



**Los efectos de la lejanía.
La figura del indio y del gaucho en dos novelas de Alencar**

María Laura Romano¹

Recibido: 29/11/2015
Aceptado: 27/02/2016

Resumen

En el marco del proyecto del romanticismo brasileño de construir una cultura y literatura nacionales, José de Alencar publicó en 1870 *O Gaúcho* y, cuatro años más tarde, *Ubirajara*. En ambas novelas, experimentó con dos habitantes típicos de su país: el gaucho y el indio. La hipótesis que desarrollamos en el artículo es que en ellas se llevó a tal extremo la idealización de esos tipos humanos “originales” de Brasil que la prosa alencariana se vio confrontada con ciertas encrucijadas narrativas. Estas solo pudieron resolverse apelando a recursos que dinamizan el curso de las peripecias pero que funcionan en desmedro de la unidad artística de las novelas.

Palabras clave

Romanticismo – José de Alencar – Indigenismo – Literatura gauchesca.

Abstract

Under the Brazilian romanticism project to build a national culture and literature, José de Alencar published in 1870 *O Gaúcho* and, four years later, *Ubirajara*. In both novels, he experimented with two typical inhabitants of his country: the *gaúcho* and the indian. The hypothesis developed in the paper is that they took such an extreme idealization of these “original” Brazilian human types that Alencar's prose was confronted with certain narrative crossroads. These could only be resolved by appealing to resources that streamline the course of the incidents but that work to the detriment of the artistic unity of the novels.

Keywords

Romanticism – José de Alencar – Indianism – Gauchesca literature.

¹ Profesora y Licenciada en Letras de la UBA. Actualmente es doctoranda en la misma institución y profesora de Teoría y Análisis Literario en el Traductorado en Portugués del Instituto Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”. Investiga los usos de la sátira y la gauchesca en la prensa partidaria del Río de la Plata y de Rio Grande do Sul entre los años 1820-1870. Ha publicado artículos sobre el tema en revistas académicas y en actas de congresos. Contacto: goriotlr@hotmail.com

Qué gran cuadro si yo pudiera representarlo tal cual era.
J. G. Herder, *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*

Ubirajara y O Gaúcho en el contexto de la producción alencariana

José de Alencar publicó *O Gaúcho* en 1870 y, cuatro años más tarde, *Ubirajara*. A pesar de la corta distancia temporal que media entre ambas publicaciones, los dos textos no son fácilmente asimilables: mientras la leyenda tupí cierra la serie indianista alencariana, la cual ya contaba con *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), la novela sobre el tipo riograndense responde más bien a un programa regionalista. Sin embargo, vistos dentro de la economía global de la ficción alencariana, tanto *O Gaúcho* como *Ubirajara* se incluyen dentro de un proyecto más abarcador, que engloba al indianismo y al regionalismo y que tiene como objetivo final la definición de la nacionalidad brasileña.

Este propósito de construcción de la “brasileñidad” que perseguía la narrativa de Alencar debe comprenderse en el interior de un proyecto más vasto, el de la fundación de una cultura nacional, en el cual se vio comprometida la generación romántica brasileña, cercana a la corte de d. Pedro II y nucleada en el Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).² Para el caso que involucró de cerca a los escritores románticos, la cuestión en principio consistió en definir los términos a través de los cuales se nacionalizaría la producción literaria. La respuesta pareció encaminarse unívocamente: la literatura verdaderamente brasileña sería aquella que registrara lo que Brasil tenía de más “original”. Así, conforme con este programa, los románticos volvieron los ojos hacia las originalidades de su patria. Pero, para poder captarlas, recurrieron paradójicamente a la visión de un extranjero, el historiador y escritor francés Ferdinand Denis, quien en 1826 había impulsado a los escritores de Brasil a abandonar los motivos clásicos para concentrarse en las características locales y distintivas de su país, tales como la vegetación “exuberante” y, sobre todo, el indio, quien, a sus ojos, era el habitante más auténtico (Moritz Schwarcz 1998).³

