

Alejandra Mailhe

Márgenes imaginarios

**Sectores populares y cultura popular
en la novela y el ensayo social brasileños
del s. XIX a la vanguardia**

Volumen I

- Copia de la TESIS DOCTORAL
defendida el 22/12/03

Directora: Zauetti, Susana.

Co-Director: Foffani, Enrique.

Jurado: Ángel Núñez,
- Florencia Garramuño
- Graciela Carielo

Calificación: Sobresaliente (10) y
Recomendación de Publicación.

“Este exordio anuncia al lector que debe prepararse para asistir a siniestras escenas (...). Los bárbaros de que vamos a ocuparnos viven entre nosotros. Podemos codearnos con ellos acudiendo a los sitios que frecuentan, donde se reúnen para concertar sus crímenes y repartirse los despojos de sus víctimas.”

Eugenio Sue, *Los misterios de París*

“En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Tsui Pen opta -simultáneamente- por todas.”

Jorge Luis Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”

Índice

Volumen I

Introducción general.....	8
---------------------------	---



Primera Parte: El legado romántico

Introducción: Miradas sobre la alteridad social en el romanticismo brasileño.....	36
I.1. Sectores populares: objeto exclusivo y objeto de exclusión.....	39
I.2. El otro & el mismo en el ensayo romántico brasileño.....	47
I.3. Entre el registro historiográfico y la transposición plástica.....	65
I.4. Senzalas y mucambos en silencio. Imágenes de la alteridad en la novela romántica brasileña.....	84



Segunda Parte: Bajo el signo del naturalismo

Introducción: Genealogías del trópico en el pasaje del romanticismo a la <i>Belle Époque</i>	122
II.1. Narrar los pobres. Algunas modulaciones (¿hegemónicas?) sobre la alteridad social.....	140
II.2. “Visão do Paraíso” & “Visão do Inferno” en la ficción de entresiglos: márgenes en los márgenes del naturalismo	174

II.3. Multitudes y margen en el ensayismo de entresiglos.....	208
---	-----



Volumen II

Tercera Parte: En torno a la experiencia de vanguardia

Introducción	203
---------------------------	-----

III. 1. Fuegos cruzados. Estética vanguardista e ideología conservadora en <i>Retrato do Brasil</i>	244
---	-----

III.2. La Ley del Padre: Gilberto Freyre y sus precursores.....	274
--	-----

III.3. Un viaje por los pliegues del sujeto. Del consumo a la aprehensión del otro en <i>O turista aprendiz</i>	287
---	-----

III.4. Fábulas de la transculturación en <i>Macunaíma</i>	315
--	-----

III.5. ¿Hacia una antropofagia del pasado? Continuidades y rupturas en la obra de Oswald de Andrade.....	362
--	-----



Consideraciones finales	398
--------------------------------------	-----



Volumen III

Apéndices y Bibliografía

Apéndice de la Primera Parte

La cultura popular en la imaginación europea del s. XIX.....2

Apéndice de la Segunda Parte

Miradas sobre los sectores populares y el margen
en la novela y el ensayo argentinos.....26

Apéndice de la Tercera Parte

Contrapunteo de la casa grande y la senzala.
Gilberto Freyre y Fernando Ortiz.....72



Bibliografía.....83



Índice de ilustraciones

Primera Parte

- Lámina I.** Rugendas, J. M. “Índios flechando uma onça”
- II. ----- “Casal de negros”
- III. ----- “Lundu”
- IV. ----- “Negros no porão do navio negreiro”
- V. ----- “Mercado de escravos”
- VI. Debret, J. B. “Uma senhora brasileira em seu lar”
- VII. ----- “Feitores castigando negros”
- VIII. ----- “Mercado da rua do Valongo”
- IX. ----- “Aplicação do castigo do açoite”
- X. Rugendas, J. M. “Castigo público na praça de Sant’Anna”



Segunda parte

- Lámina I.** Anónimo. “Cabeça de Porco” (caricatura)
- II. Anónimo. “Morro da Favela” (fotografia)
- III. Anónimo. “Uma limpeza indispensável” (caricatura)
- IV. Américo, Pedro. “A carioca”
- V. Visconti, Eliseu. “Maternidade”
- VI. Bruno, Pedro. “A Pátria”
- VII. Brocos e Gomes, Modesto. “A redenção de Cam”
- VIII. Ferraz de Almeida Júnior, José. “Derrubador brasileiro”
- IX. ----- “Caipira picando fumo”

X. Brocos e Gomes, Modesto. “Operário”

XI. ----- “Engenho da mandioca”



Tercera Parte

Lámina I. Andrade, Mário de. “Vencza em Santarém” (fotografia)

II ----- “Grades espirituais” (fotografia)

III ----- “Alagoas-Feira em Fernão Velho” (fotografia)

IV. Amaral, Tarsila do. “Morro da Favela”

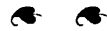
V ----- “E.F.C.B.”

