

El don rechazado: teatro de tesis, esclavitud y economía moral en *Mãe*, de José de Alencar

Betina González

Alencar entre la ley y el escenario

Las lecturas tradicionales de la obra de José de Alencar (1829-1877) suelen señalar la ausencia del problema de la esclavitud y de personajes afro-brasileños en sus novelas, ausencia que generalmente se lee como un índice de su conservadurismo sobre este tema. Así lo plantea Doris Sommer en su ya clásico libro sobre ficciones fundacionales, en el que considera que la falta de protagonistas negros sería una muestra más de la apuesta de este autor por un Brasil mestizo de raíces indígenas o, al menos, de raíces (y colores) deliberadamente ambiguos.¹ Sin embargo, tal como señala Luis Fernando Valente (44), es necesario pensar a Alencar no como un mero portavoz del pensamiento conservador sino como un caso ejemplar de las contradicciones propias de las élites brasileñas de la mitad del siglo XIX. Entenderlo de esta manera resulta mucho más productivo a la hora de releer una de sus piezas teatrales más importantes: *Mãe*, estrenada en 1860 en Río de Janeiro, una de las pocas obras en las que Alencar pone en primer plano el tema de la esclavitud y que, en comparación con sus novelas, ha recibido menos atención crítica.² Este artículo propone una relectura de esa obra a la luz de los manifiestos literarios y discursos parlamentarios de su autor y de su contexto de recepción. A pesar de que *Mãe* no puede tildarse de “antiesclavista”, constituye tanto una crítica radical de las relaciones económico-morales dominantes en el Brasil del siglo XIX como una exposición de las inconsistencias ideológicas de sus élites. Es más, al ser leída como un texto ejemplar del teatro de tesis al servicio de la reforma de las costumbres que proponía Alencar (correlato literario de su posición política a favor de la emancipación gradual), *Mãe* revela con mayor complejidad su posición

frente al problema particular de la esclavitud y frente al debate sobre la función del arte en la sociedad.

Con respecto a la posición de Alencar frente al problema de la esclavitud, varios investigadores contemporáneos (Paulk, 2005; Valente, 1994; Araripe, 2006) acuerdan en que la lectura atenta de sus discursos parlamentarios, así como su actuación como Ministro de Justicia, muestran su posición a favor de la emancipación gradual.³ Pero, tal como queda claro en uno de esos discursos, Alencar piensa a esa emancipación simplemente como un proceso natural, de manumisiones espontáneas y no como una propuesta reglada o pautada por el Estado. Es decir, considera que es necesario dejarlo en manos individuales: “Eu sempre que se tratar de uma reforma, depositarei toda confiança na iniciativa individual, no bom senso do povo, que legisla melhor pela educação e pelos costumes do que podem legislar os representantes da Nação por meio de leis expressas” (citado en Araripe 164).⁴

La educación, entonces, es para Alencar la pieza fundamental para cambiar las costumbres de la sociedad, para intervenir en el desarrollo moral de la misma y llegar a la emancipación gradual. Y es aquí donde el arte juega para él un rol reformador. En ese mismo pasaje citado por Araripe, Alencar recuerda que desde 1850 ha estado escribiendo una literatura esforzada por acabar con la institución de la esclavitud. ¿Pero a qué literatura se refiere? Ciertamente no a sus novelas donde, como bien señala Sommer, los negros están ausentes, sino a dos de sus obras de teatro: *O Demônio Familiar* (1857) y *Mãe* (1860). ¿Y en qué consistirían sus esfuerzos antiesclavistas en esas obras? Como se verá en el análisis detallado de *Mãe*, la fuerza reformadora que supone Alencar para sus obras de teatro está en el hecho de pensarlas como modelos para la acción que la clase *escravocrata* supuestamente imitaría. Es en esto que las concibe como un correlato coherente de su posición política.

***Mãe* y la economía moral del don**

Mucho antes de ese discurso parlamentario, Alencar ya había registrado la intención reformadora de su teatro en un breve manifiesto publicado por primera vez en *O Diário do Rio de Janeiro* el 13 de noviembre de 1857, “Como e Porque Sou Dramaturgo”.⁵ Allí declara que al pensar en escribir teatro revisó primero la dramaturgia de su país en busca de modelos. No los halló. Ni la obra de Martin Pena ni la de Joaquim Macedo le parecieron intentos serios de producción dramática que se ocuparan tanto de entretener como de producir un “efecto moral” en el público. Decepcionado, llega a la conclusión de que la

“reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro”. Y, por eso, cuenta que el modelo para su dramaturgia lo tuvo que buscar en Francia, específicamente en una obra de Alexandre Dumas hijo, *Question d'Argent* (*Teatro completo* 44).

“Reproducción exacta de las costumbres” o “la vida en acción” mas enseñanza moral es, entonces, la consigna de Alencar para el teatro. La referencia a *Question d'Argent* es crucial para entender este período de su producción porque es justamente el modelo de Dumas hijo —inscripto dentro del género “obra de tesis” o *problem play*— el que alienta detrás de los dramas que Alencar considera como antiesclavistas y, que, en este aspecto, son diferentes de sus comedias ligeras como *Verso e Reverso* (1857).

Con respecto a esto, Pierson (166-70) analiza cómo Alencar transforma la tradición de la obra de tesis en una producción mucho más fluida, con diálogos más realistas y un ritmo que se deshace de los largos parlamentos del personaje del *raisonneur* y más bien confía enteramente en la acción para demostrar su argumento. ¿Cuál sería la innovación de estos elementos realistas en las dos obras de Alencar que abordan el problema de la esclavitud? Justamente aquello que le molestaría a Joaquim Nabuco en su famosa polémica con el autor de *Mãe*: la pintura exacta de los modos perversos en que la esclavitud corrompe las costumbres nacionales.

