay un medio fácil e ingenioso: recúrrase a las operaciones políticas. La cuestión es de pura diplomacia: un *golpe de estado* literario no es más difícil que una porción del presupuesto. En términos claros, un tratado sobre derechos de representación reservados, con el apéndice de un impuesto sobre traducciones dramáticas, viene mucho al caso y conviene perfectamente a las necesidades de la situación.

Quitando este obstáculo, ¿el teatro será una realidad? Respondemos afirmativamente. La sociedad, ¡Dios bendito!, es una mina por explotar; es un mundo caprichoso donde el talento puede descubrir, copiar, analizar un aluvión de tipos y caracteres de todas las categorías. ¡Estúdienlas! Es lo que aconsejamos a las vocaciones de la época.

La escuela moderna se presta precisamente al gusto de la actualidad. *Las mujeres de mármol*, *El mundo equívoco*, *La dama de las camelias* agradaron, a pesar de las traducciones. Las tentativas del señor Alencar¹³ tuvieron un lisonjero éxito. ¿Qué más quieren? La transformación literaria y social fue exactamente comprendida por el pueblo; y las antiguas ideas, los cultos inveterados, van cayendo a medida que la reforma se realiza. ¿Quién es el hombre de gusto que soporta en el siglo *XIX* una *puñalada* insulsa *trágicamente* administrada, o los juegos de palabras desabridos de la antigua farsa?

No divaguemos más; la cuestión está toda en este punto. Removidos los obstáculos que impiden la creación del teatro nacional, las vocaciones dramáticas deben estudiar la escuela moderna. Si una parte del pueblo está todavía aferrada a las antiguas ideas, es deber del talento educarla, llamarla a la esfera de las ideas nuevas, de las reformas, de los principios dominantes. Es así como el teatro nacerá y vivirá; es así como ha de construir un edificio de proporciones colosales y de un futuro grandioso.

Notas

¹ Tomás Antônio Gonzaga (Porto, 1744-Mozambique, 1810?). Poeta árcade. Pasó su infancia en Bahía y estudió en Coimbra. Autor de *Marília de Dirceu*, *Cartas chilenas* y *Liras*. Fue acusado de ser un conjurador y fue desterrado a Mozambique en donde ocupó un puesto administrativo (N. de la Ed.).

² João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854). Escritor, político y periodista portugués considerado el introductor del romanticismo en Portugal. Fue reformador del teatro nacional y autor de importantes novelas como *Viagens na minha terra*, *El arco de Sant'Ana* y los poemas *Camões* y *Dona Branca*. También fue autor de obras teatrales: *Um auto de Gil Vicente*, *O alfageme de Santarém* y *Frei Luís de Souza* (N. de la Ed.).

³ José Basílio da Gama (1741-1793) era estudiante jesuita cuando fue expulsada la Compañía de Jesús. Viajó a Italia y Portugal donde fue protegido por el marqués de Pombal. Autor del poema épico *Uraguai*, en el que elogia a Pombal al mismo tiempo que trata al indígena como un héroe (N. de la Ed.).

⁴ José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) provenía de una de las familias más ricas de Santos. Estudió en Coimbra, donde también fue profesor. Ocupó importantes cargos administrativos en Portugal. En 1821 presidió la Junta Provisoria de Sao Paulo (N. de la Ed.).

⁵ Filinto Elísio (1734-1819). Seudónimo del Padre Francisco Manuel do Nascimento, fue uno de los más importantes poetas del neoclasicismo portugués. Su lectura de libros prohibidos por la Inquisición lo llevó a huir a Francia en donde se hizo amigo de Lamartine (N. de la Ed.).

⁶ Se refiere a los hermanos Andrada: Antonio Carlos, Martim Francisco y José Bonifácio, que fueron figuras centrales de la política brasileña (N. de la Ed.).

⁷ Casa real portuguesa: Braganza, que descende de Alfonso, hijo de Juan I (siglo XIV) (N. de la Ed.).

⁸ Hace referencia al episodio histórico conocido como el "grito de Ipiranga", proferido por Pedro IV de Portugal, príncipe regente (1798-1934), en las márgenes del río Ipiranga, donde se inició el proceso de independencia de Brasil el 7 de septiembre de 1822 (N. de la Ed.).

⁹ João II, rey de Portugal de 1481 a 1495. Manuel I de Portugal, el Afortunado (1469-1521); durante su reinado se realizaron los viajes de Vasco da Gama y el descubrimiento de Brasil (N. de la Ed.).

¹⁰ François-René, vizconde de Chateaubriand (1768-1848), fue diplomático, político y escritor francés considerado el fundador del romanticismo en la literatura francesa. En 1791, al huir de los estragos que causó la Revolución francesa, visitó durante unos meses Estados Unidos y esa breve estancia le inspiró sus novelas exóticas *Los Natchez*, *Atala* y *René*. Otras obras importantes fueron *Genio del cristianismo* y *Memorias de ultratumba* (N. de la Ed.).

¹¹ Luis Carlos Martins Pena (1830-1848). Mayor representante del teatro romántico brasileño. Fue autor de importantes comedias de costumbres de la época. También fue redactor de crónicas sobre espectáculos de teatro y ópera para el *Jornal do Comércio* entre 1846-1847. Entre sus obras cabe destacar *O juiz de paz da Roça*, *Um sertanejo na Corte* y *A família e a festa na Roça* (N de la Ed.).

¹² Joaquim Manuel de Macedo (1820-1880). Narrador que atravesó el romanticismo. Su obra más conocida es *A moreninha*. Se dedicó a la enseñanza de historia de Brasil en el Colegio Pedro II y fue preceptor de los nietos del emperador. Como político fue elegido varias veces diputado por el Partido Liberal (ala conservadora). Otras de sus obras son: *O moço loiro* y *Rosa* (N. de la Ed.).

¹³ José Martiniano de Alencar (1829-1877) fue el mayor escritor del romanticismo brasileño y abarcó los diversos géneros literarios: novela, teatro, poesía y ensayo. Fue reconocido por su producción novelística. Autor de folletines y crónicas, se deben a él las más importantes obras del romanticismo, entre las que destacan las novelas *Iracema*, *O guaraní*, *Lucíola*, *Senhora* y *O gaúcho* y las piezas de teatro *Mãe*, *O demonio familiar*, *As assas do anjo* y *Verso e reverso* (N. de la Ed.).

NOTICIA DE LA ACTUAL LITERATURA BRASILEÑA.
INSTINTO DE NACIONALIDAD*

Quien examina la actual literatura brasileña le reconoce inmediatamente, como primer rasgo, cierto instinto de nacionalidad. Poesía, novela, todas las formas literarias de pensamiento buscan vestirse con los colores del país, y no se puede negar que semejante preocupación es síntoma de vitalidad y abono para el futuro. Las tradiciones de Gonçalves Dias,¹ Porto Alegre² y Magalhães³ son continuadas por una generación ya formada y por una que todavía no despunta, como aquéllos continuaron las de José Basílio da Gama y Santa Rita Durão.⁴ Obvia resulta la ventaja de este universal acuerdo.

Interrogando la vida brasileña y la naturaleza americana, prosistas y poetas encontrarán un abundante manantial de inspiración e irán dando fisonomía propia al pensamiento nacional. Esta otra independencia no tiene un 7 de septiembre ni un campo de Ipiranga; no se hará en un día, sino pausadamente, para resultar más duradera; no será obra de una generación ni de dos; muchas trabajarán en su favor hasta consolidarla.

**Novo Mundo*, 24 de marzo de 1873 (N. de la T.).

Se siente aquel instinto hasta en las expresiones de opinión, además mal formada, extremadamente restringida, poco solícita, y todavía menos apasionada en estos asuntos de poesía y literatura. Hay en ella un instinto por aplaudir principalmente las obras con tintes nacionales. La juventud literaria, sobre todo, hace de este punto un asunto de legítimo amor propio. No toda ella habrá meditado los poemas de *Uraguai* y *Caramuru* con la atención que tales obras piden, pero los nombres de Basílio da Gama y Durão son citados y amados como precursores de la poesía brasileña. La razón es que ellos buscaron a su alrededor los elementos de una poesía nueva e hicieron los primeros trazos de nuestra fisonomía literaria, mientras que otros, Gonzaga,⁵ por ejemplo, respirando además los aires de la patria, no supieron desligarse de los dictados de la Arcadia ni de los preceptos del tiempo. Se admira su talento, pero no se les perdona el cayado y la pastora, y en esto hay más error que acierto.

Aunque las condiciones de este escrito lo permitieran, no asumiría la defensa del mal gusto de los poetas arcádicos ni del fatal daño que esa escuela provocó a las literaturas portuguesa y

brasileña. No me parece justa, sin embargo, la censura a nuestros poetas coloniales, contagiados de aquel mal, como tampoco considero justo no haber trabajado para la independencia literaria, cuando la independencia política aún yacía en el vientre del futuro, sobre todo cuando entre la metrópoli y la colonia la historia había suscitado la homogeneidad de las tradiciones, las costumbres y la educación. Las mismas obras de Basílio da Gama y Durão quisieron ostentar cierto color local antes que volver independiente la literatura brasileña, literatura que aún no existe y que con dificultad habrá de surgir ahora.

Reconocido el instinto de nacionalidad que se manifiesta en las obras de estos últimos tiempos, convendría examinar si poseemos todas las condiciones y motivos históricos de una nacionalidad literaria. Esta investigación (punto de divergencia entre literatos), además de ser superior a mis fuerzas, daría como resultado llevarme lejos de los límites de este escrito. Mi principal objetivo es dar testimonio de la situación actual; ahora bien, lo que priva es el instinto del que hablé, el deseo general de crear una literatura más independiente.

La aparición de Gonçalves Dias llamó la atención de las musas brasileñas hacia la historia y las costumbres indígenas. *Os Timbiras, I-Juca-Pirama, Tabira* y otros poemas del egregio poeta encendieron las imaginaciones; la vida de las tribus, vencidas hace mucho por la civilización, fue estudiada en las memorias que nos dejaron los cronistas e interrogada por los poetas, extrayendo todos algo: ya un idilio, ya un canto épico.

Hubo después una especie de reacción. Prevalció la opinión de que la poesía no estaba toda en las costumbres semibárbaras anteriores a nuestra civilización, lo que era verdad; y no tardó en aparecer la idea de que nada tenía que ver la poesía con la existencia de la raza extinta, tan diferente de la raza triunfante, lo que parece un error.

Es cierto que la civilización brasileña no está ligada al elemento indígena ni recibió ningún influjo de éste; y esto basta para no ir a buscar en las tribus vencidas los títulos de nuestra personalidad literaria. Pero si eso es verdad, no es menos cierto que todo es materia de poesía, siempre que tenga las condiciones de lo bello o los elementos de los que éste se compone. Los que, como el señor Varnhagen,⁶ niegan todo a

los primeros pueblos de este país pueden, lógicamente, excluirlos de la poesía contemporánea. A pesar de esto, me parece que después de las memorias que a este respecto escribieron los señores Magalhães y Gonçalves Dias no es lícito separar el elemento indígena de nuestro estudio intelectual. Sería un error considerarlo como un patrimonio exclusivo de la literatura brasileña, pero también sería un error su absoluta exclusión. Las tribus indígenas, cuyos usos y costumbres João Francisco Lisboa⁷ cotejaba con el libro de Tácito⁸ y los encontraba tan semejantes a los de los antiguos germanos, desaparecieron, es cierto, de la región que por tanto tiempo fuera suya, pero la raza dominadora que las frecuentó recogió información valiosa y nos la transmitió como verdaderos elementos poéticos. La piedad, al disminuir otros argumentos de mayor validez, debiera por lo menos dirigir la imaginación de los poetas hacia los pueblos que bebieron primero los aires de estas regiones, uniendo en la literatura a quienes la fatalidad de la historia separó.

Ésta es hoy la opinión predominante. Ya sea en las costumbres puramente indígenas, tal cual las vemos en *Os Timbiras* de Gonçalves Dias,

o bien en la lucha del elemento bárbaro contra el civilizado, adonde la imaginación literaria de nuestro tiempo fue a buscar cuadros de singular efecto, de los cuales citaré, por ejemplo, *Iracema* del señor José de Alencar,⁹ una de las primeras obras de este fecundo y brillante escritor.

Si entendemos que no está en la vida indígena todo el patrimonio de la literatura brasileña, sino sólo un legado, tan brasileño como universal, no se limitarían nuestros escritores a esta única fuente de inspiración. Las costumbres civilizadas, ya sean de la época colonial o las de la actualidad, ofrecen igualmente a la imaginación buena y extensa materia de estudio. En igual medida los invita la naturaleza americana, cuya magnificencia y esplendor naturalmente desafían a poetas y prosistas. La novela, sobre todo, se apoderó de todos esos elementos de invención a los que debemos, entre otros, los libros de los señores Bernardo Guimarães,¹⁰ que brillante e ingenuamente nos pinta las costumbres de la región en que nació, José de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora y algunos más.¹¹

Debo agregar que en este punto se manifiesta a veces una opinión que considero errónea,

pues sólo se reconoce el espíritu nacional en las obras que tratan asuntos locales, doctrina que, de ser exacta, limitaría mucho los bienes intelectuales de nuestra literatura. Gonçalves Dias, por ejemplo, con poesías propias sería admitido en el panteón nacional; si exceptuamos *Os Timbiras*, los otros poemas americanos y cierto número de composiciones, sus versos pertenecen, por el asunto tratado, a toda la humanidad, cuyas aspiraciones, entusiasmo, debilidades y dolores generalmente cantan; y excluyo de ese conjunto las bellas *Sextilhas de Frei Antão*, ya que éstas pertenecen únicamente a la literatura portuguesa, no sólo por el asunto que el poeta extrajo de los historiadores lusitanos, sino hasta por el estilo que hábilmente hizo anticuado. Lo mismo sucede con sus dramas, ninguno de los cuales tiene como escenario Brasil. Iría más lejos si tuviera que citar otros ejemplos de casa y no acabaría si fuera necesario recurrir a los extranjeros, pero, dado que esto va a ser impreso en tierra americana e inglesa, preguntaré simplemente si el autor de *Song of Hiawatha* no es el mismo de *Golden Legend*,¹² que nada tiene que ver con la tierra que lo vio nacer, y cuyo cantor es admirable; y preguntaré aun más: si

Hamlet, Otelo, Julio César o Romeo y Julieta tienen alguna relación con la historia inglesa o con el territorio británico, y si Shakespeare no es, además de un genio universal, un poeta esencialmente inglés.

No hay duda de que una literatura, sobre todo una literatura naciente, debe alimentarse principalmente de los asuntos que le ofrece su región; pero no establezcamos doctrinas tan absolutas que la empobrezcan. Lo que se debe exigir al escritor, antes que nada, es cierto sentimiento íntimo, que lo torne hombre de su tiempo y de su país aun cuando trate asuntos remotos en el tiempo y en el espacio. Un notable crítico de Francia, analizando hace tiempo a un escritor escocés, Masson,¹³ con mucho acierto decía que se podía ser bretón sin hablar siempre del tojo; así Masson era muy escocés sin decir ni una sola palabra sobre el cardo, y explicaba lo referido agregando que había en él cierto *scotticismo*¹⁴ interior, distinto y mejor del que se apreciaba en la superficie.

Estos y otros puntos correspondería a la crítica establecerlos, si tuviésemos una crítica doctrinaria, amplia, elevada, que correspondiera a la que hay en otros países. No la tenemos. Hay

y ha habido escritos que merecen ese nombre, pero escasos, publicados con mucha distancia entre uno y otro, sin la influencia cotidiana y profunda que debieran ejercer. La falta de una crítica como la señalada es uno de los mayores males que padece nuestra literatura. Es menester que el análisis corrija o anime la invención, que los puntos de doctrina y de historia se investiguen, que las bellezas se estudien, que las aristas se señalen, que el gusto se esmere y eduque, y que se desarrolle y camine hacia los altos destinos que la esperan.

La novela

De toda la variedad de formas, las más cultivadas actualmente en Brasil son la novela y la poesía lírica; la más apreciada es la novela, como además sucede en todas partes, creo yo. Son fáciles de observar las causas de esta preferencia de opinión, y por eso no me demoro en señalarlas. No se hacen aquí (hablo siempre genéricamente) libros de filosofía, de lingüística, de crítica histórica, de alta política y otros así, que en otros países encuentran fácil acogimiento y buen consumo; esas obras son

poco frecuentes aquí como escaso es el mercado para ellas. Se puede decir que la novela domina casi en exclusiva. No hay en esto motivo de admiración ni de censura tratándose de un país que apenas entra a la primera mocedad y todavía no está nutrido de sólidos estudios. Esto no es desmerecer la novela, obra de arte como cualquier otra, que exige de parte del escritor cualidades de buena consideración.

Aquí la novela, como tuve ocasión de comentar, busca siempre el color local; la sustancia, no menos que los accesorios, reproduce generalmente la vida brasileña en sus diferentes aspectos y situaciones. Naturalmente, las costumbres del interior son las que conservan mejor la tradición nacional; las de la capital del país y, en parte, las de algunas otras ciudades, mucho más propensas a la influencia europea, presentan ya una forma mixta y ademanes diferentes. Por otro lado, penetrando en el tiempo colonial, vamos a encontrar una sociedad diferente, y de los libros en que sobre ella se habla, algunos hay de mérito real.

No faltan a algunos de nuestros novelistas cualidades de observación y de análisis, y un extranjero no familiarizado con nuestras costumbres encontrará muchas páginas instructivas.

De la novela puramente de análisis, tenemos escasísimos ejemplares, ya sea porque nuestro temperamento no nos llame hacia allá o porque ésta sea una estirpe de obras aún incompatible con nuestra adolescencia literaria.

La novela brasileña se distingue especialmente por los toques de sentimentalismo, cuadros de naturaleza y de costumbres, y cierta viveza de estilo muy adecuada al espíritu de nuestro pueblo. Hay, en verdad, ocasiones en que esas cualidades parecen salir de su medida natural, pero en general se conservan libres de censura llegando a generar muchas cosas interesantes, realmente bellas. El espectáculo de la naturaleza, cuando el asunto lo pide, ocupa un lugar notable en la novela y proporciona páginas animadas y pintorescas, que no cito por no divergir del objeto exclusivo de este escrito, que es indicar las excelencias y los defectos de conjunto, sin demorarme en pormenores. Hay buenas páginas, como digo, y creo que hasta un gran amor a este recurso de la descripción, excelente sin duda, pero –como dicen los maestros– de mediano efecto, si no sobresalen en el escritor otras cualidades esenciales.

En lo que respecta al análisis de las pasiones y caracteres, son menos comunes los ejemplos que pueden satisfacer a la crítica; sin embargo, hay algunos de valor indiscutible. Ésta es, en realidad, una de las partes más difíciles de la novela y, al mismo tiempo, de las más importantes. Naturalmente exige de parte del escritor dotes nada vulgares de observador, cualidad que, aun en las literaturas más adelantadas, no abundan ni todos tienen la fortuna de poseerlas.

Las tendencias morales de la novela brasileña son generalmente buenas. No todas ellas serán de principio a fin irrepreensibles, algo habrá que una crítica austera podría señalar y corregir, pero el tono general es bueno. Los libros de cierta escuela francesa, aun siendo muy leídos entre nosotros, no contaminaron la literatura brasileña, ni siento en ella tendencias a adoptar sus doctrinas, lo que ya es un notable mérito. Las obras de las que hablo fueron bienvenidas y festejadas como huéspedes, pero no se unieron a la familia ni tomaron el gobierno de la casa. Los nombres que principalmente seducen a nuestra juventud son los del periodo romántico; los escritores a los que se suele comparar con los nuestros –porque hay aquí mucho amor

a las comparaciones— son todavía aquellos con los que se educó nuestro espíritu: Victor Hugo, Gautier, Musset, Gonzlan, Nerval.¹⁵

Exenta por ese lado la novela brasileña, no lo está menos de tendencias políticas, y generalmente de todas las cuestiones sociales —no lo digo para elogiar, menos aún para censurar, sino únicamente para dejar constancia de ello—. Esta estirpe de obras se conserva en el puro dominio de la imaginación, indiferente a los problemas del día a día y del siglo, ajena a las crisis sociales y filosóficas. Sus principales elementos son, como dije, la pintura de costumbres, la lucha de las pasiones, los cuadros de la naturaleza, alguna vez el estudio de los sentimientos y de los caracteres; con esos elementos, que son fecundísimos, poseemos ya una galería numerosa y, en muchos aspectos, notable.

En el género del cuento, a la manera de Henri Murger, de Trueba¹⁶ o de Charles Dickens, tan diferentes entre sí, ha habido tentativas más o menos afortunadas, aunque pocas; corresponde citar, entre otros, el nombre del señor Luís Guimarães Júnior,¹⁷ también folletinista elegante y jovial. Es un género difícil, pese a su aparente facilidad, y creo que esa misma apariencia lo

perjudica, pues aleja de él a los escritores y no permite, creo yo, que el público le dé toda la atención de la que muchas veces es merecedor.

En resumen, la novela, forma extremadamente apreciada y ya cultivada con cierta profusión, es uno de los títulos de la presente generación literaria. No todos los libros, repito, dejan de prestarse a una crítica minuciosa y severa y, si la tuviésemos en condiciones regulares, creo que los defectos se corregirían, y las buenas cualidades adquirirían mayor realce. Hay generalmente viva imaginación, instinto de lo bello, ingenua admiración de la naturaleza, amor a las cosas patrias y, más allá de todo esto, agudeza y observación. Buena y fecunda tierra que ya dio frutos excelentes y todavía los dará en mucho mayor escala.

La poesía

La acción de la crítica sería eficaz, sobre todo, en relación con la poesía. De los poetas que aparecieron en la década de 1850 a 1860, a algunos se los llevó la muerte en la flor de la vida, como a Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu,¹⁸ cuyos nombres despertaron entre nuestra juventud un legítimo y sincero

entusiasmo. Los que sobrevivieron callaron sus liras, y si algunos dirigieron su atención hacia otro género literario, como Bernardo Guimarães, otros viven de los laureles pasados, si es que no preparan obras de mayor relevancia, como se dice de Varela, poeta que ya pertenece al decenio de 1860 a 1870. En este último periodo aparecieron otras numerosas vocaciones y basta citar a un Crespo, un Serra, un Trajano, un Gentil-Homem de Almeida Braga, un Castro Alves, un Luís Guimarães, un Rosendo Moniz, un Carlos Ferreira, un Lúcio de Mendonça y tantos más, para mostrar que la poesía contemporánea puede dar muchas cosas; si alguno de éstos, como Castro Alves,¹⁹ pertenece a la eternidad, sus versos pueden servir y sirven de incentivo a las vocaciones nacientes.

Me compete decir lo que creo de la actual poesía; me atengo sólo a los poetas de reciente aparición, mejor dicho, a la escuela ahora dominante, cuyos defectos me parecen graves, pero cuyas dotes valiosas podrán dar mucho de sí en el caso de adoptar la enmienda necesaria.

No faltan a nuestra actual poesía fuego ni inspiración. Los versos publicados son generalmente ardientes y traen el cuño de la

inspiración. No insisto en el color local; como mencioné antes, todas las formas lo pregonan, con resultado más o menos brillante; me basta citar en este caso dos recientes obras, las *Miniaturas* de Gonçalves Crespo y los *Quadros* de J. Serra, versos llenos de defectos que voy a señalar. Añadiré que tampoco le falta a la poesía actual el sentimiento de armonía exterior. ¿Qué necesita entonces? ¿De qué peca la generación actual? Le falta un poco más de corrección y gusto; peca de intrepidez y a veces tiene fallas en la expresión; peca de impropiedad de las imágenes, de oscuridad del pensamiento. La imaginación, que realmente existe, no es raro que desvaríe y se pierda, llegando a la oscuridad, a la hipérbole, cuando sólo buscaba la novedad y la grandeza. Esto en la alta poesía lírica –en la oda, diría yo, si todavía subsiste la antigua poética–; en la poesía íntima y elegiaca tiene los mismos defectos, y un amaneramiento en el decir y en el sentir, lo que evidencia en la poesía contemporánea una grave carencia que es forzoso combatir.

Bien sé que las escenas majestuosas de la naturaleza americana exigen del poeta imágenes y expresiones adecuadas. El cóndor que

atraviesa los Andes, el pampero que recorre los campos del sur, los grandes ríos, la selva virgen con todas sus magnificencias de vegetación, no hay duda de que son cuadros que desafían la inspiración, pero si por eso mismo son grandes, deben traerse con oportunidad y expresarse con sencillez. Ambas condiciones faltan a la poesía contemporánea, y no es que escaseen modelos, que ahí están; sólo para citar tres nombres: los versos de Bernardo Guimarães, Varela²⁰ y Álvares de Azevedo. Un solo ejemplo bastará para demostrar que la oportunidad y la sencillez son indispensables para reproducir una gran imagen o expresar una gran idea. En *Os Timbiras* hay un pasaje en el que el viejo Ogib oye que critican a su hijo porque se separa de los otros guerreros y vive solo. La alocución del anciano comienza con estos primorosos versos:

São torpes os anuns, que em bandos folgan
São maus os caititus que em varas pascem:
Somente o sabiá geme sozinho,
E sozinho o condor aos céus remonta.²¹

Nada más oportuno ni más sencillo. La escuela a la que aludo no expresaría la idea con tan

sencillos medios, y haría mal porque lo sublime es sencillo. Sería deseable que ponderara o meditara largamente sobre estos u otros modelos que la literatura brasileña le ofrece. Es cierto, no le falta, como dije, imaginación, pero ésta tiene sus reglas; la inspiración, leyes, y si hay casos en que ellos rompen las leyes y las reglas es porque las hacen nuevas y porque se llaman Shakespeare, Dante, Goethe, Camões.²²

Indiqué las líneas generales. Hay defectos específicos en algunos libros como, por ejemplo, la antítesis, creo que por imitación de Victor Hugo. No por eso considero menos condenable el abuso de una figura que, si en las manos del gran poeta produce los efectos buscados, no puede constituir objeto de imitación ni mucho menos elementos de escuela.

Hay también una poesía que, justamente preocupada por el color local, cae muchas veces en una funesta ilusión. Un poeta no es nacional sólo porque inserte en sus versos muchos nombres de flores o aves del país, lo que puede dar una nacionalidad al vocabulario y nada más. Se aprecia el color local, pero es necesario que la imaginación le dé sus toques, y que éstos sean naturales, no de imitación. Los defectos que

resumidamente apunto no los considero incorregibles; la crítica los enmendaría; a falta de ésta, el tiempo se encargará de traer a las vocaciones las mejores leyes. Con las buenas cualidades que cada uno puede reconocer en la reciente escuela de la que hablo, basta la acción del tiempo, y si mientras tanto apareciera una gran vocación poética, que se hiciera reformadora, sin duda los buenos elementos seguirían un mejor camino y a la poesía nacional le quedarían las tradiciones del periodo romántico.

El teatro

Esta parte se puede reducir a una línea de reticencia. No hay actualmente teatro brasileño, no se escribe ninguna pieza nacional, pocas son las piezas nacionales que se representan. Las escenas teatrales de este país vivieron siempre de traducciones, aunque admitiesen alguna obra nacional cuando aparecía. Hoy que el gusto del público alcanzó el último grado de decadencia y perversión, ninguna esperanza tendría quien se sintiese con vocación para componer obras de arte serias. ¿Quién las recibiría, si lo que domina es la cantiga burlesca u obscena, el cancán, la

magia aparatosa, todo lo que habla a los sentidos y a los instintos inferiores?

Y aun más: de continuar así el teatro, tendrían las vocaciones nuevas algunos ejemplos nada remotos que mucho las habrían de animar. No hablo de las comedias de Pena, talento sincero y original, a quien sólo le faltó vivir más para perfeccionarse y emprender obras de mayor importancia, ni tampoco de las tragedias de Magalhães ni de los dramas de Gonçalves Dias, Porto Alegre y Agrário.²³ Más recientemente, en estos últimos doce o catorce años, hubo tal o cual movimiento. Entonces aparecieron dramas y comedias del señor José de Alencar, que ocupó el primer lugar en nuestra escuela realista y cuyas obras *Demônio familiar* y *Mãe* son de notable merecimiento. Enseguida aparecieron otras composiciones dignas del aplauso que recibieron, como los dramas de los señores Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva²⁴ y algunos más, pero nada de eso prosperó. Los autores se apartaron temprano de la escena que poco a poco fue decayendo hasta llegar a lo que tenemos hoy, que es nada.

La provincia aún no ha sido invadida por los espectáculos de feria; todavía se representan

allá el drama y la comedia, pero no aparece, que me conste, ninguna obra nueva y original. Y con estas pocas líneas queda liquidado este punto.

La lengua

Entre los muchos méritos de nuestros libros no siempre figura la pureza del lenguaje. No es raro ver intercalados, con buen estilo, los solecismos del lenguaje común, defecto grave al que se suma la excesiva influencia de la lengua francesa. Este punto es objeto de divergencia entre nuestros escritores. Divergencia digo, porque si algunos caen en aquellos defectos por ignorancia o pereza, hay otros que los adoptan como principio, si no es que por una exageración de principio.

No hay duda de que las lenguas se desarrollan y alteran con el tiempo y las necesidades de los usos y costumbres. Querer que la nuestra se quede en el siglo XV es un error igual al de afirmar que su trasplatación en América no le dio riquezas nuevas. A este respecto la influencia del pueblo es decisiva. Hay, por lo tanto, ciertos modos de decir, locuciones nuevas que, por fuerza, entran en el dominio del estilo y ganan derecho de ciudadanía.