Si bien la literatura de Alencar aportó a la exaltación de la figura del indígena como habitante “original” de Brasil a través de sus textos indianistas, su visión de las originalidades de la patria superó en amplitud a la de los escritores del IHGB. Y esto porque su vasto proyecto narrativo tuvo ojos no sólo para el indio, sino también para los habitantes típicos de regiones brasileñas bien alejadas de la corte carioca. Así, cultivando la novela regionalista, Alencar retrató en *O Gaúcho* (1870) al típico poblador de *o pampa* riograndense y, cinco años más tarde, hizo lo mismo con el habitante del *sertão* en *O Sertanejo*. Pero hay que subrayar que esta intención de dar cuenta de las

² Si bien Alencar mantuvo relaciones indirectas y a veces conflictivas con el nacionalismo cultural fomentado y financiado por el estado imperial, su ficción hizo causa común con los escritores del IHGB en tanto, al igual que ellos, su propósito último fue lograr la autonomía literaria brasileña. En cuanto a las diferencias entre Alencar y los escritores más cercanos a la corte, véase en Moritz Schwarcz (1998) la polémica que el mismísimo d. Pedro II mantuvo con el autor de *Iracema* a raíz de las críticas encendidas de este último contra *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães.

³ El camino propuesto por Denis fue seguido por dos de los escritores más importantes de la generación romántica, Gonçalves Dias y de Gonçalves de Magalhães, en cuyas obras, *I-Juca- Pirama* (1851) y *A Confederação dos Tamoios* (1856) respectivamente, hicieron de la imagen del indio un símbolo de nacionalidad brasileña.

particularidades de diferentes regiones brasileñas no fue en detrimento del nacionalismo literario del autor. Más bien este se vio reforzado, puesto que, como afirma Loureiro Chaves, en la narrativa de Alencar “‘regionalizar’ no significa fragmentar o aislar paisajes y tipos humanos, atomizándolos; para el escritor cearense, ‘se volvió necesario particularizarlos y representarlos en su identidad justamente para obtener la integración en el todo y, así, la visión de la totalidad’” (1982: 24, la traducción es nuestra).

Además de lo dicho por Chaves, para integrar el regionalismo alencariano en la producción global del autor, hay que tener en cuenta la interpretación que propone el escritor de su heterogéneo derrotero narrativo. En efecto, haciendo suyo un modelo orgánico, en el prólogo a *Sonhos d' Ouro* (1872), Alencar afirma que su programa literario sigue, casi como en espejo, las diferentes etapas evolutivas de conformación del pueblo brasileño: la fase primitiva, “aborigen”, representada por textos como *Iracema*,⁴ en la cual se recogen “las leyendas y mitos de la tierra salvaje y conquistada”; la histórica, en la que tiene lugar la unión del europeo invasor con la tierra americana, representada por novelas como *O Guarani* y *As Minas de Prata*; la etapa contemporánea al momento de la escritura alencariana, que el escritor identifica con “la infancia de nuestra literatura”, comenzada con la independencia política y representada por textos como *O Gaúcho*, *O Sertanejo*, *O Tronco de Ipê*, *Til*. Para esta última fase, la cual está consagrada al registro del “color local” y en la cual se integraría la línea regionalista, se propone a los escritores brasileños seguir un camino acorde con los preceptos románticos:

Donde no se propaga con rapidez la luz de la civilización, que de repente cambia el color local, se encuentra todavía en su pureza original, sin mezcla, ese vivir simple de nuestro país, nuestras tradiciones y costumbres, nuestro lenguaje, con un encanto típicamente brasileño. Hay, no solamente en el país, sino también en las grandes ciudades, hasta en la misma corte, esos rincones que guardan intacto, o casi, el pasado (Alencar 2006, la traducción es nuestra).⁵

Así, Alencar hace de la ficción el lugar de rescate literario de los elementos originales y diferenciadores de la brasileñidad.⁶ Como dijimos, el autor de *Iracema*, al igual que la vertiente romántica indianista, ubica al indio como modelo humano diferenciador, pero agrega otros tipos regionales particulares de Brasil, como el *gaúcho*, habitante de la pampa riograndense, que será junto con el indígena objeto de este trabajo.

⁴ En esta fase también hay que incluir a *Ubirajara*, libro “hermano de *Iracema*”, según afirma Alencar en el prólogo de la leyenda tupí.

⁵ En las citas de *Sonhos d' Ouro* de Alencar, no se consignan los números de página, puesto que utilizamos una versión digital de la novela, cuyos datos bibliográficos se encuentran detallados en la bibliografía final.