Tanto Paulk (2005) como Pierson (1981) coinciden en señalar que, a pesar de que ni *Mãe* ni *O Demônio Familiar* son marcadamente abolicionistas, las dos enfatizan los efectos nocivos de la esclavitud en amos y esclavos, lo cual no quiere decir que en ellas desaparezcan las características patriarcales y conservadoras del discurso de Alencar. Todo lo contrario. Sin embargo, en *Mãe*, la obra que Machado de Assis juzgaría como “o melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados” (419), al trasplantar *con realismo* una forma teatral propia de la burguesía francesa —que se caracterizaba por el tratamiento de temas abstractos como la codicia, el adulterio, la corrupción— Alencar logra algo más que denunciar los males de la esclavitud; desnuda las relaciones sociales de la clase media empobrecida de Río y sus múltiples niveles de dependencia, inmoralidad e hipocresía.

Mãe desarrolla el drama de Joana, esclava y madre de Jorge, un joven estudiante de medicina. Jorge ha crecido creyendo que Joana —a quien heredó de su padre— no es más que su nodriza y esclava. Sin embargo, hay entre ellos una relación de gran cariño y la adultez lo encuentra viviendo en la pobreza con Joana como único capital (el joven incluso ha tenido que hipotecarla para pagar sus estudios aunque, en una escena especialmente

significativa, le entrega su carta de libertad). Jorge, además, está enamorado de su vecina (Elisa) y luchando por hacerse camino en la sociedad de Río. La obra se complica cuando Gomes, el padre de Elisa, endeudado con un prestamista inescrupuloso llamado Peixoto, amenaza con suicidarse para no enfrentar la vergüenza de la cárcel por insolvencia. En un intento por ayudar a su hijo, Joana insiste en ignorar su carta de libertad y convence a Jorge de que la entregue como hipoteca a Peixoto, mientras le llega un préstamo de un amigo de la familia, el doctor Lima. Así se salva el honor de Elisa y su familia. Pero en realidad, Peixoto ha redactado un contrato que más que una hipoteca es un documento de venta simulada. Así, puede usar a su favor los subterfugios de la ley brasileña y revender a Joana según su voluntad. Horrorizado ante esta perspectiva, el doctor Lima, único concededor del secreto de Joana, le revela a Jorge que ha vendido a su madre. Joana, que no puede soportar la idea de que su hijo la desprecie al conocer la verdad sobre su origen (y, además, condenarlo a la vergüenza y al ostracismo social) se suicida tomando el veneno que Gomes había comprado para salvarse de la vergüenza de sus deudas. Joana muere en brazos de Jorge, al que sólo en el último segundo alcanza a llamar “Meu filho”.

Aclamada por el público y por los críticos de la época, siempre se ha leído a esta obra como una ingeniosa forma de argumentar contra la esclavitud a partir de la subordinación de la condición particular de esclava de Joana a la condición universal de madre. A tal punto es obvia esta interpretación que fue la que los avisos publicitarios de la época utilizaron para tranquilizar al público carioca acerca del contenido “apropiado” de la obra: “A protagonista deste drama é uma escrava. Respeitaram-se todas conveniências da sociedade brasileira, pra se tirar partido somente do sentimento da maternidade” (citado en Aguiar 162).⁶

Esta es todavía la lectura dominante de *Mãe*. Quizás a Alencar le habría satisfecho, ya que en la dedicatoria a su propia madre que acompaña a la pieza desde su primera impresión en 1860, nos guía por ese camino interpretativo, es decir por el que privilegia la lectura de la abnegación materna que “eleva” la figura de una esclava al cielo de los tipos éticos universales. Así dice la dedicatoria: “Acharás neste livro uma história simples [...] É um coração de mãe como o teu. A diferença está em que a Providência o colocou o mais baixo que era possível na escala social, para que o amor estreme e a abnegação sublime o elevassem tão alto, que ante ele se curvassem a virtude e a inteligência” (*Mãe* s/p).

La fuerza de esta declaración de Alencar, que privilegia en la obra lo que en ella hay de universal a pesar de ser una de sus obras más particulares, al menos por el realismo con el que retrata la esclavitud, sigue marcando a la crítica contemporánea. Flávio Aguiar (166) la considera un drama de reconocimiento muy en sintonía con la tradición clásica de tragedias como *Edipo Rey*. João Roberto Faria, que concentra su análisis en la convivencia de elementos de la tragedia clásica, del idealismo romántico y de la comedia realista, interpreta el suicidio de la protagonista como “um ato de amor materno, mas também de condenação da sociedade escravocrata, a responsável direta pelo trágico desfecho” (107). Incluso críticas más recientes, como la que emerge del breve juicio ya citado de Doris Sommer (1991) o el artículo de Julia Paulk (2005), quien intenta la lectura en clave de alegoría nacional, no abandonan ese camino interpretativo que destaca exclusivamente el sacrificio materno. Sus análisis no pueden más que enfatizar la exclusión de la madre negra de la nueva Nación que “fundarían” simbólicamente su hijo mulato y Elisa, la novia blanca. En el caso de Paulk:

In an allegorical reading of *Mãe* [...] there is tension between the received value system of the play's abstract content and the radical presentation of slavery at the literal level of the play. The literal level of meaning appears to suggest a fair-minded approach to racial difference in Brazil in that Joana is accepted as devoted mother and that a man of mixed racial heritage, Jorge, takes his place as the head of a proper bourgeois household. However tragically it is presented, Joana's suicide guarantees Jorge's happiness. When Joana dies, the only visible reminder of racial difference in the family is eliminated. (75)

El problema con este tipo de análisis es que no termina de tomar en cuenta el nivel literal de la obra, es decir, su decidido realismo, cualidad que hace que Alencar pueda pensarla como un “daguerrotipo moral” de la sociedad brasileña. Incluso aceptando esa bipartición analítica de la obra, ¿hasta qué punto puede considerarse a *Mãe* como una presentación “radical” de la esclavitud sin analizar justamente la relación entre lo que la obra escenifica y las prácticas asociadas a ese régimen?

Si lo que interesa, como Alencar parece avalar desde su manifiesto sobre la dramaturgia, es rastrear la enseñanza moral detrás de la obra, el camino interpretativo tiene que ser otro. Es necesario poner en contacto las acciones escenificadas en la obra con la sociedad a la que la supuesta moraleja iba dirigida, especialmente, cotejarlas con las prácticas, negociaciones y debates en torno a la esclavitud vigentes en el Rio de Janeiro de 1857.