VI ----- “Abaporu”

VII ----- “Antropofagia”

VIII. ----- “Operários”

IX. Segall, Lasar. “Menino com lagartixa”



Introducción general

Reflexiones preliminares

¿Qué inflexiones producen las novelas y los ensayos, en la representación de las alteridades sociales, al pasar del s. XIX a la vanguardia? ¿Qué modulaciones despliegan los textos románticos, naturalistas y vanguardistas, polemizando sincrónicamente entre sí, y tejiendo redes de afiliaciones diacrónicas para aprehender al “otro” social? Y en especial, ¿hasta qué punto la vanguardia rompe con las concepciones del “otro” social heredadas de la tradición decimonónica, y en qué medida reformula los estereotipos heredados...?

Nuestra tesis analiza estos interrogantes y las respuestas -parciales, polémicas, provisionales- que se forjan en un corpus amplio de textos. En particular, esta investigación aborda el modo en que los “sectores populares” (y especialmente la “cultura popular”) son construidos por la novela y el ensayo “social” brasileños, entre mediados del s. XIX y la segunda década del s. XX. Para ello, considera un conjunto muy amplio de ficciones y ensayos, vinculados al romanticismo, el naturalismo y la vanguardia, y significativos tanto por su relevancia en el seno de la “tradición” nacional como por la gravitación central que en ellos adquiere la representación de los actores populares. En un plano menor, analiza también algunas versiones plásticas de cada etapa, apuntando a señalar lazos y diferencias con respecto a las concepciones elaboradas por la novela y el ensayo en el abordaje de estos sujetos sociales.

La primera parte de la investigación (*El legado romántico*) apunta a establecer los inicios (arbitrarios, como todo comienzo) para pensar una tradición representacional que luego se proyecta entre la segunda mitad del s. XIX y la década del veinte inclusive. En esta dirección, considera varias reflexiones teóricas con respecto a las operaciones culturales implícitas en la construcción romántica de la alteridad social, para centrarse luego en el análisis sucinto de algunas representaciones emblemáticas de la alteridad en torno a ensayos y novelas paradigmáticos del romanticismo brasileño. Para ello, se analizan ensayos (producidos por “brasileñistas” europeos como Ferdinand Denis y C. von Martius, e intelectuales brasileños como Gonçalves de Magalhães y Varnhagen), algunas imágenes plásticas de las alteridades elaboradas por pintores europeos, y las novelas *O Guarani* de José de Alencar, *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães y *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida, rastreando el modo en que esas producciones románticas dialogan y polemizan entre sí, definiendo cánones de

“visibilidad” que conducen a exaltar o denostar indígenas y/o negros, a definir la naturaleza del trópico, y a valorar de manera encontrada el mestizaje racial como fundamento (problemático) de la identidad nacional.

Por su parte, a fin de establecer un repertorio de los principales tópicos, ideogemas y procedimientos representacionales con mayor incidencia en el espacio cultural brasileño de esta etapa, el Apéndice de la primera parte¹ revisa el nuevo vínculo entre “clases trabajadoras” y “peligrosas” articulado por la novela y el ensayo sociológico europeos de mediados a fines del s. XIX. Para ello, considera brevemente algunos casos relevantes de Dostoievski, Zola, Lombroso y Eça de Queiroz.

La segunda parte de la investigación (*Bajo el signo del naturalismo*) aborda las transformaciones en la representación de los sectores populares y de la cultura popular en el Brasil de la segunda mitad del s. XIX, atendiendo a las continuidades y rupturas que estos textos establecen con respecto al legado romántico precedente. Al mismo tiempo, analiza las polémicas estéticas e ideológicas que sesgan internamente las producciones de esta etapa, configurando un amplio repertorio de ideogemas y procedimientos (que posteriormente serán refuncionalizados y puestos en cuestión de manera obsesiva por la vanguardia). En primera instancia, se reseñan algunas reflexiones teóricas y análisis específicos sobre el modo en que, en el contexto que conduce a la abolición de la esclavitud y la instauración de la Primera República, la elite intelectual brasileña formula nuevas concepciones raciales, culturales, sociales y políticas sobre la alteridad, gestadas ahora bajo la hegemonía del paradigma positivista. En segunda instancia, se considera la construcción de las alteridades sociales y culturales en algunas ficciones (*A carne* de Júlio Ribeiro, *O cortiço* y *O homem* de Aluísio Azevedo y *Bom Crioulo* de Adolfo Caminha) y elaboraciones plásticas relevantes del naturalismo de este país, atendiendo especialmente al estrecho contacto de estas producciones con las teorizaciones de Araripe Júnior sobre las adaptaciones peculiares del naturalismo al trópico. Asimismo, se abordan las miradas distantes e incluso polémicas (en términos estéticos e ideológicos) respecto del naturalismo, formuladas en crónicas y narraciones de João do Rio, Monteiro Lobato y Lima Barreto. Finalmente se considera sucintamente la existencia de una heterogeneidad semejante en la concepción del “otro” en el ensayo, abordando para ello un conjunto amplio de autores (Nina Rodrigues, Affonso Celso, Alberto Torres y Manoel Bonfim).