⁶ De esto no hay que deducir ninguna tara conservadurista en la prosa alencariana. En realidad, para retratar los adelantos de la civilización estaban las novelas urbanas. A propósito de esto, Alencar dice en *Sonhos d' Ouro*: “¿La literatura nacional que otra cosa es que el alma de la patria, que transmigró para este suelo virgen con una raza ilustre, aquí se impregnó de la savia americana de esta tierra que le sirvió de regazo; y cada día se enriquece al contacto de otros pueblos y al influjo de la civilización?” (2006, la traducción es nuestra).

Dos “utopías regresivas”: *Ubirajara* y *O Gaúcho*

En *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido sostiene que “el indianismo sirvió no sólo como pasado mítico y legendario (a manera de la tradición folclórica de los germanos, celtas o escandinavos), sino también como pasado histórico, a manera de Edad Media” (1981: 20, la traducción es nuestra). Siguiendo esta idea del crítico brasileño, podría pensarse que la distinción en fases orgánicas que hace Alencar de su propia producción ficcional, de las cuales la primera sería anterior a la llegada del europeo a América, no persigue otro cometido que otorgarle profundidad legendaria e histórica no ya al pueblo brasileño (o por lo menos no sólo a este), sino a su literatura.

Ubirajara cumple ejemplarmente esta finalidad, puesto que, en tanto “utopía regresiva”, recrea un tiempo anterior a la Conquista, habitado por la raza heroica de los tocantins y araguaiaes. Como ya se dijo, esta recreación, además de sumar años a la historiografía de Brasil, aporta un capítulo más al acervo legendario de ese país. Pero esto hay que entenderlo en un sentido literal, porque en la medida en que el mismo texto se autodenomina “leyenda tupí”, se presenta al lector como si hubiera sido creado por los propios indígenas. En definitiva, ese parece ser el artificio característico de la producción alencariana: correlacionando orgánicamente sus textos con los diferentes períodos de conformación del pueblo brasileño (desde su embrión y gestación hasta su nacimiento), sumando a cada uno más novelas como si estas hubieran sido escritas en tales etapas de crecimiento, Alencar define cualitativamente el ser y la literatura nacional y, a la vez, engrosa a ésta última en un sentido cuantitativo. El resultado es, como señaló Candido, compensatorio: con la creación de un patrimonio literario nacional de larga data, Alencar buscaba contrabalancear todo lo que los europeos tenían y de lo que Brasil carecía, esto es, un cúmulo de leyendas folclóricas debidamente registradas (Candido 1981).

Ahora bien, si *Ubirajara* es a las claras una utopía regresiva, ¿no se podría afirmar lo mismo de *O Gaúcho*? Como sostiene el autor en *Sonhos d' Ouro*, en la novela sobre el sur riograndense también se regresa al pasado o, por lo menos, a un “rincón” (*recanto* es la palabra del original en portugués) en donde este logra mantenerse inalterado. Con el objetivo de reencontrar ese pasado, la operación literaria de Alencar consistió en alejarse de la corte y de su influjo civilizatorio para sumergirse en la profundidad del vasto territorio brasileño.⁷ Esta imagen de extensión que subyace al procedimiento literario cuadra perfectamente con la construcción del paisaje en *O Gaúcho*, ya que en la visión romántica que profesa Alencar la pampa era tan extensa que los ojos del observador se perdían en la inmensidad del horizonte (Alencar 2006: 20- 2).

De esta búsqueda de lo profundo también puede deducirse cierta obsesión por la cantidad, ya sea por la cantidad de años, de libros o de kilómetros recorridos. Sucedería, entonces, como si la literatura alencariana se debatiera en el intento de sumar años de historia para darle más realce a la historiografía brasileña, como si buscara agregar textos literarios para extender la biblioteca nacional o como si quisiera recorrer a través

⁷ Además, este impulso de profundidad que manifiesta la ficción alencariana podría relacionarse con la tradición romántica alemana, más exactamente con una imagen herderiana que iguala lo distintivo de una nación con la “profundidad” de su carácter (Herder 1950). Alencar parece sostener esta misma creencia en la medida en que para él es en lo más recóndito del país donde se conserva su “pureza original”.