Mãe no plantea sólo la “humanización” de la condición de esclava de Joana gracias a sus acciones de madre ejemplar, sino una serie de transacciones en escena que revelan, con gran exactitud, las múltiples perversiones del sistema esclavista y sus consecuencias sobre la moral de la sociedad brasileña. Esta característica es la que, en definitiva, constituye el corazón “abolicionista” de la obra, por mucho que ello haya pasado desapercibido para el propio autor.

Analizando cómo Alencar respeta en este drama muchas de las reglas de la tragedia clásica (por ejemplo, conserva la unidad de tiempo, de espacio y de acción), Aguiar señala al pasar un elemento interesante. Menciona que la obra comienza ya con un terrible desequilibrio moral: la violación del padre de Jorge de las reglas sociales al haber fecundado a una de las esclavas de la casa. Esa violación planea, dice Aguiar (166), sobre los personajes como una *hibris*, que reclama que el orden social sea recompuesto.

En efecto, esta vergüenza del origen marca con su fatalidad a todos los personajes. Como toda tragedia, *Mãe* debe estructurarse en una cadena de causas y efectos que dibuje el camino para restaurar ese desequilibrio inicial (aunque elidido) del que parte. Lo interesante, lo que hace a esta obra única (incluso si se la compara con las que luego serán canonizadas por la corriente abolicionista brasileña) es que la restauración del equilibrio o la stasis teatral no se da —como sucede en las tragedias clásicas— a través de los conflictos pasionales que desencadenan las acciones sino a través de una serie de intercambios comerciales. Es esta característica de *Mãe* —y no la recurrencia del arquetipo del “ángel del hogar” — la que la vuelve una obra potencialmente explosiva. Sobre todo si pensamos en el público de Río de Janeiro de 1860, que recién se estaba habituando a asistir a las “comedias de casaca” importadas de Francia, en las que Brasil buscaba un espejo halagador para su propia burguesía. Vale la pena concentrarse, entonces en la serie de intercambios interpersonales (y en las supuestas leyes de reciprocidad que éstos implican) que la obra pone en escena.

Desde Marcel Mauss (1950) hasta George Bataille (1974), las leyes del intercambio social han ocupado siempre un papel preponderante en el análisis de la creación y el mantenimiento de relaciones sociales de alianza y obligación. Para Mauss el circuito recorrido por un regalo entre personas del mismo status social implica una cadena simple de acciones: dar-aceptar-reciprocitar. El respeto por este circuito tendría la función de generar relaciones de alianza, deuda y dependencia destinadas, en última instancia, a evitar la guerra. Más allá de las elaboraciones posteriores de la teoría de Mauss

(Levi-Strauss 1949), el esquema resulta útil para pensar la dimensión simbólica de ciertas acciones en la obra de Alencar. En efecto, superpuesta a las relaciones capitalistas mediadas por el dinero, la “economía moral del don” (o, si se quiere, del regalo) marca un circuito diferente, privado, que corrige y a la vez complementa las transacciones públicas en el mercado. Lo que Alencar escenifica en *Mãe* no es tanto una denuncia de la esclavitud como un sistema inmoral (es decir, como un sistema de opresión racial inhumano) sino una exposición sumamente realista de las relaciones sociales corruptas que ella engendra en el Brasil del siglo XIX. Estas relaciones están marcadas por una doble economía moral en la que las leyes de la reciprocidad conviven con las leyes de libre circulación de una economía de intercambio.

La acción de *Mãe* gira en torno a una serie de deudas impagables que ponen en evidencia las paradojas de esta doble economía y lo que esas deudas manifiestan es la inversión hiperbólica de las relaciones de dependencia. En efecto, en un momento u otro, todos los personajes dependen de Joana y de su circulación para poder saldar sus deudas. Es la doble faz de Joana lo que permite esta “libre circulación”, pues desde el comienzo de la obra la vemos accionar como esclava (como bien, como capital) pero a la vez también como madre. Alencar construye este personaje de manera muy compleja: es una esclava, pero al haber compartido con el público desde el inicio el secreto de su maternidad, Alencar se da permiso para ponerla a circular con una “libertad” fundada en el afecto que, sin embargo, no deja de ser verosímil a pesar de su condición de sumisión.⁷

No es la abnegación lo que asombra del personaje de Joana (aunque sin duda, es el afecto el pretexto sobre el que Alencar la deja tomar decisiones y circular a voluntad saldando las deudas emocionales y económicas de todos los personajes) sino su capacidad de agencia. Su doble circulación —como esclava, como mercancía y a la vez como agente de su propio destino es la que va puntuando los intercambios económicos que desencadenan las acciones. Así, a la fatalidad moral del origen (la ilegitimidad de Jorge), la obra va sumando una serie de deudas que se van multiplicando a medida que avanza la acción. Cuando comienza el primer acto, vemos a Elisa cosiendo para colaborar con las deudas que su padre no puede pagar. Joana aparece en seguida para ayudarla con sus labores. En tono cariñoso, Elisa pone reparos a esta ayuda, pues no se trata de que Jorge haya alquilado su esclava a los Gomes (una práctica bastante usual la época) sino de un servicio que Joana presta por voluntad propia. Joana, sin embargo, se sale con la suya. Desde el comienzo, entonces, aparece no sólo como “el ángel del hogar” modelo de la

bondad, sino y más importante, como una esclava con un margen de libertad de circulación bastante grande. Joana presta servicios a Elisa en tanto Joana (madre) no en tanto esclava de Jorge. Su doble estatuto queda así sugerido desde el comienzo de la obra. Mucho más fuerte todavía es la afirmación de libertad de Joana en la escena en la que Jorge le da su carta de libertad. La escena hace alusión a la práctica habitual de la clase esclavista brasileña de hacer coincidir la liberación de sus esclavos con algún acontecimiento importante en la biografía de la familia (en este caso, el cumpleaños de Jorge)⁸.

