

Formación y representación

Hermenegildo BASTOS*

¿Cuáles son las formas de representación específicas de una literatura, como la nuestra, erguida sobre la confrontación entre la imitación dislocada de las literaturas matrices y la materia local que se obstinaba en escapar al modelo de representación transplantado; de una literatura dedicada mucho más, cuando menos hasta antes del sistema literario consolidado, a imitar los modelos extranjeros y que, así, se escapaba de conocer el país? Aunque la literatura se escapase de conocer el país, éste se inmiscuía en la obra terminando por modificar los modelos. La representación se hace dentro de modelos construidos históricamente, construcción que, siendo literaria, es también política. El proceso de construcción del modelo brasileño de representación es el mismo proceso de formación del sistema literario y de la tentativa de construcción del país. Parto de un caso específico, el de *Vidas secas*.

Un comentario a Candido sobre Graciliano

Antonio Candido observa que Graciliano "...trabajó como una especie de procurador del personaje, que está legalmente presente, pero al mismo tiempo ausente. El narrador en él quiere identificarse con el personaje, y por eso hay en su voz una cierta objetividad de relator. Mas quiere hacer las veces del personaje, de modo que, sin perder la propia identidad, sugiere la de él".¹

La relación escritor-narrador/personaje en *Vidas secas* es una representación del poder de representación, lo que nos lleva a la noción de mimesis como aparece en Auerbach. Más que representar en el sentido de reproducir algo preexistente, mimesis es el acto (actividad) de hacerse presente.

Graciliano, al asumir el privilegio que lo diferencia del personaje, lo hace a modo de presentarlo y analizarlo. *Vidas secas*, como parte de una tradición local, radicaliza una cuestión básica de la ficción brasileña —la de la relación narrador (letrado) / personaje (iletrado). En otras palabras: ¿cómo negociar la inclusión en la obra del excluido social?

* Doctor en teoría y literatura comparada por la Universidad de São Paulo, Brasil. Profesor de tiempo integral de la Universidad de Brasilia. En 2005-2006 realizó una estadia de investigación en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, e impartió un seminario sobre literatura brasileña en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

¹ Antonio Candido, "50 años de *Vidas Secas*", en *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*, 3ª ed. Revista pelo autor. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

En Brasil, donde la representación democrática era una imitación del modelo extranjero, una “idea fuera de lugar”, para usar la expresión de Roberto Schwarz, los impases en la representación se reduplican porque indician la impropiedad local, pero apuntan también hacia el embuste de la democracia en el sistema capitalista como un todo.

En la política, representación es la relación entre aquel que habla y aquellos que le delegan el derecho y el poder de hacerlo. Los que delegan permanecen al mismo tiempo presentes y ausentes en el gesto de representación.

Antes de colocar la cuestión de la obra como representación de la historia, se coloca la cuestión del escritor como representante de clase o grupo social. La condición de personaje cuyo destino es más o menos negociado con el escritor-narrador es manifestación de eso.

La representación política en la literatura se da de dos maneras: 1) en el modo como ella es ejercida en la vida social, en las instituciones, etcétera; 2) en la relación entre los personajes, o entre éstos y el narrador (y el escritor), y por lo tanto, en la representación política internalizada en la obra. De la eficacia estético-literaria dependerá el valor de la representación política. Como método de análisis, cabe partir de la representación literaria, sobre todo porque ella contiene mucho más política de lo que a primera vista se ve. El grupo, comunidad, país, nación, precisarán refinar sus modos de representación estética para que ella tenga sentido político.

En *El dieciocho brumario* Marx señala que los pequeños campesinos no podían auto-representarse, por eso debían ser representados. La razón de eso radica en el hecho de que los campesinos eran una clase. Eran una clase en el sentido de que tenían intereses diferentes de las otras clases sociales de la Francia de entonces; mas no lo eran porque entre ellas hubiese “sólo una ligación local y en que la similitud de sus intereses no crea entre ellas comunidad alguna, ligación nacional alguna, sin organización política...”²

De esas palabras debemos entender que representación es, en el mundo moderno, antes que nada, un fenómeno político de clase.