de sus textos muchos kilómetros de distancia para integrar al mapa de Brasil las regiones más alejadas. De hecho, en relación con esto último, no fue otra la finalidad del regionalismo romántico que cultivó Alencar en una novela como *O Gaúcho*, en la cual “literaturizar” una región alejada o, en otras palabras, “regionalizar”, tuvo como objetivo integrar el “alma” propia de la pampa en el cuantioso número de “originalidades” brasileñas. En este sentido, la empresa alencariana fue todo un éxito, ya que el modelo de *gaúcho* que construyó en su novela del 70 fue adoptado invariablemente por el regionalismo riograndense. De ahí que Loureiro Chaves pueda sostener que “la matriz regional que se consolida de Apolinário Porto Alegre a Simões Lopes Neto es una matriz nacional: reside en el romanticismo y en la ficción de José de Alencar” (1982: 31, la traducción es nuestra).

Ubirajara y *O Gaúcho* constituyen entonces dos “utopías regresivas” construidas a partir de un mismo artificio, que consiste en la recreación de un pasado ajeno a la civilización, ya sea por ser anterior o por estar apartado de ella. De este punto de convergencia entre ambos textos, lo que hay que destacar es que los dos son ubicados por Alencar “más acá” o “más allá” del período histórico, esto es, en temporalidades que son en cierta medida extrañas al acontecimiento de la conquista. Es que el fundamento de la brasileñidad que el escritor romántico persigue, esa cualidad primera y atemporal que busca porque asegura la capacidad diferenciadora de Brasil como nación independiente, está antes de la historia. O, en otras palabras, la “pureza original” del país hay que buscarla en la pre-historia, esto es, en un tiempo anterior al choque entre la cultura de los colonizadores y la de los pueblos que habitaban originariamente Brasil (Sussëkind 2000: 23).

En el programa romántico de Alencar, la originalidad brasileña parece construirse, por tanto, al precio de la obliteración de lo histórico. Esto podría explicar que en *Ubirajara* se haya elidido de la trama narrativa al hombre blanco y a su accionar entre los pueblos originarios de América.⁸ Algo similar sucede con *O Gaúcho*, novela en la cual la pureza del origen se mide en función de la distancia respecto de la civilización (léase la corte carioca). En este sentido, si seguimos la metáfora del “espectograma” propuesta por Candido para pensar el proceso romántico de autonomización de la literatura brasileña, ocurriría como si el “mundo civilizado” del que la pampa está apartada tuviera potencialmente un efecto decolorante que amenazara con desteñir su “pureza original”. Así, la lejanía respecto de la corte de d. Pedro II sería el único procedimiento capaz de asegurar que los espacios representados conserven íntegros los hilos cromáticos que tejen su “color local”.

El origen mítico vs. la narración de la “historia”

El problema con el que el lector se enfrenta al leer estos *O Gaúcho* y *Ubirajara* de Alencar es que la “pureza” de ese pasado que el escritor buscaba artificioosamente construir genera ciertos problemas de productividad literaria. La hipertrofia paratextual de la leyenda tupí que asegura el desplazamiento del conflicto con el europeo fuera del

⁸ Fuera del profuso paratexto del libro, en el cual el hombre blanco es el denostado protagonista, hay dentro de la narración dos referencias a la llegada a América de los europeos, pero ambas colocan este acontecimiento en un tiempo prospectivo respecto del presente de la historia relatada. Para leer estas menciones véase pp. 62- 63 y 113 de la edición utilizada.

texto narrativo o el “exotismo moral” (*sic* en el texto de Alencar, 76) del *gaúcho* Manuel Canho, que desgarran permanentemente la tipicidad del personaje, constituyen marcas textuales de esta dificultad narrativa. Estas discordancias en el tejido literario, que fueron consideradas por la crítica como el motivo del fracaso de ambos textos,⁹ serán analizadas haciendo especial hincapié en las soluciones narrativas que propone el escritor.

La lanza-serpiente de Ubirajara

En el caso de *Ubirajara*, los dos jefes indígenas de las tribus enfrentadas constituyen, al decir de Candido, personajes “inteiriços” (1981: 232), a quienes el avance narrativo no los debería modificar en nada. Al inicio de la leyenda, Pojucã y Jaguarê (nombre de cazador de Ubirajara), igualmente nobles y valerosos, se trenzan en una lucha imposible de la que se sabe, por el equilibrio físico y moral de los contrincantes, que ninguno podrá salir vencedor. El texto alencariano registra esta simetría a través de dos *impasses* narrativos:

Pojucã extendió los brazos y estrechó los riñones de Jaguarê, quien a su vez ciñó las espaldas del guerrero.