¹ En el tercer volumen adjunto.

El Apéndice de la segunda parte² analiza algunas figuraciones de la alteridad social en la narrativa y el ensayo latinoamericanos, focalizando especialmente ficciones y ensayos significativos del contexto argentino (producidos por Cambaceres, Gálvez, Argerich, Podestá, Wilde, Soiza y Reilly, Ingenieros y Ramos Mejía), a fin de establecer algunas comparaciones con el corpus brasileño.

La tercera parte de la tesis (*En torno a la experiencia de vanguardia*) analiza los lazos de continuidad y las fracturas estéticas e ideológicas que, para pensar la alteridad social, instauran algunos de los principales ensayos y ficciones producidos en Brasil entre la “Semana de Arte moderna” de 1922 y los primeros años de la década del treinta, con respecto a la herencia decimonónica. En esta dirección, por una parte se abordan varios ensayos de Paulo Prado y de Gilberto Freyre, indagando sobre el modo en que estos discursos dialogan y polemizan entre sí y con la tradición romántica y naturalistas precedente, formulando diversas “explicaciones del Brasil” y definiciones del “otro social”.

Por otra parte se analizan varias producciones representativas de la vanguardia paulista: el ensayo *O turista aprendiz* y la ficción *Macunaíma* de Mário de Andrade, los manifiestos “da poesia Pau-Brasil” y “Antropófago” y la novela *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade, y algunas versiones de la alteridad en la plástica modernista. En estos textos se considera la especificidad estética e ideológica en el marco de la cual el modernismo define su propio espacio de enunciación “etnográfica”.

Finalmente, el Apéndice de la tercera parte³ se centra en los vínculos entre el ensayismo brasileño y el latinoamericano, en el pasaje del racialismo decimonónico a la perspectiva culturalista (emergente en el contexto inmediatamente posterior a la vanguardia). En esta dirección, se compara en particular algunos ensayos de Gilberto Freyre y del cubano Fernando Ortiz.

Antes de entrar en el análisis de los textos, creemos importante realizar ciertas precisiones sobre nuestro objeto de investigación, así como también definir y poner en relación algunos conceptos teórico-metodológicos generales sobre los que se apoyan (y con los que dialogan)

² En el tercer volumen adjunto.

³ En el tercer volumen adjunto.

nuestras reflexiones a lo largo de la tesis.



Algunas precisiones sobre el objeto

¿Qué entendemos por "sectores populares"? ¿Cómo definir aquello que los textos postulan como "cultura popular" y aquello que (acaso "sin querer") los textos muestran acerca de las prácticas culturales del "otro", pero que excluyen de la definición modélica de "cultura popular"? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de "intelectuales", y de las "tradiciones discursivas" que esos intelectuales forjan para abordar la alteridad social? A continuación reflexionamos brevemente sobre el modo en que entendemos los conceptos de "sectores populares", "cultura popular", "intelectuales" y "tradicición" en la construcción de nuestro objeto, poniendo en diálogo algunas definiciones teóricas sobre esos términos, con el corpus de textos y el contexto sociocultural brasileños.



¿Quiénes constituyen los "sectores populares" en el convulsionado Brasil de los siglos XIX y XX? ¿Y quiénes son incluidos como tales en las novelas y ensayos producidos en ese extenso y conflictivo período...? Nuestro objeto de análisis son los movimientos simbólicos de homogeneización y diferenciación proyectados por la novela y el ensayo en relación a "alteridades sociales" múltiples, incluyendo en esta categoría difusa a indígenas, negros, mulatos, mestizos y blancos, pobres y marginales. Ese espacio social "otro" (que ya a principios del s. XIX es representado como un universo heterogéneo y de fronteras borrosas) sufre profundas y bruscas transformaciones entre mediados y fines de siglo, volviéndose aun más heteróclito y complejo.