Pero si esto es un hecho indiscutible y si es verdadero el principio que de él se deduce, no me parece aceptable la opinión que admite todas las alteraciones del lenguaje, principalmente aquellas que destruyen las leyes de la sintaxis y la esencial pureza del idioma. La influencia popular tiene un límite; el escritor no está obligado a recibir y a dar curso a todo lo que el abuso, el capricho y la moda inventan y dan a conocer. Por el contrario, es él quien ejerce buena parte de la influencia a este respecto, depurando el lenguaje del pueblo y perfeccionando la razón.

Hechas las excepciones debidas, no se leen mucho los clásicos en Brasil. Entre las excepciones podría citar, incluso, a algunos escritores cuya opinión es contraria a la mía en este punto, pero que conocen perfectamente a los clásicos. En general, con todo, no se leen, lo que está mal. Escribir como Azurara o Fernão Mendes²⁵ sería hoy un anacronismo insoportable. Cada tiempo tiene su estilo, pero estudiar las formas más elegantes del lenguaje, desentrañar sus mil riquezas que a fuerza de viejas se hacen nuevas, no me parece que se deba despreciar. No todo tenían los antiguos ni todo tienen los modernos;

es con los haberes de unos y de otros que se enriquece el peculio común.

Otra cosa sobre la que quisiera persuadir a la juventud es que la precipitación no les da mucha vida a sus escritos. Hay un prurito de escribir muy rápido, obtener gloria de eso, y no puedo negar que es el camino del éxito. Hay intención de igualar las creaciones del espíritu con las de la materia, como si ellas no fueran, en este caso, irreconciliables. Se puede hacer a un hombre dar la vuelta al mundo en ochenta días. Para una *opera prima* del espíritu se necesitan algunos más.

Aquí termino esta noticia. Viva imaginación, delicadeza y fuerza de sentimientos; gracia del estilo, dotes de observación y análisis; ausencia, a veces, de gusto; carencia, a veces, de reflexión y pausa; lengua no siempre pura ni siempre copiosa; mucho color local: he aquí, puestos de relieve, los defectos y las excelencias de la actual literatura brasileña, que ha dado bastante y tiene un certísimo futuro.

*Traducción de
Consuelo Rodríguez Muñoz*

Notas

¹ Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) es considerado el primer poeta surgido del romanticismo brasileño. Su poesía está enfocada en el indio y la patria. Estudió leyes en Coimbra y fue profesor de latín e historia en el colegio Pedro II. Con la publicación de *Primeiros cantos* en 1846 alcanzó renombre. Otras de sus obras son *Segundos cantos*, *Sextilhas de Frei Antão*, *Últimos cantos* y el poema épico *Timbiras*. Fue un estudioso de la lengua guaraní y autor del *Diccionario da lingua tupi* (N. de la T.).

² Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Poeta y pintor romántico. Formó parte del grupo Niterói. Autor de *Brasiliadas* y de la epopeya *Colombo*, publicada en 1866 (N. de la T.).

³ Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Escritor romántico brasileño. Viajó por Europa donde asimiló los rasgos del romanticismo. Publicó en París *Suspiros poéticos e saudades*, obra que inaugura el romanticismo en Brasil. En 1836 lanza la revista *Niterói*. Ocupó importantes puestos de la cultura y la política brasileñas y estuvo ligado a Pedro II, quien lo defendió de la crítica que recibió de José de Alencar por su obra *A confederação dos tamoios* (N. de la T.).

⁴ Fray José de Santa Rita Durão (1722-1784) estudió filosofía y teología en Coimbra. En Río de Janeiro fue discípulo de jesuitas y después formó parte de la orden de San Agustín. Vivió más de veinte años en Italia. Es autor de la epopeya *Caramuru*, obra en donde el indio y la naturaleza brasileña son elementos fundamentales. Sobre Basílio da Gama véase la nota 3 del ensayo precedente (N. de la T.).

⁵ Véase nota 1 del ensayo anterior.

⁶ Francisco Adolfo de Varnhagen, vizconde de Porto Alegre (1816-1878), fue un pionero de la historiografía brasileña. Perteneció al Instituto Histórico y Geográfico Brasileño. Su obra principal es *Historia general de Brasil* (N. de la T.).

⁷ João Francisco Lisboa (1812-1863). Periodista e historiador que ejerció la sátira contra las costumbres políticas. Además de una serie de artículos publicados en la prensa de San Luis de Maranhão es autor de la *Vida del padre Antonio de Vieira* (N. de la T.).



⁸ Historiador latino, maestro del relato directo y sentencioso. Autor de *Diálogos de los oradores* y *Vida de Agrícola*, considerada ésta una de las cumbres de la historiografía (N. de la T.).

⁹ Véase nota 13 del ensayo precedente.

¹⁰ Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825-1884). Poeta y novelista; estudió humanidades y derecho. Como poeta prefirió los temas de la naturaleza y la patria. Como novelista se inscribe en la narrativa regionalista. Sus obras más reconocidas en este género son: *O ermitão de Muquém*, *O índio Afonso* y *La esclava Isaura* (N. de la T.).

¹¹ Se refiere a Alfredo D'Escragnolle Taunay (1843-1899), quien utilizó el seudónimo de Silvio Dinarte. Fue pintor y escritor descendiente de importantes personajes que llegaron con la misión francesa durante el gobierno de João VI. Dejó una variada obra literaria de la cual sobresale su novela *Inocencia*. João Franklin da Silveira Távora (1842-1888) estudió derecho en Recife y ejerció como abogado hasta ingresar a la política. Comenzó su producción literaria siendo estudiante. En 1870 inició una campaña en favor del regionalismo que representaba para él la "literatura del norte". En Río de Janeiro se dedicó a asuntos históricos y literarios, y fundó la *Revista Brasileira*. Escribió novelas regionales entre las que destacan *O cabeleira*, *O matuto* y *Lourenço*. Bajo el seudónimo de Sempronio criticó a José de Alencar en las *Cartas a Cincinato* (N. de la T.).

¹² Se refiere al poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), el primer traductor al inglés de *La divina comedia* de Dante Alighieri (N. de la T.).

¹³ Émile Masson (Emil ar Mason/1869-1923). Escritor y pensador británico que escribió siempre en bretón, autor de *Brenn* y *Ewan Gweznou* (N. de la T.).

¹⁴ Se refiere a la producción literaria del escritor escocés Walter Scott, muy conocido en su época. Autor de novelas históricas que se consideran el origen del género, entre las que destacan *Ivanhoe*, *Waverley* y *Rob Roy* (N. de la T.).

¹⁵ Théophile Gautier (1811-1872). Escritor romántico francés, autor de relatos fantásticos y novelas entre las que destacan *Esmaltes y camafeos* y *Viaje a España*. Alfred de Musset (1810-1857). Autor romántico francés. Escribió *Cuentos de España e Italia*, *Las noches* y *El candelabro*, entre otras obras.

Gérard de Nerval (1808-1855). Escritor francés, bohemio y viajero. Sus obras más conocidas son *Viajes a Oriente*, *Las quimeras* y *Las hijas del fuego* (N. de la T.).

¹⁶ Henri Murger (1822-1861). Escritor francés autor de *Escenas de la vida bohemia*. Antonio de Trueba (1819-1889). Cuentista español discípulo de Fernán Caballero, autor de *El libro de los cantares* y *Cuentos populares* (N. de la T.).

¹⁷ Luís Caetano Pereira Guimarães Júnior (1845-1898). Poeta, diplomático, novelista y dramaturgo brasileño de la primera generación realista parnasiana; autor de *Corimbos* y *Sonetos y rimas*, entre otras obras (N. de la T.).

¹⁸ Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852). Poeta brasileño menor. Estudió en el colegio Pedro II. Murió muy joven sin que se hubiera reunido en un libro su producción poética y narrativa. Su *Lira dos vinte anos* se publicó póstumamente.

Luis José Junqueira Freire (1832-1855). Fue benedictino, profesó a los veinte años y solicitó la secularización al año siguiente. Producto de una complicada vida familiar son sus *Inspirações do claustro*. Casimiro José Marques de Abreu (1839-1860). Proveniente de una familia acomodada viajó a Lisboa donde se inició como poeta y dramaturgo. Entre sus obras destacan *Camões e o jau* y *Primaveras* (N. de la T.).

¹⁹ Antônio Francisco de Castro Alves (1847-1871). Poeta romántico bahiano. Siendo muy joven participó en la campaña liberal abolicionista. Fue conocido como “el poeta de los esclavos”. Entre sus obras destacan *Espumas flutuantes*, *Os escravos* y *Gonzaga ou a revolução de Minas* (N. de la T.).

²⁰ Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875). Hijo de hacendados, vivió cerca de la naturaleza y viajando constantemente; su obra es más documental que poética. Autor de *Vozes da América*, *Cantos e fantasias* y *Anchieta ou o evangelho* (N. de la T.).

²¹ Son torpes los anúes que en bandada se regocijan. / Son malos los caítitus que en manadas pacen: / Solamente el sabiá gime solito, / Y solito el cóndor a los cielos remonta. (trad. propia).

²² Luís Vaz de Camões o Camoens (1524-1580). Considerado uno de los mayores poetas en lengua portuguesa. También escribió algunos sonetos en castellano. Es autor de *Os Lusíadas* (N. de la T.).

²³ Agrário de Meneses (1834-1863). Poeta del segundo grupo romántico; autor de *O calabar*, un drama en verso (N. de la T.).

²⁴ Quintino Antônio Ferreira de Souza Bocaiúva (1836-1912). Periodista y político brasileño conocido por su participación en el proceso de proclamación de la República. Fue el primer ministro de Relaciones Exteriores de Brasil y presidente del estado de Río de Janeiro (N. de la T.).

²⁵ Gomes Eanes de Azurara (1410-1474). Militar y cronista portugués. Autor de la *Crónica del rey Juan I* y de *Crónica del descubrimiento y conquista de Guinea*. Fernão Mendes Pinto (1509-1583). Navegante portugués que viajó a la India. Participó en la expedición que llegó a Japón en 1543. Entró a la Compañía de Jesús y promovió la fundación de una misión jesuita en Japón. Escribió *Peregrinación* (N. de la T.).

Ejercer la crítica se les figura a algunos una tarea fácil, como a otros les parece igualmente fácil la tarea del legislador; sin embargo, tanto para la representación literaria, como para la representación política, se requiere algo más que el simple deseo de dirigirse a la multitud. Por desgracia, es la opinión contraria la que predomina, y la crítica, desamparada por los entendidos, es ejercida por los incompetentes.

Son obvias las consecuencias de tal situación. Las musas, privadas de un faro seguro, corren el riesgo de naufragar en los mares siempre desconocidos de la publicidad. El error producirá nuevos errores; amortecidos los nobles estímulos, abatidas las legítimas ambiciones, sólo un tribunal será acatado, y ése, si bien es el más numeroso, es también el menos decisivo. El poeta oscilará entre los dictámenes mal concebidos del crítico y los fallos caprichosos de la opinión. Ninguna luz, ningún consejo, nada le mostrará el camino que debe seguir, y la muerte cercana será el premio definitivo a sus fatigas y a sus luchas.

¿Llegamos ya a estas tristes consecuencias? No quiero proferir un juicio que sería temerario, pero cualquiera puede notar con qué largos intervalos aparecen las buenas obras y cuán escasas son las publicaciones marcadas por un talento verdadero. ¿Queréis cambiar esta aflictiva situación? Estableced la crítica, pero la crítica fecunda y no la estéril, que nos aburre y nos mata, que no reflexiona ni discute, que derriba por capricho o levanta por vanidad; estableced la crítica pensante, sincera, perseverante, elevada; tal será el medio de volver a poner en pie los ánimos, promover los estímulos, guiar a los principiantes, corregir a los talentos consagrados. Condenad el odio, el amiguismo y la indiferencia, esas tres lacras de la crítica actual. Poned en su lugar la sinceridad, la atención y la justicia; sólo así tendremos una gran literatura.

Es claro que a esa crítica, destinada a producir semejante reforma, deben exigirse las condiciones y virtudes que faltan a la crítica dominante, y para definir mejor mi pensamiento, he aquí lo que exigiría al crítico futuro.

El crítico actualmente considerado como tal no se distingue por su ciencia literaria; hasta creo que una de las condiciones para desem-

peñar tan curioso oficio es despreocuparse de todas las cuestiones relativas al dominio de la imaginación. Otro, entonces, debe ser el camino del crítico; lejos de resumir en dos líneas –cuyas frases ya el tipógrafo tiene compuestas– la valoración de una obra, le compete meditar profundamente acerca de ella, buscar su sentido íntimo, aplicarle las leyes poéticas, en fin, ver hasta qué punto la imaginación y la verdad se conjugaron para producir aquel resultado. De este modo, las conclusiones del crítico sirven tanto a la obra concluida, como a la obra en gestación. Crítica es análisis; la crítica que no analiza es la más cómoda, pero no puede pretender ser fecunda.

Para realizar tan múltiples obligaciones, comprendo que no basta una lectura superficial de los autores ni la simple reproducción de las impresiones de un momento. Se puede, es verdad, fascinar al público con una fraseología empleada siempre para alabar o hundir, pero en el ánimo de aquellos para quienes una frase nada vale cuando no comporta una idea, ese medio es impotente y una crítica así, negativa.

No comprendo que haya un crítico sin conciencia. La ciencia y la conciencia, he aquí las

dos condiciones principales para ejercer la crítica. La crítica útil y verdadera será la que en vez de modelar sus sentencias de acuerdo con un interés, ya sea el interés del odio, el de la adulación o el de la simpatía, procure reproducir únicamente los juicios de su conciencia. Debe ser sincera so pena de ser nula. No le es dado defender ni sus intereses personales ni los ajenos, solamente su convicción, y su convicción debe formarse tan pura y tan alta que no sufra la acción de las circunstancias externas. Poco le deben importar las simpatías o las antipatías de los otros; una sonrisa complaciente, si puede recibirse y retribuirse con otra, no debe determinar, como la espada de Breno,¹ la inclinación de la balanza. Por encima de todo, de las sonrisas y los desplantes, está el deber de decir la verdad y, en caso de duda, antes callarla que negarla.

Comprendo que con tales principios es difícil vivir, pero la profesión del crítico no es un lecho de rosas, y si lo es, lo es sólo en lo que respecta a la satisfacción íntima de decir la verdad.

De las dos condiciones antes indicadas, se derivan naturalmente otras, tan necesarias como aquéllas para el ejercicio de la crítica. La coherencia es una de esas condiciones, y sólo

puede practicarla el crítico verdaderamente concienzudo. En efecto, si el crítico al manifestar sus juicios se deja impresionar por circunstancias ajenas a las cuestiones literarias, habrá de caer frecuentemente en la contradicción, y sus juicios de hoy serán la condenación de sus apreciaciones de ayer. Sin una coherencia perfecta, sus dictámenes pierden todo viso de autoridad y, rebajándose a la condición de veleta –movida por los vientos de todos los intereses y todos los caprichos–, el crítico acaba siendo únicamente el oráculo de sus aduladores.

El crítico debe ser independiente –independiente en todo y de todo–; independiente de la vanidad de los autores y de la vanidad propia. No debe preocuparse de inviolabilidades literarias ni de ciegas adoraciones, aunque también debe ser independiente del influjo del orgullo y de las imposiciones del amor propio. La profesión de crítico debe ser una lucha constante contra todas esas servidumbres personales que desautorizan sus juicios, además de pervertir la opinión. Para que la crítica resulte ejemplar es preciso que sea imparcial, armada contra la insuficiencia de sus amigos, solícita con el mérito de sus adversarios y, en este punto, la mejor lección que yo podría

presentar a los ojos del crítico sería aquella expresión de Cicerón cuando César mandaba erigir estatuas en honor a Pompeyo: “Levantando estatuas de tu enemigo es como consolidas tus propias estatuas”.

La tolerancia es también una virtud del crítico. La intolerancia es ciega, y la ceguera induce al error. El consejo y la moderación pueden corregir y encaminar las inteligencias, pero la intolerancia nada produce que tenga las condiciones de fecundo y duradero.

Es preciso que el crítico sea tolerante, incluso en el terreno de las diferencias de escuela: si las preferencias del crítico se orientan hacia la escuela romántica, correspóndele no condenar sólo por eso las obras capitales que la tradición clásica nos legó ni las meditadas obras que la musa moderna inspira. Del mismo modo, deben los clásicos hacer justicia a las buenas obras de los románticos y de los realistas, tan entera justicia como éstos deben hacer a las buenas obras de aquéllos. Como puede haber un hombre de bien en el cuerpo de un musulmán, puede haber verdad en la obra de un realista. Mi admiración por *El Cid* no me hace restar mérito a las bellezas de *Ruy Blas*.² La crítica que, para ahorrarse el

trabajo de meditar y profundizar, se limitara a una proscripción masiva sería la crítica de la destrucción y el aniquilamiento.

¿Será necesario decir que una de las condiciones de la crítica debe ser la urbanidad? Una crítica que para la expresión de sus ideas sólo recurra a fórmulas ásperas ya puede despedirse de la esperanza de influir y dirigir. Para mucha gente ése será el medio de probar independencia, pero el observador experimentado hará muy poco caso de una independencia que requiere salirse de sus casillas para probar que existe.

Moderación y urbanidad en la expresión, he aquí el mejor medio de convencer; no hay otro que sea tan eficaz. Si la delicadeza de las maneras es un deber de todo hombre que vive entre hombres, con mayor razón lo es para el crítico, y el crítico debe ser delicado por excelencia. Como su obligación es decir la verdad, y decírsela a lo más susceptible que hay en este mundo, que es la vanidad de los poetas, le corresponde, a él sobre todo, no olvidar nunca ese deber; de otro modo, el crítico pasará el límite de la discusión literaria para caer en el terreno de las cuestiones personales; el intercambio de ideas se transformará en uno de palabras, de denuestos, de recrimina-

ciones a no ser que una buena dosis de sangre fría de parte del adversario torne imposible ese espectáculo indecente.

Tales son las condiciones, las virtudes y los deberes de los que asumen como destino el análisis literario. Si a todo esto sumáramos una última virtud, la de la perseverancia, habremos completado el ideal de crítico.

Dominar la materia de la que habla, buscar el espíritu de un libro, desentrañarlo, profundizar en él hasta encontrarle el alma, indagar constantemente las leyes de lo bello, todo eso con la mano en la conciencia y la convicción en los labios, adoptar una regla definida a fin de no caer en la contradicción, ser franco sin aspereza, independiente sin injusticia; tarea noble es ésta que más de un talento podría desempeñar si se quisiera aplicar exclusivamente a ella. A mi entender, es también obligación de todo aquel que se sienta con fuerza de intentar la gran obra del análisis concienzudo, atento y verdadero.

Los resultados serían inmediatos y fecundos. Las obras que pasaran del cerebro del poeta a la conciencia del crítico, en vez de ser tratadas según su buen o mal humor, serían sometidas a un análisis severo, pero útil. El consejo sustituiría

a la intolerancia, la fórmula urbana entraría en lugar de la expresión rústica, la imparcialidad sentaría sus reales en lugar del capricho, la indiferencia y la superficialidad.

Esto en lo que respecta a los poetas. En cuanto a la crítica dominante, al no poder sostenerse por sí sola, buscaría entrar en la senda de los deberes difíciles, pero nobles, o quedaría reducida a conquistar por sí misma los aplausos que le negaran las inteligencias esclarecidas.

Si esta reforma –que sueño sin esperanzas de que se realice próximamente– viniera a cambiar la situación actual, ¡cuántos talentos nuevos surgirían!, ¡cuántos nuevos escritos!, ¡qué estímulos!, ¡qué ambiciones! El arte adquiriría nuevos aspectos para los principiantes; las leyes poéticas –tan confundidas hoy y tan caprichosas– serían las únicas con las cuales se evaluaría el mérito de las producciones, y la literatura, todavía alimentada por contados talentos osados y bienintencionados, vería abrirse para ella días de florecimiento y prosperidad. Todo eso depende de la crítica. Que aparezca la crítica segura y resuelta, y su obra será la mejor obra de nuestros días.

Notas

¹ Breno, en el siglo IV a. C., fue un jefe de la tribu de los senones, un pueblo galo de la costa adriática de Italia, que dirigió una batalla contra Roma. Según la leyenda, durante una disputa sobre la exactitud de los pesos usados para calcular la cuantía a pagar por los romanos para recuperar la libertad, Breno desenvainó su espada y la puso encima de las escalas, diciendo la famosa frase “*Vae Victis*” (“Ay, de los vencidos”) (N. de la Ed.).

² Obra de Victor Hugo publicada en 1838 (N. de la Ed.).

I. Los comerciantes literarios

Esto no es una sátira en prosa. Esbozo literario tomado de las proyecciones sutiles de los caracteres, ofrezco aquí solamente una reproducción del tipo al que llamo, en mi hablar seco de prosista novato, comerciante literario.

El comercio literario es el peor de todos los comercios. Es la obra grosera, a veces enmohecida, que se adapta a la ondulación de los omoplatos del resignado paciente cliente. De todo hay en ese taller de talento a pesar de la rareza de la tela fina; las vanidades sociales más exigentes pueden basarse, de acuerdo con sus aspiraciones, en una oda o discurso estúpida-mente retumbante.

El comercio literario podría desmerecer por la elegancia sospechosa de la ropa hecha, pero nunca por la exigüidad de los géneros. Si se toma el anuncio como base del silogismo comercial, es infalible alcanzar pronto la proposición menor, que es la estantería atractivamente retacada

para provocar la codicia de las modestias más inesperadas.

Es comercio lindo. Desde José Daniel, el apóstol de la clase, ese modo de vida ha prolongado su influencia y, por desgracia, no promete quedarse ahí.

El comerciante literario es un tipo curioso.

Hablé de José Daniel. ¿Conoce usted a esa figura histórica? Era una excelente organización que se prestaba perfectamente para la autopsia. Ropavejero ambulante de la inteligencia, iba *rebosante como huevo*, de mercado en mercado, cambiando por la oxidada moneda el raquítico platito de sus elucubraciones literarias. No se cultivaba impunemente aquella amistad; el folleto esperaba siempre a los incautos, como la Farsalia¹ semanal de las carteras desprevenidas.

La audacia iba más lejos. No contento con sus especulaciones poco airosas, llevaba su atrevimiento hasta el punto de satirizar a los propios clientes, como en una obra en la que embarcaba, él dijo, a los tontos de Lisboa hacia cierta isla; la isla era, ni más ni menos, el bolsillo del *poeta*. El símil es posible.

Los comerciantes modernos no van al mercado; son pudorosos. ¡Pero cuántas compensacio-

nes! No se prepara hoy el folleto de enseñanza moral contra las costumbres. La vereda es otra; se explotan las hojitas y las amonestaciones matrimoniales y las odas de este natalicio o de aquella boda. En las bodas es un peligro; los novios tropiezan con el imprevisto de una roca Tarpeya² justo antes de entrar al Capitolio.

Desposorio, cumpleaños o bautizo, todos esos sucesos de la vida son pretextos de inspiración para las musas comerciales. Es una eterna *génesis* hirviendo de nuevo por todas aquellas almas (¡almas!) olorosas a mezcilla.

Sin embargo, esta calamidad literaria no es tan dura para una parte de la sociedad. Hay quien se considere motivo de cuidados en el Pindo,³ o bien que tenga pretensiones de semidiós de la Antigüedad; un soneto o una alocución rellena de divagaciones acerca de la *génesis* de una raza siempre levanta el cuello de ciertas vanidades que pululan por ahí sin ton ni son.

Pero mientras tanto –¡fatalidad!– por muy conscientes que sean esas ilusiones, caen siempre ante las consecuencias monetarias; el comerciante literario justifica plenamente el verso del poeta: *no arma del loor, arma del dinero*. El entusiasmo de la oda él lo mide por

las posibilidades económicas del elogiado. Los banqueros son, entonces, arquetipos de virtud sobre la tierra. Tesis difícil de probar.

Con su deseo de imitar a los espíritus serios, él colecciona sus disparates y allá va con su carrito y almanaques en la mano en busca de personajes notables de la sociedad. Todos se curvan ante un hombre que sube las escaleras convenientemente vestido y con el discurso en los labios. Así le llueven las suscripciones. El librito es presentado pronto y sale del horno. Entonces, la teoría del embarque de los tontos es puesta en práctica; los nombres de las víctimas suscriptoras vienen siempre con aire de escarnio en la picota de una lista-epílogo. Es golpe y porrazo.

Sin embargo, ¡todo eso es causado por la falta sensible de una inquisición literaria! ¡Qué espectáculo sería ver consumirse en una hoguera inquisitorial tanto opio encuadrado que anda por ahí ocupando las librerías!

Sucede con el talento lo mismo que con las estrellas. El poeta canta, endiosa, se enamora de esos alfileres de diamante del dosel azul que circunda nuestro planeta; pero allá viene el astrónomo que dice muy fríamente: ¡Nada!, esto

que parece flores abatidas en el mar azulado, o ángeles olvidados en el transparente de una capa etérea, son simples globos luminosos y se parecen tanto a las flores, como el vino al agua.

Hasta aquí las masas consideraban el talento como una facultad caprichosa que funciona bajo el impulso de la inspiración, sobre todo santa en su poder moral.

Pero acá la espera el comerciante. ¡Nada! El talento es una simple máquina en la que no falta el menor tornillo, y que se mueve por el impulso de una válvula omnipotente.

¡Es la desesperación de todas las ilusiones!

En París, donde esta clase es numerosa, existe una especie que ataca el teatro. Un puñado se reúne en un café y allá van ellos, en conjunto, a hilvanar su vodevil cotidiano. A esos milagros de la facultad productora se deben tantas banalidades que por allá ruedan en medio de tanto y tan fino espíritu.

Aquí el comerciante no tiene por ahora un lugar cierto. Divaga como la abeja de flor en flor en busca de su *miel* y casi siempre, bien o mal, va sacando su jugoso resultado.

Se conoce al comerciante literario entre muchas cabezas por su exagerada cortesía.

Es un tic. No hay hombre de cabeza más ágil y espina dorsal más flexible; saludar es para él un precepto eterno; lo hace a diestra y siniestra y, ¡cosa natural!, siempre le cae un cliente con esas cortesías.

El comerciante literario lleva en sí mismo el termómetro de sus alteraciones financieras: es la elegancia de la ropa. Él vive y trabaja para comer bien y ostentar. Cartera floreciente, todo un dandy pavoneándose, pero sin vanidad. De repente, el sombrero protesta contra cualquier afirmación que le puedan hacer en este sentido.

A Buffon⁴ se le escapó este interesante animal; ni Cuvier⁵ encontró un hueso o una fibra suyos perdidos en tierra antediluviana. Por mi parte, que no hago más que reproducir en acuarelas las formas grotescas y *sui generis* del tipo, dejo al lector curioso esa fastidiosa investigación.

Una última palabra.

El comerciante literario es un tipo social y representa una de las anomalías de los tiempos modernos. Ese continuo moler del espíritu, que hace de la inteligencia una fábrica de Manchester, repugna a la naturaleza de la propia intelectualidad. Hacer del talento una máquina,

y una máquina de obra grosera, movida por las probabilidades financieras del resultado, es perder la dignidad del talento y el pudor de la conciencia.

Traten los caracteres serios de sofocar ese *estado en el estado* que compromete su posición y su futuro.

II. El parásito

¿Conocen cierta hierba que desdeña la tierra para enroscarse e identificarse con los árboles altos? Es un parásito.

Ahora bien, la sociedad, que tiene más de una similitud con el campo, no podía dejar de tener en sí una porción, aunque pequeña, de parásitos. Por lo tanto, la tiene y tan perfecta, tan igual, que ni siquiera cambió de nombre.

Es una amplia y curiosa familia la de los parásitos sociales y hubiera sido difícil señalar en la estrecha esfera de las acuarelas una relación sinóptica de las diferentes variedades del tipo. Sobre la torre, apenas pesco en el paisaje las más sobresalientes y no voy a sumergirme en el fondo y en todos los rincones del océano social.

Hay, como dije, diferentes tipos de parásitos.

El más vulgar y el más conocido es el de la mesa; pero los hay también en la literatura, en la política y en la Iglesia. Es una plaga antigua y raza cuyo origen se enraíza en la noche de los tiempos, como diría cualquier historiador *en herbe*. De la India, esa abuela de las naciones, como dijo un escritor moderno, son pocas las nociones al respecto; y no puedo marcar aquí con precisión el desarrollo de esa casta curiosa en el viejo país. En Roma, a la que leemos como en un libro, ya Horacio comía las sopas de Mecenas y participaba alegremente en el *triclinum*. Es verdad que le pagaba con largas poesías; pero, en ese tiempo, como hoy todavía, la poesía no era oro en polvo y ésta es la gran estrofa de todos los tiempos.

Pero, alto a la historia.

Aquí tengo como objetivo esbozar con trazos ligeros las formas más prominentes de la individualidad. Entremos, pues, al estudio sin más preámbulo.

Debo comenzar por el parásito de la mesa, ¿el más vulgar? Hay tal vez poco que decir, pero ese poco revela con precisión los trazos osados de esta fisonomía social.

En vano se buscaría conocer las regiones más adaptadas a la economía vital de este animal peligroso. Inútil. Él vive en todas partes donde haya ambiente de puerco asado.

También es ahí donde él desarrolla mejor todas sus facultades; donde se siente a *son aise*, como diría cualquier lábil encuadernado con un abrigo de invierno.