Cada uno de los campeones puso en lucha todas sus fuerzas, suficientes como para arrancar al tronco más robusto de la selva.

Ambos, sin embargo, se quedaron inmóviles. Eran dos jatobás que habían nacido juntos y que entrelazaron sus ramas uniéndose en un mismo tronco.

Nada los desprende, nada los conmueve. El huracán pasa rugiendo sin agitarlos y ellos permanecen quietos pese al paso del tiempo.

Un pajé que pasó por el borde de la mata vio a los luchadores y los exorcizó pensando que eran las almas de dos guerreros atrapados en el abrazo de la muerte (2009: 28-9).

Y luego, cuando reanudan el combate, el relato se detiene una vez más:

El jefe tocantim se arrojó sobre Jaguarê que le trabó las muñecas y una vez más los dos campeones quedaron inmóviles.

La noche vino a hallarlos en la misma posición. Tres veces habían suspendido la lucha y de nuevo se trababan en otra lucha. Finalmente se convencieron de que ninguno de los dos derrumbaría al otro (2009: 30).

Dado este equilibrio, ¿cómo continuar el relato? ¿Qué desenlace darle a la lucha entre Pojucã y Jaguarê? En esta instancia, el texto recurre a un pase mágico a través de la animización de un objeto. Porque, aunque finalmente la batalla la gane Jaguarê, no es su mano la que da el golpe que derriba al enemigo. Por el contrario, una vez que los dos

⁹ Para el caso de *O Gaúcho*, Loureiro Chaves repone los juicios de dos de sus críticos. El primero es el Araripe Júnior, quien observó sobre el personaje de Manuel Canho: “No es Macbeth ni es Hamlet: es el despropósito de una naturaleza”. Luego Chaves se refiere a la valoración de Augusto Meyer quien, tomando la misma idea de Araripe, prefirió encarar *O Gaúcho* como tres novelas en un solo título –un drama hamletiano, una admirable sucesión de cuadros y un apurado romance regional (1982: 29).

guerreros acuerdan correr desde la orilla del río para ver quién se apodera primero de la lanza y después de que Pojucã le arrebatara el arma a su contrincante y está a punto de herirlo, la acción del combate y su resolución cambian de sujeto:

Pojucã se arrojó hacia adelante y lanzó el golpe; *pero la lanza giró y fue el jefe tocantim quien recibió en el pecho la punta afilada.*

Cuando el cuerpo robusto de Pojucã se caía, clavado por el dardo, Jaguarê de un salto apretó su mano derecha sobre el hombro izquierdo del vencido, y blandiendo el arma sangrienta, soltó el grito del triunfo:

–Soy Ubirajara, el señor de la lanza, el guerrero invencible que *tiene como arma a la serpiente*. Reconoce a tu vencedor, Pojucã, y proclama al mejor de los guerreros, pues te venció a ti, el mayor guerrero que existió antes que él (31-2, los subrayados son nuestros).

El relato resuelve, entonces, su *impasse* gracias a una prosopopeya que convierte, como después lo proclama el jefe araguaia, el arma de Jaguarê en serpiente. Si seguimos la sinuosidad de este tropo, es la serpiente la que vence finalmente la voluntad de Pojucã cuando la lanza gira para herir a quien paradójicamente dirigía sus movimientos. De ahí que el vencido sostenga que lo que le hirió el pecho fue el arma “traicionera” (*sic* en el original) del rival. En este caso sucedería, por tanto, lo que describe Medeiros en su texto sobre *Ubirajara*: el tropo estaría conforme a la necesidad de la intriga (2009: 155), puesto que la igualación de la lanza a un animal que puede enroscarse en sí mismo o, en otras palabras, que tiene la capacidad de volverse contra sí permite que el brazo del jefe tocantim actúe en el mismo sentido.