La concesión de la alforria (como ha demostrado, junto con otros historiadores, Sideney Chalhoub) era un acto solemne para la clase propietaria, de ahí la estrategia de hacerlo coincidir con un aniversario íntimo de la familia; no sólo era necesario marcar el acto como un hito importante en el calendario, también era otra de las formas de desplegar “el poder de dar”, de agregar al derroche celebratorio del aniversario, un nuevo, “misericordioso” presente.

En esta misma línea —la que supone a la libertad como el supremo don que el amo puede otorgar al esclavo— Lila Moritz Schwarcz (2007) ha analizado la práctica habitual de la clase terrateniente brasileña de publicar en los diarios pequeñas viñetas relatando la concesión de alforrias a sus esclavos. Como abogado de la emancipación gradual, Alencar estaría en sintonía con estas prácticas y puede considerársele en la misma línea de argumentación que Perdigão Malheiro y otros que apoyaban la emancipación por la concesión gradual de alforrias como una forma de control social (Chalhoub 39; 129-30; 138-43). La diferencia es que Alencar hace de este acto solemne el centro paradójico de su obra de teatro retomando en el escenario una práctica que ya tenía un alto grado de espectacularidad, de exhibicionismo moral. De ahí que pueda considerarse a la escena un modelo para la acción. Con un matiz importante, cuando no sorprendente: llegado el momento del acto de manumisión, Joana rechaza el don concedido. La escena —como conviene a la solemnidad del acto— tiene por testigo al Dr. Lima, el médico que ha educado a Jorge y que recién ha llegado de Europa. Es, además, el único otro personaje en la obra que conoce el secreto de la maternidad de Joana.

JORGE: Toma, Joana. Eu escrevi-a esta manhã lembrando-me de minha mãe.

DR. LIMA: Muito bem, Jorge. Deus o inspirou!

JOANA: Mas o quê... Que papel é este, Nhonhô?

DR. LIMA: É a tua carta de liberdade, Joana!

JOANA: Não quero! Não preciso!

JORGE: Não é tua carta de liberdade, não, minha boa Joana; porque eu nunca te considereei minha escrava. É apenas um título para que não te envergonhes mais nunca da afeição que me tens.

JOANA: Mas eu não deixarei a meu Nhonhô?

JORGE: A menos que tu não o exijas.

DR. LIMA: Não faz ideia do quanto me comove esta cena.

JORGE: As nossas almas se compreendem, doutor. Guarda, Joana, este papel...

JOANA: Por que Nhonhô mesmo não guarda?

JORGE: De modo algum. Ele te pertence, manda-o registrar em um tabelião.

DR. LIMA: É prudente.

JORGE: Há muito tempo, doutor, que tencionava realizar este pensamento. Mas tinha tomado algum dinheiro com hipoteca...

DR. LIMA: Com hipoteca!... Sobre Joana?

JOANA: Que mal fazia?

JORGE: Conheço que fui imprudente, mas a necessidade urgia.

DR. LIMA: Não o censuro, Jorge! O senhor não sabia...

JORGE: O que, doutor?

DR. LIMA: Não sabia... Quanto esses empréstimos são perigosos!...

JORGE: Felizmente já não sou devedor... Nem ao homem que me emprestou... Nem à minha consciência que me ordenava desse a Joana essa pequena prova da estima que lhe tenho. Resta-me ainda uma dívida... Dívida de amizade e gratidão que nunca poderei pagar. (48-50)

Al igual que Joana, también la carta de libertad tiene un carácter doble en esta declaración de Jorge. Es el saldo de una deuda y es también un regalo; por lo tanto participa tanto de la economía moral del don (en la que se espera, entonces, aceptación y reciprocidad) como de la economía del intercambio. En este caso, a la deuda moral contraída por la “dedicación” de Joana, corresponde pagar con “essa pequena prova da estima” que sería la libertad.

En cuanto al primer aspecto, nótese que Joana rechaza el don porque en ningún momento acepta la carta, pero sí responde con la reciprocidad esperada ya que asegura inmediatamente que no dejará de servir a su patrón. En cuanto al segundo aspecto, es en él que la vergüenza entra subrepticamente en escena, pues la carta de libertad sirve para limpiar una mancha: la del afecto “inapropiado” que Joana siente por Jorge. Se intercambian así años de afecto “fuera de lugar” (como si Alencar sugiriera aquí también una refe-

rencia a las relaciones sexuales inapropiadas entre Joana y su viejo patrón) por apenas una “pequeña prueba de estima”. Es claro que la falsa modestia de Jorge al empequeñecer su gesto no es tal; la cuenta queda, en efecto, sin saldar porque la cadena de deudas se hunde en el pasado lejano, en esa hibris que planea como una fatalidad innombrable sobre todos los personajes (y, cabría agregar, sobre el país entero).

La escena también llama la atención por el modo sencillo en que Alencar resume sobre el escenario las complejas prácticas cotidianas asociadas a la esclavitud, como la necesidad de registrar la carta de libertad en el *tabellião* para que tenga validez real (algo que no se llegará a hacer a lo largo de las veinticuatro horas que dura la obra) así como la práctica muy común de hipotecar a los esclavos igual que cualquier otra propiedad. De este modo se revela que gracias a Joana —o mejor dicho, gracias al dinero prestado sobre ella— Jorge ha podido tener una educación. Este es sólo uno de los modos en los que la obra insiste con sutileza pero también con claridad en una inversión (o tal vez sea mejor decir en una inflación) de las relaciones de dependencia. En verdad no es Joana el personaje que interesa en este “daguerrotipo moral” (pues ella es, desde todo punto de vista, intachable) sino esta constelación de personajes en franca dependencia de una sola esclava que pasa de mano en mano. Es sobre esta clase media pobre cuya única posesión circula en diversos intercambios para costear tanto los beneficios del honor como los de su supervivencia económica que Alencar parece dirigir la sanción moral de la tragedia. Una clase permanentemente en deuda y cuyo único capital es la vergüenza. Señala Berking (1999) que la generosidad es uno de los signos del poder (porque justamente poder es poder de dar), es decir, es privativa de los que tienen algo para dar. Analizado bajo esta luz, incluso el gesto grandilocuente de la escena de alforria resulta casi transparente. Es el único acto de “generosidad” que Jorge puede permitirse y, sin embargo, él mismo lo anula inmediatamente cuando permite que Joana vuelva a circular como esclava, devolviéndola al circuito de la mercancía.