Un perfecto parásito debe ser un perfecto gastrónomo; incluso cuando no goce de esta facultad desde la cuna, es un resultado de la práctica, por la razón de que nos acostumbramos a lo bueno.

Así, el parásito jubilado, el buen parásito, está muy por encima de los otros animales. Olfato delicado, adivina a dos leguas de distancia la cualidad de un buen platillo; paladar sensible, sabe absorber con todas las reglas del arte y no educa a su estómago como cualquier aldeano.

¿Y cómo no ser así, si él no tiene otra ocupación en esta vida? ¿Y si los límites de la mesa redonda son los horizontes de sus aspiraciones?

Es curioso verlo en la mesa, pero no menos curioso es verlo en las horas que preceden a las sesiones gastronómicas. Entra en una casa por

costumbre o *per accidens*, lo que quiere decir intención formada con todas las circunstancias agravantes de la premeditación y superioridad de las armas. Pero supongamos que va a una casa por costumbre.

Helo que entra, sonrisa en los labios, sombrero en la mano, vacío en el estómago. El dueño de la casa, a quien ya cansa aquella visita diaria, lo saluda forzado y con una sonrisa amarilla. Pero eso no decepciona ni desarma a un caballero de aquella orden. Se sienta y comienza a relatar noticias del día, alternadas con algunas de su propia cosecha, y curiosas para atraer la atención vacilante del huésped. Entonces, un sirviente viene a dar la señal de ataque. Es el blanco esperado, el toque de avanzada y helo que va inmediatamente a recompensarse por su batalla cotidiana, tan costosamente ejercida.

Empero, si él entra *per accidens*, no es menos curiosa la escena. Comienza con el pretexto de que debe lisonjear a la persona de la casa de acuerdo con sus debilidades. Si hay ahí un escritor de teatro, el pretexto es dar una felicitación sobre la última pieza representada días antes. Sobre este modelo, todo lo demás.

Si no hay un pretexto serio, el parásito ni siquiera titubea; siempre hay uno a mano, como el esencial: *saber de la salud del amigo*.

Una vez dado el pretexto, se sienta y comienza a desarrollar toda la retórica que puede inspirar un estómago vacío, un Jeremías⁶ interno. Después sigue, poco más o menos, la misma escena. Al final está siempre, como extremo del horizonte, una mesa más o menos apetitosa, donde la reacción se opera ampliamente.

Hay, sin embargo, pequeñas desgracias, accidentes inesperados en la vida del parásito de la mesa.

Entra en una casa donde espera comer holgadamente; da los primeros saludos y va a dorar la píldora de su caro huésped. Cierta rechinar de dientes, sin embargo, comienza a agitarlo, un rechinado particular que indica un estado más tranquilo de los estómagos de la casa.

¿Cómo estás? Siento que llegaras ahora, si hubieras llegado más temprano, hubieras comido conmigo.

El parásito queda con la cara ladeada; no hay remedio; es necesario salir con decencia y sin dejar ver el fin que lo llevó ahí.

Estas eventualidades, estas pequeñas mise-

rias, lejos de ser decepciones, son como el olor de la pólvora enemiga para los soldados, un incentivo para la acción. Es una índole miserable la de ese cuerpo liviano en el que sólo hay animalidad y estómago; pero, mientras tanto, es necesario aceptar a esas criaturas tal como son, para que aceptemos a la sociedad tal como ella es. ¿La sociedad no es un grupo donde una parte devora a la otra? Eterno antagonismo de las condiciones humanas.

El parásito de la mesa uniforma el exterior con la importancia del huésped; un puesto alto pide un guante de seda y una bota lustrosa. En la mesa no hay nadie más cortés y, como un comensal alegre, sazona con puñados de sal los guisados más o menos sabrosos.

Es una retribución razonable dar de comer al espíritu de quien da de comer al cuerpo.

Aquí no hay desaire; hay un intercambio recíproco que prueba que el parásito tiene susceptibilidades de alto grado.

Estos trazos, más o menos exactos, más o menos distinguidos, dan aquí una pequeña idea del parásito de la mesa; pero esta variedad del tipo es absorbida por otras de una importancia mayor. Éste es el parásito del cuerpo, los otros

son los del espíritu y de la conciencia; éstos son los epícureos a costa ajena, los otros son las nulidades intelectuales que se agarran de la primera tela de propiedades sustanciosas que le sale al encuentro.

Son imperceptibles tal vez estos lineamientos y acusan la aceleración del pincel; pasemos a las otras variedades del tipo, donde encontramos formas en mayor cantidad y prominencias más distinguidas.

III

El parásito literario tiene los mismos trazos psicológicos del anterior parásito, pero no deja de tener una afinidad latente con el comerciante literario. La única diferencia está en los fines de los que, a leguas, se alejan; aquél es por casualidad más casto y no tiene en la mira el resultado monetario que, parece, inspiró al comerciante. Seamos justos.

La imprenta es la mesa del parásito literario; se sienta a ella con toda la falta de formalidad; come y distribuye platos con la sangre fría más alemana del mundo, ante la paciencia pública a

punto de estallar. Un amigo mío define perfectamente a este curioso animal; lo llama *Vierinha de la literatura*. Vierinha, recuerdo al lector, es aquel personaje que todos han visto en un drama nuestro.⁷ De hecho, este parásito es un Vierinha sin más ni menos; cortesano de las letras, las cerca de atenciones, sin alcanzar el menor favor de las musas.

Las sigue por todas partes, pero sin poder tocarlas. No sube al monte sagrado porque es una excursión difícil y sólo apta para pies más férreos y voluntades más serias. Allí permanece al pie, emitiendo una sinfonía de gemidos hasta que el caballo viejo viene a despedirlo con una amabilidad de pata sufriendamente exacerbada.

Una patada es siempre una respuesta a sus súplicas... Represalia merecida.

¡Ley eterna de las compensaciones!

Entre nosotros el parásito literario es una individualidad que se encuentra en cada rincón. Es fácil verificarlo. Tome usted un periódico, ¿qué parece más sobresaliente? Una fila de parásitos que arrojan sobre aquella mesa intelectual una lluvia de prosa o verso sin decir “¡agua va!”

¡Verificarlo!

El periódico aquí no es propiedad ni de la redacción ni del público, sino de los parásitos. Existe también el libro, pero el periódico es más fácil de contenerlos.

A veces el parásito se asocia y crea un periódico propio.

Aquí ya no hay remedio.

¡Un periódico totalmente entregado al parásito, esto es, un vasto campo totalmente dedicado al disparate! ¡Es el rey Sancho en su isla!

Él puede parodiar el dicho histórico *l'État c'est moi!* Porque las cuatro o seis páginas, la verdad, son de él, todas de él. Él puede gritar allí, nadie se lo impedirá. Nadie; siempre que no ofenda a la moral pública. La policía se detiene donde comienza el intelectual y el sentido común; no son crímenes.

Ahora, sostenido así por los poderes, el parásito literario invade, como el Huno^s moderno, la Roma de la intelectualidad con la decencia moral en los labios, pero sin la decencia intelectual.

Le queda, por lo tanto, el periódico, propio o no, donde poder sacudirse a gusto, garantizado por las leyes. Si desdeña el periódico tiene todavía el libro.

¡El libro!

Tiene todavía el libro, sí. Media docena de hojas de papel dobladas, encuadernadas y paginadas es un libro; todos tienen derecho a esta operación simple y, por consiguiente, el parásito.

Abrir ese libro y hojearlo es heroico y digno de asombro. Lo que hay por ahí, ¡Santo Dios! Si es un volumen de versos, tenemos nada menos que una colección de *pensamientos* y de notas laboriosamente mal ejecutadas en harpas salvajes como un *tamoio*.⁹ Si es prosa, tenemos un amontonamiento de frases excesivas entre sí, según la opinión del autor. Es muchas veces un drama, una novela misteriosa de la cual el lector no entiende ni pizca. Si yo quisiera herir individualidades, afectar susceptibilidades, extendería aquí un sudario de esas invasiones a la literatura; pero mi fin es el individuo y no un individuo.

El parásito literario va todavía a los teatros. Esta invención de recitar en los teatros, tomada de la Antigüedad griega, que levanta un bardo en un festín, como nos lo muestra la *Odisea*, sentó un precedente y dio motivo al abuso. La autoridad, que es todavía la policía, no indaga

el mérito de la obra y sólo quiere saber si hay alguna cosa que ofenda la moral. Si no, puede invadir la paciencia pública.

Todos los lectores poseen este trazo del parásito literario. Las salas de nuestros teatros se han resentido innumerables veces con esas malas ejecuciones de lira. Basta aplaudir desde algún palco para tener algunos ejemplares para distribuir; la platea debe recibir aquel aguacero intelectual.

El parásito está por debajo del código.

Ahora bien, lo que causa admiración en medio de todo esto es que, siendo el parásito literario el vampiro de la paciencia humana y el primer enemigo nacional, encuentra lectores, ¿qué digo? ¡Adeptos, simpatías, aplausos!

Hay quien los haga creer que alguna cosa les da vuelta en la cabeza como a André Chénier;¹⁰ ellos, a quienes no les falta voluntad de creer, aceptan, como principio evidente, esa solución de lo imposible que la tontería les da de buena voluntad.

¡Qué gente!

Los trazos fisiológicos del parásito son especiales y característicos. Como no puede imitar a los grandes hombres por su talento, les

copia las poses y los gestos que encuentra en las ilustraciones y las fotografías. Adoptan cierto aire pedante; sus palabras adquieren un timbre dogmático y, al contrario del comerciante, que tiene la espina dorsal elástica y flexible, éste no se dobla ni se tuerce. La vanidad es su corsé.

Pero, en compensación, hay modestia en las palabras, o cierto desánimo nos hace recordar a ese *don nadie* elogiado de la comedia. Pero todavía así viene la chocantería; el parásito es el primero que está convencido de que es alguien, a pesar de la sinceridad con que intenta colocarse por debajo del cero.

¡Pobre gente!

Podrían ser hombres de bien, hacer algo por la sociedad, honrar a la musa nacional limi-tándose a su propia esfera; pero no, una noche salen de su anonimato y van por ahí matando a sangre fría...

Es que tienen el evangelio delante de sus ojos...

Bienaventurados los pobres de espíritu.

El parásito se ramifica y se enrosca además por todas las vértebras de la sociedad. Entra a la Iglesia, a la política y a la diplomacia; hay vestigios de él por todas partes.

En la Iglesia, con el pretexto del dogma, establece la especulación contra la piedad de los incautos y de las multitudes. Transforma el altar en mostrador y la redoma en balanza. Se regala en perjuicio de creencias y supersticiones, de dogmas o prejuicios y así va pasando una vida de rosas.

La historia es un lienzo amplio de esas torpezas cometidas al amparo de la sombra del culto.

Al parásito de la Iglesia toda la Edad Media lo vio; transformado en papa, vendió absoluciones, mercadeó concesiones, labró bulas. Mediante el oro simplificó las dificultades del matrimonio cuando existían. Después, levantó la abstinencia alimenticia, cuando el feligrés le daba una bolsa a cambio.

Es una demolición social. El parásito tuvo una idea célebre al infiltrarse dentro de la Iglesia. La dignidad sacerdotal es una capa magnífica para la estupidez, que toma el altar como un canal para absorber oro y regalías.

Colocado así en el centro de la sociedad, desmoraliza a la Iglesia, contamina la fe, rasga las creencias del pueblo. Todos lo aceptan en el seno de las familias sin haberse sacudido el polvo de las torpezas que le manchan las sandalias.

Dominó sin moral a las masas, a los espíritus débiles, a las conciencias vírgenes.

Esta mutación del parásito no tiende, por ahora, a desaparecer; la hoguera de J. Huss¹¹ no quemó sólo al gran apóstol, devoró también el vestíbulo de ese edificio de miseria levantado por una multitud de parásitos, parásitos de la fe, de la moral, del futuro.

En política, trepa, no sé cómo, las escaleras del poder, tomando una opinión al nivel de las circunstancias, dejándola al paladar de las situaciones, como una verdadera maroma de arlequín. Entra en el parlamento con la frente levantada, votado por el fraude y escogido por el escándalo.

Escaso de luz intelectual, toma allá su asiento y trata de consultar para apoyar a las mayorías. No piensa mal: el que a buen árbol se arrima...

Algunos así suben y todos los pueblos han sentido más o menos el peso del dominio de esos bohemios de ayer.

Déjenlos subir a las mesas supremas del festín público. Pero cuiden la solidez de las sillas en que se sienten.

En la diplomacia es más fácil el ingreso del parásito. Obtiene el nombramiento en cualquier

legación o embajada y va a pulular por París o por Viena. Allá representa tristemente a la patria que los vio nacer, en la masa colectiva de la embajada o de la legación. Lo que ese *parvenu* sin gusto hace mejor es brillar en el arte de las ropas, como corifeo de la moda que es. Lo que ya es demasiado.

Podría, si no temiese fatigar, hacer una enumeración más extensa de las familias de parásitos que irradian de estas especies principales. Sería, no obstante, una historia extensa que demandaría un espacio más amplio y no cabría en estas ligeras acuarelas.

El parásito es tan antiguo, creo, como el mundo, o por lo menos casi.

En economía política es un elemento para estacionar el enriquecimiento social; consumidor que no produce y que ejecuta exactamente el mismo papel que un zángano en la república de las abejas.

Extinguir al parásito no es una operación de días, sino un trabajo de siglos. Los medios no los daré aquí. Reproduzco, no moralizo.

IV. El empleado jubilado

Los egipcios inventaron la momia para conservar el cadáver durante siglos. Así la materia no desaparece con la muerte; triunfa sobre ella, de lo cual tenemos todavía algunos ejemplos.

Pero no solamente existen momias. El empleado público no se aniquila del todo con la jubilación; va más allá, bajo una forma curiosa, antediluviana, indefinible, lo que llamamos empleado público jubilado.

Espejo *à rebours*, solamente refleja el pasado y por él llora como un niño. Es la elegía viva de lo que fue, sauce del servilismo, plañidero de los viejos sistemas.

Reforma es una palabra que no se dice delante del empleado público jubilado. ¿Hay algo que subleve más que reformar lo que está hecho? ¡Abolir el método! ¡Derrumbar el orden!

Atado así a la columna del servilismo, eterno lábaro de lo moderno, el empleado público jubilado es uno de los más curiosos tipos de la sociedad. Representa el lado cómico de las fuerzas retroactivas que equilibran los avances de la civilización en los pueblos.

Es el tipo que hoy traigo a mi lienzo. Son mutables el carácter y la apariencia de esta individualidad, pero intentaré darle los trazos más finos, los más vivos.

Concebir un jubilado sin caja de rapé es concebir el sol sin luz, el océano sin agua. Una pertenece al otro, como el alma pertenece al cuerpo; son inseparables. ¡Y tienen razón! El valor de una caja de rapé no lo comprende cualquier profano. Es el abono oportuno de una conversación árida y sudorosa sobre cualquier reforma del gobierno. Es el medio para conocer a un potentado de quien se espera algo. Es la cajita de Pandora. Es todo, casi todo.

Y no lo parece. Aquel utensilio, tan mezquino en cualquier otro, está circunscrito a la estrecha esfera de la nariz; en las manos del jubilado se transforma. En lugar de transformarse en el depósito de un vicio, se convierte en el instrumento de ciertos hechos políticos que muchas veces parecen nacer por causas más altas.

Este prestigio de empleado público jubilado no se detiene sólo en la caja; se extiende por todos los accesorios de aquel curioso individuo: en la corbata, en la hebilla, en el bastón; tiene cierto aire, un matiz especial, que no está al alcance

de cualquiera. Por naturaleza o por estudio, la jubilación trae al empleado público esas dotes como regalo de bodas.

Ahora, a pesar de este carácter metódico de las formas, no está limitada por ellas la mirada del jubilado. Hay en aquel cerebro algo de elegancia para no entregarse exclusivamente a esas niñerías. ¿Y la política? La política que espere; que espere el gobierno; que espere el teatro, las modas, los periódicos; que todo espere.

No es malhablado, pero le gusta opinar sobre las cosas del país. No es un vicio; es una virtud cívica: el patriotismo.

El gobierno, no importa su color político, es siempre el chivo expiatorio de las doctrinas retrógradas del empleado público jubilado. Todo cuanto tiende al desequilibrio de los viejos usos es un crimen para ese viudo de la secretaría, arqueólogo de las costumbres, antigua víctima del registro de asistencia, que no comprende que exista algo más allá de los controles de una existencia oficial.

Todos los progresos del país están todavía bajo el control de la estela fulminante de este cometa social, el empleado público. ¡Ferrocarriles! ¡Es una locura del modernismo! ¿No bastaban los medios

clásicos de transporte que hasta ahora comunicaban localidades alejadas? ¿Ferrocarriles?

De esta suerte, todas las instituciones que respiran revolución en el orden establecido de las cosas pueden contar con un adversario en el empleado público jubilado. Este mismo medio de retratar a pincel, como lo hago actualmente, indignaría el espíritu tradicional de la gran momia del pasado. Una innovación de mal gusto, dirá. Es verdad, no representa ni siquiera la superficie de la epidermis; va hasta las capas más íntimas de la materia organizada.

El empleado público jubilado podrá dejar de comer, pero perder un periódico, perder un jubileo político o una sesión del parlamento, es tarea para la que no tiene fuerzas.

El periódico es leído, analizado con toda la fineza del espíritu de la que él es capaz. Todo lo devora, anuncios y remates, y si no va al folletín es porque el folletín es una frutita de nuestro tiempo.

En el parlamento es un espectador serio y gentil. Con la cabeza enterrada en las paredes notables de una corbata colosal, oye con toda atención hasta las menores digresiones, observa los pequeños movimientos como profundo investigador de las cosas políticas.

Al salir de allí, el primer amigo que encuentra ha de llevarse un aguacero de palabras e invectivas contra la marcha de los negocios más interesantes del país.

El jubilado comúnmente es compadre o amigo de los ministros, a pesar de las invectivas, y entonces nadie rellena las carpetas de más anotaciones y pedidos. Emplea a sus parientes y a sus camaradas, cuando los emplea, después de una larga sarta de pedidos inoportunos.

Siempre es así.

En la tertulia el empleado público jubilado es poco cortés con las damas; busca emociones en las alternativas de una linda baraja. Pero para no perder la compostura lo comienza a condenar aquel divertimento que tanto dinero absorbe, con la conciencia libre.

¿Dónde podremos encontrar todavía al jubilado? Él va a donde es lícito reír y discutir sin ofensa pública.

El lector conoce ciertamente a la individualidad de que le hablo; es muy popular entre nosotros y de cualidades tan especiales que lo denuncian entre mil cabezas. ¿Qué le encuentra? En cuanto a mí, es inofensiva como un cordero. Déjenlo mirarse en el espejo de los viejos usos,

hablar de política, discutir sobre los gobiernos; no hace mal.

Es una comedia de nuestro teatro, hay una reproducción de este tipo, el señor Custodio del *Verso e Reverso*.¹² Miren allí y verán que, a pesar del estrecho círculo en que se mueve, deja pálidos y enjutos estos ligeros y poco claros trazos.

V. El folletinista

Una de las plantas europeas que difícilmente se ha aclimatado entre nosotros es el folletinista.

Si es defecto de sus propiedades orgánicas, o de la incompatibilidad del clima, no lo sé. Enuncio solamente una verdad.

Mientras tanto, yo dije “difícilmente”, lo que supone algún caso de aclimatación seria. Aquello que no estuviere contenido en esta excepción, dese cuenta el lector de que nació raquítico y deforme.

El folletinista es originario de Francia, donde nació y donde vive a su gusto, como en cama durante el invierno. De allá se esparció por el mundo o, por lo menos, por donde mayores proporciones tomaba el gran vehículo del espíritu moderno; hablo del periódico.

Esparcido por el mundo, el folletinista trató de acomodar la economía vital de su organización a la conveniencia de las atmósferas locales. Si lo ha logrado en otras partes, no es mi propósito estudiarlo; me ciño sólo a nuestro círculo.

Pero comencemos por definir la nueva entidad literaria.

El folletín, dije en otra parte y bajo otro seudónimo, nació del periódico; el folletinista, por consiguiente, del periodista. Esta íntima afinidad es la que dibuja las protuberancias fisonómicas en la creación moderna.

El folletinista es la fusión admirable de lo útil y lo fútil, el producto curioso y singular de lo serio y lo frívolo. Estos dos elementos repelidos como polos, heterogéneos como agua y fuego, encajan perfectamente en la organización del nuevo animal.

Efecto extraño es éste, así producido por la afinidad señalada entre el periodista y el folletinista. De aquél cae sobre éste la luz seria y vigorosa, la reflexión tranquila, la observación profunda. Por lo que toca al devaneo, a la liviandad, está todo encarnado en el folletinista mismo, su propio capital.

El folletinista, en la sociedad, ocupa el lugar del colibrí en la esfera vegetal: salta, aletea, juega, tiembla, se para y revolotea sobre todas las corolas succulentas, sobre las savias vigorosas. Todo el mundo le pertenece, hasta la propia política.

Con todas estas virtudes puede decirse que no hay entidad más feliz en este mundo, con algunas excepciones. Tiene a la sociedad en su pluma, al público para leerlo, a los ociosos para admirarlo y a la *bas-bleu* para aplaudirlo.

Todos lo aman, todos lo admiran, porque todos tienen interés en quedar bien con ese pregonero amable que levanta en los puestos del periódico su aclamación de semanario.

Mientras tanto, no obstante esa atención pública, a pesar de todas las ventajas de su posición, no todos los días son tejidos de oro para el folletinista. Los hay negros, con hilos de bronce; a la cabeza de ellos está el día... ¿Adivinen? ¿El día de escribir?

¿No les parece? Pues es verdad pura. Pasan los siglos en las horas que el folletinista gasta en la mesa para construir su obra.

¡No es nada, es el cálculo y el deber que viene a pedir de la abstracción y de la libertad un folle-

tín! Ahora que, cuando hay materia y el espíritu está dispuesto, la cosa sale bien. Pero cuando a la falta de asunto se une aquella morbidez moral que se puede definir como un amor al *far niente*, entonces es un suplicio...

Sí, un suplicio.

Los ojos negros que saborean esas páginas fulgurantes de lirismo y de imágenes, a veces poco saben lo que cuesta escribirlas.

Para algunos no procede este argumento, porque para ellos hay abastecimiento de materia, ciertos libros por explorar, ciertos colegas que empobrecer...

Esta especie es una verdadera aberración del folletinista, excepciones desmoralizantes que ensucian las reputaciones legítimas.

Escritos, sin embargo, sus encargos, la siguiente hora es consagrada al placer de vengarse de la situación difícil que pasó. Esa noche es fácil encontrarlo en el primer teatro o baile con el que se tope.

La túnica de Nessus¹³ le cayó a los hombros por siete días.

Como casi todas las cosas de este mundo, el folletinista degenera también. Algunas de las entidades que poseen esa capa se olvidan de

que el folletín es una confección literaria sin horizontes vastos, para hacer de él un canal de incienso a las reputaciones consolidadas e invectivas a las vocaciones en flor y las aspiraciones bien habidas.

Al constituirse así en el cardenal-diablo de la curia literaria, es inútil decir, fríamente, que el sentido común y la razón lo votan y condenan al ostracismo moral, a la ausencia de aplausos y de apoyo.

No es éste el único abuso que se registra. Es costumbre que otros levanten el folletín como la llave de todos los corazones, como la hoz de todas la reputaciones indelebles.

Y lo consiguen...

En la apreciación del folletinista por el lado local temo, tal vez, caer en desagrado negando la afirmativa. Sólo confieso excepciones. En general, el folletinista aquí es todo un parisino: practica un estilo extraño y se olvida, en sus divagaciones sobre *el boulevard y café Tortoni*, de que está en un *mac-adam* lodoso y con una gruesa tienda de campaña lírica en medio de un desierto.

Algunos van hasta París a estudiar la fisiología de los colegas de allá; es inútil decir que degeneran tanto en lo físico como en lo moral.

Es forzoso decirlo: entre nosotros el folletista, con rarísimas excepciones, ha tomado el color local. Escribir folletín y seguir siendo brasileño es, en verdad, difícil.

Mientras tanto, como todas las dificultades se allanan, él bien podría aumentar el color local, con su aspecto americano. Así haría menos mal a la independencia del espíritu nacional, tan preso de esas limitaciones, de esos remedos, de ese suicidio de la originalidad y la iniciativa.

Traducción de Martha Patricia Reveles Arenas

Notas

¹ Antigua ciudad griega, escenario de la batalla entre los generales romanos y rivales Julio César y Pompeyo el 9 de agosto del 48 a. C., donde el último fue derrotado. Dicha batalla es tema del poema épico inconcluso, del mismo nombre, escrito por el poeta romano Lucano (N. de la T.).

² La roca Tarpeya es uno de los símbolos míticos de la historia de Roma, que encarna a la perfección el trato duro e inmisericorde que se dispensaba a los traidores (N. de la Ed.).

³ Cordillera que forma parte de la gran línea de cumbres de la península Helénica, que separa Tesalia de Epiro y se extiende a partir de la frontera de Albania a lo largo de 160 km (N. de la T.).

⁴ Georges Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788). Naturalista francés, en 1739 fue nombrado cuidador de los Reales Jardines Botánicos y comenzó un catálogo de la documentación sobre historia natural perteneciente a las colecciones reales. Sus disertaciones sobre los esqueletos fósiles y su tesis sobre la existencia prehistórica de especies desaparecidas fueron de gran importancia. Una de sus obras más notables es *Historia natural, general y particular* (1749) (N. de la T.).

⁵ Georges Léopold Chrétien Frédéric Dagobert, barón de Cuvier (1769-1832). Zoólogo y hombre de Estado. Fundador de la anatomía comparada y la paleontología como ciencias. Estudió sistemáticamente los fósiles, lo que lo condujo a ideas sobre la fijeza de las especies y la naturaleza radial del cambio geológico que provoca la extinción. Publicó *Lecciones de anatomía comparada* (N. de la T.).

⁶ Profeta hebreo (Judea, 650 a.C.-Egipto, 585 a.C.), autor del libro homónimo del Antiguo Testamento.

⁷ Vierinha es un personaje de *As asas de um anjo*, obra de teatro de José de Alencar, puesta en escena en 1858 y publicada en 1860 (N. de T.).

⁸ Los hunos fueron un pueblo mongol pastoral y nómada que invadió el sureste europeo en el siglo V. Ahí y en Europa central construyeron un imperio enorme. En el año 430, una fracción, liderada por Ruglas (Roas), conquistó el Imperio romano de oriente (N. de la T.).

⁹ Grupo histórico indígena brasileño que habitaba la región

litoral del actual estado de Río de Janeiro en el siglo XVI (N. de la T.).

¹⁰ André Chénier (1762-1794) es considerado el mejor poeta francés del siglo XVIII, y su obra influyó la poesía del siglo siguiente. Durante la Revolución francesa ejerció como periodista, atacó los excesos de la defensa de la monarquía y del terror revolucionario. En 1794 fue arrestado y cuatro meses después murió guillotinado (N. de la T.).

¹¹ John Huss (1370-1415) Líder del movimiento de reforma religiosa de Checoslovaquia. Cuando el papa Alejandro V fue elegido, Huss lo reconoció, no así el arzobispo de Praga, que en represalia lo arrestó y encarceló. Durante su juicio fue acusado de herejía y fue condenado a morir en la hoguera (N. de la T.).

¹² Se refiere a un personaje que es un empleado jubilado en la pieza teatral de José de Alencar representada en 1857 (N. de la Ed.).

¹³ Es la túnica del centauro Nessus que Deyanira le entregó a Hércules y al vestirla éste murió (N. de la T.).

I

El espíritu humano, como el heliotropo, mira siempre de frente un sol que lo atrae y al que se dirige sin cesar: es la perfectibilidad.

La evidencia de tal principio, aun antes de este suceso, fue claramente demostrada en un libro de oro² que se convirtió en el evangelio de una religión. ¿Seré yo, el último de los levitas de la nueva arca, quien se arroje a hablar sobre tan debatido y profundo asunto?

Sería una locura intentarlo. Además, manifesté mi profesión de fe en unos versos sencillos,** pero no fríos de entusiasmo, nacidos de una discusión. Entonces se trataba del progreso en su expresión genérica. Esta vez me limito a trazar algunas ideas sobre una especialidad, un síntoma del avance moral de la humanidad.

Soy de los adeptos menos inteligentes de la nueva creencia, pero tengo la conciencia de los

**Correio Mercantil*, 10 y 12 de enero de 1859 (N. de la Ed.).

** (O progreso "Hino da mocidade", dedicado a E. Pelletan y publicado en el *Correio Mercantil*, el 30 noviembre de 1859 (*Apud.* J. Galante de Souza).

de más profunda convicción. Soy hijo de este siglo, en cuyas venas hierve el licor de la esperanza. Mis tendencias, mis aspiraciones, son las aspiraciones y las tendencias de la juventud, y la juventud es el fuego, la confianza, el futuro, el progreso. A nosotros, *guebros*³ modernos del fuego intelectual, en la expresión de Lamartine, no nos importa este o aquel grado de incredulidad o desánimo: las sediciones sólo se realizan contra los principios, nunca contra las variedades.

No hay que contradecirlo. Por cualquier lado que se mire el espíritu humano, se descubre una reflexión viva de un sol ignoto. Se ha reconocido que hay hombres para los cuales la evidencia de las teorías es una quimera; felizmente, tenemos la evidencia de los hechos, ante la cual los santo Tomás del siglo tienen que inclinar la cabeza.