Esta resolución vía la traición que ejecuta la lanza es muy importante por dos cuestiones. Por un lado, podría aducirse que, en tanto Alencar debía mantener a toda costa “la pureza original” de los seres heroicos que retrataba, recurrió al recurso “artero” de un tropo (y léase “artero” en vinculación a “arte” o “artificio”) para descargar al indio vencedor del peso de una conducta vil. Porque, como enfáticamente lo pusiera en sus notas, los indios desconocían la deslealtad hasta la llegada de los portugueses, quienes “asaltándolos como a fieras y cazándolos a cara de perro, les enseñaron la traición que ellos no conocían” (2009, nota 17: 119). De esta manera, a través de la prosopopeya, la continuidad narrativa del relato quedaba asegurada sin hacer peligrar la integridad moral de los héroes.

Pero, por otro lado, tal vez un poco a contrapelo del programa alencariano, la aparición de la traición en la trama narrativa a través de la figura de la serpiente, introduce en el texto un elemento extraño. El desenlace que Alencar escribió para el combate se vuelve aún más extraño si se tiene en cuenta la nota 17 citada arriba, donde el escritor afirma que las conductas traicioneras eran ajenas al carácter leal de los indios. Además, a esto habría que agregar que en la tradición judeo-cristiana la serpiente simboliza la “caída”¹⁰ y que en la visión romántica que profesaba Alencar la conquista de América constituía un hecho comparable a la pérdida bíblica del paraíso original.

¹⁰ En una de las referencias que el texto hace a la futura llegada del hombre blanco a América, éste se asocia a la figura de la serpiente: “Los pajés de los tupinambás le dijeron que en las aguas del pará sin fin vivía una nación de guerreros feroces, hijos de la gran serpiente del mar. Un día estos guerreros saldrían de las aguas para arrebatarse la tierra a las naciones que la habitan” (2009: 62-3).

Dado esto, ¿el texto no realizaría un movimiento similar al que realiza la lanza de Ubirajara girando sobre sí como si se traicionara? Porque si el origen está siempre antes de la caída, si siempre se mantiene incólume frente a los avatares históricos, la figura de la traición, aunque desplazada a la lanza-serpiente de Ubirajara, ¿no perturbaría en alguna medida la integridad del pasado mítico filtrado? Siguiendo esta lectura, este elemento ajeno al tiempo narrativo de la leyenda dibujaría una pequeña fisura en el texto, especie de eco menguado de la fisura central entre las notas al pie y el cuerpo narrativo.

El “alma enamorada” de Manuel Canho

En cuanto a *O Gaúcho*, Manuel Canho, el gaicho protagonista, constituye, como los indígenas, un personaje “inteiriço”. Y esto porque representa de manera excepcional al habitante de la pampa riograndense, cuyas cualidades no son disímiles a las del indio: es libre e independiente, fuerte, noble, valiente, activo. Siguiendo una fórmula típicamente romántica, Alencar integra tales cualidades al espacio natural que su personaje habita:

Ningún ente, sin embargo, inspira más enérgicamente el alma pampa que el hombre, el gaicho. De cada ser que puebla el desierto, toma lo mejor; tiene la velocidad del ñandú o de la corza, los bríos del corcel y la vehemencia del toro.

La naturaleza hizo su corazón franco y abierto como la vasta colina; la pasión que lo agita recuerda los ímpetus del huracán; el mismo bramido, la misma pujanza. A ese torbellino de sentimiento era indispensable una amplitud de corazón inmensa como la sabana.

Tal es la pampa (2006: 22, la traducción es nuestra).

A contrapelo de esta plenitud de carácter del gaicho, en la construcción de Manuel hay una disonancia, debido a que ese hombre valiente hasta lo inverosímil, que vence a sus enemigos casi sin pestañear, se postra finalmente ante el amor de una mujer. La índole de esta transformación, que lo hace abandonar su condición de personaje *inteiriço*, altera la esencia del tipo que Canho representa. Así, a causa de su enamoramiento, el gaicho pierde lo máspreciado que puede tener, esto es, la libertad:

Catita vio al rey de su corazón, al señor de su existencia, transformarse de repente en un siervo humilde y cautivo, sumiso a sus menores deseos. Bebido el primer placer de ese triunfo, la moza fue substrayéndose insensiblemente a la poderosa influencia que sobre ella ejercía el gaicho.

Manuel tenía una elegancia natural de talle y de maneras; ahora, que amaba, su fisonomía se había impregnado de una expresión dulce y tierna. Para quien no lo conociese desde antes, era un mozo garrido cuando vestía su chiripá de seda escarlata y su chaqueta de merino verde; o cuando danzaba con la tirana, requebrando el cuerpo y arrastrando el ala.