En cuanto los hechos se desencadenan, es decir, en cuanto Jorge descubre que su futuro suegro planea suicidarse para salvar a su hija de la vergüenza de verlo en la cárcel, otra vez vuelve Joana a circular como un bien. La escena en la que ella rechaza abiertamente la carta constituye el verdadero sacrificio de la obra (y no su suicidio en el final). Es más, es el momento de mayor libertad de Joana, pues el rechazo del don la convierte, paradójicamente, en un personaje poderoso, con agencia propia. ¿Qué acto más poderoso —por el valor del bien que regala— que el de elegir el cautiverio?

Por su parte, Jorge acepta el sacrificio de Joana, como conviene a la mezquindad de una clase que nada tiene que salvar excepto las apariencias. Vista desde esta óptica —y no sólo desde su “anti-esclavismo”— la obra cobra una dimensión crítica mayor justamente por exponer las inconsistencias de una clase que insiste en una pose que no le corresponde. En efecto, ¿qué le importa al señor Gomes la cárcel cuando su hija tiene que coser para pagar las cuentas? ¿Y qué clase de señor puede vender a una mujer a quien acaba de otorgar la libertad con el pretexto de salvar el supuesto honor de su amada?

Los dramas del honor y del status en esta obra son los que resultan totalmente impostados. Los personajes de clase media de *Mãe* no tienen otro capital que el de las formas, el de los gestos y el de las apariencias; no son verdaderos escravocratas o hacendados. Jorge, en ese sentido, es el símbolo de esa clase media pobre que, privada del verdadero poder que da el dinero, no puede más que hacer circular lo poco que tiene: en este caso, su única esclava. A tal punto funciona Joana como el único capital flotante entre los personajes que, extrañamente, acaba permutando su destino por el del Sr. Gomes. En la restitución final del equilibrio económico-moral de la obra, Joana bebe el veneno que estaba destinado a Gomes, es decir, a ahorrarle la vergüenza a Elisa de tener un padre insolvente. Así, la madre de Jorge — que lleva con ella la marca del origen ilegítimo— permuta una vergüenza por otra (en un gesto multiplicado, pues elimina, en realidad ambas), salvando el honor de las próximas generaciones.⁹

Ese gesto, ese sacrificio supremo que la crítica nunca deja de mencionar al analizar esta obra carece de sentido si no se lo comprende en esta línea de deudas morales y económicas que va enlazando sutilmente los destinos de los personajes. Sólo entonces el suicidio resulta el lógico balance de una situación cuyo profundo desequilibrio hunde sus raíces en el origen mismo del sistema esclavista.

El retrato de esta clase media empobrecida en *Mãe* recuerda el clásico análisis de Roberto Schwarz (1992) sobre las ideas liberales que en el Brasil del siglo XIX (y más aun en su literatura) resultan “ideas fuera de lugar”. Leyendo las novelas urbanas de Alencar, Schwarz resalta que es justamente la imposición de la forma europea de la novela al contenido local lo que hace a Alencar un escritor víctima de “las ideas fuera de lugar”. O, lo que es lo mismo, un escritor fundamentalmente inconsistente. Sin embargo, insiste Schwarz, por el solo hecho de yuxtaponer forma y contenido, Alencar da ya un pequeño paso hacia la denuncia crítica de la ideología dominante

de su época: “from the point of view of literature, which is imitation—at least at this level of the process—and not a matter of rational judgment, this inconsistency takes us halfway down the road. To get from this stage to the conscious, critical representation of social reality, is only a single step” (63). Ese paso —marcado por el tono irónico de su particular realismo— es el que dará Machado de Assis en sus novelas. Sin embargo, en el caso de *Mãe*, al poner a circular las ideas del honor, el pudor y la vergüenza en esta clase media urbana empobrecida que depende de una sola esclava para salvar las apariencias (y su peculio) es posible que Alencar, incluso a pesar de sí mismo, se haya acercado bastante (sin duda, mucho más que en sus novelas) a esa consciencia crítica que Schwarz reclamaba.

Al trasladar a Brasil el modelo francés de la “obra de tesis”, Alencar hace mucho más que copiar una forma. Quienes sólo leen en esta obra la “universalidad” de Joana como madre, es decir, como arquetipo ético, pierden de vista lo que las condiciones locales imponen irremediabilmente a la forma europea. Pues Joana es siempre y antes que nada esclava y, así, circula doblemente durante toda la obra. Quizás todo esto explique el porqué de la crítica virulenta de Joaquim Nabuco, quien casi veinte años después de su estreno y en plena campaña abolicionista, hace de *Mãe* uno de los puntos más fuertes de su polémica con Alencar sobre el lugar que tiene que ocupar la esclavitud en la literatura nacional brasileña.

***Mãe* y el “mercado de carne humana”**

Escribe Nabuco en las páginas de *O Globo* en octubre de 1875: “Em *Mãe* o suicídio que é o drama e que resume-o é apenas um acidente desgraçado que vem surpreendermos depois que os personagens nos revoltam bastante por sua linguagem, por seus atos, pela ausência completa de senso moral” (110). Y, más adelante, insiste en que no hay sentimiento de honra, de familia y de consideración social que ese drama no ofenda (111).