En *Vidas secas* la representación es de las contradicciones vividas por el autor y su narrador en el trato con la vida social brasileña. En el capítulo “El mundo cubierto de penas”, acompañamos el esfuerzo de Fabiano (y también del escritor) por entender las palabras de *sinha Vitória*. ¿Cómo entender que las pequeñas aves mataban el ganado? Fabiano inicia un razonamiento complejo que poco después se torna simple. No se trataba apenas de entender las palabras de *sinha Vitória*, sino de analizar todo el proceso de la explotación capitalista. Jalando ese hilo, nos deparamos con algo que es como si la propia narrativa pensase:

—Fabiano, mi hijo, ten coraje. Ten vergüenza, Fabiano. Mata al soldado amarillo. Los soldados amarillos son unos desgraciados que precisan morir. Mata al soldado amarillo y a los que mandan en él.³

Este razonamiento es al mismo tiempo del narrador y del personaje, pero entre ellos hay un desfase. A rigor no es del personaje ni del narrador, es la propia narrativa que se comenta y refleja, dejando ver un instante de saturación del cuestionamiento y, así, instalando el desfase.

El personaje desmonta la metáfora de *sinha Vitória* yendo hasta la comprensión de la cuestión social y lo hace más o menos según los modelos de la izquierda brasileña de

² Karl Marx, *O Dezoito Brumário*, São Paulo, Abril Cultural, 1974, p. 403 (Colec. “Los Pensadores”).

³ Graciliano Ramos, *Vidas secas*, 58ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1986, p. 111.

la época, que se empeñaba en acciones que resultasen en la concientización del trabajador del campo. Podríamos pensar que el narrador asume este papel de agente de la concientización, aunque, bien observado, Graciliano se distancia de esa perspectiva. La ironía contenida en la narrativa nos remite a otra perspectiva: no es sólo el personaje que aprende, sino también el narrador. Tampoco el narrador (el intelectual) detenta ahí el conocimiento de los caminos que deberían ser recorridos en las condiciones sociales concretas de aquel momento.

Uno de los índices de esa ironía está en el uso del condicional. En principio, se puede pensar que el condicional expresa una hipótesis —“Las sabandijas excomulgadas eran la causa de la sequía. Si pudiese matarlas, la sequía se extinguiría” (p. 113)—, pero más que una hipótesis, me parece un distanciamiento del narrador: de pensarse así, se llegará a ese punto, pero ¿y si no ocurre así? La evolución del razonamiento no se completa. Alguna cosa no se acomoda, queda fuera.

Una lectura menos cuidadosa vería ahí el paternalismo de siempre del intelectual brasileño. Pero no es eso lo que ocurre. La verdad es que somos todos aprendices, y el intelectual tiene que aprender con ése que es aparentemente el *sertanejo* bronco.

La obra representa los impases de la revolución brasileña y ahí sobresale el impase del intelectual (el autor y su narrador) en su relación con el pueblo (el personaje). *Vidas secas* está lejos del paternalismo de clase. Si falta a Fabiano el poder de representar, ¿para qué inventar una obra en que él representase? Ahí tendríamos otro tipo de representación, aquella a la cual escaparía el país real, o que se construiría como una forma de lo literariamente correcto.

Mas si Fabiano no representa, con todo invade el discurso del narrador, imponiéndole condiciones de procuración. La identidad entre forma y materia en el estilo de Graciliano resulta de una negociación con el personaje Fabiano.

Notas sobre las gravitaciones del realismo en Roberto Schwarz

La afirmación de que, por los criterios convencionales, sería mejor considerar a Machado de Assis un escritor anti-realista⁴ puede ser tomada como un indicio de la dificultad en definir realismo. Dice Schwarz que Machado trabajó con esquemas aparentemente anti-realistas, pero que, si pensáramos en el espíritu distintivo del realismo como la ambición de capturar la sociedad contemporánea en movimiento, él es un gran realista. Que hay dos acepciones de realismo (una más restricta, datada en el siglo XIX, y otra, más amplia, que traduce una concepción del arte y de su relación necesaria, en lo casual, con la historia). Ése no es el único problema aquí. Podemos preguntar si las dos acepciones se condicionan mutuamente, y ¿cómo el realismo del siglo XIX requirió una crítica que formulase una concepción realista de la historia de la literatura restringida a ese mismo siglo, proyectando la visión de la Historia subyacente a la idea amplia de realismo? Además, cabe preguntar si, y en qué términos, se puede hablar de realismo a propósito de la literatura modernista, y de la literatura que se practica hoy.