Es la época de las regeneraciones. La Revolución francesa, el estruendo mayor de los tiempos europeos, en la bella expresión del poeta de Jocelyn,⁴ fue el paso de la humanidad para entrar a este siglo. El pórtico era gigantesco y fue necesario un paso gigante para entrar en él. Ahora bien, esta explosión del pensamiento humano concentrado en la reina de Europa,

¿no es un síntoma del progreso? ¿O qué era la Revolución francesa sino una idea que se hacía república; el espíritu humano que tomaba la toga democrática de las manos del pueblo más democrático del mundo? Si el pensamiento se hacía liberal es que tomaba su verdadero rostro. La humanidad, antes que todo, es republicana.

Todo se regenera: todo toma un nuevo rostro. El periódico es un síntoma, un ejemplo de esta regeneración. La humanidad, como el volcán, revienta un nuevo cráter cuando más fuego le hierve en el centro. ¿Acaso la literatura tenía en sus moldes conocidos el fin último del pensamiento humano? No, ninguno era vasto como el periódico, ninguno liberal, ninguno democrático como él. Fue el nuevo cráter del volcán.

Hablemos del periódico, esta palanca que Arquímedes pedía para sacudir el mundo, y que el espíritu humano, este Arquímedes de todos los siglos, encontró.

¿El periódico matará al libro? ¿El libro absorberá al periódico?

La humanidad, desde los primeros tiempos, ha caminado en busca de un medio de propagar y perpetuar la idea. Una piedra convenientemente levantada era el símbolo representativo de un

pensamiento. La generación naciente venía a contemplar la idea de la generación aniquilada.

Este medio, más o menos perfeccionado, no satisfacía las exigencias del pensamiento humano. Era una fórmula estrecha, muda, limitada. No había otro. Pero las tendencias progresivas de la humanidad no se acomodaban con los ejemplares primitivos de sus libros de piedra. De perfección en perfección nació el arte. La arquitectura vino a transformar en precepto el orden, lo que eran entonces partos grotescos de la fantasía de los pueblos. Egipto, en la aurora de la arquitectura, le dio la solidez y la simplicidad a las formas severas de la columna y de la pirámide. Parece que este pueblo ilustre quería hacer eterna la idea en el monumento, como al hombre en la momia.

El medio, pues, de propagar y perpetuar la idea era un arte. No haré la historia de ese arte que, pasando por el crisol de las civilizaciones antiguas, enriquecido por el genio de Grecia y Roma, llegó a su apogeo en la Edad Media y cristalizó la idea humana en la catedral. La catedral es más que una fórmula arquitectónica: es la síntesis del espíritu y de las tendencias de aquella época. La influencia de la Iglesia sobre

los pueblos se une en esas epopeyas de piedra; el arte, a su vez, acompañaba el tiempo y producía con sus bríos de águila las obras maestras del santuario.

La catedral es la llave de oro que cierra la vida de siglos de la arquitectura antigua; fue su expresión más acabada, su último crepúsculo, pero fue una expresión elocuente, un crepúsculo palpitante de luz.

Sin embargo, era necesario un gigante para hacer morir a otro gigante. ¿Qué nuevo parto del ingenio humano vino a nulificar un arte que había reinado por siglos? Evidentemente era necesaria una revolución para hacer bajar a la realeza de un sistema; pero esa revolución debía ser la expresión de otro sistema de legitimidad indiscutible. Había llegado la imprenta, había llegado el libro.

¿Qué era la imprenta? Era el fuego del cielo que un nuevo Prometeo robara y que vino a animar una antigua estatua. Era la chispa eléctrica de la inteligencia que unió a la raza aniquilada con la generación viviente por un medio mejor, indestructible, móvil, más elocuente, más vivo, más propicio a penetrar en los terrenos de la inmortalidad.

¿Qué era el libro? Era la fórmula de la idea nueva, del nuevo sistema. El edificio, aun manifestando una idea, no pasaba de una cosa local, estrecha. El vivo lo buscaba para leer la idea del muerto; el libro, por el contrario, trajo a la raza existente el pensamiento de la raza aniquilada. El progreso aquí es evidente.

La revolución fue completa. El universo sintió una inmensa sacudida por el impulso de una doble causa: una idea que caía y otra que se levantaba. Con la omnipotencia de las grandes invenciones, la imprenta atraía todas las miradas y todas las inteligencias convergían en ella. Era un crepúsculo que unía la aurora y el ocaso de dos grandes soles. Mas la aurora es la juventud, la savia, la esperanza; debía opacar al sol que se ocultaba. Era lo que temía aquel arzobispo de la catedral parisiense, tan bien delineado por el poeta de las *Contemplaciones*.⁵

¡En efecto! La imprenta era más que un descubrimiento maravilloso; era una redención. La humanidad remontaba así el Himalaya de los siglos, y veía en la idea que despuntaba un arca poderosa y más capaz de contener el pensamiento humano.

La imprenta devoró, pues, a la arquitectura. Era el león devorando al sol, como en la epopeya de nuestro Homero.⁶

No buscaré historiar el desarrollo de este arte regio, desarrollo confirmado en cada época por un progreso. Se conoce hasta qué punto está perfeccionado y no se puede calcular a qué punto llegará todavía.

Pero restablezcamos la cuestión. La humanidad perdía la arquitectura, pero ganaba la imprenta; perdía el edificio, pero ganaba el libro. El libro era un progreso; ¿cumplía las condiciones del pensamiento humano? Ciertamente; pero faltaba todavía otra cosa; no era aún una tribuna común, abierta a la familia universal, apareciendo siempre con el sol y siendo, como él, el centro de un sistema planetario. La forma que correspondía a estas necesidades, la mesa popular para la distribución del pan eucarístico de la publicidad, es propiedad del espíritu moderno: es el periódico.

El periódico es la verdadera forma de la república del pensamiento. Es la locomotora intelectual viajando hacia mundos desconocidos; es la literatura común, universal, altamente democrática, reproducida todos los días, llevan-

do en sí la frescura de las ideas y el fuego de las convicciones.

El periódico apareció trayendo en sí el germen de una revolución. Esa revolución no es solamente literaria; es también social y económica, porque es un movimiento de la humanidad que sacude a todas sus eminencias; la reacción del espíritu humano sobre las formas existentes del mundo literario, del mundo económico y del mundo social.

¿Quién podrá marcar todas las consecuencias de esta revolución?

Se completa la emancipación de la inteligencia y comienza en los pueblos. El derecho de la fuerza, el derecho de la autoridad bastarda consustanciada en las individualidades dinásticas, va a caer. Los reyes ya no tienen púrpura; se envuelven en las constituciones. Las constituciones son los tratados de paz celebrados entre la potencia popular y la potencia monárquica.

¿No es una aurora de felicidad que se entreabre en el horizonte? La idea de Dios encarnada hace siglos en la humanidad salió finalmente a la luz. Los que temían un aborto pueden erguir la frente orgullosa: se concluye el pacto maravilloso.

Al siglo XIX corresponde, sin duda, la gloria de haber perfeccionado y desarrollado esta grandiosa epopeya de la vida íntima de los pueblos, siempre palpitante de ideas. Es un logro todo suyo. Después de las ideas que emití en breves trazos es tiempo de desarrollar la cuestión propuesta: ¿El libro absorberá al periódico? ¿El periódico devorará al libro?

II

La ley eterna, la facultad radical del espíritu humano, es el movimiento. Cuanto mayor sea ese movimiento, más cumple su fin, más se aproxima a esos polos dorados que ha buscado por siglos. ¿El libro es un síntoma de movimiento? Ciertamente. ¿Pero estará ese movimiento al nivel del movimiento del periódico impreso? Me rehúso a afirmarlo.

El periódico, literatura cotidiana, según el dicho de un publicista contemporáneo, es la reproducción diaria del espíritu del pueblo, el espejo común de todos los hechos y de todos los talentos, donde se refleja, no la idea de un hombre, sino la idea popular, esta fracción de la idea humana.

El libro no está, ciertamente, en estas condiciones: algo hay ahí de limitado y de estrecho si lo colocáramos frente al periódico. El espíritu humano tiene necesidad de discusión, porque la discusión es movimiento. Ahora bien, el libro no se presta a esa necesidad como el periódico. La discusión en la prensa periódica se anima y se torna fogosa por la prontitud y reproducción diaria de esta locomotora intelectual. La discusión por medio del libro se enfría por la morosidad, y enfriando decae, porque la discusión vive por el fuego. El panfleto no vale un artículo de fondo.

Puesto así, el periódico es más que un libro, es más acorde a las condiciones del espíritu humano. ¿Lo nulifica como el libro nulificara la página de piedra? No me repugna admitirlo.

Ya dije que la humanidad, en busca de una forma más parecida a sus instintos, descubrió el periódico.

El periódico –invención moderna, pero no de la época actual–, no obstante, debe a nuestro siglo su desarrollo; de ahí su influencia. No cabe aquí discutir o demostrar la razón por la cual tiempo atrás no alcanzó ese grado de desarrollo; sería un estudio de la época, un análisis de palacios y de claustros.

Las tendencias progresivas del espíritu humano no permiten suponer que haya pasado de una forma superior a una inferior.

Demostrada la superioridad del periódico por la teoría y por los hechos, o sea, por las aspiraciones de la perfectibilidad de la idea humana y por la legitimidad de la propia esencia del periódico, parece clara la posibilidad del anquilamiento del libro frente al periódico. ¿Pero estará bien definida la superioridad del periódico?

Dije antes que el periódico era la reacción del espíritu humano a las fórmulas existentes en el mundo social, en el mundo literario y en el mundo económico. Del mundo literario me parece haber demostrado las ventajas que no posee el libro. Del mundo social, ya lo dije. Una forma de literatura que se presenta a los talentos como una tribuna universal es la nivelación de las clases sociales, es la democracia práctica por la inteligencia. ¿No es esto, evidentemente, un progreso?

En cuanto al mundo económico, no es menos fácil de demostrar. Este siglo es, como dicen, el siglo del dinero y de la industria. Tendencias más o menos ideales claman en bellos hexáme-

tros contra las aspiraciones de una parte de la sociedad y parecen prescribir los principios de la economía social. Yo mismo manifesté algunas ideas muy metafísicas y vaporosas en un artículo publicado hace tiempo.⁷

Pero, dejando de lado el arte plástico de esas producciones contra el siglo, en el fondo parecen poco razonables. La industria y el comercio no son simples fórmulas de una clase; son los vínculos que ligan a las naciones, es decir, que unen a la humanidad para el cumplimiento de su misión. Son la fuente de la riqueza de los pueblos y condicionan, en mayor o menor grado, su importancia política en el equilibrio político de la humanidad.

El comercio establece un trueque de género por el dinero. El dinero es resultado de la civilización, una aristocracia no bastarda sino legitimada por el trabajo o por el sudor basado en las elucubraciones industriales. El sistema primitivo de la industria colocaba al hombre en la alternativa de adquirir una hacienda para operar la compra de otra, o bien entregarse a la intemperie del tiempo si pretendía especular con sus producciones agrícolas. El nuevo sistema establece un valor, establece la moneda y, para adquirirla, el hombre sólo necesita de su brazo.

El crédito asienta su base sobre esta ingeniosa producción del espíritu humano. Ahora, en cuanto a la industria manufacturera o la industria crediticia, el siglo lo cuenta como una de sus grandes potencias: quitadlo a Estados Unidos y veréis desmoronarse el coloso del norte.

¿Qué es el crédito? La idea económica consustanciada en una fórmula altamente industrial. ¿Y qué es una idea económica sino una cara, una transformación de la idea humana? Es parte de la humanidad; aniquíladla, y deja de ser un todo.

El periódico, operando una lenta revolución en el globo, desarrolla esta industria monetaria, que implica confianza, riqueza y mejoramientos. El crédito tiene también su parte en el periodismo, donde se discuten todas las cuestiones, todos los problemas de la época, bajo la acción de una idea siempre nueva, siempre palpitante. El desarrollo del crédito quiere el desarrollo del periodismo, porque éste no es sino un gran banco intelectual, *una gran monetización de la idea*, como dice un escritor moderno.

Ahora bien, parece claro que, si este gran molde de pensamiento corresponde tanto a la idea económica como a la idea social y literaria,

es la forma que conviene más que ninguna otra al espíritu humano.

¿Es o no claro lo que acabo de explicar? Me parece que sí. El periódico, agitando el globo, haciendo una revolución en el orden social, tiene además la ventaja de dar una posición al hombre de letras, porque le dice al talento: “¡Trabaja! ¡Vive por la idea y cumple la ley de la creación!” ¿Sería mejor la existencia parásita de los tiempos pasados, en que la conciencia sangraba cuando el talento cambiaba una comida por un soneto?

¡No! ¡Gracias a Dios! Ese mal uso cayó junto con el dogma del absolutismo. El periódico es la libertad, es el pueblo, es la conciencia, es la esperanza, es el trabajo, es la civilización. Todo se libera; ¿sólo el talento seguiría siendo siervo?

No faltará quien me lance el epíteto de utopista. Lo que acabo de decir, sin embargo, me parece racional. Pero no malinterpreten mi idea. Admitido el aniquilamiento del libro por el periódico, dicho aniquilamiento no puede ser total. Sería una locura afirmarlo. Destruida la arquitectura, ¿quién evita que a la fundación de los monumentos modernos presida este o aquel axioma de arte, y que esta o aquella orden

trace y levante la columna, el capitel o la cúpula? Pero lo real es que la arquitectura no es hoy un arte influyente y que, de la claridad con que inundaba los tiempos y los pueblos, cayó en un crepúsculo perpetuo.

No es un capricho de la imaginación, no es una aberración del espíritu levantar este grito de regeneración humana. Son las circunstancias, las tendencias de los pueblos, los horizontes rasgados en este cielo de siglos los que implantan por inspiración esta verdad en el espíritu. Es la profecía de los hechos.

Quien observase en mi idea una idolatría por el periódico habría concebido una convicción limitada. Si argumento así, si procuro demostrar la posibilidad del aniquilamiento del libro frente al periódico, es porque éste es una expresión, un síntoma de democracia; y la democracia es el pueblo, es la humanidad. Al desaparecer las fronteras sociales, la humanidad da el último paso para entrar al pórtico de la felicidad, esa tierra prometida.

¡Tanto mejor! El desarrollo de la prensa periódica es un síntoma, una aurora de esta época de oro. El talento sube a la tribuna común; la industria se eleva a la altura de institución; el

titán popular, sacudiendo por todas partes los principios inveterados de las fórmulas gubernamentales, talla con la espada de la razón el manto de los dogmas nuevos. Es la luz de una aurora fecunda que se derrama por el horizonte. Preparar a la humanidad para saludar al sol que va a nacer: he aquí la obra de las civilizaciones modernas.

Traducción de Brenda Ríos

Notas

¹ Manuel Antônio de Almeida (1831-1861). De origen humilde, tomó clases de dibujo y de medicina. Trabajó en el periodismo como revisor y redactor del *Correio Mercantil* en donde escribía un suplemento llamado “A Pacotilha”; ahí se publicó en folletín su única novela: *Memorias de un sargento de milicias*. Se le considera un escritor de transición entre el romanticismo y el realismo (N. de la Ed.).

² *Le Monde marche* del señor Pelletan (N. del A.).

³ Uno de los pueblos que, junto con los banianos y los judíos, viven dispersos en el mundo. (N. de la T.).

⁴ Se refiere a una obra de Alfonso Lamartine (N. de la T.).

⁵ Poema de Victor Hugo (N. de la T.).

⁶ *Colombo*, poema en que trabaja el señor Porto Alegre (N. del A.). Véase la nota 2 del ensayo “Noticia de la actual literatura brasileña...”

⁷ Véase “El pasado, el presente y el futuro de la literatura” (N. del A.).



I

El arte dramático aún no es entre nosotros motivo de culto; las vocaciones se definen y se educan como un resultado accidental. Las perspectivas de lo bello todavía no constituyen el imán de la escena. El fondo de una posición importante o de un empleo delicado es lo que impulsa las tendencias balbuceantes. Las excepciones en este caso son tan pocas, tan aisladas, que no constituyen una protesta contra la verdad absoluta de la aseveración.

No siendo, pues, el arte motivo de culto, la idea desapareció del teatro y éste se redujo a ser el simple foro de una Secretaría de Estado. Hacia allá se fue lo *oficial* con todos sus atavíos: el péndulo marcó la hora del trabajo, y el talento se dedicó a la monótona labor de copiar los modelos repetidos, caducos y fatigosos de un aviso sobre la regularidad de la limpieza pública.

* *O Espelho*, I, 25 de septiembre; II, 2 de octubre; III, 25 de diciembre de 1859 (N. de la Ed.).

Ahora bien, la espontaneidad termina donde lo *oficial* empieza; y los talentos, en lugar de expandirse a lo largo de las concepciones infinitas, se limitaron al sendero señalado por el resultado *real* y representativo de sus trabajos de treinta días. Prometeo se encadenó al Cáucaso.

De aquí una porción de páginas perdidas. Las vocaciones viciosas y simpáticas desfallecieron bajo la atmósfera de hielo que parece pesar como un sudario de muerte sobre la tienda del arte. Y el poco oro que había se va, casi inadvertido, mezclado con la tierra que llena el ánfora sagrada.

¿Serán desconocidas las causas de esta prostitución inmoral? No es difícil señalar la primera, y tal vez la única, que mayores daños ha provocado. Entre nosotros no existe la iniciativa.

No existe iniciativa, es decir, no hay una mano poderosa que les señale una dirección a los espíritus. Hay terreno, pero no hay semilla; hay rebaño, pero no hay pastor; hay planetas, pero no hay otro sistema.

Entre nosotros el arte fue siempre huérfano; se engalanó en los esfuerzos, casi imposibles,

de algunos caracteres de hierro, pero un camino seguro, estrella o meta, nunca los tuvo.

De esta manera, basta la buena voluntad de un examen ligero de nuestra situación artística para reconocer que estamos en la infancia de la moral y que todavía tanteamos para dar con la puerta de la adolescencia, que parece escondida en las tinieblas del futuro.

La iniciativa en arte dramático no se limita al estrecho círculo del tablado: va más allá del proscenio, llega hasta donde está el pueblo. Sin embargo, ¿el público de aquí está correctamente educado? La respuesta es negativa.

Un público de avanzada con un tablado balbuceante y equivocado es un anacronismo, una imposibilidad. Hay una relación interna entre ambos. En nuestros días, Sófocles haría reír o hastiaría a las masas; y las plateas griegas de buena gana patearían una escena de Dumas¹ o de Barrière.²

La iniciativa, entonces, debe tener un único propósito: la educación. Demostrar a los iniciados las verdades y las concepciones del arte y conducir a los espíritus vacilantes y contraídos de la platea a la esfera de esas concepciones y de esas verdades. Esta armonía

recíproca de direcciones propicia que la platea y el talento nunca se encuentren separados en el camino de la civilización.

Aquí, en Brasil, hay una desunión total: el arte se divorció del público. Entre el proscenio y la platea existe un vacío inmenso que ninguno de ambos ve.

La platea, todavía dominada por la impresión de una atmósfera, extraviada hoy en el verdadero mundo del arte, no puede percibir claramente las condiciones vitales de una nueva esfera que parece aprisionar al espíritu moderno. Ahora bien, al arte le correspondía la exploración de los nuevos mares que se le presentan en el horizonte, así como el abrir, gradual y urgentemente, los ojos del público. Una iniciativa firme y fecunda es el elíxir necesario para tal situación. Lo que hoy necesitamos es un dedo que, uniendo la platea y el tablado, hojee para ambos la gran Biblia del arte moderno con todas sus relaciones sociales.

En la actualidad ya no existen pretensiones, me parece, de organizar una lucha de escuelas y establecer la rivalidad de dos principios. Está claro o es elemental que el arte no puede desviarse de las condiciones actuales de la sociedad

para perderse en el mundo laberíntico de las abstracciones. El teatro es para el pueblo lo que el *Coro* era para el antiguo teatro griego: una iniciativa de moral y civilización. Ahora bien, no se pueden moralizar hechos de pura abstracción en beneficio de las sociedades; el arte no se debe desviar en la locura infinita de las concepciones ideales, sino identificarse con el fondo de las masas, copiar y acompañar al pueblo en sus diferentes movimientos, en los diversos modos de su actividad.

Calcar la civilización existente y agregarle una partícula es una de las fuerzas más productivas con las que cuenta la sociedad en su marcha hacia un progreso ascendente.

De esta manera, los desvíos de una sociedad en transición pasan y al arte moderno le corresponde corregirlos. Querer establecer la lucha entre un principio falso, decaído, y una idea verdadera que se levanta, es aprisionar en las rejas de una jaula las verdades puras que se evidenciaban en el cerebro de Salomón de Caus.³

Estas aprehensiones son arrebatadas y constituyen los bordes del cráter al que es necesario entrar. Descendamos, pues, hasta las puestas en escena locales.

El espacio del arte dramático entre nosotros es tan limitado que resulta difícil hacer yuxtaposiciones sin que parezca que se evidencian hechos o se hieren individualidades. Por lo demás, es sobre las individualidades y los hechos que irradian los vicios y las virtudes, y sobre éstos recae siempre el análisis. Todas las susceptibilidades, pues, son inconsecuentes, a menos que el error o la maledicencia modelen estas ligeras apreciaciones.

La reforma del arte dramático se extendió hasta nosotros y parece dominar definitivamente a una fracción de la sociedad. Pero eso es el resultado de un esfuerzo aislado, que opera por medio de un grupo de hombres. No tiene un efecto amplio sobre la sociedad. Ese esfuerzo se ha mantenido y ha producido los más bellos efectos. Inoculó en algunas arterias la sangre de las nuevas ideas, aunque no ha podido hacerlo en todo el tejido social.

No existe aquí una iniciativa directa y relacionada con todos los demás grupos e hijos del arte. Su acción sobre el pueblo se limita a un círculo tan pequeño que difícilmente haría deslizar los nuevos dogmas en todas las direcciones.

Además de esta manifestación singular y aislada, hay algunas vocaciones que de buen grado seguirían el movimiento artístico, de tal forma que podrían tomar una dirección más acorde con las opiniones del siglo. Pero son todavía vocaciones aisladas, manifestaciones impotentes. Todo es sofocado y se pierde en la inmensidad.

Señaladas y puestas de lado ciertas creencias aún llenas de fe y de ese amor santificado, ¿qué nos queda? Los mercaderes entraron al templo y allá colgaron sus utensilios de pacotilla. Son los jesuitas del arte. Los jesuitas expusieron a Cristo en el madero y se curvaron sobre el mostrador para atraer las fortunas. Los nuevos invasores hicieron lo mismo: el arte es la inscripción con la que pretenden absorber fortunas y savia.

El arte se transformó, definitivamente, en una carrera pública. Se encauzaron mal las tendencias y al pueblo. Ante las vocaciones se ubicaron los horizontes de un futuro oscuro, y se hizo creer a las turbas que el teatro fue hecho como pasatiempo. Aquéllas y éste tomaron el camino equivocado y se divorciaron en la senda de la civilización.

De este mundo sin iniciativa nacieron el anacronismo, las anomalías, las contradiccio-

nes grotescas, las mascaradas, el marasmo. La musa del tablado desentonó con los ropajes de arlequín en medio de los alaridos de una multitud ebria.

Este caos necesita un *fiat*⁴ de reforma. Es menester una mano hábil que ponga en acción, para provecho del arte y del país, las subvenciones improductivas empleadas en la adquisición de individualidades parasitarias.

Esta necesidad palpitante no entra en la perspectiva de nuestros gobiernos, que se limitan al apoyo material de las subvenciones y entregan el teatro a manos profanas o maléficas.

El descuido y las luchas internas son los resultados lamentables de esos desvíos del arte. Poner un alto a esa corriente desbocada de desvaríos es responsabilidad de los gobiernos y de las iniciativas verdaderamente dedicadas.

II

Si el teatro como tablado degeneró entre nosotros, como literatura es una fantasía del espíritu.

No se argumente con un puñado de intentos que constituyen sólo una excepción; el poeta dramático todavía no es aquí un sacerdote, sino un creyente ocasional que simplemente se quitó

el sombrero al cruzar la puerta del templo. Rezó y siguió su camino.

El teatro se convirtió en una escuela de aclimatación intelectual para que se trasplantaran las concepciones de extrañas atmósferas, de cielos remotos. La misión nacional renegó del poeta en su caminar por la civilización. No tiene cuño local. Refleja sociedades extrañas; se mueve al impulso de revoluciones ajenas a la sociedad que representa, prósbita del arte que no distingue lo que se mueve debajo de sus manos.

¿Será aridez de inteligencia? No lo creo. La sociedad actual es fecunda en talentos. ¿Será falta de ánimo? Tal vez, pero será esencialmente falta de emulación. Ésa es la causa legítima de la ausencia del poeta dramático; ésa, no otra.

¿Falta de emulación? ¿De dónde proviene? ¿De las plateas?

De las plateas. Pero es necesario entender: de las plateas, porque ellas no tienen, como dije, una seducción real y consecuente.

Ya mencioné la falta de iniciativa y el desorden que esteriliza y mata tantos elementos aprovechables que el arte en caos encierra. A esa falta de un haz conductor se agrega, además, la falta de poetas dramáticos.

Una educación viciosa constituye el paladar de las plateas. En el festín del arte, se hizo desfilar ante las multitudes una procesión de manjares insólitos de un sabor extraño; se los naturalizó sin considerar los elementos que fermentaban alrededor de nuestra sociedad y que sólo esperaban una mano poderosa para tomar forma y dirección.

Las turbas no son el mármol que cede solamente al cincelar laborioso del escoplo; son la argamasa que se amolda a la presión de los dedos. Era fácil darles una fisonomía; se la dieron. Los ojos fueron rasgados para que vieran de acuerdo con las conveniencias singulares de una autocracia absoluta.

Se logró hacerlo.

Se habituó a la platea a los *boulevards*: las turbas olvidaron las distancias y gravitan en un círculo vicioso. Se olvidaron de sí mismas y los zares del arte les adulan la ilusión con ese manjar exclusivo que arrojan a la mesa pública.

Se podría dar la mano a los talentos que se agolpan en los últimos peldaños esperando un llamado.

¡Nada!

Los intentos surgen por el esfuerzo sobrehumano de alguna inteligencia omnipotente pero, después de anunciar un sacrificio, pasan. ¡Nada más!

De hecho, no es condenable este proceder. Lo extranjero es una mina; siempre hay que echar mano de ella, y las inteligencias no son máquinas a disposición de las voluntades y conveniencias especulativas. De ahí el nacimiento de una entidad: el traductor dramático, especie de criado de mesa que pasa de una sala a otra los platos de una cocina extraña.

¡Y para colmo! De esa deficiencia de poetas dramáticos, ¡hay que ver las cosas que resultan! ¡Qué desquiciamientos!

Veamos.

Por lo que respecta al arte, el teatro deja de ser una reproducción de la vida social en la esfera de su localidad. La crítica, por su parte, hundirá en vano el escarpelo en ese vientre sin entrañas propias; podrá, incluso, ir a buscar el estudio del pueblo en otro rostro, pero en el teatro no encontrará el cuño nacional; apenas una galería bastarda, un grupo tornasolado, una asociación de nacionalidades.

De esta manera la civilización pierde la unidad. El arte, destinado a ir a la vanguardia del pueblo como un preceptor, se limita a copiar las sociedades más allá de sus fronteras.

¡Tarea estéril!

Y esto no es todo. Consideremos el teatro como un canal de iniciación. El periódico y la tribuna son los otros dos medios de proclamación y educación pública. Cuando se quiere esgrimir una verdad, se busca uno de esos respiraderos y se lanza la manzana de la tentación a las multitudes ignorantes. En el país donde el periódico, la tribuna y el teatro tengan un desarrollo adecuado, las tinieblas se desvanecerán ante los ojos de las masas. Morirán los privilegios, obra de la noche y de la sombra, y las castas superiores de la sociedad rasgarán sus pergaminos o caerán abrazadas a ellos, como en sudarios.

Es así, siempre así, como la palabra escrita en la prensa, la palabra dicha en la tribuna o la palabra dramatizada en el teatro produjo siempre una transformación. Es el *gran fiat* de todos los tiempos.

Hay, sin embargo, una diferencia: en la prensa y en la tribuna la verdad que se quiere proclamar es discutida, analizada y deformada por los cálculos de la lógica; en el teatro hay

un proceso más simple y más amplio: la verdad parece desnuda, sin demostración ni análisis.

Frente a la prensa y a la tribuna las ideas encallan, hieren y luchan por despertarse; ante el teatro el hombre ve, siente, palpa; está frente a una sociedad viva, que se mueve, que se levanta, que habla y de cuya composición se deduce la verdad que las masas recogen por medio de la iniciación. Por una parte, la narración declamada o cifrada; por otra, la narración estampada: la sociedad reflejada en el espejo fotográfico de manera dramática.

La diferencia es casi capital.

No sólo el teatro es un medio de propaganda sino también es el medio más eficaz, más firme y más insinuante.

Es justamente lo que no tenemos.

Las masas que necesitan verdades no las encontrarán en el teatro destinado a la reproducción material e improductiva de concepciones dislocadas de nuestra civilización y que traen en sí el cuño de sociedades alejadas.

Es una gran pérdida; la sangre de la civilización, que se inyecta también en las venas del pueblo por el teatro, no desciende para animar el cuerpo social, que se levantará difícilmente

aunque la generación presente vea lo contrario con los ojos de la esperanza.