El ataque de Nabuco comienza por la forma, por la estética. Citando a Taine, invierte varios párrafos en demostrar que Alencar ignora las leyes causales de la tragedia, sobre todo porque el suicidio de Joana no parecería motivado por ninguno de los eventos desarrollados sobre el escenario. Nabuco impugna el final trágico porque no proviene ni del esfuerzo ni de la pasión, ni de la lucha de los personajes sino de la “desgraça [e da] locura” (110). Leído en esos términos, el suicidio de Joana le parece un golpe de efecto, la marca de un escritor menor. Es que Nabuco lee demasiado bien la economía moral e íntima de la obra que lleva a la muerte de Joana, es decir

las acciones sin sentido moral de Gomes y de Jorge que no justifican primero la venta y luego el suicidio de Joana. Pero más interesante y, mucho más reveladora, es su crítica de la inmoralidad de la obra, pues abre el debate sobre qué puede (y qué debe hacer) el arte frente a un problema nacional como el de la esclavitud. Es justamente la representación sumamente realista de la condición de esclava de Joana (y, especialmente su circulación como mercancía “animal”) lo que Nabuco encuentra fundamentalmente ofensivo. Para él, la escena clave en *Mãe* es, entonces, la de la venta de Joana:

PEIXOTO: Ora bem! Fechemos o negócio. Vem cá, mulata.

JOANA : Meu senhor!

PEIXOTO: Deixa lá ver os pés!

JOANA: Meu senhor está desconfiado comigo! Eu não tenho doença!... Se nunca senti me doer a cabeça, até hoje, graças a Deus!

PEIXOTO: Tá, tá, tá, cantigas!... Vamos!... Não te faças de boa!

JOANA: Ninguém ainda me tratou assim, meu senhor!

PEIXOTO: Anda lá!... Mostra os dentes!

JOANA: Todos são!

PEIXOTO: É o que esta gente tem que mete inveja! Se fosse possível trocar!... E não tens marca?

JORGE: Senhor! Acabe com isto!... Não posso mais ver semelhante cena.

PEIXOTO: Quem dá o seu dinheiro, Sr. Jorge, deve saber o que compra... Se não lhe agrada...

JORGE: Está no seu direito; quem lhe contesta?... Mas terminemos com isto de uma vez.

PEIXOTO: Não desejo outra coisa. Então tens as tais marcas, hein?...

JOANA: Fui mucama de minha senhora moça, que me tratava como sua irmã dela. Sai para o poder de Nhonhô, que até hoje nunca me disse “Joana, estou zangado contigo!”

[...]

PEIXOTO: Muito bem! Aqui está o papel.

JORGE: O senhor enganou-se!... Seiscentos mil-réis?

PEIXOTO: É difícil enganar-me. São mesmo seiscentos mil-réis.

JORGE: Mas eu pedi-lhe quinhentos mil-réis.

PEIXOTO: Justo! É o que há de receber. Os cem são de juros.

JORGE: Por um dia?... Pois amanhã...

PEIXOTO: Não empresto por um dia! Se quiser pagar amanhã, nada tenho com isso.

JORGE: Mas receberá.

PEIXOTO: Certamente!

JORGE: E ganhará em um só dia 20%.

PEIXOTO: São os riscos do negócio... Posso esperar anos sem receber. (95-98)

No deja de ser sorprendente que un abolicionista convencido impugne una obra de teatro que pinta los horrores de la esclavitud con tanta exactitud, desde los procedimientos casi obscenos de la venta hasta los detalles no menos obscenos de la usura. Incluso que Joana participe en la transacción —destacando sus cualidades corporales y su historia de servicio— contribuye al horror de la escena, sobre todo porque hasta entonces la hemos visto circular como madre abnegada, inteligente y dueña de sus acciones. Es por eso que el efecto de su conversión en mercancía resulta tan fuerte. No deja de haber cierta ironía dramática, cierto aire de farsa grotesca y de denuncia en una escena que presenta a una esclava que se vende a sí misma. Es decir, una escena tan poco realista, que no puede haber existido nunca en ningún mercado de esclavos. Ahí está la genialidad de Alencar: en presentar tal vez por primera vez en el escenario brasileño la venta de un ser humano en el mercado como lo que realmente es, la venta de un sujeto capaz de razonar, argumentar y discutir (y no la venta de un animal o de una bestia de trabajo). Es dudoso que el propio Alencar percibiera en su total magnitud el efecto devastador de esta escena en la que hasta las tibias disculpas de Jorge parecen vergonzosas. Ese espectáculo aberrante no podía pasar desapercibido para Nabuco:

E como passa ela [Joana] do cativoiro do filho para o do último dos usurários? Contente, alegre, sem que a escravidão lhe pese, tão habituada está á esse ar mefítico. Tudo isso é profundamente humilhante! A arte nada tem que ver nesse mercado de carne humana, que o autor pôs em cena; a ingratidão de um homem que, depois de ter dado a carta de liberdade à escrava que lhe serviu de mãe, vende-a sem luta interior, é prova de que mesmo os tipos melhores do teatro do Sr. J. de Alencar não conhecem o sentimento de honra (Coutinho 111).

Nabuco acierta al señalar la ingratitud de Jorge que viola la economía del regalo, de la carta de libertad que acaba de otorgar a Joana para salvar el supuesto honor de su futuro suegro. A tal punto es clara esa violación de las

normas de reciprocidad de la economía moral del don, que Jorge aparece como el término deudor, ingrato en el intercambio. Al leer y denunciar estas incongruencias, Nabuco es probablemente el intérprete más justo de la profunda inmoralidad que subyace a esta obra, a tal punto que más que una denuncia del sistema esclavista termina siendo un daguerrotipo moral de esa clase media hipócrita. Sin embargo, lo que es “profundamente humillante” para el abolicionista es el tratamiento sobre el escenario de las realidades de la esclavitud. Vale la pena detenerse en la sentencia que sostiene que el “arte nada tiene que ver con ese mercado de carne humana” (mi traducción) (Coutinho 111). Porque resulta muy reveladora del tipo de arte nacional que Nabuco avalaba, a pesar de su postura política abolicionista. Recién llegado de Francia, en donde acaba de ver morir a la novela romántica y asistir a los primeros debates del realismo y el naturalismo, Nabuco no puede, sin embargo, admitir que el arte brasileño realista pinte a Brasil para el mundo con colores tan sombríos, es decir, admitir que la literatura (mucho menos el teatro, espectáculo público) se ocupe de la vergüenza nacional. Brasil es hacia fines del siglo XIX una nación moralmente aislada, pero esa inmoralidad no puede ser material para la producción artística.