Las cuestiones del realismo en Roberto Schwarz comienzan por la discusión de cómo la literatura brasileña procuró apropiarse de los modelos realistas europeos y por la búsqueda

⁴ Roberto Schwarz, “A Brazilian Breakthrough”, en *New Left Review* 36, noviembre-diciembre, 2005. Disponible en www.newleftreview.net

de entendimiento de la diferencia entre los significados que las formas literarias tienen en el centro y en la periferia.

En la dialéctica localismo/cosmopolitismo, pensada por Antonio Candido como uno de los elementos de la lógica de funcionamiento de la literatura y de la cultura en países como el nuestro, se encuentra el camino para el ecuacionamiento del problema. Los modelos cosmopolitas tienen que adaptarse a las condiciones locales. Las formas literarias importadas deben, para tener algún rendimiento expresivo, procesar la materia local. ¿Cómo entender el significado de obras como *Senhora* de Alencar que no llegaron al realismo —y eso porque faltaban al país las condiciones de vida burguesa del individuo en crisis y en confrontación con la sociedad, materia del realismo del siglo XIX europeo—, mas, de modo opuesto, no dejaron tampoco de evidenciar (¿sin querer?) su propia falla? Al crítico, a su vez, cabe confiar “en el valor de conocimiento del arte”.⁵

“...la literatura brasileña no es la repetición de formas creadas en Europa, es algo nuevo”, afirma Schwarz⁶ en un ensayo seminal sobre otro ensayo seminal —la “Dialética da malandragem” de Antonio Candido. Las *Memórias de un sargento de milicias*, consideradas por un buen tiempo como precursoras del realismo, fueron inicialmente desbancadas por Antonio Candido de ese lugar y, en seguida, alzadas otra vez a la altura de las obras realistas, aunque por otra razón. Candido demuestra que falta al libro el valor de documento, no siendo, por tanto, ése el sentido de su realismo. El realismo está antes en el hecho de que la obra permite ver el funcionamiento de la sociedad brasileña, la forma social brasileña. En otras palabras: *Memórias de un sargento de milicias* capta la sociedad en movimiento, realiza una “crítica basada en el sondeo del mundo contemporáneo”.

El realismo en cuestión no es espejista. La forma social objetiva precede a la forma artística y, en ese proceso, el trabajo del escritor es la formalización de lo no-literario. “Una composición sólo es imitación si lo es de algo organizado...”, observa Schwarz y añade: ésa es una “teoría enfática del realismo literario y de la realidad social en tanto que formada”.⁷ En las *Memórias* tenemos la “imitación de una estructura histórica por una estructura literaria”. Así, la originalidad nacional de la obra está, antes, en la realidad representada. La reflexión que ellas emprenden, y que depende de la forma estética (más allá de la crónica documental), es sobre el país verdadero y éste no es el país pintoresco y del corazón, es el de las clases sociales.

Cabe encontrar el país real en la forma literaria, ésta es el “punto de partida de la reflexión” crítica. En el caso de las *Memórias* la dialéctica del orden y del desorden es “la propia forma de la novela, la ley de su intriga”.⁸ El crítico llegará así a “una estructura de estructuras, o mejor, a una estructura compuesta de otras dos: la forma de la obra, articulada al proceso social...”⁹

Así como la literatura brasileña no es mera repetición de la literatura europea, la crítica literaria brasileña encuentra su originalidad en descubrir y analizar procesos sociales y litera-

⁵ Roberto Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, da ‘Dialética da malandragem’”, en *Qué horas são? Ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 141.