Insisto pues en la aseveración: el teatro no existe entre nosotros. Las excepciones son esfuerzos aislados que no actúan, como ya dije, sobre la sociedad en general. No existe teatro ni poeta dramático...

Es cierto. ¡Se trata de una dura verdad! Entonces, ¿cómo es que imitamos las frivolidades extranjeras y no aceptamos sus dogmas del arte? Tal vez sea un problema: las sociedades infantiles parecen balbucear las verdades que debían proclamar para su propio engrandecimiento. Nosotros tenemos miedo a la luz; por eso la empañamos con humo y vapor.

Sin literatura dramática y con un teatro regular aquí, es cierto, pero dislocado y defectuoso aquí y allá, no podemos aspirar a dar un gran paso en la civilización. Al arte le corresponde señalar, como un relieve en la historia, las aspiraciones éticas del pueblo y perfeccionarlas y conducir las hacia un grandioso futuro.

Y ¿qué se necesita para lograrlo?

Iniciativa y más iniciativa.

III

El conservatorio dramático

La literatura dramática tiene, como todo pueblo constituido, un cuerpo de vigilancia que le sirve de censura y pena: es el conservatorio.

Son dos, o deben ser, los fines de esta institución: el moral y el intelectual. Se cumple el primero en la corrección de los rasgos menos decentes de las concepciones dramáticas; se alcanza el segundo analizando y decidiendo sobre el mérito literario de esas mismas concepciones.

Con esos fines un conservatorio dramático es más que útil, es necesario. La crítica oficial, tribunal sin apelación, avalado por el gobierno, sostenido por la opinión pública, se convierte en la más fecunda de las críticas cuando es pauta por la razón y desprovista de estrategias sordas.

Así pues, todos los intentos, toda idea de anular una institución como ésta, significan anular al teatro y despojarlo del carácter civilizador que por ventura le asiste.

¿Corresponderá la definición que aquí damos de ese tribunal de censura a la institución que tenemos y que llamamos conservatorio dramá-

tico? Y si no corresponde, ¿dónde está la causa de ese divorcio entre la idea y el cuerpo?

Respondiendo a la primera pregunta de forma negativa, veamos ahora dónde está la causa. Evidentemente, en la base, en la constitución interna, en la ley de organización. Las atribuciones del conservatorio se limitan a señalar los puntos descarnados del cuerpo que la decencia manda cubrir: nunca las ofensas hechas a las leyes del país, y a la religión... del Estado; nada más.

A eso se encamina el primer fin que se propone una corporación de ese orden; pero ¿y el segundo? Ni siquiera una concesión, ni siquiera un derecho.

Organizado de esta manera, sería inútil reunir a los hombres de letras en ese tribunal; con un grupo de vestales bastaría.

Ignoro qué razón se podría alegar en defensa de la organización actual de nuestro conservatorio, no sé. Viciado desde el origen, no existe todavía hoy una fórmula y un fin más acorde con las aspiraciones del teatro y con el sentido común.

Una vez alcanzado el primero de los dos objetivos que debe cumplir, el conservatorio, en vez de constituirse como un cuerpo deliberativo, se

transforma en una simple máquina, instrumento común, no sin acción, que forma sus juicios a partir de las líneas implacables de un estatuto que le sirve de norma.

Juzgar una obra motivados por las ofensas hechas a la moral, a las leyes y a la religión no es rebatirle el mérito puramente literario en el pensamiento creador, en la construcción escénica, en el diseño de los caracteres, en la disposición de las figuras, en el juego de la lengua.

En la segunda cuestión es necesario tener conocimientos más amplios y suficientes para legitimar una magistratura intelectual. En la primera, como dije, basta apenas media docena de vestales y dos o tres de aquellas figuras hidalgas devotas del rey de Mafra⁵ para alcanzar el fin.

Juzgar el valor literario de una composición es ejercer una función civilizadora, al tiempo que se pone en práctica un derecho del espíritu: es desempeñar un carácter menos vasallo, de mayor iniciativa y deliberación.

Sin embargo, hay ocasiones en que las inteligencias de nuestro conservatorio parecen sacudirse ese freno que les sirve de ley, y ejercen ese derecho que se les niega; no deliberan, es

verdad, pero protestan. La estatua empieza a ganar vida en las manos de Prometeo, aunque la inferioridad del mármol es evidente con la autopsia del escoplo.

¿Acaso gana algo la literatura o gana el arte con esos análisis de la sombra? Cuando mucho, gana el archivo. El análisis de las concepciones, el estudio de las prosodias, están condenados a muerte o, por lo menos, a dormir en el polvo de los estantes.

No es ésta la misión de un conservatorio dramático. Mejor negar la inteligencia que limitarla al estudio enfadoso de las indecencias y disponer sus inspiraciones con base en los artículos de una ley viciada.

Y –¡nótese bien!– es ésta una cuestión de gran alcance. ¿Cuál es, entonces, la influencia de un conservatorio organizado de esta forma? Y ¿qué respeto puede inspirar así el teatro?

Los papeles se invierten. La institución pierde su derecho de juzgar y su autoridad disminuye a medida que la del teatro aumenta.

Amplíense las atribuciones de ese cuerpo; inténtese darle un carácter más serio, otros derechos más innovadores; háganse de esa sacristía de iglesia un tribunal de censura.

Complétense, a pesar de todo, ese cambio de forma. ¿Cuál es el resultado de lo anónimo? Si el conservatorio es un juez deliberativo, debe ser inteligente; y ¿por qué la inteligencia no ha de menguar sus juicios? En materia de arte yo no conozco susceptibilidades ni intereses. Emancípense el espíritu y se habrán de respetar sus decisiones.

¿Será fácil una emancipación del espíritu en este caso? Claro que sí. Basta que los gobiernos comprendan un día que el teatro no es una simple institución de recreo, sino un cuerpo de iniciativa nacional y humana.

Ahora bien, los gobiernos que han bajado la mirada y la mano a tantas cosas nimias, no han advertido todavía en ese entretejido de fuerza social, despojado de su acción, retirado de su camino por caprichos mal entendidos, que la suerte lo colocó, fatalmente, a la sombra de la ley.

Crearon un conservatorio dramático por simple instinto de imitación. Crearon algo que tuvieron la delicadeza, o el mal gusto, de llamar teatro normal, y se durmieron cansados, como si hubieran levantado una pirámide en Egipto.

Todos sabemos lo que es ese conservatorio y este teatro normal; todos hemos presenciado

las agonías de uno y los desvaríos del otro. Todos hemos visto cómo esas dos instituciones, destinadas a caminar juntas en la ruta del arte, se alejaron del objetivo y de la senda. El conservatorio comprometió la dignidad de su papel o, mejor dicho, lo obligaron a eso; y el teatro, despertando un día con instintos de César, intentó conquistar todo el mundo del arte y atisbó también que le correspondía iniciar la empresa por un tribunal de censura.

Con esta guerra civil en el mundo dramático, limitadas las decisiones de censura, es evidente que el arte sufría y, con él, la masa popular, las plateas. La censura estaba obligada a renunciar a un derecho y a suscribir las trivialidades más insensatas que el teatro pudiera considerar como composiciones dramáticas.

Es éste el estado de las cosas que yo percibo, inteligencia mínima como soy, pero ¿lo percibirán también los gobiernos? No es fácil aceptar la hipótesis negativa; por lo tanto, evidentemente no los puedo considerar inferiores a mí en la óptica del espíritu. Estoy de acuerdo con la idea de que los gobiernos no han sido ajenos a esta anarquía del arte, y una negligencia así dice mucho en contra de la conciencia del poder.

No hay que huir de aquí. ¿Dónde está aquel proyecto sobre la literatura dramática presentado, hace tiempo, en la cámara provisional? Era un tema de contrabando, y las aspiraciones políticas estaban ocupadas en negocios que tenían objetivos más sólidos o, por lo menos, más reales. Ese proyecto, al darle un carácter más serio al teatro, abría sus puertas a las inteligencias dramáticas por medio de un incentivo honroso. Traía en sí un principio de vida, pero ¡voló lejos al fondo del olvido!

Es simple, y no necesita una observación detenida: los gobiernos, en materia de arte y de literatura, miran muy alto; no se dan a la tarea de descender en su análisis para darle la mano al que se lo merece.

Claro que lo que se pide no es una vigilancia exclusiva; nadie pretende del poder el empleo absoluto de sus sentidos y facultades. En este aspecto, en especial, el remedio es fácil: basta una reforma rápida, completa y radical, para que el conservatorio dramático entre a la esfera de los deberes y derechos que completan la idea de su creación.

Con el derecho de reprobar y prohibir por incapacidad intelectual, con la mirada levantada

hacia el espíritu de la abolición de lo anónimo, el conservatorio, como ya lo dije antes, deja de ser una sacristía de iglesia para transformarse en un tribunal de la censura.

Y ¿saben lo que sería entonces ese tribunal? Una muralla de inteligencia a las irrupciones intempestivas que el capricho quisiera hacer en el mundo del arte, a las bacanales indecentes y torpes que ofendieran la dignidad del tablado, porque desafortunadamente es un hecho frecuente, y allá también existe la dignidad.

El conservatorio sería eso y estaría en los cánones de su deber y de su derecho.

Pero, en medio de estos reparos, queda aún un factor importante: la literatura dramática.

Con una reforma en el conservatorio, me parece obvio que ganaría también el arte escrito. No tenemos (nadie será tan ingenuo como para confesar ese absurdo), no tenemos literatura dramática, en la extensión de la frase; algunas estrellas no forman una constelación: son recuerdos dejados en el tablado por distracción, palabras sueltas, inciensos quemados, despojados de todo carácter sacerdotal.

¿Será que el conservatorio no podía hacerse cargo de la encomienda de desarrollar el ele-

mento dramático en la literatura? Las ventajas serían evidentes; además de emancipar al teatro, no expondría al público a los barbarismos de las traducciones de pacotilla que integran una buena parte de nuestros repertorios.

Sin embargo, ¡entiendan bien! Le doy ese encargo al conservatorio, pero a un conservatorio que yo imagino, que además de poseer los derechos conferidos por una reforma, debe tenerlos también en capacidad, conferidos, desde luego, por la inteligencia y por los conocimientos.

Con esto no pretendo ofender a las inteligencias legítimas del actual conservatorio. No niego el sol; lo que niego, o por lo menos lo que condeno en conciencia, son las sombras que no dan luz o que deforman la luz.

Un conservatorio totalmente ilustrado es una garantía para el teatro, para la platea y para la literatura.

Y para hacerlo posible, basta que el poder apruebe esa reforma tan deseada.

Traducción de María Auxilio Salado Pérez

Notas

¹ Alejandro Dumas (1802-1870). Novelista y dramaturgo francés. Autor de un gran número de relatos de ambiente histórico como *Los tres mosqueteros*, *Veinte años después*, *El conde de Montecristo*, *El collar de la reina*, *La reina Margarita*, *Los mohicanos de París*, *La dama de Monsoreau*, etc. En su dramaturgia destacan: *La torre de Nesle*, *Anthony y don Juan de Mañara*, etc. (N. de la T.).

² Théodore Barrière (1823-1877). Dramaturgo francés. El éxito de un vodevil le abrió las puertas del Palacio Real y se dedicó a escribir obras teatrales con gran éxito, entre las que destacan *La vida de la bohemia* y *Manon Lescaut* (N. de la Ed.).

³ Salomón de Caus (1576-1626). Ingeniero francés a quien se debe el descubrimiento de las propiedades del vapor como fuerza motriz (N. de la T.).

⁴ Apócope de *fiat lux*, hágase la luz, forma de enunciar un acto creador (N. de la T.).

⁵ Se refiere a las cuarenta figuras religiosas que forman parte del Convento de Mafra, en Portugal, que incluyen el Palacio, el Monasterio, la Biblioteca y la Basílica. El monumento surge de una promesa hecha por el rey João V, que cumplió su voto y dio orden de construir un convento dedicado a san Antonio (N. de la Ed.).

Hace unos treinta años *El misántropo* y *El Tartufo* hacían las delicias de la sociedad fluminense. Hoy en día sería difícil resucitar esas dos comedias inmortales. ¿Querrá esto decir que, abandonando los modelos clásicos, la estima del público favorece la reforma romántica o la reforma realista? No lo creo; Molière, Victor Hugo, Dumas hijo, todo eso pasó de moda; no hay preferencias ni simpatías. Lo que hay es un hábito que todavía convoca en las plateas a algunos espectadores y que los poetas dramáticos, desilusionados ya de la escena, atentamente contemplan un fúnebre espectáculo. No es que pretendamos aconsejarlos, pero tal vez ahora exista lugar para la resolución del autor de *Assas de um anjo*¹ de que se rompa la pluma y se haga con los pedazos una cruz.

Deducir de semejante estado la culpa del público sería transformar el efecto en causa. El público no tiene la culpa del estado del arte ni de su indiferencia hacia él; una prueba de ello es el interés con que se corre a ver el estreno de las

*Semana Literaria”, sección del *Diário de Río de Janeiro*, 13 de febrero de 1866 (N. de la Ed.).

piezas nacionales y los aplausos con que siempre se recibe a los autores y a las obras, incluso las menos buenas. Gracias a este interés, claramente manifestado en los últimos años, el teatro nacional ha podido enriquecerse con algunas obras relevantes, frutos de una emulación natural que, de hecho, también se debilitó por las mismas causas que produjeron la indiferencia pública. Entre la sociedad y el teatro, por lo tanto, ya no hay enlaces ni simpatías. Lejos de educar el gusto, el teatro sólo sirve para aminorar el hastío del espíritu en los días de mayor aburrimiento. Bajo dicho estado de cosas no se ve lejos la completa disolución del arte. En algunos años más el templo será una tumba.

Los testigos del tiempo dicen que las comedias arriba citadas hallan siempre público dispuesto y atento: síntoma excelente. Es verdad que después de *El Tartufo* aparecía Pourcegnac acompañado del cortejo de los boticarios y los truhanes; al día siguiente de *El misántropo*, se acudía a ver la consagración de *El enfermo imaginario*. En este punto el teatro brasileño de 1830 no podía andar por delante de la comedia francesa, en la que, según creemos, todavía no se dispensan los accesorios de aquellas dos

excelentes farsas, si es que se puede considerar farsa a *El enfermo imaginario*.

Los directores de aquel tiempo parecían comprender que el gusto debía cultivarse poco a poco y, para hacer aceptar el Molière de alta comedia, montaban también el Molière de baja estofa; ambos inimitables. Se ponía en práctica lo que en materia financiera se llama hacer circular el dinero, con la diferencia, sin embargo, de que allí era obligatorio el curso de oro de ley. Ni eran éstos los únicos ejemplos de valiosas exhumaciones ni otros más pudieron subsistir. Por causas en parte naturales y en parte desconocidas, se puso al teatro brasileño en una nueva situación.

No es preciso insistir en que una de las causas principales fue la reforma romántica; desde que la nueva escuela, constituida bajo la dirección de Victor Hugo, pudo atravesar los mares y penetrar en el Brasil, hizo que el teatro, como era de esperarse, cediera al impulso y aceptara la idea triunfante. Pero ¿cómo lo hizo? Todos saben que la bandera del romanticismo cubrió mucha mercancía deteriorada; la idea de la reforma fue llevada hasta sus límites –incluso más allá de ellos– y de ahí nació esa cosa híbrida

que hoy todavía se escribe y que, a falta de un mejor término, se denomina ultrarromanticismo. La escena brasileña, con excepción de algunas piezas excelentes, presentó a los ojos del público una larga serie de obras monstruosas, creaciones informes, sin nexos, sin arte y sin gusto; nubes negras que oscurecieron, desde luego, la aurora de la revolución romántica. Mientras más aplaudía el público, más se refinaba la inventiva de los poetas, hasta que el arte, ya traducido por los malos imitadores, fue cultivado por especuladores excelentes que hicieron de la extravagancia dramática un medio de existencia. Todo eso se reprodujo en la escena brasileña, y rara vez aparecía, en medio de tales monstruosidades, una obra que trajera el cuño del verdadero talento.

Sin haber concluido el periodo romántico, apenas aminorados los primeros entusiasmos, se sumó a nuestras plagas la reforma realista, cuyas primeras obras fueron inmediatamente celebradas con aplausos; como anteriormente había llegado el rastro de la larga serie de imitaciones y exageraciones, así el ultrarrealismo tomó el lugar del ultrarromanticismo, lo que no dejaba de ser una experiencia monótona. Suce-

dió lo mismo que con la reforma precedente: la teoría realista y la teoría romántica, llevadas hasta la exageración, dieron el tiro de gracia al espíritu del público. Felizmente se salvaron los autores nacionales. A estas causas, que llamaremos históricas, se juntan otras circunstanciales o fortuitas pero no por ello menos poderosas. Existe, sin embargo, una que vence a las demás y que nos parece de suma gravedad; señalarla es mostrar la naturaleza del remedio aplicable a la enfermedad.

Para que la literatura y el arte dramático puedan renovarse con garantías de futuro es indispensable la creación de un teatro nacional. Cualquier paliativo, en este caso, no adelanta cosa alguna sino que, por el contrario, la retrasa. Es necesario todavía mucho tiempo para colocar el arte dramático en sus ejes centrales. La iniciativa de esta medida sólo puede partir de los poderes del Estado. El Estado, que sustenta una academia de pintura, arquitectura y escultura, no tendrá razón plausible para eximirse de crear una academia dramática, una escuela de teatro donde las musas hallen un terreno digno de ellas y que pueda servir para la reforma del gusto público.

Argumentar con el ejemplo del extranjero sería, más que prolijo, ocioso. Basta recordar que la idea de la creación de un teatro nacional ya tiene un lugar en las preocupaciones del gobierno de Brasil. El consejero Sousa Ramos, cuando fungía como ministro del imperio en 1862, nombró una comisión compuesta por personas competentes para proponer las medidas encaminadas al mejoramiento del teatro brasileño. Esas personas eran el señor consejero José de Alencar y los doctores Macedo² y Meneses e Sousa. Además de ello, nos consta de buena fuente que Su Excelencia escribió al señor Porto Alegre pidiendo igualmente el auxilio de su inteligencia en este asunto; y la respuesta del autor de *Colombo* consta en los archivos de la secretaría de Estado. A su vez no podemos dejar de mencionar con alabanza el nombre del consejero Sousa Ramos por los pasos que dio y que infelizmente no tuvieron resultado práctico.

La carta del señor Porto Alegre se ocupa detenidamente de las condiciones arquitectónicas de un edificio para operar simultáneamente como teatro dramático y teatro lírico. Los pareceres de la comisión abordan minuciosamente el asunto (decimos pareceres porque el doctor

Macedo se apartó de la opinión de sus colegas y dio su voto de manera individual). El parecer de la mayoría de la comisión establece de manera definitiva la necesidad de la construcción de un edificio destinado a la escena dramática y a la ópera nacional. El nuevo teatro debe llamarse, según el parecer de la comisión, Comedia Brasileña y será el teatro de la alta comedia. Además de eso, la comisión menciona la necesidad de crear un conservatorio dramático que funcione como presidente inspector general de los teatros y que tenga por misión juzgar la moralidad y las condiciones literarias de las piezas de los teatros subvencionados y también la moralidad, decencia, religión y orden público de las piezas de los teatros particulares. De tal manera, la Comedia Brasileña sería ocupada por la compañía mejor organizada y podría ser contratada por el gobierno, que daría una subvención para el costo del teatro a partir de los fondos votados por el cuerpo legislativo para la academia de música. Los miembros del conservatorio dramático, nombrados por el gobierno y sustituidos trienalmente, percibirían una gratificación y tendrían a su cargo la inspección interna de los teatros.

El parecer del doctor Macedo, concordando en ciertos puntos con la mayoría de la comisión, se aleja, entre otros respectos, de la construcción de un teatro que no juzga indispensable y de la organización del conservatorio de la compañía nacional. La mayoría de la comisión esbozó su parecer con respecto a un proyecto para la creación del nuevo conservatorio dramático y sugirió la construcción de un teatro de Comedia Brasileña. El doctor Macedo, además de su parecer, propuso también un proyecto para la organización provisoria de un teatro nacional, acompañado de un presupuesto de gasto e ingreso.

Esta simple exposición basta para mostrar el celo de la comisión en desempeñar el papel del gobierno y, en este sentido, sus propuestas no podían ser mejores. De las dos perspectivas, la que nos agrada más es la de la mayoría de la comisión, por ser la que nos parece que atiende el interés presente y el interés futuro, dando a la institución un carácter definitivo del cual depende su realización. No tenemos mucha fe en una organización provisional; la necesidad de las aulas para la educación de nuevos artistas y el perfeccionamiento de los actuales pueden ser

satisfechos con la propuesta de la mayoría de la comisión, y juzgamos dicho aumento indispensable por cuanto es preciso legislar principalmente para el futuro. El gobierno de Brasil se ha dedicado un poco a este asunto y resulta conveniente aprovechar sus buenos deseos y proponer con rapidez una organización completa y definitiva. Sin lugar a dudas, sería deseable que la Comedia Brasileña estuviera a cargo exclusivamente del gobierno, lo que haría de ella una dependencia del ministro del imperio con presupuesto votado por el cuerpo legislativo. En esto vemos no sólo una condición de solemnidad, sino también una razón de seguridad futura.

Creando un conservatorio dramático asentado en bases sólidas y definidas con carácter público, la comisión atendió una necesidad indeclinable, sobre todo cuando exige para las piezas de la Comedia Brasileña el examen de las condiciones literarias. Sin eso la idea de un teatro modelo quedaría burlada y veríamos al teatro invadido por los bárbaros de la literatura. En el régimen actual la policía tiene a su cargo el examen de las piezas en lo que respecta a la moral y el orden público. No tenemos presente la ley, pero si ella no se expresa de otra manera

es difícil marcar el límite de la moralidad de una pieza y, en ese caso, las atribuciones de la autoridad policial, más que incompetentes, son vagas, lo que no torna muy afable la posición de los escritores.

Sabemos que, además de la comisión nombrada por el consejero Sousa Ramos, fue posteriormente consultada, por el señor Marqués de Olinda, una persona hartamente competente en la materia, que presentó al actual presidente del consejo un largo parecer. Tenemos razón para creer también que el señor Porto Alegre, consultado en 1862, ya lo había sido con anterioridad en 1853 y en 1856. Se colige entonces que la creación del teatro nacional es una preocupación del gobierno desde hace bastante tiempo. La urgencia de la materia no le quitaba el carácter de importante y así puede explicarse la reticencia del gobierno para echar a andar la obra sin estar todo perfectamente esclarecido. Los nombres de las personas consultadas, el desarrollo de las diferentes ideas emitidas y sobre todo el estado precario de la literatura y del arte dramático están diciendo que Comedia Brasileña debe ser creada de una manera formal y definitiva.

Esta demora en ejecutar una obra tan necesaria al país puede tener diversas causas, pero seguramente una de ellas es la fluctuación de los estadistas en el gobierno y la natural alternancia política; creemos, sin embargo, que los intereses del arte entran en el orden de intereses perpetuos de la sociedad, que están a cargo de la entidad moral del gobierno y constituyen, en ese caso, un deber general y común. Si después de tantos años de amarga experiencia y dolorosas decepciones, no viniera una ley que ampare al arte y a la literatura, lance las bases de una firme alianza entre el público y el poeta y haga renacer la ya perdida noción del gusto, ciérrense entonces las puertas del templo, donde no quedan ya sacerdotes ni fieles.

En la esperanza de que esta reforma se efectúe, será necesario que aprovechemos el tiempo para realizar un estudio de nuestros principales autores dramáticos, sin imponernos ningún orden de sucesión ni fijación de épocas en la medida en que nos sean propicios el tiempo y la disposición. Será una especie de balance del pasado: la Comedia Brasileña iniciará una nueva era para la literatura.

Terminaríamos aquí este artículo si un ilustre amigo no nos hubiera mimado con algunos versos inéditos y recientes del poeta brasileño Francisco Muniz Barreto.³ Todos saben que el señor Muniz Barreto es celebrado por su curioso talento de repentista; los versos en cuestión fueron improvisados en circunstancias singulares. Se hallaba el poeta en casa del cónsul portugués en Bahía, donde también estaba Emilia das Neves,⁴ la talentosa actriz tan aplaudida en nuestros teatros. Se encontraban platicando cuando el poeta, batiendo aquellas palmas de la costumbre –que ya en tiempos de Bocage⁵ anunciaban las improvisaciones– compuso de un tirón este bellissimo soneto.

Por sábios e poetas sublimado
Teu nome ilustre pelo orbe voa:
Outra Ristóri a fama te apregoa,
Outra Raquel, no português tablado.

Ao teu magnético, prostrado,
O mais rude auditório se agriolha;
Decir-te a fronte da immoral coroa
Não pode o tempo, não consegue o fado.

De atriz o teu condão é sem segundo;
Na cena a cada instante, uma vitória
Sabes das almas conquistar no fundo.
Impera, Emília! É teu domínio –a história!
Teu sólio –o palco; tua corte –o mundo;
Teu cetro o drama; teu diadema –a glória.⁶

Oyendo estos versos tan vigorosamente inspirados, Emília das Neves cedió a un movimiento natural y corrió a abrazar al poeta, retribuyéndole la fineza con la expresión más agradable para una frente anciana: un beso. Y fue lo mismo que abrir una nueva fuente de inspiración. El poeta, sin detenerse un minuto, produjo las siguientes cuartetas coquetas y graciosas:

Como sendo tu das Neves,
Musa, que vieste aquí,
Assim queima o peito á gente
Um beijo dado por ti?

O que na face me deste,
Que ascendeu-me o coração
Não foi ósculo de –neves,
Foi um beijo de vulcão.

Neves –tenho eu na cabeça,
De tempo pelos vaivéns:
Tu és só –Neves– no nome
Té nos lábios fogo tens.
Beijando, não és –das Neves;
Do sol, Emília, tu és;
Como neves se derretem
Os corações a teus pés.

O meu, que –neve– já era,
Ao toque do viejo teu,
Todo arder sentí na chama,
Que da face lhe desceu.

Errou, quem no sobrenome
De –Neves– te pós, atriz
Que és das lavas, não das neves,
Minha alma, acesa, me diz.
Chamem-te, embora, das Neves;
Vesúvio te hei de chamar,
Enquanto a impressão do beijo,
Que me deste, conservar.

Oh! Se de irmã esse beijo
Produziu tamanho ardor,
Que incêndio não promovera,
Se fora um beijo de amor!...

Não te chames mais das Neves,
Mulher que abressas assim ;
Chama-te antes das Luzes,
E não te esqueças de mim.
Se me prometes, Emília,
De hora em hora um beijo igual,
Por sobre neves ou fogo
Dou comigo em Portugal.⁷

Como dijimos, estos versos permanecen inéditos; y cabe aquí a los lectores del *Diário do Rio* el placer de recibirlos de primera mano.

Traducción de Rafael Toriz

Notas

¹ Se refiere a José de Alencar. Véase la nota 13 del ensayo “El pasado, el presente y el futuro de la literatura”.

² Véase la nota 12 del ensayo “El pasado, el presente y el futuro de la literatura”.

³ Destacado poeta brasileño nacido en 1804 y muerto en 1868 (N. del T.).

⁴ Emília das Neves de Sousa (1820-1883) fue una actriz dramática portuguesa de gran relevancia en el siglo XIX. Debutó cuando tenía 18 años bajo la tutela de Alejandro Dumas; fue la primera gran *vedette* portuguesa (N. de la Ed.).

⁵ Manuel Barbosa de Bocage (1765-1805) fue uno de los mayores poetas portugueses del siglo XVIII. Desde sus comienzos como escritor evoca su identificación con Camões. Ingresó en Nova Arcádia, sociedad literaria de la última fase del clasicismo, donde adoptó como nombre el anagrama Elmano y como apodo, Sadino. Entre sus obras destacan *Idilios marítimos*, *Rimas improvisaciones de Bocage* y *Colección de nuevas improvisaciones de Bocage* (N. de la Ed.).

⁶ Por sabios y poetas sublimado, / Tu nombre ilustre por el orbe vuela / Otrora Rístori la fama te proclama / Otrora Raquel, en portugués tablado. / Ante tu magnetismo, postrado, / El más duro auditorio se desmorona; / Desnudarte la frente de la inmoral corona / No puede el tiempo, no lo consigue el hado. / De actriz es tu don y sin paralelo; / En la escena, a cada instante, una victoria: / Sabes de las almas conquistar el fondo. / ¡Impera, Emilia! ;Es tu dominio la historia! / Tu trono, el palco; tu corte, el mundo; / Tu cetro, el drama; tu diadema, la gloria (traducción propia).

⁷ ¿Cómo, siendo de las Nieves, / Musa, que viniste aquí, / Quema así el pecho de la gente / Un beso dado por ti? / Lo que en el rostro me diste, / Que encendió mi corazón, / No fue ósculo de nieve / sino un beso de volcán. / Nieves tengo yo en la cabeza, / De tiempo por los vaivenes; / Tú de Nieves sólo tienes el nombre, / Porque en los labios fuego tienes. / Besando no eres de las Nieves; / Del sol, Emilia, tú eres: / Como nieve se derriten / Los corazones a tus pies. / El mío, que nieve ya era, / Al toque del beso tuyo, / Todo arder sentí en la llama / Que de su rostro

descendió. / Erró quien por apellido / Nieves te puso, actriz /
Que eres de las lavas, no de las nieves, / Mi alma, encendida,
me dice. / Aunque de las Nieves te nombren, / Vesúbio te he de
llamar, / Mientras la impresión del beso / Que me diste haya
de conservar. / ¡Oh!, siendo fraternal ese beso / Produjo tan
grande ardor, / ¡Qué incendio no provocaría, / Si fuera un beso
de amor...! / No te llames de las Nieves, / Mujer que abrasas así
/ Llámate antes Luces / Y no te olvides de mí. / Si me prometes,
Emilia, / De hora en hora un beso igual / Por sobre nieves o
fuego / Voy a dar a Portugal (traducción propia).