La postura política de Nabuco es bien conocida; en ella convive la campaña abolicionista con la adhesión a las ideologías de blanqueamiento racial de moda en Europa. No está de más recordar, como lo hace Afranio Coutinho (6), que Nabuco componía versos en francés. Lo que en la óptica del joven abogado sería una doble pesadilla ética y estética (el improbable caso de que el público parisino pudiera asistir a una representación de *Mãe*) revela no sólo su racismo a la moda sino cuán fuerte era el lugar que el arte ocupaba en esa polémica del fin de siglo. Puesta en esta perspectiva, ya no sorprende tanto su crítica a la obra de Alencar. Lo que resulta más sorprendente es la respuesta del escritor “esclavista”:

A escravidão é um fato de que todos nós brasileiros assumimos a responsabilidade, pois somos cúmplices nele como cidadão do Império. Nenhum filho desta terra, por mais adiantadas que sejam suas ideias, tem o direito de eximir-se à solidariedade nacional, atirando ao nome da pátria, como um estigma, os erros comuns.[...] O folhetinista nasceu como a geração coeva em um país de escravos, no seio de uma respeitável e ilustre família servida por escravos. Esses lábios purpurinos, que já não podem sem náuseas pronunciar a palavra *moleque*, talvez sugassem o leite de uma escrava, como aconteceu, não a mim, porém a muitos outros que não lhe cedem

no respeito à dignidade humana. (Énfasis en el original) (Coutinho 119).

Si es verdad que hay algo intrínsecamente ético en el género de la tragedia —una asignación de culpas y castigos, una restitución de la justicia en el escenario (Benjamin 57)—, *Mãe*, a pesar de sus desaciertos, seguramente no falla en convocar la hora del juicio, la hora de asumir esa responsabilidad de la que Alencar habla en este pasaje. Es tan fuerte la imagen de la nodriza en este fragmento que pareciera haber salido de la pluma de un abolicionista. Va incluso más allá de las tibias argumentaciones de Nabuco. Al hermanar el habla de los negros con la leche que alimenta a los blancos, dueños todavía de la palabra y de la polémica, Alencar descubre y exhibe todavía otro de los ropajes de la hipocresía abolicionista.

El teatro de Alencar produce el mismo efecto: el de la exposición de una vergüenza largamente censurada. Mucho más que las obras abolicionistas posteriores (que se complacerían en una visión idealizada del esclavo), el realismo de esta obra de teatro de Alencar —en su importación paradójica de la “obra de tesis”— logra un efecto tal vez imprevisto, incluso para el diputado conservador que se opondría hasta el final de su vida a la ley de la abolición.

En una cosa acierta, tal vez, Nabuco: en la imposibilidad de trasplantar con éxito la tragedia a la sociedad brasileña de fin de siglo. Lo que obtiene Alencar es algo más, algo diferente a la tragedia clásica, algo distinto incluso de la obra de tesis moral de Dumas hijo. Kierkegaard (1959) sostenía, como Benjamin y tantos otros después, la imposibilidad de la tragedia en el mundo moderno. La pena que Aristóteles prescribía como emoción a convocar en el público es suplantada en el drama moderno apenas por el remordimiento de un sujeto cuya culpa es demasiado evidente. Se sabe que, ausentes los dioses y el destino, la culpa y el remordimiento del sujeto burgués aparecen como un material bastante pobre para la experiencia estética, pues carecen de capacidad para lo sublime. Si de algo nos habla el teatro de Alencar es de esa incapacidad. Como si el proceso de trasplante de la forma literaria diera lugar a algo intrínsecamente monstruoso, Alencar ilumina la hipocresía de la sociedad brasileña con una luz que no conviene a la tragedia: una luz tragicómica que tendrá muchos herederos en la literatura de Brasil del próximo siglo y que es, fundamentalmente, moderna.

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Notas

¹ Refiriéndose a las novelas indianistas de Alencar, Sommer argumenta: “Like Martius and unlike Freyre, Alencar was evasive about blacks in his best-selling books about the racial amalgam that founded Brazilian society. In order to cover the space where blacks might have made an appearance, Alencar reduced Martius’s color scheme from three to two. He makes the fashionable earth-tone cover up the deeper hue, and so helps to paint a lasting picture of Brazil where black is so often taken for brown” (154-5).

² La otra es *O Demônio Familiar* (1857), una comedia en la que el esclavo de la casa hace toda clase de “diabluras” hasta que su amo decide liberarlo. En este artículo me ocuparé sólo de *Mãe*, que, por apelar a elementos de la tragedia clásica, logra una exposición más clara de los elementos en juego en el “drama social” de la esclavitud. Un ejemplo del análisis tradicional de estas dos obras es el libro ya citado de Doris Sommer que propone leerlas apenas como alegorías negativas: “Where blacks are protagonists for Alencar, as are in the plays *Mãe* and *O Demônio Familiar*, they figure as future, and desired, absences. The black mother of the first play decides to take her life rather than to remain what she senses is an obstacle to her mulatto son. In the second play, when an offended master exorcises ‘the family demon’ by sending him from the house, the manipulating slave becomes the victim of manumission, interpreted here as just punishment for a typically injurious black” (155-6). La lectura alegórica enfatiza quizás demasiado la relación amorosa y su descuido del análisis de otras relaciones y pasiones en la misma obra. Como se verá más adelante, para apreciar *Mãe* no como manifiesto anti-esclavista (está claro por la actuación parlamentaria de Alencar que su autor no puede ser calificado de abolicionista) pero sí como una crítica radical de las relaciones económico-morales dominantes en el Brasil del siglo XIX, es necesario dejar atrás la lectura alegórica y concentrarse en el realismo con el que Alencar trata el tema de la concesión de la libertad y en una lectura más atenta de las transgresiones a la ley social que se juegan sobre el escenario.