⁶ *Ibidem*, p. 134.

⁷ Schwarz, *ibidem*, p. 141.

⁸ *Ibidem*, p. 138.

⁹ *Ibidem*, p. 140.

rios nuevos. A partir de eso, Schwarz se hizo, para él y para la crítica brasileña e internacional, la siguiente pregunta: ¿cómo fue posible que en un país periférico, hacia el fin del siglo XIX, en un momento en que las relaciones sociales esclavistas ya estaban enterradas en los países centrales, en un país sin vida cultural moderna organizada y cuya literatura aún se esforzaba por encontrar el tono propio y, al mismo tiempo, el tono que la colocase en el medio de las otras literaturas, surgiese un escritor de primera calidad?

Con *Memórias póstumas de Brás Cubas* Machado inventó un estratagema estética que hizo de él un autor de obras de valor estético universal, que, exactamente por eso, son capaces de captar la historia en movimiento, o sea, son realistas. Valor estético y conocimiento de la realidad histórica son interdependientes.

La innovación machadiana funcionó como una solución estética a problemas objetivos de la cultura brasileña. Tales problemas ya se hacían presentes en su obra anterior y en la novela brasileña de la época. Con relación a la literatura de su tiempo, realista, él se distanció mucho, aproximándose, por lo contrario, a la retórica cómica de los escritores ingleses y franceses del siglo XVIII. La prosa realista discreta y dirigida directamente al asunto no estaba ahí contemplada. Por otro lado, su sentido no convencional del motivo estuvo más allá de su tiempo. Sobrepasó al realismo y al naturalismo, anticipando a Freud y a la filosofía del inconsciente.

Esto es una paradoja que Schwarz cuestiona de la siguiente manera, a propósito de Machado:

Esta paradoja —el desacuerdo entre el conjunto de esquemas estéticos y la materia de la vida que ellos representan— levanta la cuestión de lo que ocurre con el realismo en un país periférico donde las secuencias de la historia social y literaria europea rigurosamente no se dan, perdiendo, así, su necesidad interna, o hasta la cuestión de cómo las formas modernas suceden en regiones que no exhiben las condiciones sociales en que ellas se originaron y que en cierto sentido presumen.¹⁰

En el Brasil la representación realista fue el resultado de la acumulación literaria que emergió de los árcades a Machado, en un movimiento ascendente de conocimiento del país real. En el proceso de formación del sistema literario y del país se construyó la representación literaria (realista).

El vínculo entre formación y representación, subrayado por Paulo Arantes, es el que da la estructura a la *Formação da literatura brasileira*. En lugar de un libro de historia de la literatura brasileña, tenemos la narrativa del proceso de construcción de la capacidad de representar.¹¹

La formación del sistema literario brasileño fue un elemento de descolonización. La imaginación literaria brasileña se hizo capaz de auto-referencia, tornándonos capaces de representarnos a nosotros mismos. ¿Sólo así somos realistas? Pero el derecho a la representación que conquistamos, como dirá Schwarz en otro lugar,¹² es un derecho de las elites, no es una conquista de clase. La dialéctica universal/local dio condición a la minoría culta de participar de la civilización occidental.

¹⁰ Schwarz, "A Brazilian Breakthrough", *op. cit.* Traducción libre.

¹¹ Paulo Eduardo Arantes, "Providências de un crítico literario en la periferia del capitalismo," en Otilia Arantes, *Sentido da formação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p. 22.

¹² Roberto Schwarz, "Nacional por subtração", en *Que horas são? Ensaio, op. cit.*

¿Cómo fue posible, entonces, el realismo en esas condiciones? El realismo fue antes que todo una moda europea. ¿Sería, entonces, más una idea fuera de lugar? Sí, pero al mismo tiempo su impulso era el de tornarse una forma de crítica a la sociedad moderna. Los dos aspectos difieren en importancia: para funcionar como una señal de modernidad y actualización, precisaría negarse a sí mismo, una vez que el movimiento de actualización/modernización era un ardid y “aparentaba indiferencia a la situación real”, contradiciendo la idea misma de realismo.