La escuela poética, llamada escuela americana, tuvo siempre adversarios, lo que no quiere decir que hubiese controversia pública. La discusión literaria en nuestro país es una especie de *steep-chase* que se organiza de vez en cuando; fuera de eso, la discusión se frena en la oficina, en la calle y en las salas. No pasa de ahí, ni nos parece que se deba llamar escuela al movimiento que atrajo a las musas nacionales al tesoro de las tradiciones indígenas. Escuela o no, la verdad es que mucha gente vio en la poesía americana una aberración salvaje, una distracción sin gracia ni profundidad. Hasta cierto punto había razón: muchos poetas, al entender mal la musa de Gonçalves Dias,¹ y sin poder entrar en el fondo del sentimiento y de las ideas, se limitaron a sacar sus elementos poéticos del vocabulario indígena; rimaron las palabras y no siguieron adelante; los adversarios, asustados con la poesía de éstos, confundieron con el mismo desdén a los creadores y los imitadores, y trataron de desacreditar la idea fulminando a los intérpretes incapaces.

Se equivocaban seguramente: si la historia y las costumbres indias inspiraron a poetas como José Basílio,² Gonçalves Dias y Magalhães,³ es que se podían hacer creaciones originales, inspiraciones nuevas. ¿Qué importaba la invasión de la turbamulta? ¿La poesía deja de ser el misterioso lenguaje de los espíritus, sólo porque algunos malos versificadores fueron a asentarse en la base del Parnaso? Lo mismo sucede con la poesía americana. Había también otro motivo para condenarla: los críticos suponían que la vida indígena sería, en el futuro, el cuadro exclusivo de la poesía brasileña, y en eso se equivocaban también, pues no podía entrar en la cabeza de los creadores el obligar a la musa nacional a ir en busca de todas sus inspiraciones en el estudio de las crónicas y de la lengua primitiva. Ese estudio era uno de los modos de ejercer la poesía nacional; pero, fuera de él, ¿no está ahí la propia naturaleza, opulenta, fulgurante, vivaz, atrayendo los ojos de los poetas y produciendo páginas como las de Porto Alegre⁴ y Bernardo Guimarães?⁵

Por fortuna, el tiempo va esclareciendo los ánimos; la *poesía de los indios* está completamente ennoblecida; los versificadores

de palabras ya no pueden lograr el descrédito de la idea, que triunfó con el autor de *I-Juca-Pirama*,⁶ y acaba de triunfar con el autor de *Iracema*. De este libro vamos a hablar hoy a nuestros lectores.

Las tradiciones indígenas guardan motivos para epopeyas y para églogas; pueden inspirar a sus Homeros y sus Teócritos. Hay ahí luchas gigantescas, audaces capitanes, Iliadas sepultadas en el olvido; el amor, la amistad, las costumbres domésticas, teniendo la simple naturaleza por teatro, ofrecen a la musa lírica páginas deliciosas de sentimiento y de originalidad. La misma pluma que escribió *I-Juca-Pirama* trazó el lindo monólogo de *Marabá*; el aspecto del indio Kobe y la figura poética de Lindóia son hijos de la misma cabeza; las dos partes de *Natchez*⁷ resumen del mismo modo la doble inspiración de la fuente indígena. El poeta tiene mucho para elegir en esas ruinas ya exploradas, pero no completamente conocidas. El libro del señor José de Alencar,⁸ que es un poema en prosa, no está destinado a cantar luchas heroicas ni cabos de guerra; si hay ahí algún episodio en ese sentido, si alguna vez truena en los valles de Ceará el grito de guerra, no por eso el libro deja de estar

dedicado exclusivamente a la historia conmovedora de una virgen india, de sus amores y de sus infortunios. Estamos seguros de que no falta al autor de *Iracema* energía y vigor para la pintura de las figuras heroicas y de las pasiones guerreras; a ese respecto Irapuã y Potí son perfectas; el poema de que el autor nos habla debe surgir a la luz y, entonces, veremos cómo su musa emboca la tuba épica; este libro, sin embargo, se limita a hablar del sentimiento, y se ve que no pretende ir más allá del corazón.

Al estudiar profundamente la lengua y las costumbres de los salvajes, el autor nos obligó a entrar más al fondo de la poesía americana; comprendía, y comprendía bien, que la poesía americana no estaba completamente descubierta; que era necesario prevenirse contra un anacronismo moral que consiste en dar ideas modernas y civilizadas a los hijos incultos de la selva. La intención era acertada; no conocemos la lengua indígena; no podemos afirmar si el autor puede realizar sus promesas en lo que respecta al lenguaje de la sociedad indígena, sus ideas, sus imágenes; pero la verdad es que releemos con atención el libro del señor José de Alencar y el efecto que nos causa es exac-

tamente el mismo que el autor entiende que se debe destinar al poeta americano; todo ahí nos parece primitivo; la ingenuidad de los sentimientos, lo pintoresco del lenguaje; todo, hasta la parte narrativa del libro, que no parece obra de un poeta moderno, sino una historia de bardo indígena, contada a sus hermanos en la puerta de la cabaña, con los últimos rayos del sol *que se entristece*. La conclusión que se podría sacar de aquí es que el autor se encontró en esto con una ciencia y una conciencia, para las cuales todos los encomios son pocos.

La fundación de Ceará, los amores de Iracema y Martín, el odio de dos naciones adversarias: he ahí el tema del libro. Hay un argumento histórico, sacado de las crónicas, pero ésa es sólo la trama que sirve al poeta; lo demás es obra de la imaginación. Sin perder de vista los datos tomados de las viejas crónicas, el autor creó una acción interesante, episodios originales y, más que nada, la figura bella y poética de Iracema. No obstante el valor histórico de algunos personajes, con Martín y Potí (el célebre Camarón de la guerra holandesa), la mayor suma de interés se concentra en la deliciosa hija de Araken. La pluma del cantor de *O Guaraní* es afortunada

en las creaciones femeninas; las mujeres de sus libros traen siempre un sello de originalidad, de delicadeza y de gracia que se nos graba enseguida en la memoria y en el corazón. Iracema es de la misma familia. En pocas palabras el poeta describe la belleza física de aquella Diana Salvaje. Una frase imaginativa y concisa, a un tiempo, expresa todo.

La belleza moral viene después, con el paso de los sucesos: la hija del chamán, especie de vestal indígena, vigía del secreto de la ayahuasca, es un complejo de gracias y de pasión, de belleza y de sensibilidad, de casta reserva y de amorosa dedicación. Le realza la belleza nativa la poderosa pasión del amor salvaje, del amor que procede de la virginidad de la naturaleza; participa de la independencia de los bosques, crece en la soledad, se fortalece con el aire agreste de la montaña.

Casta, reservada en la misión sagrada que le impone la religión de su nación, no por eso Iracema resiste a la invasión de un sentimiento nuevo para ella, y que transforma a la vestal en mujer. No resiste, ni indaga; desde que los ojos de Martín se cruzaron con los suyos, la joven bajó la cabeza a aquella dulce esclavitud. Si el

amante la abandonara, la salvaje iría a morir de disgusto y de saudade en el fondo del bosque, pero no opondría al voluble mancebo ni una súplica ni una amenaza. Dispuesta a sacrificarse por él, no pediría la mínima compensación al sacrificio. ¿No presiente el lector, a través de nuestra frase tosca e insípida, una creación profundamente verdadera? ¿No se ve en la figura de Iracema una perfecta combinación del sentimiento humano con la educación salvaje? He ahí lo que es Iracema, criatura copiada de la naturaleza, idealizada por el arte, mostrando a través de la rusticidad de las costumbres un alma propia para amar y para sentir.

Iracema es tabajara; entre su nación y la nación potiguara hay un odio de siglos; Martín, aliado de los potiguaras, andando errante, entra en el seno de los tabajaras donde es acogido con la franqueza propia de una sociedad primitiva; es extranjero, sagrado; la hospitalidad salvaje es descrita por el autor con colores sencillos y vivos.

El europeo se hospeda en la cabaña de Araken, donde la solicitud de Iracema le prepara algunas horas de holgada ventura.

El lector ve despuntar el amor de Iracema al contacto con el hombre civilizado. ¡Qué sim-

plicidad y qué interés! Martín cede poco a poco a la influencia invencible de aquella amorosa solicitud. Un día le recuerda la patria y se siente lleno de saudade: “¿Una novia te espera?”, pregunta Iracema.

El silencio es la respuesta del joven. La virgen no censura ni suplica; dobla la cabeza sobre la espalda, dice el autor, como la tierna planta de la carnauba cuando la lluvia se cierne en el valle.

Disculpe el autor si deshojamos de este modo su obra; no elegimos bellezas donde las bellezas sobran, traemos al papel estos trazos que nos parecen caracterizar a su heroína e indicar al lector, aunque remotamente, la belleza de la hija de Araken.

Heroína, dijimos, y lo es con seguridad, en aquella divina resignación. Una noche, en el fondo de la cabaña, la virgen de Tupã se convierte en esposa de Martín; escena delicadamente escrita, que el lector adivina sin ver. Desde entonces Iracema dispuso de sí; su suerte está ligada a la de Martín; los celos de Irapuã y la presencia de Potí precipitan todo; Potí y Martín deben partir a la tierra de los potiguaras; Iracema los conduce como una compañera de viaje. La

esposa de Martín abandona todo, el hogar, la familia, los hermanos, todo para ir a perecer o ser feliz con el esposo. No es el exilio; para ella el exilio sería quedarse ausente del esposo, en medio de los suyos. Sin embargo, esa resolución suprema le cuesta siempre, no arrepentimiento, sino tristeza y vergüenza, el día en que después de una batalla entre las dos naciones rivales, Iracema ve el suelo cuajado de sangre de sus hermanos. Si ese espectáculo no la conmoviese, desaparecería la simpatía que ella nos inspira; pero el autor tuvo en cuenta que era necesario interesarla por el contraste de la voz de la sangre y de la voz del corazón.

De ahí en adelante la vida de Iracema es una sucesión de delicias, hasta que una circunstancia fatal viene a poner término a sus jóvenes años. La esposa de Martín concibe un hijo. ¡Qué dulce alegría no baña la frente de la joven madre! Iracema va a contarle a Martín aquella buena nueva; hay una escena igual en *Natchez*; séanos lícito compararla con la del poeta brasileño.

Cuando René, dice el poeta de *Natchez*, tuvo la seguridad de que Celuta traía un hijo en su vientre, se acercó a ella con santo respeto y la

abrazó delicadamente para no lastimarla. “Esposa, dijo él, el cielo bendijo tus entrañas.”

La escena es hermosa, en verdad; es Chateaubriand quien habla; pero la escena de *Iracema* a nuestros ojos es más afortunada. La salvaje de Ceará aparece a los ojos de Martín adornada de flores de mandioca, toma la mano de él y le dice:

–Tu sangre ya vive en el vientre de Iracema. Ella será madre de tu hijo.

–¿Hijo, dices tú? –exclamó el cristiano con júbilo.

Se arrodilló ahí, y ciñéndola con sus brazos, besó el vientre fecundo de la esposa.

Se ve la belleza de este movimiento, en medio de la naturaleza viva, frente a una hija de la selva. El autor conoce los secretos para despertar nuestra conmoción por estos medios sencillos, naturales y bellos. ¿Qué mejor adoración quería la maternidad feliz que aquel beso casto y elocuente? Pero todo pasa; Martín se siente lleno de nostalgia; se acuerda de los suyos y la patria; la salvaje de Ceará, como la salvaje de Luisiana, empieza entonces a sentir que su felicidad se pierde. Nada más conmovedor que esa gran saudade, llorada en el desierto, por la hija de

Araken, madre desgraciada, esposa infeliz que vio un día partir al esposo y sólo llegó a verlo de nuevo cuando la muerte ya volteaba hacia ella sus ojos lánguidos y tristes.

Pocos son los personajes que conforman este drama de soledad, pero los sentimientos que los mueven, la acción que se desarrolla entre ellos, están llenos de vida, de interés y de verdad.

Araken es la solemnidad de la vejez que contrasta con la belleza agreste de Iracema: un patriarca del desierto, enseñando a los jóvenes los consejos de la prudencia y de la sabiduría. Cuando Irapuã, ardiendo en celos por la hija del chamán, rompe su odio contra los potiguaras, cuyo aliado era Martín, Araken le opone la serenidad de la palabra, la calma de la razón. Irapuã y los episodios de la guerra destacan en medio del cuadro sentimental que es el fondo del libro; son capítulos trazados con mucho vigor, lo que da nuevo realce al robusto talento del poeta.

Irapuã representa los celos y el valor marcial; Araken, la austera sabiduría de los años; Iracema, el amor. En medio de estos caracteres distintos y animados, la amistad está simbolizada en Potí. Entre los indígenas la amistad no

era este sentimiento que, a fuerza de civilizarse, se volvió extraño; nacía de la simpatía de las almas, se avivaba con el peligro, reposaba en la abnegación recíproca; Potí y Martín son los dos amigos de la leyenda, dedicados a la mutua estima y al mutuo sacrificio.

La alianza los unió; el contacto les fundió las almas; sin embargo, el afecto de Potí difiere del de Martín, como el estado salvaje del estado civilizado; sin dejar de ser igualmente amigos, hay en cada uno de ellos un trazo característico que corresponde a su origen; el afecto de Potí tiene la expresión ingenua, franca, decidida; Martín no sabe tener aquella sencillez salvaje.

Martín y Potí sobreviven a la catástrofe de Iracema, después de enterrarla al pie de una palmera; el padre desventurado toma al hijo huérfano de madre y se aparta de la playa cearense. Se humedecen los ojos ante este desenlace triste y doloroso, y se cierra el libro, dominado todavía por una profunda impresión.

Contar todos los episodios de esta leyenda interesante sería intentar un resumen imposible; nos basta con afirmar que los hay en gran número, trazados por mano hábil, y todos unidos al tema principal. Lo mismo diremos de algunos

personajes secundarios, como Caubí y Andira: uno, joven guerrero; otro, guerrero anciano, modelados por el mismo patrón al que debemos a Potí y Araken.

El estilo del libro es como el lenguaje de aquellos pueblos: imágenes e ideas agrestes y pintorescas, respirando todavía las auras de la montaña, destellan en las ciento cincuenta páginas de *Iracema*. Hay, sin duda, superabundancia de imágenes y el autor, con una rara conciencia literaria, es el primero en reconocer ese defecto. El autor enmendará, sin duda, la obra, empleando en este punto una conveniente sobriedad. El exceso, sin embargo, si bien pide la revisión de la obra, habla en favor de la poesía americana y confirma al mismo tiempo el talento original y fecundo del autor. Del valor de las imágenes y de las comparaciones, sólo se puede juzgar leyendo el libro, y a él enviamos a los lectores estudiosos.

Tal es el libro del señor José de Alencar, fruto del estudio y de la meditación, escrito con sentimiento y conciencia. Quien lo lee una vez, volverá muchas más a él, para oír en lenguaje animado y sentido la historia melancólica de la *virgen de los labios de miel*. Hay que vivir este libro tiene en sí las fuerzas que resisten al tiempo

y dan plena confianza en el futuro. Es también un modelo para el cultivo de la poesía americana que, primero Dios, ha de fortalecerse con obras de tan superior quilate. Que el autor de *Iracema* no desfallezca, aun a despecho de la indiferencia pública; su nombre literario se escribe hoy con letras centellantes: *Mãe, O Guarani, Diva, Lucíola* y tantas otras; Brasil tiene el derecho de pedirle que *Iracema* no sea el punto final. Se esperan de él otros poemas en prosa. Poema lo llamamos, sin tratar de saber si es más bien una leyenda, si una novela: el futuro la llamará obra prima.

Traducción de Antelma Cisneros

Notas

¹ Véase la nota 1 del ensayo “Noticia de la actual literatura brasileña. Instinto de nacionalidad”.

² Véase la nota 3 del ensayo “El presente, el pasado y el futuro de la literatura”.

³ Véase la nota 3 del ensayo “Noticia de la actual literatura brasileña...”

⁴ Véase la nota 2 del ensayo “Noticias de la actual literatura brasileña...”

⁵ Véase la nota 10 del ensayo “Noticia de la actual literatura brasileña...”

⁶ Se refiere a Gonçalves Dias (N. de la Ed.).

⁷ *Los Natchez*, novela de François René de Chateaubriand inspirada en los indios de Canadá (N. de la Ed.).

⁸ Véase la nota 13 del ensayo “El presente, el pasado y el futuro de la literatura”.

Excelentísimo señor:

Grande y buena fortuna es conocer a un poeta; mejor y mayor fortuna es recibirlo de las manos de su excelencia con una carta que vale un diploma, con una sugerencia que es una consagración. La musa del señor Castro Alves¹ no podía tener mejor presentación en la vida literaria. Abre los ojos en pleno Capitolio. Sus primeros cantos obtienen el aplauso de un maestro.

Pero si esto me entusiasma, otra cosa hay que me conmueve y confunde: la gran confianza, que es, al mismo tiempo, un motivo de orgullo para mí. De orgullo, repito, y tan inútil sería disimular esta impresión, cuan arrojado fuera ver en las palabras de su excelencia más que una animación generosa.

La tarea de la crítica necesita de estas felicitaciones; es harto difícil de practicar, ya por los estudios que exige, ya por las luchas que impone; la palabra elocuente de un jefe es muchas veces necesaria para reavivar las fuerzas exhaustas y volver a erguir el ánimo abatido.

*Respuesta a una carta de José de Alencar. Río de Janeiro, febrero de 1868 (N. de la Ed.).

Confieso francamente que, haciendo a un lado mis ensayos de crítica, siempre me ha movido la idea de contribuir con alguna cosa a la reforma del gusto que se iba perdiendo y, efectivamente, se pierde. Mis limitadísimos esfuerzos no podían impedir el tremendo desastre. ¿Cómo hacerlo si por influencia irresistible el mal venía de fuera y se imponía al espíritu literario del país, aún mal formado y casi sin conciencia de sí? Era difícil plantar las leyes del gusto donde se había establecido una sombra de literatura sin aliento ni ideal, falseada y frívola, mal imitada y mal copiada. Ni los esfuerzos de los que, como su excelencia, saben representar sentimientos e ideas en la lengua que nos legaron los maestros clásicos, ni éstos pudieron poner un dique al torrente invasor. Si la sabiduría popular no miente, la universalidad del padecimiento podría darnos algún consuelo ya que no se ve remedio al mal.

Si la magnitud de la tarea asustaba a espíritus más robustos, otro riesgo existía, al cual ya no se exponía la inteligencia, sino el carácter. Comprende su excelencia que, donde la crítica no es institución formada y asentada, el análisis literario tiene que luchar contra ese

entrañable amor paternal que hace de nuestros hijos las criaturas más bellas del mundo. Con frecuencia se originan odios donde era natural que surgieran afectos; se desfiguran los intentos de la crítica: se atribuye a la envidia lo que viene de la imparcialidad, se llama antipatía lo que es conciencia. Si ése fuera, sin embargo, el único obstáculo, estoy convencido de que no pesaría en el ánimo de quien pone, por encima del interés personal, el interés perpetuo de la sociedad; porque la buena fama de las musas también lo es.

Cansados de oír llamar bella a la poesía, los nuevos atenienses resolvieron desterrarla de la república.

El elemento poético es hoy un tropiezo para el éxito de una obra. Se jubiló a la imaginación. Las musas, que ya habían sido apeadas de los templos, fueron también apeadas de los libros. La poesía de los sentidos vino a sentarse en el santuario y así se generalizó una crisis funesta para las letras. ¿Qué enorme Alfeo² sería necesario desviar de su curso para limpiar este establo de Augías?³

Bien sé que en el Brasil, como fuera de él, severos espíritus protestan con el trabajo y la

enseñanza contra ese estado de cosas; tal es, sin embargo, la tendencia general de la situación al comenzar el ocaso del siglo. Pero siempre ha de triunfar la vida inteligente; basta que se trabaje sin tregua. Por mi parte, estaba y está por encima de mis capacidades semejante papel; con todo, entendía y entiendo, adoptando la bella definición del poeta que su excelencia da en su carta, que existen para el ciudadano del arte y de lo bello deberes imprescriptibles, y que, cuando una tendencia del espíritu lo impele a cierto orden de actividades, es su obligación prestar ese servicio a las letras.

En cualquier caso, no tuve imitadores. Tuve un antecesor ilustre, apto para este arduo menester, erudito y profundo, que habría seguido el camino de sus primeras obras si la imaginación fuerte y vivaz no lo hubiese conducido a las creaciones que después nos dio. ¿Es preciso agregar que aludo a su excelencia?

Al escogerme para Virgilio del joven Dante que nos viene de la patria de Moema, me impone un deber cuya responsabilidad sería grande si la propia carta de su excelencia no hubiese abierto al neófito las puertas de la más vasta publicidad. El análisis puede ahora discernir en los escritos

del poeta bellezas y descuidos. El trabajo principal está hecho.

Busqué al poeta cuyo nombre había sido ligado al mío y, con la natural ansiedad que nos produce la noticia de un talento robusto, le pedí que me leyese su drama y sus versos. No tuve, como su excelencia, la fortuna de oírlos delante de un magnífico paisaje. No se rasgaban horizontes frente a mí, no tenía los pies en esa hermosa Tijuca que su excelencia llama escala entre la nube y el pantano. Yo estaba en el pantano. Alrededor de nosotros se agitaba la vida tumultuosa de la ciudad. No era el ruido de las pasiones ni de los intereses; los intereses y las pasiones habían pasado la estafeta a la locura: estábamos en carnaval.

En medio de ese tumulto abrimos un oasis de soledad.

Escuché el *Gonzaga* y algunas poesías.

Su excelencia ya sabe cómo es el drama y cómo son los versos, ya los apreció, ya dio su opinión. Esta carta, destinada a ser leída por el público, contendrá las impresiones que recibí con la lectura de los escritos del poeta.

No podían ser mejores. Hallé una vocación literaria llena de vida y robustez que prevé, en las magnificencias del presente, las promesas

del futuro. Hallé un poeta original. El mal de nuestra poesía contemporánea es ser copia: en el decir, en las ideas y en las imágenes. Copiar es anularse. La musa del señor Castro Alves tiene cara propia. Si se adivina que su escuela es la de Victor Hugo, no es porque lo copie servilmente, sino porque una índole hermana lo llevó a preferir al poeta de las *Orientales* que al de las *Meditaciones*. No le placen, ciertamente, las tintas blancas y desvaídas de la elegía; antes prefiere los colores vivos y los trazos vigorosos de la oda.

Tal como el poeta al que adoptó como maestro, el señor Castro Alves canta simultáneamente lo que es grande y lo que es delicado, con igual inspiración y con método idéntico. La pompa de las figuras, la sonoridad del vocablo, una forma esculpida con arte; sintiéndose por debajo de esa labor el genio poético, la espontaneidad, el ímpetu. No es raro que anden separadas estas dos cualidades de la poesía: la forma y el genio poético. Los verdaderos poetas son los que poseen ambas. Se ve que el señor Castro Alves las posee: viste sus ideas con ropas finas y trabajadas. ¿El recelo de caer en un defecto lo llevará a caer en el defecto contrario? No me parece que

le haya ocurrido eso, pero le indico el mal a fin de que huya de él. Es posible que una segunda lectura de sus versos me mostrase algunos “peros” fáciles de remediar; confieso que no los percibí en medio de tantas bellezas.

El drama, ése lo leí atentamente después de oírlo; lo leí, lo releí y no sé bien si era la necesidad de apreciarlo o el encanto de la obra lo que me demoraba los ojos en cada página del volumen.

El poeta explica al dramaturgo. Reaparecen en el drama las cualidades del verso; las metáforas hinchén el periodo; siéntese en ocasiones el arrojo de la oda. Sófocles pide las alas a Píndaro. Al poeta le parece que el tablado es pequeño: rompe el cielo de lona y se lanza al espacio libre y azul.

Esta exuberancia –que su excelencia con justa razón atribuye a la edad– concuerdo en que el poeta ha de reprimirla con los años; entonces conseguirá separar completamente la lengua lírica de la lengua dramática. Y de lo mucho que debemos esperar tenemos prueba y fianza en lo que hoy nos da.

Estrenándose en el teatro con un asunto histórico –y asunto de una revolución infeliz– el

señor Castro Alves comprobó la índole de su genio poético. Necesitaba figuras que el tiempo hubiese consagrado; las de la Inconfidencia tenían, además de eso, la aureola del martirio. ¿Qué mejor asunto para provocar la piedad? El intento abortado de una revolución, que tenía como fin consagrar nuestra independencia, merece del Brasil de hoy aquella veneración que las razas libres deben a sus Espartacos. El fracaso los convirtió en criminales; la victoria los habría hecho Washington. Los condenó la justicia legal; los rehabilita la justicia histórica.

Condensar estas ideas en una obra dramática, transportar a la escena la tragedia política de los Inconfidentes, tal fue el objetivo del señor Castro Alves, y no se puede olvidar que si el objetivo era noble, la ejecución era difícil. El talento del poeta superó la dificultad con una sagacidad que admiro en tan verdes años: trató la historia y el arte de modo que ni aquélla lo puede acusar de infiel, ni éste de copista. Los que, como su excelencia, conocen esta alianza, han de evaluar ese primer mérito del drama del señor Castro Alves.

La selección de Gonzaga como el protagonista fue ciertamente inspirada al poeta por la

circunstancia de sus legendarios amores, porque ya es historia aquella famosa *Marília de Dirceu*; mas no creo que fuese sólo por esa circunstancia. Del proceso resulta que el cantor de Marília era considerado como jefe de la conspiración debido a sus talentos y letras; la prudencia con que se halló, desvió de su cabeza la pena capital. *Tiradentes*,⁴ ése era el agitador; sirvió a la conspiración con una actividad extraña: era más un conspirador del día que de la noche. La justicia lo escogió para la horca; por todo eso quedó su nombre ligado al del intento de Minas.

Los amores de Gonzaga traían naturalmente al teatro el elemento femenino, y de un lance se casaban en escena la tradición política y la tradición poética, el corazón del hombre y el alma del ciudadano. La circunstancia fue bien aprovechada por el autor; el protagonista atraviesa el drama sin desmentir su doble cualidad de amante y de patriota: funde en el mismo ideal sus dos sentimientos. Cuando María le propone la fuga –en el tercer acto–, el poeta no titubea en repeler ese recurso, a pesar de ser inminente su pérdida. Ya entonces la revolución expira; para las ambiciones –si las tuviese– la esperanza era nula; pero aún era tiempo de cumplir el deber.

Gonzaga prefirió seguir la lección del viejo Horacio corneliano: entre el corazón y el deber la decisión es dolorosa. Gonzaga satisface al deber y consuela al corazón. Ni la patria ni la amante pueden reprocharle nada.

El señor Castro Alves se halla en el mismo arte en relación con los otros conjurados. Para evaluar un drama histórico no se puede dejar de recurrir a la historia; suprimir esta condición es exponerse a la crítica y no comprender al poeta.

Quien ve al *Tiradentes* del drama, ¿no reconoce de inmediato a aquel conjurado impaciente y activo, noblemente imprudente, que todo arriesga y emprende, que confía más que todos en el éxito de la causa y que finalmente paga los excesos de su carácter con la muerte en la horca y la profanación del cadáver? Y Claudio, el dulce poeta, ¿no lo vemos allí por completo juguetón y generoso, haciendo de la conspiración una fiesta y de la libertad una dama, emperifollado en el peligro, caminando hacia la muerte con la risa en los labios, como aquellos emigrados del Terror? ¿No le ronda ya en la cabeza la idea del suicidio, que llevó a cabo más tarde, cuando la expectativa del patíbulo le despertó la fibra de Catón, casándose con la muerte, ya que no se podía casar con la

libertad? ¿No es aquél el denunciante Silverio, aquél el Alveranga, aquél el padre Carlos? En todo eso es de loar la conciencia literaria del autor. La historia en sus manos no fue un pretexto, no quiso profanar las figuras del pasado dándoles una hechura caprichosa. Apenas empleó aquella exageración artística –necesaria al teatro– donde los caracteres exigen relevancia, donde es menester concentrar en un pequeño espacio todos los trazos de una individualidad, todos los caracteres esenciales de una época o de un acontecimiento.

Concuerdo en que la acción parece a veces desarrollarse por el accidente material, pero esos poquísimos casos son compensados por la influencia del principio contrario en toda la pieza.

El vigor de los caracteres pedía el vigor de la acción. Ésta es vigorosa e interesante en todo el libro, patética en el último acto. Los postreros adioses de Gonzaga y María excitan naturalmente a la piedad, y unos bellos versos cierran este drama que puede contener las inseguridades de un talento juvenil, pero que es con certeza un envidiable estreno.