³ Eso no quiere decir que Alencar no fuera capaz de adoptar posturas abiertamente anti-abolicionistas (cuando no francamente racistas) si se trataba de pensar en la inclusión y en las contribuciones de los africanos al proyecto nacional brasileño. Acciones susceptibles de ser interpretadas como progresistas (como el decreto que firmó clausurando el mercado de esclavos de Valongo, en Rio de Janeiro) se veían rápidamente contestadas por declaraciones en las que argumentaba que los esclavos no estaban preparados para vivir bajo las reglas socio-económicas nuevas que les impondría su condición de hombres libres (Valente 150) y por su oposición enconada a la Ley de Libertad de Ventres de 1871. Al debatir el proyecto de esta ley, Alencar argumentó que generaría el odio de padres e hijos, un argumento que, al centrarse en la familia y en la moral, resulta también revelador para la lectura de *Mãe*: “Quando a lei do meu país houver falado essa linguagem ímpia, o filho será para o pai a imagem de uma iniquidade; o pai será para o filho o ferrete da ignomínia; transformareis a família em um antro de discórdia; criareis um aleijão moral, extirpando do coração da escrava esta fibra que palpita até no coração do bruto: o amor materno. [...] a emancipação do ventre equivale a criar famílias híbridas, [...] rouba toda a esperança dos adultos, condenando-os ao cativeiro perpetuo; desmoraliza o trabalho livre, misturando nas habitações, livres com escravos [...] contamina a nova geração, criando-a no seio da escravidão, ao contato dos vícios que ela gera”. (*Discursos Parlamentares* 240-41).

⁴ En otra declaración especialmente optimista, transcripta de las sesiones del Parlamento del día 13 de julio de 1871, dice: “A causa da emancipação espontânea (muitos apoiados) há muito que está vencida no coração do povo brasileiro; diariamente se reproduzem os exemplos de manumissões. É admirável o aspecto que representa o nosso País; todas as classes porfiam na prática desses atos (Muitos apoiados). A estatística, em 1860, dá-nos uma prova da rapidez com que marcha essa revolução moral. Só na cidade do Rio de Janeiro, houve 14.000 alforrias. Este algarismo é eloquente, ele significa que em menos talvez de 20 anos a escravidão estaria, por si mesma, extinta” (*Discursos Parlamentares* 242).

⁵ Intención reformadora que, como se recordará, Alencar no adscribirá para la forma novela. Al menos no lo declarará así en su mucho más conocido manifiesto sobre ese género “Como e porque sou romancista” (1893).

⁶ Como sugiere Aguiar, quizás los avisos publicitarios buscaban también tranquilizar al público luego del escándalo alrededor de *As asas de um anjo* (1858), la última obra de teatro de Alencar en subir a escena inmediatamente antes de *Mãe*. Fue prohibida por el gobierno, que la consideró inmoral porque trataba de la huida de una joven de clase alta brasileña de la casa de sus padres en compañía de su amante.

⁷ Julia Paulk hace de esta dualidad de Joana (a la vez esclava y a la vez “ángel del hogar”) uno de los puntos centrales de su análisis.

⁸ Llevando un poco más allá la interpretación que hace Aguiar (169-170) de esta obra como historia de iniciación de Jorge como “*homo brasiliensis*”, la escena de *alforria* en el día de su cumpleaños cobra todavía una fuerza mayor.

⁹ Aunque en clave analítica muy diferente, también Aguiar señala que la extraña circulación del frasquito de veneno en la obra es uno de sus aciertos dramáticos: “Há algo de diabólico nesta viagem do veneno: é a sua naturalidade. Parece uma história policial, onde os elementos do crime vão se ajustando um a um: o veneno é a peça final, que, durante as vinte e quatro horas do tempo ficcional, fás a viagem mais longa para chegar a seu destino, carregado de fatalidade” (168).

Obras citadas

Aguiar, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984. Impreso.

Alencar, José Martiniano de. “Como e porque sou dramaturgo”. *Teatro Completo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ministerio de Educação e Cultura SENAT, 1977. 41-98. Impreso.

_____. *Mãe. Drama em 4 Atos*. Rio de Janeiro: Typographia de F. De Paula Brito, 1862. Impreso.

Araripe, J.C Alencar. *Bárbara e a saga da heroína. José de Alencar e o desafio da escravidão*. Rio de Janeiro: ABC Editora, 2006. Impreso.

Bataille, George. *La parte maldita*. Barcelona: Edhasa, 1974. Impreso.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 2009. Print.

Berking, Helmuth. *Sociology of Giving*. London: Sage, 1999. Impreso.

Chalhoub, Sidney. *Visões da liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Impreso.

Coutinho, Afranio, ed. *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. Impreso.

Discursos Parlamentares, 1829-1877. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. Impreso.

Faria, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. Impreso.

Kierkegaard, Soren. *Either/Or*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1959. Impreso.

Levi-Strauss, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. London: Beacon Press, 1971. Impreso.

- Machado de Assis, Joaquim Maria de. "O teatro do José de Alencar". *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. João Roberto Faria, ed. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva, 2008. Impreso.
- Mauss, Marcel. *The Gift. The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. 1^{era} ed. 1922. New York: Routledge, 2000. Impreso.
- Moritz Schwarcz, Lila. "Dos males da dádiva: sobre as ambigüidades no processo da Abolição brasileira". *Quase-cidadão. Histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Olívia Maria Gomes da Cunha y Flávio dos Santos Gomes, ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007. Impreso.
- Paulk, Julia C. "(Re)Writing Patriarchy and Motherhood in José de Alencar's Allegorical Antislavery Plays, *O Demônio Familiar* and *Mãe*." *Luso-Brazilian Review* 42.1 (2005): 61-77. Impreso.
- Pierson, Colin M. "José de Alencar: Realistic Dialogue and Characterization in the Anti-Slavery Thesis Play." *Luso-Brazilian Review* 18.1 (1981): 161-71. Impreso.
- Schwarz, Roberto. "The Importing of the Novel to Brazil and its Contradictions in the Work of Alencar." *Misplaced Ideas*. London: Verso, 1992. 41-77. Impreso.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. Berkeley: U of California P, 1991. Impreso.
- Valente, Luis Fernando. "Palmilhando a tradição alencariana: Um modelo intertextual de história literária". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20.40 (1994): 141-54. Impreso.