Pero para quien lo conociera desde antes, aquella excesiva ternura embotaba su enérgico semblante; la sonrisa enamorada parecía un huésped en los labios de ordinario cerrados por la contención de una voluntad firme y rígida. Juca, el salvaje corcel, el libre bagual, hijo de los páramos, ya no reconocía en aquel

mancebo guapo a su amigo y hermano, el intrépido jinete, como él fiero e indómito (2006: 190, la traducción es nuestra).

Este elemento extraño que Alencar introdujo en su personaje, el cual se ve reflejado en el sentimiento de extrañeza experimentado por su entorno, podría ser visto como necesidad de la misma narración. El relato, quedándose solo con el registro de los actos excepcionales del “monarca da coxilha”, no encontraría en tales hechos heroicos la rentabilidad narrativa necesaria para su desarrollo. Porque, si bien en el caso de esta novela no se llega al *impasse* narrativo en el que desemboca el equilibrado combate entre los jefes indígenas en *Ubirajara*, sucede que Canho es tan superior a sus enemigos que vencerlos no genera ningún suspenso narrativo. Entonces, retomando palabras del mismo Alencar, el alma enamorada del *gaúcho* “parece un huésped” en el “alma pampa” del personaje-tipo, en la medida en que responde más a una economía narrativa de tipo melodramático que a otra regional. Esta disociación en el carácter del personaje, aunque atenta contra la unidad artística de la novela, le proporcionó a Alencar el beneficio de un mayor rendimiento literario.

Pero siguiendo un poco más la pista de esta incongruencia cabría plantear más preguntas: ¿las veleidades del deseo de Catita, quien cuando tiene a sus pies a Manuel ya no lo quiere tanto, no introducen en la novela regional lo que Candido llama “o Alencar das mocinhas” (1981: 222)? ¿No cabría sostener que esa inconstancia del deseo femenino, que determina el desenlace trágico de *O Gaúcho*, debió ser puesta a la fuerza en la trama regionalista para lograr el suspenso narrativo del final? Algo de la narrativa urbana de Alencar, esa elegancia mundana femenina que determina que la mujer sea el catalizador del relato, se filtra en el argumento de esta novela. Esta intromisión tendría importantes consecuencias si seguimos de cerca el programa alencariano. En este sentido, dado que éste buscaba registrar aquellos rincones apartados de la influencia civilizatoria para ver mejor la pureza del color local, habría en la trama de *O Gaúcho* algo de la narrativa propia de la urbe que desgarraría la integridad del ambiente rural de la pampa.

A modo de conclusión: “El Brasil no está lejos de aquí”

En el marco del proyecto de construcción de una literatura nacional llevado adelante por la generación romántica brasileña, José de Alencar hizo del indio y el *gaúcho* dos tipos humanos diferenciadores de la “brasileñidad”. La construcción literaria de estos modelos se realizó de manera idealizada con la intención de resaltar al máximo en ellos aquellas cualidades que se querían asociar al origen del hombre brasileño: nobleza, valentía, altivez, franqueza. Pero esta idealización llevó a la prosa alencariana a ciertas encrucijadas. Porque ¿cómo encontrar productividad narrativa en personajes como los indios de *Ubirajara*, que son todos igualmente nobles y valerosos? ¿Cómo hacer del gaucho Canho un héroe de novela si su fuerza no parece encontrar ningún obstáculo? Según afirma Candido, si los desniveles y las desarmonías son los factores dinámicos de la obra de Alencar (1981: 228-31), el indio y el *gaúcho* así de idealizados no parecían constituir por sí catalizadores de tales inestabilidades.