Alencar fue el primer escritor brasileño en hacer una tentativa seria de realismo, con *Senhora*. La reflexión de Schwarz se concentra en la confrontación entre la vida de los personajes principales —que Alencar aprovecha, juntamente con los modelos de intriga y conflicto, de Balzac—, y los personajes secundarios que salen de las crónicas románticas de la vida de la ciudad.

La intriga en que se mueven los personajes principales es un problema moderno: amor versus casamiento por interés. Ese problema viene de Balzac y depende de la sociedad moderna individualista. De la manera como es vivido por los personajes principales en Alencar se torna un problema abstracto porque en él encuentra correspondencia en la sociedad brasileña.

Los personajes secundarios, sacados de la naturaleza o adaptados de la prensa del momento, parecen vivir en otro mundo, el de las relaciones patriarcales. Aunque más representativos de la sociedad brasileña, no participan del conflicto central. Cabría a ellos atribuir un elemento local al libro y comunicar la tendencia general de la sociedad. Pero con eso uno de los principales efectos de la ficción de Balzac —la unidad sustancial entre el conflicto principal y las anécdotas secundarias— está ausente.

¿Cómo entender su falla, esto es, el desacuerdo entre el conflicto moderno a lo Balzac y los personajes que representan la materia local? La respuesta no puede ser encontrada apenas en la literatura, es preciso interpretar la historia. En un país como Brasil en que se preservaron las formas y prácticas sociales más retrógradas, el conflicto moderno del individualismo no podría tener lugar.

En *Senhora* el mundo de los personajes secundarios, gracias a su poder representativo, es lo suficientemente fuerte para evidenciar como abstracto el individualismo de los personajes principales.

Ése es un realismo fallo porque en él se puede captar la sociedad real en movimiento. Para el crítico realista, sin embargo, la falla tiene valor de revelación. La imitación mal hecha del modelo balzaquiano hace parte de la línea que terminó por generar la acumulación y nuestra originalidad: sin las fallas de los que le precedieron, Machado no sería lo que es.

En la novela de Machado se invierten las relaciones: el mundo patriarcal en ella es secundario, está en el primer plano, y el tema del individualismo queda reducido a un mero signo convencional de la modernidad.

La invención de Machado dependió de la mudanza del punto de vista narrativo hacia la posición de la clase alta; no más el punto de vista de los pobres, ahora tenemos un punto de vista de un narrador “que no apenas se identifica con la injusticia social y sus beneficiarios, sino descaradamente hace parte de ellos”.¹³

La calidad de “novela representativa”, en palabras de Antonio Candido, de las *Memórias de un sargento de milícias* está directamente ligada a la formación de la literatura y de la

¹³ Schwarz, “A Brazilian Breakthrough”, *op. cit.* Traducción libre.

nación brasileña. Con eso se debe preguntar: ¿cuál es el presente y el futuro de la formación hoy? Si el proyecto de completar la sociedad brasileña, a pesar de no estar extinto, está en suspenso,¹⁴ ¿cómo queda la formación? Schwarz afirma que “el sistema literario nacional parece un repositorio de fuerzas en desagregación”.¹⁵ Como tal, su sobrevivencia está en que él es algo “real y constructivo” porque a partir de su punto de vista “podemos sentir lo que se está descomponiendo”. Identificar la barbarie no deja de ser un acto de civilización. Y si naufragó el proyecto de construcción de una sociedad independiente, libre y soberana (que es el proyecto de la literatura empeñada), ese naufragio no es sólo brasileño sino mundial.

La sobrevivencia del realismo está ligada a la sobrevivencia del proceso formativo. Representar literariamente no es un acto trivial. Para representarnos a nosotros mismos es preciso que tengamos existencia política. Así, formación y representación, entre nosotros, son interdependientes.

Traducción por Jorge Ruedas de la Serna

¹⁴ Roberto Schwarz, “Os sete fôlegos de um livro”, en *Seqüências brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 56.

¹⁵ *Ibidem*, p. 58.