En esta rápida exposición de mis impresiones, ve su excelencia que alguna cosa se

me escapó. Yo no podía, por ejemplo, dejar de mencionar aquí la figura del negro Luis. En una conspiración por la libertad, era justo exponer la idea de la abolición. Luis representa al elemento esclavo. Con todo, el señor Castro Alves no le dio en exclusividad la pasión de la libertad. Halló más dramático poner en aquel corazón las desesperaciones del amor paterno. Quiso volver más odiosa la situación del esclavo por medio de la lucha entre la naturaleza y el hecho social, entre la ley y el corazón. Luis espera de la revolución, antes que la libertad, la restitución de la hija: es la primera afirmación de la personalidad humana; el ciudadano vendrá después. Por ello, cuando en el tercer acto Luis encuentra a la hija ya cadáver y prorrumpe en exclamaciones y llanto, el corazón llora con él; y la memoria, si la memoria puede dominar tales conmociones, nos trae ante los ojos la bella escena del rey Lear cargando en los brazos a Cordelia muerta.⁵ Quien los compara no ve ni al rey ni al esclavo: ve al hombre.

Vale mencionar otras situaciones igualmente bellas. Entra en ese número la escena de la prisión de los conjurados en el tercer acto. Las escenas entre María y el gobernador también

son dignas de mención, puesto que prevalece en el espíritu aquello que su excelencia destacó en su carta. El corazón exigirá menos valor y astucia de parte de María, ¿pero no es verdad que el amor vence las repugnancias para vencer los obstáculos? En todo caso una ligera sombra no empaña el fulgor de la figura.

Las escenas amorosas están escritas con pasión; las palabras salen naturalmente de un alma hacia la otra, prorrumpan de uno hacia otro corazón. ¡Y qué contraste melancólico es aquel idilio a las puertas del destierro, cuando ya la justicia está presta a venir a separar a los dos amantes!

¿Se dirá que sólo recomiendo las bellezas y no encuentro los defectos? Ya apunté los que atisbé; encuentro más: dos o tres imágenes que no me parecen afortunadas y una que otra locución susceptible de enmienda. Pero ¿qué es esto en medio de las lozanías de la forma? Que los excesos del estilo, la exuberancia de las metáforas, el exceso de las figuras deben llamar la atención del autor, es cosa tan segura que me limito a mencionarlas; ¿pero cómo no aceptar agradecido esta prodigalidad de hoy que puede ser la sabia economía de mañana?

Me queda por decir que, pintando en sus personajes la exaltación patriótica, el poeta no fue sólo a la lección del hecho, sino que mezcló, tal vez, con esa exaltación un poco de su propio sentir. Es el homenaje del poeta al ciudadano. Mas, conciliando los sentimientos personales con los de sus personajes, resulta inútil distinguir el carácter diverso de los tiempos y de las situaciones. Los éxitos que en 1822 nos dieron una patria y una dinastía borraron antipatías históricas que el arte debe reproducir cuando evoca el pasado.

Tales fueron las impresiones que me dejó este drama viril, estudiado y meditado, escrito con calor y con alma. La mano es inexperta, pero la sagacidad del autor compensa la falta de experiencia. Estudió y estudia; es una garantía que nos da. Cuando vuelva a los archivos históricos o revuelva en las pasiones contemporáneas, estoy seguro de que lo hará con la conciencia en la mano. Es joven; tiene un bello futuro por delante. Venga desde ahora a alistarse en las filas de los que deben trabajar para restaurar el imperio de las musas.

El fin es noble, la necesidad es evidente. ¿Pero el éxito coronará la obra? Es una inte-

rrogación que debe haber surgido en el espíritu de su excelencia. Contra estas previsiones, tan santas cuan indispensables, sé que hay un obstáculo, y su excelencia lo sabe también: es la conspiración de la indiferencia. ¿Pero la perseverancia no puede vencerla? Debemos esperar que sí.

Mientras tanto su excelencia —que respira en los escalones de nuestra Tijuca el aire puro y vivificante de la naturaleza— medita, sin duda, en otras obras primas con las que nos habrá de sorprender acá abajo. Debe hacerlo sin temor. Contra la conspiración de la indiferencia tiene su excelencia un aliado invencible: la conspiración de la posteridad.

Traducción de Carlos Alberto López Márquez

Notas

¹ Véase la nota 19 del ensayo “Noticia de la actual literatura brasileña...”

² Uno de los oceánidas, hijo de Océano y Tetis. Era un apasionado cazador que se convirtió en el río Peloponeso (N. de la Ed.).

³ Augías o Áureas, rey de Élida; hijo del sol (Helios) y de Naupidame. Formó parte de la expedición de los argonautas (N. de la Ed.).

⁴ Joaquín José da Silva Xavier, *Tiradentes* (1746-1792). Odontólogo, militar, minero, comerciante y activista político brasileño. Trabajó ocasionalmente como minero y en diversas tareas relacionadas con la farmacia y la odontología, lo que le valió su apodo de *Tiradentes*. Empezó a apoyar en Vila Rica y sus alrededores la creación del movimiento de independencia de Brasil conocido como la Inconfidencia. Fue el único ejecutado por esa causa, posiblemente porque era, entre sus participantes, el de menor posición social (N. de la Ed.).

⁵ Se refiere a la escena de la obra de Shakespeare, *El rey Lear* (N. de la Ed.).

El señor Eça de Queirós,¹ uno de los buenos y vivaces talentos de la actual generación portuguesa, acaba de publicar su segunda novela, *El primo Basílio*. Su primera novela, *El crimen del padre Amaro*, en realidad no fue su estreno literario. Hace mucho que apreciábamos, en ambos lados del Atlántico, el estilo vigoroso y brillante del colaborador del señor Ramalho Ortigão² en aquellas agudas *Farpas*, en las que, además, los dos notables escritores formaron uno solo. Fue el estreno en la novela, y tan ruidoso estreno, que la crítica y el público de forma unánime pusieron, de inmediato, su nombre en primera fila de los autores contemporáneos. Estaba obligado a proseguir en la incipiente carrera o, mejor dicho, a recoger las palmas del triunfo. Esto es completamente irrefutable.

Pero, ¿ese triunfo se debe sólo al trabajo del autor? *El crimen del padre Amaro* desde el principio mostró las tendencias literarias y la escuela a la que abiertamente se afiliaba el señor Eça de Queirós, quien es un fiel y áspero

* *O Cruzeiro*, 16 y 30 de abril de 1878 (N. de la Ed.).

discípulo del realismo propagado por el autor de *L'Assommoir*.³ Si hubiera sido un simple copista, el deber de la crítica habría sido dejarlo sin defensa, en manos del entusiasmo ciego que acabaría por matarlo; pero es un hombre con talento que traspasó apenas, hace poco, las puertas del taller literario y yo, que no le niego mi admiración, tomo a pecho decirle francamente lo que pienso, ya sea de la obra en sí o de las doctrinas y prácticas cuyo iniciador es Alexandre Herculano⁴ en la patria, y Gonçalves Dias⁵ en el idioma.

No hay quien no sepa que el señor Eça de Queirós es discípulo del autor de *L'Assommoir*. El propio *Crimen del padre Amaro* es una copia de la novela *La caída del padre Mouret* de Zola. La misma situación, las mismas tendencias; medio diferente; distinto desenlace; estilo idéntico; algunas reminiscencias como en el capítulo de la misa, y otras; en fin, el mismo título. Quien leyó ambas no cuestiona la originalidad del señor Eça de Queirós, porque la tenía, la tiene y la manifiesta de un modo afirmativo; creo que hasta esa misma originalidad dio motivo al mayor defecto en la concepción de *El crimen del padre Amaro*. El señor Eça de Queirós alteró

naturalmente las circunstancias que rodeaban al padre Mouret, administrador espiritual de una parroquia rústica. Flanqueado por un padre austero y ríspido, el padre Amaro vive en una ciudad de provincia, rodeado de mujeres, al lado de otros que del sacerdocio sólo tienen la sotana y las limosnas; los presenta concupiscentes y maritalmente establecidos, sin perder un solo átomo de influencia y consideración. Siendo así, no se entiende el terror del padre Amaro el día que, por error, nace su hijo, y mucho menos se entiende que lo mate. Dos fuerzas luchan en el alma del padre Amaro; una es real y efectiva, el sentimiento de la paternidad; la otra, quimérica e imposible, el terror a la opinión, que él ha visto tolerante y cómplice en los desvíos de sus cofrades y, sin embargo, ésta es la fuerza que triunfa. ¿Habría ahí alguna verdad moral?

Ahora bien, se comprende la ruidosa aceptación de *El crimen del padre Amaro*. Era el realismo implacable, consecuente, lógico, llevado a la puerilidad y a la oscuridad. Veíamos aparecer en nuestra lengua un realismo sin disfraz, sin debilidades, sin escrúpulos, resuelto a meter el cincel en el mármol de la otra

escuela, que a los ojos del señor Eça de Queirós parecía en ruinas, una tradición acabada. No se conocía en nuestra lengua aquella reproducción fotográfica y servil de las cosas mínimas y viles. Por vez primera aparecía un libro en el que lo oculto y lo, digamos el término mismo, ya que rechazamos la doctrina, no el talento y mucho menos al hombre; en lo que lo oculto y lo torpe eran tratados con un cariño minucioso y relacionados en una exactitud de inventario. Las personas de buen gusto leyeron con placer algunas partes excelentemente acabadas, en las que el señor Eça de Queirós se olvidaba por minutos de las preocupaciones de la escuela y, aun en las partes que le desagradaban, encontró más de un rasgo afortunado, más de una expresión verdadera. Sin embargo, la mayoría se dejó llevar por el inventario. ¿Y que debía hacer esa mayoría, sino admirar la fidelidad de un autor que no olvida nada, que no oculta nada? Porque la nueva poética es esto, y sólo llegará a la perfección el día en que nos digan el número exacto de hilos con los que se hace un pañuelo de cambray o un trapo de cocina. Por lo que se refiere a la acción en sí y a los episodios que la abrillantan, fueron uno de los atractivos de *El*

crimen del padre Amaro, y el mayor de ellos: tenía el mérito del fruto prohibido. Todo esto, saliendo de las manos de un hombre con talento, produjo el éxito de la obra.

Seguro de su triunfo, el señor Eça de Queirós reincidió en el género y nos trajo *El primo Basílio*, cuyo éxito es evidentemente mayor que el de su primera novela, sin que, por cierto, la acción sea más intensa, más interesante o vivaz, ni más perfecto el estilo. ¿A qué atribuir la mayor aceptación de este libro? Al propio hecho de reincidir o, de otra manera, a la exageración de ciertos acontecimientos que no discordaron del gusto del público. Tal vez el autor se equivocó en un punto. Lo que más impresionó en uno de los pasajes de *El crimen del padre Amaro* fue el calculado cinismo con el que se expresa el héroe. El héroe de *El primo Basílio* remata el libro con un dicho análogo, que si en la primera novela es característico y nuevo, en la segunda es rebuscado, tiene un aire de *cliché*; fastidia. Fuera de eso, la repetición de los episodios y del estilo es hecha con tal artificio, que les da un nuevo aspecto y la misma impresión.

Veamos lo que es *El primo Basílio* y empecemos por una situación que hay en él. Se-

bastían, uno de los personajes, le cuenta a otro la aventura de Basílio con Luisa. Ellos fueron novios y estuvieron a punto de casarse, pero cuando fallece el padre de Basílio, éste tiene que regresar a Brasil, desde donde le escribe deshaciendo el casamiento. ¡Pero es *Eugenia Grandet!*, exclama otro. El señor Eça de Queirós se encargó de mostrarnos el hilo de su concepción. Tal vez se dijo a sí mismo: Balzac separa a los dos primos después de un beso (el más casto de los besos). Carlos se va a América; la otra se queda y se queda soltera. Si la casáramos con otro, ¿cuál sería el resultado del encuentro de los dos en Europa? Si ésa fue la reflexión del autor, debo decir, ahora mismo, que de ninguna manera plagió los personajes de Balzac. La Eugenia de Balzac es provinciana, sencilla, buena, cuyo cuerpo, además de robusto, encierra un alma apasionada y sublime que nada tiene que ver con la Luisa del señor Eça de Queirós. En Eugenia hay una personalidad acentuada, una figura moral, que por eso mismo nos interesa y nos atrapa; Luisa, tenemos que decirlo, Luisa es un carácter negativo, y en medio de la acción creada por el autor, es más un títere que una persona moral.

Repito, es un títere; esto no quiere decir que no tenga nervios y músculos. Lo que no tiene es otra cosa; no le pidan pasiones ni remordimientos, mucho menos conciencia.

Casada con Jorge, éste hace un viaje al Alentejo⁶ y ella se queda sola en Lisboa; se aparece el primo Basílio, quien la amó cuando era soltera. Ella ya no lo ama. Cuando leyó la noticia de su llegada, doce días antes, se sorprendió mucho; después fue a arreglar los chalecos del marido. Apenas lo ve, empieza a ponerse nerviosa; él le habla de sus viajes, del patriarca de Jerusalén, del Papa, de los guantes de ocho botones, de un rosario y de sus amores en otro tiempo; y le dice cuánto aprecia el haber venido, ahora que su marido se encuentra ausente. Esto era una injuria: Luisa se puso escarlata pero, al despedirse, le da la mano para que él se la bese; hasta le da a entender que lo espera al día siguiente. Él se va; Luisa se siente “sofocada, cansada”; se desviste frente a un espejo “viéndose detenidamente, admirando su blancura”. Pasa la tarde y la noche pensando ora en el primo, ora en el marido. Tal es el principio de una caída que ninguna razón moral justifica, ninguna pasión sublime o subalterna, ningún amor, ningún despecho, ni siquiera

alguna perversión. Luisa resbala en el lodo, sin voluntad, sin repulsión, sin conciencia; Basílio no hace más que empujarla, como la materia inerte que es. Arrastrada al error y sin ninguna flama espiritual que la aliente, no encuentra ahí la saciedad de las grandes pasiones prohibidas; sencillamente se revuelca.

Así, esa unión de algunas semanas, hecho principal y esencial de la acción, no va más allá de un incidente erótico, sin importancia, repugnante, vulgar. ¿Qué relación hay entre el lector del libro y esas dos criaturas sin ocupación ni sentimientos? Positivamente, ninguna.

Aquí llegamos al defecto principal de la creación del señor Eça de Queirós. La situación tiende a acabarse, porque el marido está a punto de regresar del Alentejo. Basílio empieza a hartarse y a causa de esto e instigado por un compañero no tardará en trasladarse a París. Interviene en este momento una criada, Juliana, el más completo y verdadero carácter de este libro. Juliana está cansada de servir y busca el medio de enriquecerse rápidamente; logra apoderarse de cuatro cartas; es el triunfo, la opulencia. Un día, cuando su ama la reprende ásperamente, Juliana le muestra las armas que tiene. Luisa resuelve

huir con su primo; prepara una maleta y coloca dentro algunos objetos, entre ellos el retrato de su marido. Ignoro por completo cuál sea la razón fisiológica o psicológica de este gesto de ternura conyugal. Debe de haber alguno; en todo caso, no es evidente. La fuga no se realiza porque el primo rechaza este enredo; se limita a ofrecerle dinero para que recupere las cartas, dinero que su prima rechaza; él se despide y se va de Lisboa. De ahí en adelante, el hilo que mueve el alma inerte de Luisa pasa de manos de Basílio a manos de la criada. Juliana, con la amenaza en sus manos, consigue todo de Luisa: que le dé ropa, que la cambie de cuarto, que la envuelva en oropeles, que la dispense del trabajo. Aun más, la obliga a barrer, a almidonar, a realizar otras tareas inmundas. Un día Luisa no se contiene y le confía todo a un amigo de la casa, quien amenaza a la criada con la policía y la prisión; de esta manera recupera las fatales cartas. Juliana sucumbe a causa de un aneurisma; Luisa, quien ya padecía con la larga amenaza y la perpetua humillación, expira algunos días después.

Un lector perspicaz se habrá dado cuenta de la incongruencia en la concepción del señor Eça de Queirós y de la inanidad del carácter de

la heroína. Supongamos que tales cartas no hubieran sido descubiertas o que Juliana no hubiera tenido la malicia de buscarlas o, en fin, que no hubiera tal criada, ni otra de la misma índole. La novela se acabaría, porque el primo fastidiado se iría a Francia, Jorge regresaría del Alentejo y los dos esposos volverían a la vida de antes. Para evitar ese contratiempo, el autor inventó a la criada y el episodio de las cartas, las amenazas, las humillaciones, las angustias, en seguida la enfermedad y la muerte de la heroína. ¿Cómo es que un espíritu tan ilustrado como el del autor no se dio cuenta de que semejante concepción era lo menos congruente e interesante del mundo? ¿Qué tenemos que ver nosotros con esa lucha intestina entre la patrona y la criada? ¿En qué nos puede interesar la enfermedad de una y la muerte de ambas? Sin duda, aquí entre nos, una señora que a causa de unas cartas extraviadas sucumbiera a las hostilidades del personal a su servicio ciertamente despertaría gran interés e inmensa curiosidad. La condenáramos o perdonáramos; siempre sería un caso digno de lástima. En el libro es otra cosa. Para que Luisa me atraiga y me cautive, es necesario que las atribulaciones que la afligen surjan de ella

misma; rebelde o arrepentida; con remordimientos o imprecaciones; pero ¡por Dios!, díganme ¿cuál es su carácter moral? Gastar el acero de la paciencia y acallar la boca de una codicia subalterna, sustituyéndola por los menesteres más ínfimos, defendiéndola de los reclamos del marido, es cortar todo vínculo moral entre ella y nosotros. Cuando Luisa enferma y muere, ya no hay ninguno. ¿Por qué? Porque sabemos que una catástrofe es el resultado de una circunstancia fortuita y nada más. Por esta razón capital, Luisa no tiene remordimientos; tiene miedo.

Si el autor intentó dar en su novela alguna enseñanza o demostrar con ella alguna tesis, ya que el realismo también inculca vocación social y apostólica, tenemos que confesar que no lo consiguió, a no ser que la tesis o enseñanza sea ésta: la buena selección de los criados es una condición para mantener la paz en el adulterio. A un escritor iluminado y de buena fe, como el señor Eça de Queirós, no le sería lícito negar que por más singular que parezca la conclusión, no hay otra en su libro. Pero el autor podría replicar: No, no quise formular ninguna lección social o moral; solamente quise escribir una hipótesis. Adopto el realismo porque es la

verdadera forma del arte y la única adecuada a nuestro tiempo y evolución mental, pero no me propongo dar clases ni curar; ejerzo la patología, no la terapia. A eso respondería yo con ventaja: Si escribe usted una hipótesis, deme una hipótesis lógica, humana, verdadera. Todos sabemos cómo es angustiante el espectáculo de un gran dolor físico; y no obstante, es concepto usual en el arte que semejante espectáculo en el teatro no conmueve a nadie. Ahí sólo cuenta el dolor moral. Ahora bien, aplique usted este concepto a su realismo y, sobre todo, proporcione el efecto a la causa, y no exija mi conmoción a cambio de un equívoco.

Y ahora pasemos a lo más grave, a lo gravísimo.

Parece que el señor Eça de Queirós quiso darnos en la heroína un producto de la educación frívola y de la vida ociosa; sin embargo, a primera vista, hay ahí trazos que nos hacen suponer una vocación sensual. La razón de eso es la fatalidad de las obras del señor Eça de Queirós o, en otros términos, de su realismo sin condescendencia: es la sensación física. Los ejemplos se acumulan de página en página; señalarlos sería reunirlos y agravar lo expuesto y crudo que en ellos hay. Los que de buena fe suponen defender el libro

diciendo que podría ser expurgado de algunas escenas para que sólo quedara el pensamiento moral o social que lo engendró, olvidan o no se dan cuenta de que eso es justamente la médula de la composición. Hay algunos episodios más crudos que otros. ¿Importaría que fueran eliminados? No podríamos eliminar el tono del libro. Además, el tono es el espectáculo de los ardores, exigencias y perversiones físicas. Cuando el hecho no le parece bastante caracterizado con el término propio, el autor le agrega otro inapropiado. Para él la “preñez bestial” era representada por una carbonera parada a la puerta de la tienda. Bestial, ¿por qué? Naturalmente, porque el adjetivo agranda al sustantivo y el autor no ve ahí la señal de la maternidad humana, ve un fenómeno animal, sólo eso.

Con tales preocupaciones de escuela, no es de admirar que la pluma del autor llegue al extremo de cerrar las cortinas del lecho conyugal. Que nos describa a sus mujeres por sus aspectos y gestos de concupiscencia; que escriba reminiscencias y alusiones de un erotismo que Proudhon⁷ llamaría omnisexual y omnímodo; que en medio de las tribulaciones que asaltan a la heroína, no le infunda en el corazón, en relación

con el esposo, las esperanzas de un sentimiento superior, sino solamente los cálculos de la sensualidad y los “ímpetus de concubina”; que nos dé las escenas repugnantes del *Paraíso*; que no olvide siquiera los diseños torpes de un corredor de teatro. No nos admira; es fatal, tan fatal como la otra preocupación correlativa. Molestia nociva es el catarro; pero ¿por qué han de padecer de él los personajes del señor Eça de Queirós? En *El crimen del padre Amaro* hay bastantes afectados por tal achaque; en *El primo Basílio*, apenas se habla de un caso: un individuo que murió por una inflamación en la vejiga. En compensación, hay infinitos “escupitajos oscuros”. En cuanto a la preocupación constante de lo accesorio, bastará citar las confidencias de Sebastián a Juliana, hechas casualmente en la puerta y dentro de una confitería, para que tengamos oportunidad de ver reproducidos el mostrador y sus pirámides de dulces, los bancos, las mesas, un sujeto que lee un periódico y escupe constantemente, el choque de las bolas de billar, un pleito en el interior y otro sujeto que sale vociferando contra su compañero; bastará citar la prolongada cena del Consejero Acácio (transcripción del personaje de Henri Monnier)⁸ y, finalmente, el capítulo

del Teatro de San Carlos, casi al final del libro. Cuando todo el interés se concentra en casa de Luisa, donde Sebastián trata de recuperar las cartas sustraídas por la criada, el autor nos describe una noche llena de espectáculos, la platea, los palcos, el escenario y un altercado entre los espectadores.

Que los tres cuadros están acabados con mucho arte, sobre todo el primero, es algo que la crítica imparcial debe reconocer; pero ¿por qué resaltar tales accesorios hasta el punto de ocultar lo principal?

Tal vez estas modificaciones sean menos entendibles, ya que nuestro punto de vista es diferente. El señor Eça de Queirós no quiere ser un realista mitigado, sino intenso y completo; y de ahí viene el tono cargado de tintas, que nos asusta, que para él es simplemente el tono adecuado. Sin embargo, si la doctrina del señor Eça de Queirós fuera verdadera, aun así le tocaba no acumular tantos colores, ni acentuar tanto las líneas; y quien lo dice es el propio jefe de la escuela, de quien leí hace poco, y no sin asombro, que el peligro del movimiento realista es que no haya quien suponga que el trazo burdo es el trazo exacto. Digo esto en interés del talento del señor

Eça de Queirós, no en el de la doctrina que le es adversa, porque a ésta lo que más le importa es que el señor Eça de Queirós escriba otros libros como *El primo Basílio*. Si esto sucede, el realismo en nuestra lengua será estrangulado en la cuna: y el arte puro, apropiándose de lo que considere aprovechable (porque lo hay cuando no se cae en lo excesivo, en lo tedioso, en lo obsceno y hasta en lo ridículo), el arte puro regresará a beber aquellas aguas sanas de *El monje de Císter*, de *El Arco de Sant Ana* y de *O Guarani*.

La actual literatura portuguesa es bastante rica en fuerza y talento, y podemos estar seguros de que este resultado se dará, y que la herencia de Garrett se transmitirá intacta a las manos de la generación venidera.

Hace quince días escribí en estas columnas una apreciación crítica de *El primo Basílio*, la segunda novela del señor Eça de Queirós y de ahí para acá aparecieron dos artículos en respuesta al mío y, por suerte, otro más en defensa de la novela. Parece que a cierta porción de lectores le desagradó la severidad de la crítica. No me asombra; ni la severidad está sobremanera en los hábitos de esta tierra, ni la doctrina realista es tan nueva que no cuente ya, entre nosotros, con

más de un ferviente seguidor. Criticar el libro era mucho; refutar la doctrina era demasiado. Por lo tanto, urgía destruir las objeciones y calmar los ánimos asustados; fue lo que se pretendió hacer y fue lo que no se hizo.

Por mi parte, podía dispensarme de volver al asunto. Regreso (y por última vez) porque así lo merece la cortesía de mis adversarios y también porque no fui entendido en una de mis objeciones.

Y antes de continuar, conviene rectificar un punto. Uno de mis adversarios me acusa de no encontrar nada bueno en *El primo Basilio*. No advirtió que además de proclamar el talento del autor (sería pueril negarlo) y de reconocerle el don de la observación, noté el esmero de algunas páginas y la perfección de uno de sus personajes. No me parece que esto sea negarle todo a un primer y segundo libro. Me dije a mí mismo: Este hombre tiene facultades de artista, dispone de un estilo y de buen temple, observa mucho. Pero su libro tiene defectos que me parecen graves, unos de concepción, otros de la escuela en que el autor es alumno y donde aspira a volverse maestro. Digámosle esto mismo, con la claridad y franqueza a que tienen derecho los espíritus

de cierta esfera. Fue lo que hice, prefiriendo el análisis sincero y la reflexión paciente y larga, a las generalidades del diletantismo literario. Censuré y alabé creyendo así haber probado dos cosas: la lealtad de mi crítica y la sinceridad de mi admiración.

Veamos ahora la concepción del señor Eça de Queirós, y tomémonos la libertad de mostrarle a sus defensores cómo se debe leer y entender una objeción. Habiendo yo dicho que si no fuera por el extravío de las cartas, o si Juliana fuera una mujer de otra índole, la novela acabaría en la mitad porque Basílio, fastidiado, regresaría a Francia, Jorge al Alentejo y los dos esposos volverían a su vida de antes. Es aquí donde mis adversarios replican de un modo en verdad peculiar. Uno encontró la objeción fútil y hasta cómica; otro evocó los espíritus de Judas Macabeo, de Antíoco y del elefante de Antíoco.⁹ Sobre el elefante fue construida una serie de hipótesis destinadas a probar la futilidad de mi argumento. ¿Por qué Herculano hizo de Eurico un presbítero? Si Hermengarda¹⁰ se hubiera casado con un gardingo desde el principio, ¿habría novela? Si el señor Eça de Queirós no hubiera escrito *El primo Basílio*, ¿estaríamos

ahora analizándolo? Tales son las hipótesis, las preguntas, las deducciones de mi argumento; y me fue necesaria toda la confianza que tengo en la buena fe de los defensores del libro, para no suponer que estaban mofándose de mí y del público.

Que no lo entendieran, no importa; no era un desastre irreparable. Pero ya que no entendían, podrían haber optado por una de dos: o releerme o callarse. Creo que involuntariamente prefirieron atribuirme el papel de ingenuo; pero en suma, no me atribuyeron nada más. Reléanme y verán que, después de analizar el carácter de Luisa, de mostrar que ella cae sin excusa ni voluntad, que ningún amor ni odio la sacude, que el adulterio es ahí una simple aventura pasajera, llego a la conclusión de que con tales personalidades, como las de Luisa y Basilio, una vez separados los dos y habiendo regresado el marido, no hay forma de continuar la novela porque los héroes y la acción ya no dan para más, y el error de Luisa sería un simple paréntesis en el periodo conyugal. Volverían todos al primer capítulo: Luisa leería el *Diário de Notícias* en aquel comedor tan bien descrito por el autor, Jorge volvería a escribir sus informes,

las visitas de la casa continuarían yendo para disfrutar de los saraos. ¿Qué acontecimiento, lógicamente deducido de la situación moral de los personajes, podría hacer que continuara una acción ya acabada? Evidentemente ninguno. ¿Remordimientos? No hay posibilidad de ellos, porque al anunciarse el regreso del marido, Luisa, pese al extravío de las cartas, olvida todas sus inquietudes “bajo una sensación de deseo que la inunda”. Quítese el extravío de las cartas y la casa de Jorge se vuelve un pedazo del *paraíso*; sin esa circunstancia enteramente casual, acababa la novela. Ahora bien, la sustitución de lo principal por lo accesorio, la acción transplantada de los personajes y de los sentimientos al incidente, a lo fortuito, es lo que me parece incongruente y contrario a las leyes del arte.

Tal fue mi objeción. Si alguno de mis adversarios llega a demostrar que la objeción no es seria, habrá cometido una acción extraordinaria. Hasta ahí ha de serme lícito conservar un pedazo de escepticismo.

Que el señor Eça de Queirós podía usar el extravío de las cartas, no seré yo quien lo contradiga; era su derecho. En la manera de ejercerlo

es que la crítica le pasa la factura. El pañuelo de Desdémona desempeña un papel importante en su muerte; pero el alma celosa y ardiente de Otelo, la perfidia de Yago y la inocencia de Desdémona son los elementos principales de la acción. El drama existe porque está en las personalidades, en las pasiones, en la situación moral de los personajes: lo accesorio no domina lo absoluto; es como la frase de Boileau:¹¹ *il ne doit qu'obéir*. Que se extravíen las cartas, que haga uso de ellas Juliana; es un episodio como cualquier otro. Pero lo que a mi ver constituye el defecto de la concepción del señor Eça de Queirós es que la acción, despojada de todo el interés anecdótico, adquiere un interés de curiosidad. ¿Rescatará Luisa las cartas? Éste es el problema que el lector tiene. La vida, los cuidados, los pensamientos de la heroína no tienen otro objetivo, sólo ése. Hay una parte en la que al no saber dónde conseguir el dinero para el rescate, Luisa compra unos billetes de lotería; no gana nada. Supongamos que el número saliera premiado y las cartas fueran devueltas (es una suposición), Luisa recuperaría la paz espiritual y con ella la paz doméstica, ya que sólo tiene miedo. Indicar la posibilidad de esta conclusión es hacer patente el valor de mi crítica.