Debido a estos obstáculos en el desarrollo narrativo, en la trama de *O Gaúcho* se producen incongruencias. La variación melodramática del personaje del *gaúcho*, especie

de suplemento ortopédico que refuerza más la artificialidad del “original”, produce un efecto distanciador con respecto a la tipicidad del personaje. Así, el gaucho enamorado, rendido a los pies de su amada, deviene en un contra-tipo que extraña por dentro la intención programática alencariana de representar literariamente modelos humanos originalmente brasileños. No ocurre otra cosa en *Ubirajara*, puesto que la decisión de Alencar de alejar las consecuencias de la conquista de la trama narrativa del texto, encerrando al hombre blanco en las notas al pie, produce un efecto distanciador semejante. Incluso, un poco a contrapelo del programa alencariano, se podría leer un eco de tal efecto en el interior de la misma economía narrativa de la leyenda. En este sentido, la extrañeza se produciría como consecuencia de la caída que sufre Pojuçã a manos de la lanza-serpiente de Jaguarê. En efecto, debido a esta derrota, el jefe tocantim queda debilitado y se ve obligado finalmente a apartarse de los suyos en momentos en los que él, por su sangre noble, debía recibir el arco guerrero: “El valiente guerrero de la sangre de Itaquê –describe el narrador de *Ubirajara*– estaba apartado, grave y taciturno. Algún motivo lo separaba del arco-jefe, que él debía ser el primero en disputar” (2009: 105). Después de todo, es gracias a este apartamiento que la leyenda consigue arribar al final feliz de la unión entre las dos tribus guerreras.

Este efecto de distancia presente de una u otra manera en *Ubirajara* y *O Gaúcho* podría asociarse con la experiencia de dislocación a la que se refiere Flora Sussëkind en su texto “De la sensación de no estar del todo” (2000). Allí la crítica relaciona esa experiencia con el verso de una canción alemana que promocionaba en el siglo XIX la migración a los trópicos: “El Brasil no está lejos de aquí”. Enunciada por una persona que no está en tierras brasileñas tal frase nada tiene de llamativo, pero ¿qué sucedería, se pregunta Sussëkind, si se pone en boca de un sujeto que pisa suelo nacional? ¿Qué efecto de distancia o extrañeza no soportaría una formulación semejante? Quien la pronuncia estaría en Brasil, pero paradójicamente eso no sería suficiente para “estar del todo” allí; habría que hacer una búsqueda más fina por el territorio brasileño, calar más profundo en él para hallar aquel “rincón” que le es más original y que es capaz de garantizar a quien lo encuentre un estar pleno.

Una búsqueda semejante parece constituir la empresa que emprendió Alencar, junto con otros románticos brasileños, cuando se propuso que su literatura “calara hondo” en el suelo de Brasil para así poder discriminar sus aspectos más originales. Pero este proyecto romántico manifiesta, por lo menos *après-coup*, un punto imposible. La mirada melancólica del epígrafe de Herder que encabeza este trabajo no busca otra cosa que dar cuenta de esa imposibilidad. Porque, si la grandeza de los cuadros del Brasil dependía de la capacidad para representarlos tal cual fueron en el pasado, bien mirada tal grandeza era imposible o, en otras palabras, sólo era posible construirla al precio de borrar (distanciar, alejar) las marcas del presente de la enunciación. De ahí, el vasto paratexto de *Ubirajara* que pretende borrar la voz blanca de un texto narrativo enunciado, paradójicamente, por aquella voz; de ahí también la decisión de narrativizar zonas bien alejadas de la corte carioca cuando, paradójicamente, el programa al que el escritor respondía y el lugar en el que escribía no era otro que el que quería alejar de su escritura.

Referencias bibliográficas

- Alencar (de), J. (2006 [1870]), *O Gaúcho*. São Paulo: Martin Claret.
- _____ (1872). “Benção Paterna”. En *Sonhos d’ Ouro* (1872). Versão para eBooksBrasil.com: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html> (05-09-15).
- _____ (2009 [1874]), *Ubirajara. Leyenda tupí*. Buenos Aires: Corregidor.
- Candido, A. (1981), *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Herder, J. (1950), *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Buenos Aires: Nova.
- Loureiro Chaves, F. (1982), *Simões Lopes Neto: Regionalismo e Literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Medeiros, S. (2009), “José de Alencar, el escritor que no dudó de las imágenes”. En: José de Alencar, *Ubirajara. Leyenda tupí*. Buenos Aires: Corregidor.
- Moritz Schwarcz, L. (1998), “‘Um Monarca nos Trópicos’: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, A Academia Imperial de Belas-Artes e O Colégio Pedro II”. En: *As barbas do emperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Editora Schwarcz.
- Sussëkind, F. (2000), “De la sensación de no estar del todo”. En: Adriana Amante y Florencia Garramuño, *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 19-43.