No sería de admirar el desenlace por medio de la lotería, porque la lotería tiene una influencia decisiva en cierto momento de la aventura. Un día, irritada con el amante, Luisa duda si irá a verlo o no. Lanza al aire una moneda de cinco tostones; cayó cara, debía ir y fue. Esos trazos en el carácter me llevaron a decir, cuando la comparé con la Eugenia de Balzac, que no había ninguna semejanza entre las dos porque ésta tenía una fuerte acentuación moral y aquella no pasaba de ser *títere*. Parece que a mis adversarios no les agradó esta designación, y hubo un esfuerzo común para demostrar que tal designación era una calumnia o una frivolidad. Me dijeron que si Luisa era un títere, no podía tener músculos y nervios, tampoco miedo, porque los títeres no tienen miedo.

Suponiendo que este juego de ideas sea solamente para aligerar el estilo, me abstengo de considerarlo por más tiempo; pero no continuaré sin invitar a los acérrimos defensores a que releen pausadamente el libro del señor Eça de Queirós. Es el mejor método cuando lo que se busca es penetrar en la verdad de una concepción. No diré, como Buffon,¹² que el genio es la paciencia; pero creo poder afirmar que, por

lo menos en la crítica, la paciencia es la mitad de la sagacidad.

No basta leer; es necesario comparar, deducir, inferir la verdad del autor. Es así que, habiendo regresado Jorge y al estar acabada la aventura con el primo, Luisa cerca al marido de cuidados, cuidados de madre e ímpetus de concubina. ¿Qué nos dice el autor en esa página? Que Luisa se avergonzaba un poco de la manera en que amaba, “porque amaba al marido, sentía vagamente que en aquella violencia amorosa había poca dignidad conyugal. Parecía que sólo estaba *encaprichada*”.

¡Qué horror! ¡Estar encaprichada por el marido! Y a fin de cuentas, ¿le importaba? “Aquello la hacía feliz.” No hay absolutamente ninguna manera de atribuir a Luisa ese escrúpulo de dignidad conyugal; está ahí porque el autor nos lo dice, pero no basta; toda la composición del carácter de Luisa es antinómica con semejante sentimiento. Lo mismo diría sobre los remordimientos que le atribuye el autor, si él no tuviera el cuidado de definirlos. Permítanme decir que el remordimiento de Luisa no es la vergüenza de conciencia, es la vergüenza de los sentidos; o como dice el autor: “un sabor diferente en cada

beso". Miedo, sí, lo que ella tiene es miedo; lo digo yo y lo dice ella misma: "¡Qué feliz sería si no fuera la infame!"

Sobre el lenguaje, alusiones, episodios y otras partes del libro destacadas por mí como menos propias al decoro literario, uno de mis adversarios confiesa que las encuentra excesivas y que podrían ser eliminadas; mientras que otro las acepta y justifica, citando en defensa el ejemplo de Salomón en la poesía de *El cantar de los cantares*:

*On ne s'attendait guère
À voir la Bible en cette affaire;*

Y aun menos se podía esperar lo que nos dice del libro bíblico. O se recibe el libro como lo debe hacer un católico, es decir, en su sentido místico y superior, y en tal caso no se le puede llamar erótico; o sólo se le recibe en el sentido literario, y entonces ni poesía es ni es de Salomón; el drama es de autor anónimo. A pesar de que se acepte como un simple producto literario, el ejemplo no sirve de nada.

No era necesario ir a Palestina. Teníamos a Lisístrata,¹³ y si Lisístrata pareciera demasiado

obscena, se podría argumentar con alguna frase de Shakespeare y ciertas locuciones de Gil Vicente y Camões.¹⁴ Pero si el argumento tuviera un origen diferente, no tendría distinto valor. En relación con Shakespeare, ¿qué importan algunas frases obscenas en una u otra página, si la explicación de muchas de ellas está en el tiempo y no hay nada sistemático con respecto a todas? Elimínese las o modifíquese las, que nada se quitará al creador de las más castas figuras del teatro, al padre de Imágenes, de Miranda, de Viola, de Ofelia, eternas figuras sobre las cuales han de reposar eternamente los ojos de los hombres. Además, no cabría invocar al patrón del romanticismo para defender los excesos del realismo.

Gil Vicente usa locuciones que hoy en día nadie escribiría y, menos aun, las repetiría en el teatro. Sin embargo, las comedias de ese gran genio eran representadas en la corte de don Manuel y don Juan III. Camões también dejó en sus comedias palabras hoy condenadas. Por ejemplo, cualquiera de los viejos cronistas portugueses emplea el verbo propio, cuando se trata del hecho que hoy designamos con la expresión de *dar a luz*; el verbo era delicado; tiempo habrá en el

que *dar a luz* sea sustituida por otra expresión, y ningún periódico, ningún teatro la imprimirá o declamará como lo hacemos hoy.

Si no fuera obvia la razón de esto, podríamos apadrinarla como Macaulay:¹⁵ porque hay términos delicados en un siglo y vulgares en el siguiente. Agregaré que en otros casos la razón puede ser simplemente tolerancia en el gusto.

¿Qué hay de común entre ejemplos de ese orden y de la escuela que tratamos? ¿En qué puede un drama de Israel, una comedia de Atenas, una locución de Shakespeare o de Gil Vicente justificar la obscenidad sistemática del realismo? Es diferente la indecencia relativa de una locución y la constancia de un sistema que, además de usar una relativa decencia en las palabras, acumula y mezcla toda suerte de ideas y sensaciones lascivas; que, por ejemplo, en el trazo y colorido de una mujer va directo a las indicaciones sensuales.

En verdad no pido los cansados retratos del romanticismo decadente; por lo contrario, algo ha de haber en el realismo que pueda ser aprovechado por la imaginación y el arte. Pero salir de un exceso para caer en otro no es regenerar nada; es cambiar el agente de la corrupción.

Uno de mis adversarios piensa que el libro podría ser corregido en alguna de sus partes más burdas; persuasión que yo dije que era ilusoria y por qué. Hay quien va más allá y cree, a pesar de las partes condenadas, que el libro tiene un gran efecto moral. Esa persuasión no es menos ilusoria que la primera; la impresión moral de un libro no se hace por silogismo y, si así fuera, ya quedó dicho en otro artículo cuál es la conclusión de éste. Si yo tuviera que juzgar el libro por el lado de la influencia moral, diría que cualquiera que fuese la enseñanza, si es que tiene alguna, cualquiera que sea el tamaño de la catástrofe, ambas resultan completamente destruidas por la viva pintura de los hechos viciosos. Esa pintura, ese aroma de alcoba, esa descripción minuciosa, casi técnica, de las relaciones adúlteras es el mal. La castidad inadvertida de quien lee el libro es que llegará a la última página sin cerrarlo y regresará para releer otras.

Pero ahora no hablo de eso; ya no puedo decir nada; no tengo espacio. Sólo me queda concluir, y concluir aconsejando a los jóvenes talentos de ambas tierras de nuestra lengua que no se dejen seducir por una doctrina caduca, aún en el verdor de sus años. Este mesianismo

literario no tiene la fuerza de la universalidad ni de la vitalidad; trae consigo la decrepitud; influye, en verdad, en buen sentido y hasta cierto punto, no para sustituir las doctrinas aceptadas, sino para corregir su uso excesivo. Nada más. Pongamos los ojos en la realidad, pero excluyamos al realismo; así no sacrificaremos la verdad estética.

Hablando claro, uno de mis adversarios elogia el libro del señor Eça de Queirós y le atribuye a algún hipócrita la sentencia de que no todas las verdades se dicen. Veo que confunde el arte con la moral, veo que se confunde a sí mismo. Si todas las verdades se dicen, ¿por qué excluir algunas?

Ahora bien, el realismo de los señores Zola y Eça de Queirós aún no agotó todos los aspectos de la realidad. Hay actos íntimos e ínfimos, vicios ocultos, secreciones sociales que no pueden omitirse en esa exposición de todas las cosas. Si son naturales, ¿para qué esconderlos? Se me ocurre que a Voltaire, cuya eterna mofa es la satisfacción del sentido común (cuando no trasciende el límite humano), se le atribuye una respuesta de la cual sólo citaré la mitad: *Très naturel aussi, mais je porte des culottes.*

En cuanto al señor Eça de Queirós y a sus amigos de este lado del Atlántico, repetiré que el autor de *El primo Basilio* tiene en mí a un admirador de su talento, adversario de sus doctrinas, deseoso de verlo aplicar las fuertes cualidades que posee en modo diferente. Que si también admiro el ingenio de su estilo, hago restricciones a su lenguaje; que su don de observación, además de pujante, es demasiado complaciente; sobre todo, es exterior y superficial. Este modo de sentir y la franqueza de decirlo puede sorprender a sus fervientes amigos. Pero entonces, ¿qué sería la crítica?

Traducción de Virginia Verdugo H.

Notas

¹ José Maria Eça de Queirós (1845-1899). Novelista portugués; uno de los mejores representantes del naturalismo en Portugal. Autor de importantes obras como *La reliquia*, *Los Maia*, *La correspondencia de Fradique Mendes*, *El crimen del padre Amaro* y *El primo Basílio* (N. de la Ed.).

² José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915). Escritor portugués. Colaboró con Eça de Queirós en la publicación de *As farpas*, crónicas sobre política, literatura y costumbres de su tiempo, y *El misterio de la carretera de Sintra*. Autor de ensayos de crítica literaria, libros de viaje y ficción. Entre sus obras se encuentran *Literatura de hoje*, *Notas de viagem* y *Contos cor-de-rosa* (N. de la Ed.).

³ Se refiere a Émile Zola, padre del naturalismo. *L'Assommoir* (*La taberna*) forma parte de la serie *Les Rougon-Macquart* (N. de la Ed.).

⁴ Alexandre Herculano de Carvalho e Araújo (1810-1877) poeta, novelista, historiador y ensayista romántico portugués, autor de *Historia de Portugal*, *Poesía*, *Eurico, el presbítero* y *El monje de Císter* (N. de la Ed.).

⁵ Véase la nota 1 del ensayo "Noticia de la actual literatura brasileña".

⁶ Región centro-sur de Portugal, de clima mediterráneo (N. de la Ed.).

⁷ Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). Filósofo, político y revolucionario francés. Iniciador del pensamiento anarquista (N. de la Ed.).

⁸ Henri Bonaventure Monnier (1799-1877). Dramaturgo, caricaturista y actor francés (N. de la Ed.).

⁹ Judas Macabeo fue hijo de Matatías. Tomó el sobrenombre de Macabeo después de la muerte de su padre, a quien reemplazó en el mando de las fuerzas que luchaban contra las imposiciones de Antíoco IV Epífanes (215-164 a.C.), rey de la dinastía seleúcida; hijo de Antíoco el Grande. Gobernó Siria e Israel. Dictó una serie de decretos que suspendían cualquier manifestación religiosa judía y trató de establecer el culto a los dioses griegos. Probablemente se refiere al elefante ricamente ataviado que Eleazar atacó imaginando que era de Antíoco

Epífanés. El elefante representa las aspiraciones de los reyes de Seleucia además de ser una de las grandes armas de su arsenal de guerra (N. de la Ed.).

¹⁰ Heroína de la obra *Eurico, el presbítero* de Alexandre Herculano (N. de la Ed.).

¹¹ Nicolas Boileau-Despréaux (636-1711). Comúnmente llamado Boileau, fue un poeta y crítico francés. Es el principal teórico de la poesía francesa del siglo XVII. Uno de los principales participantes del clan de los Antiguos en la famosa disputa entre los Antiguos y los Modernos, polémica literaria y artística que sacudió la Academia Francesa a finales del siglo XVII. Entre sus obras destacan *El arte poético*, *El atril* y *Tratado de lo sublime* (N. de la Ed.).

¹² Véase la nota 4 del ensayo “Acuarelas”.

¹³ *Lisístrata*, comedia satírica de Aristófanes a favor de la paz (411 a. C.).

¹⁴ Gil Vicente (1465-1536). Primer dramaturgo portugués; se dedicó al teatro popular y religioso; también fue poeta. Autor de *El monólogo del vaquero*, *Auto de los Reyes Magos*, *Auto pastoril castellano* y *Farsa de Inés Pereira*. Sobre Camões, véase la nota 22 del ensayo “Noticia de la actual literatura brasileña” (N. de la Ed.).

¹⁵ Thomas Macaulay (1800-1859). Poeta, historiador y político inglés. Contribuyó al proyecto de reforma electoral y de la ley de la abolición de la esclavitud. Fue consejero supremo de la India (N. de la Ed.).

Quien dijo que Garrett¹ por sí solo valía una literatura, dijo bien y de manera breve lo que de él se podrá escribir sin exagerar y sin omisiones. También él mismo lo proclamó, aunque más extensamente, en aquel prefacio de *Viagens na minha terra*,² su mayor apología.

No firmó el prefacio, pero nadie escribía así, sólo él. Tampoco lo hizo para ocultarse tras una máscara. Los editores –a quienes el autor atribuyó tan bellas y justas cosas, si acaso tuvieron el cuidado de aproximarse al estilo del gran escritor– fueron los únicos que se ilusionaron. No sabemos si hoy se lo perdonaríamos. A nosotros y a la gente de nuestra juventud nos parecía que era un derecho suyo, únicamente suyo.

Estábamos cerca del óbito del poeta; habíamos balbuceado sus páginas, como las de otros que también fueron poetas o prosistas, novelistas o dramaturgos, oradores o humoristas, siendo que él fue todo eso al mismo tiempo y dejó un primor en cada género. Éramos jóvenes todos. Ninguno había nacido con *Camões* ni con

Dona Branca; nadie era más viejo que estas obras, menos aun había quien datara de aquel 4 de febrero de 1799, cuando la raza portuguesa dio su mayor ingenio después de Camões.

No sólo éramos jóvenes, sino también románticos; sonaba en nosotros la tonada de Gonçalves Dias; oíamos a Alencar³ domar los mares bravíos de su tierra en aquel poema en prosa que nos dejó. Álvares de Azevedo⁴ era nuestro aperitivo de Byron y Shakespeare. De Garrett hasta las anécdotas nos encantaban. Hasta aquí llegaban, surcando los mares, el eco de sus tiempos verdes y maduros, los amores que había traído, la amistad que ellos y la poesía forjaron y mantuvieron entre el poeta luso y nuestro Itamaracá, la picardía de sus dichos y, finalmente, la gracia persistente de sus últimos años.

Cierto es que cuando nació venía en camino el romanticismo con Goethe, con Chateaubriand, con Byron, pero él, que llevó esta nueva planta a Portugal –o la vacuna, como la llamó en algunos momentos–, incluso en la Universidad de Coimbra se ocupaba de tragedias clásicas antes que de *Frei Luís de Sousa*.⁵ Hizo muchos versos a la antigua usanza hasta que se deshizo totalmente

del manto caduco, acontecimiento conmemorado en aquellos versos de *Dona Branca*:

Não rias, bom filósofo Duarte,
Da minha conversão, sincera é ela;
Dei de mão às ficções do paganismo,
E, cristão vate, cristãos versos faço.⁶

No era temprano para hacer versos cristianos. Chateaubriand, desde los albores del siglo, alababa las gracias nativas del cristianismo y descubría lleno de Rousseau el candor del hombre natural.

Puesto que en su tierra fue el precursor de las nuevas formas, Garrett no fue su copista y todo cuanto salió de sus manos traía un cuño propio y puramente nacional. Por el asunto, por el tono, por la lengua, por el sentimiento, era hombre de su patria y de su siglo, al que nutrió durante cerca de cuarenta años. Naturalmente recibió críticas y rechazos, y probablemente desprecios. No lo menguaron golpes ni sarcasmos, pero la admiración era mayor que todo y las obras se sucedieron graves o lindas, siempre de gran nivel, para ejemplo de otros.

No es pertinente ahora, dadas las prisas, el estudio del autor de *Frei Luís de Sousa*, de *Adozinda* y de las *Folhas caídas*, y tan sólo para alabar tales obras basta nombrarlas como a sus otras hermanas. Nadie las ha olvidado una vez leídas. Estamos celebrando el centenario del nacimiento del poeta, que vivió poco más de medio siglo, y a nuestra mente acuden todas sus invenciones bajo la forma perdurable que les dio. Los versos, desde los que compuso a las diosas griegas hasta los hechos a sus devotas católicas, permanecieron en el aire cantando las loas del gran espíritu.

Figuras que él creó nos rodean con gesto peculiar y alma propia: Catarina, Madalena, Maria, Paula, Vicente, Branca, al pie de otras viriles o esbeltas, ciñendo la frente de Camões o de Bernardim Ribeiro, y aquella que acepta un moro con todos sus pecados de incrédulo y de hombre, y la más conmovedora de todas, la más trágica, ésa que ve retornar de la muerte supuesta y consumada al primer marido de su madre para separar a sus padres.

No acude a la memoria de igual manera su desempeño político. Lo que recordamos de los discursos es sólo lo literario, y del oficio de mi-

nistro que ejerció recordamos que llevó a cabo algunos trabajos para crear el teatro nacional, pero valieron menos que *Um auto de Gil Vicente*.⁷ Si negoció algún tratado, como los tratados mueren seguimos leyendo sus páginas vivas. Se dio el gusto de entrar en la política y mostrar que no sólo servía para hacer versos.

Habiendo combatido en la revolución de 1820, como Chateaubriand, bajo las órdenes de los príncipes, quiso ser como aquél y Lamartine: ministro y hombre de Estado. No sé si advirtió que es menos amargo retratar a los hombres que regirlos. Tal vez sí; es lo que puede deducirse de más de una página íntima. En todo caso, no es al político a quien hoy celebramos, sino al escritor—uno de los mayores de la lengua, uno de los primeros del siglo—, que junta en sus libros el alma de la nación con la vida de la humanidad.

*Traducción de María Cristina
Hernández Escobar*

Notas

¹ Se refiere a João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (Almeida Garrett), escritor romántico portugués (1799-1854), autor, entre otras obras, de *Viagens na minha terra* (Viajes por mi tierra, 1825), los poemas épicos *Camões* (1825) y *Dona Branca* (1826) y *Frei Luís de Sousa* (N. de la T.).

² Se refiere a la obra del escritor portugués Alexandre Herculano (N. de la Ed.).

³ Véanse las notas 1 de “Noticia de la actualidad literaria brasileña...” y 13 de “El pasado, el presente y el futuro de la literatura”.

⁴ Véase la nota 18 del ensayo “Noticia de la actual literatura brasileña...”

⁵ Drama en tres actos de Almeida Garrett, estrenado en 1843 y publicado en 1844 con notas del autor, basado libremente en la vida de Manuel de Sousa Coutinho, que en el medio eclesiástico adoptó el nombre de Frei Luís de Sousa (N. de la T.).

⁶ No te rías, buen filósofo Duarte, / de mi conversión: sincera es; / hice a un lado las ficciones del paganismo / y, [como] cristiano vate, cristianos versos hago (trad. propia.).

⁷ Pieza teatral de Garrett representada por primera vez en Lisboa en 1838. Es su primera obra en su intento de reinventar el teatro nacional inspirándose en Gil Vicente y la tradición vicentina. La obra incluye como personajes a Bernardim Ribeiro, Gil Vicente y al rey D. Manuel I, para evocar un pasado de grandezas no sólo materiales, sino también del teatro nacional (N. de la T.).

I. Discurso inaugural
(20 de julio de 1897)

Señores:

Al investirme con el cargo de presidente, quisisteis dar inicio a la Academia Brasileña de Letras por la consagración de la edad. Si bien no soy el más anciano de nuestros colegas, me cuento entre los más ancianos. Es simbólico, por parte de una institución que espera vivir, confiarle a la edad funciones que más de un espíritu eminente ejercería mejor. Ahora que os agradezco la elección, os digo que buscaré, en la medida de lo posible, corresponder a vuestra confianza.

No es necesario definir esta institución. Iniciada por un joven,¹ aceptada y conformada por jóvenes, la Academia nace con un alma nueva y naturalmente ambiciosa. Vuestro deseo es conservar, en medio de la federación política, la

* Discursos pronunciados por Machado de Assis en las sesiones inaugural y de cierre de la Academia Brasileña de Letras. La Academia fue fundada en 1896 y Machado de Assis impulsó con fuerte decisión este proyecto; fue el primer presidente electo en enero de 1897 (N. de la Ed.).

unidad literaria. Tal obra exige no sólo la comprensión pública, sino, también y sobre todo, vuestra constancia. La Academia Francesa, que sirvió de modelo a ésta, sobrevive a sucesos de toda clase, a las escuelas literarias y a las transformaciones civiles. La vuestra ha de aspirar a los mismos rasgos de estabilidad y progreso. El bautismo de sus sillas con los nombres preclaros y añorados de la narrativa, la lírica, la crítica y la elocuencia nacionales es indicio de que la tradición es su primer voto. Os corresponde a vosotros hacer que éste perdure. Transmitid a vuestros sucesores el pensamiento y la voluntad iniciales, para que ellos los transmitan también a los suyos, y vuestra obra se cuente entre las sólidas y brillantes páginas de nuestra vida brasileña. Se abre la sesión.

II. Sesión de clausura

(7 de diciembre de 1897)

Un artículo de nuestro reglamento interno nos impone la obligación de adoptar, al final de cada año, el programa de los trabajos del año entrante. Otro artículo atribuye al presidente la exposición justificativa de dicho programa.

Como nuestra ambición, en estos meses iniciales, es moderada y simple, no conviene que las promesas sean amplias. Todo marchará despacio y con tiempo. No han faltado simpatías hacia nuestras primeras obras. La lengua francesa, que va a todas partes, ya dio la bienvenida a esta institución. Primero sonrió; era natural, estando nosotros a dos pasos de la Academia Francesa; después alabó y, a dos pasos de la Academia Francesa, una alabanza vale por dos. En pocos meses de vida, es mucho. Dentro del país encontramos buena voluntad y animación; la prensa nos ha agasajado con palabras amistosas. Pese a todo, la vida de este primer momento ha sido modesta, casi oscura. Nacida entre graves problemas de orden público, la Academia Brasileña de Letras tiene que ser lo que son las asociaciones análogas: una torre de marfil donde se acojan espíritus literarios con una preocupación puramente literaria, y desde donde, extendiendo los ojos hacia todos lados, puedan ver con claridad y calma. Los hombres de aquí pueden escribir páginas de historia, pero la historia se hace allá afuera. Hace justamente cien años, el mayor hombre de acción de nuestros tiempos, agradeciendo su elec-

ción como miembro del Instituto de Francia,² respondía que, antes de ser igual a sus colegas, sería, durante mucho tiempo, su discípulo. No se trataba, sin embargo, de una pretensión de gran capitán, puesto que ese joven de 28 años ya meditaba salir a la conquista del mundo. La Academia Brasileña de Letras no pide tanto a los hombres públicos de este país; no sugiere ser su igual ni su maestra. Se contenta con hacer, en la medida de sus fuerzas individuales y colectivas, lo que ese mismo académico de 1797 calificó entonces como la ocupación más honrosa y útil de los hombres: trabajar por la ampliación de las ideas humanas.

El próximo año no tenemos más que dar seguimiento al anuario bibliográfico, reunir los datos biográficos y literarios como base para un diccionario bibliográfico nacional y, de ser posible, algunos elementos del vocabulario crítico de los brasileñismos que han entrado en la lengua portuguesa, y de las diferencias en la forma de hablar y escribir de ambos pueblos, conforme lo prometemos en un artículo del reglamento interno.

Son obras de gran envergadura, cuya importancia no es necesario encarecer a vuestros ojos.

Exigen una diuturnidad paciente. La constancia, si alguna vez ha faltado a nuestros hombres de otras esferas, es virtud que no puede vivir lejos de esta casa literaria.

El último de estos trabajos puede hacerse incluso con mayor lentitud; no sólo exige una gran investigación y una atención calculada, sino también mucha crítica. Las formas nuevas de la lengua, ya sea por la composición de vocablos, hijos de los usos y costumbres americanos, o bien por la transformación de su sentido original, o incluso por alteraciones gráficas, serán materia de útil y porfiado estudio. Con los elementos que ya están publicados y los que se organicen, se hará algo que durante el próximo siglo se irá enmendando y completando. No temamos hablar del próximo siglo; es lo mismo que decir dentro de tres años, que no tardará más, y hay tal confluencia de movimiento, que no espera vivir menos. No es una vanidad de la Academia Brasileña de Letras poner los ojos tan lejos.

La Academia, trabajando por el conocimiento de esos fenómenos, procurará ser, con el tiempo, la custodia de nuestra lengua. Le corresponderá, entonces, defenderla de aquello que no provenga de las fuentes legítimas —el pueblo y los

escritores— sin confundir la moda, que perece, con lo moderno, que vivifica. Custodiar no es imponer; ninguno de vosotros tiene para sí que la Academia decrete fórmulas. Y además, para guardar una lengua es necesario que ésta se guarde también a sí misma, y el mejor de los procesos es, hasta ahora, la composición y la conservación de obras clásicas. La autoridad de los muertos no aflige, y es definitiva. Garrett³ puso en boca de Camões⁴ aquella célebre exhortación en la que transfiere al “Generoso Amazonas” el legado paterno. Seamos un brazo del Amazonas; guardemos en aguas tranquilas y saludables lo que éste arrastre con el paso del tiempo.

No hay que justificar lo que por sí mismo se justifica; me limito a este breve anuncio del programa. Las investigaciones que nos disponemos a hacer, esa recolección por lectura o de oídas, no serán una tarea brillante ni escandalosa, pero sí útil, y la utilidad es una cualidad, incluso en las academias.

Traducción de Paula Abramo

Notas

¹ Lúcio de Mendonça (1854-1909), considerado el padre de la Academia Brasileña de Letras, tenía 42 años cuando ésta se fundó (N. de la T.).

² El autor se refiere a Napoleón Bonaparte (1769-1821), quien el 25 de diciembre de 1797 fue elegido miembro del Instituto de Francia, ocupando la vacante de Lazare Carnot (N. de la T.).

³ Véase la nota 2 de “El pasado, el presente y el futuro de la literatura”.

⁴ Véase la nota 22 de “Noticia de la actual literatura brasileña”.

Cronología de Joaquim Maria Machado de Assis

- 1839** Nace el 21 de junio en Río de Janeiro, Brasil, en el seno de una familia de jornaleros al servicio de la viuda de un senador.
- 1851** Al morir su padre, se ve obligado a vender dulces junto a su madrastra en un colegio del barrio, donde es probable que asistiera a las clases de manera informal.
- 1855** Publica su primer poema, "Ela", en la revista *Marmota Fluminense*.
- 1864** Publica su primer libro de poemas, *Crisálidas*.
- 1869** Contrae matrimonio con la portuguesa Carolina Xavier de Novaes, hermana del poeta Faustino Xavier de Novaes.
- 1873** Ingresa en el Ministerio de Agricultura, Comercio y Obras Públicas, como primer oficial.
- 1881** Su novela *Memorias póstumas de Blas Cubas* marca el inicio del realismo en Brasil.
- 1896** Funda la Academia Brasileña de las Letras, que presidió hasta su muerte.
- 1904** La muerte de su esposa lo sume en una profunda tristeza.
- 1908** Muere en Río de Janeiro el 29 de septiembre.

Bibliografía mínima

Machado de Assis, *Quincas Borba*, Barcelona, Icaria, 1990; *Don Casmurro*, Madrid, Cátedra, 1991; *Helena*, Barcelona, Sirmio, 1992; *El alienista*, Barcelona, Tusquets, 1997; *La causa secreta y otros cuentos de almas enfermas*, Madrid, Celeste, 2000; *Memorial de Aires*, Valladolid, Cuatro, 2001; *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Madrid, Alianza, 2003; *Los papeles de Casa Velha*, Madrid, Funambulista, 2005; *Crónicas escogidas*, Madrid, Sexto Piso, 2008.



ÍNDICE

Presentación	7
El pasado, el presente y el futuro de la literatura	19
Noticia de la actual literatura brasileña.	
Instinto de nacionalidad	33
El ideal de crítico	60
Acuarelas	70
El periódico y el libro	104
Ideas sobre el teatro	121
El teatro nacional	145
José de Alencar: Iracema	162
Castro Alves	177
Eca de Queirós	193
Garrett	224
En la Academia Brasileña	230

Textos críticos,
de la colección Pequeños
Grandes Ensayos, editado por la
Dirección General de Publicaciones y
Fomento Editorial de la UNAM, fue impreso
en mayo de 2010 en Impresora y Encuaderna-
dora Progreso, S.A. de C.V., San Lorenzo núm. 244,
Col. Paraje San Juan, deleg. Iztapalapa, C.P. 09830,
México, D.F. En su composición se usaron tipos ITC
Century Book 9/13, 8/12 y Bell MT 20/21 pts. Para la
impresión de los interiores se usó papel bond ahuesado
de 90 g; para los forros, cartulina Domtar Feltweave
de 216 g y para el guardapolvo, Domtar Feltweave de
194 g. La formación estuvo a cargo de Ma. Dolores
Rodríguez. La edición consta de 1000 ejemplares
y estuvo al cuidado de Odette Alonso y
Alejandro Soto V. Coordinación editorial:
Elsa Botello L. Tipo de impresión
offset.