En efecto, la heterogeneidad intrínseca a los "sectores populares" en general se agudiza en el caso particular del contexto brasileño. Entre mediados del s. XIX y las primeras décadas del XX, estos actores atraviesan un proceso particularmente prolongado y tenso de reconfiguración (económica, racial, social y cultural). Desde antes de la abolición de la esclavitud, esclavos,

esclavos libertos (“forros”), mestizos, mulatos y blancos pobres (nacionales e inmigrantes extranjeros) participan de un denso movimiento de fusión y diferenciación en múltiples direcciones. La fisonomía “mestiza” convulsionada e inestable de ese espacio social se exagera a partir de la abolición de la esclavitud en 1888. Este fenómeno (acompañado por otros igualmente significativos, como la guerra contra el Paraguay entre 1865 y 1870, y la proclamación de la República en 1889) desencadena un proceso inusitado de reconfiguración social. A fines del s. XIX, negros, mulatos y mestizos entran en contacto (y en competencia) con nuevos actores sociales, a partir del ingreso masivo de los inmigrantes extranjeros, predominantemente europeos y en menor medida asiáticos. La intensidad de estas transformaciones obliga al contacto, la mezcla y la fragmentación: al compartir oportunidades de trabajo y espacios habitacionales, y poner en contacto creencias religiosas y prácticas culturales divergentes, se despliegan nuevos mecanismos de adaptación e integración, así como también de disgregación y fragmentación sociales. Los acercamientos y fusiones no sólo implican la dilución de las diferencias: en algunos casos, el aumento de las pluralidades sociales engendra fuertes reacciones de demarcación de las identidades específicas, raciales y/o nacionales. Esa elevada heterogeneidad se hace palpable, por ejemplo, en la infinidad de términos con que estos actores aparecen nombrados en los discursos del período (así por ejemplo, para mencionar a los trabajadores rurales libres y productores en tierras ajenas, a fines de siglo se apela a términos tan divergentes como “caipira”, “caboclo”, “sertanejo”, “caipora”, “cafuzo”, “catrumano”, “tabaréu” o “curiboca”: esa multiplicidad revela los cruces étnicos y culturales, amén de las particularidades regionales, según modos de vida y valores muy diversos)⁴.

En el seno de esta pluralidad múltiple (económica, racial, cultural, nacional, regional y política), los límites y las diferencias entre los subgrupos resultan lábiles y problemáticos. Del mismo modo, las fronteras entre “sectores populares” y “margen social” se vuelven particularmente borrosas en los discursos sociales del período. Así por ejemplo, entre mediados y fines del s. XIX, las clases populares libres (constituidas por blancos pobres, mestizos y mulatos libres, y esclavos “forros”) suelen identificarse con el margen, por permanecer desocupados o huir de los reclutamientos forzados, convirtiéndose de este modo en vagabundos perseguidos por las fuerzas de represión.

Esta imposibilidad de recortar las fronteras entre pobres y marginales agrava las dificultades que enfrentaría una investigación que pretendiese asir a estos grupos a través de categorías analíticas fijas, imponiendo límites y trazos homogeneizadores.

⁴ Véase Cortez Wissenbach (1998: p. 56).

Nos encontramos entonces con la representación de sujetos particularmente elusivos, y en general privados de la palabra propia para definirse a sí mismos. Frente a esta doble multiplicidad (descrita por las investigaciones antropológicas e historiográficas, y representada por las fuentes primarias que constituyen nuestro objeto de investigación), el concepto de “sectores populares” ha resultado útil para delimitar nuestro campo de análisis, precisamente porque goza de cierta ambivalencia implícita.

En este sentido, nos hemos basado en la definición propuesta teóricamente por Romero (1995: pp. 23-44)⁵: inspirado en una perspectiva culturalista y marxista (siguiendo los enfoques de Hoggart, Williams, Hobsbawm y Thompson), aunque crítica del marxismo ortodoxo⁶, Romero parte de los principales interrogantes que enfrenta el análisis sociocultural al intentar definir a los actores populares como sujetos sociales: ¿debe entenderse como “clase” o como “conjunto social” homogéneo e indiferenciado?, ¿en qué nivel de la realidad se constituyen como sujetos: en un plano objetivo (como la estructura socioeconómica o política) o subjetivo?, y ¿hasta qué punto es adecuado utilizar categorías fijas cuando esos sujetos se constituyen en el devenir de un proceso abierto?⁷. Con Romero advertimos que el concepto “sectores populares” presenta la

⁵ Por lo demás, no desconocemos las críticas que, en el ámbito historiográfico argentino, se han efectuado desde el marxismo a este análisis de Romero. Nuestra intención aquí no es entrar en la polémica sobre la utilidad y pertinencia del concepto de “sectores populares” frente al de “clases” para dar cuenta de la estructura social; tan sólo queremos enfatizar que el primero nos parece pertinente para abordar un objeto de análisis como el nuestro, construido desde la elite intelectual.

⁶ En efecto, si los primeros estudios basados en un marxismo tradicional definían a estos sujetos sociales a partir de su relación con la estructura productiva (como una instancia esencializada, estable y mensurable), en las últimas décadas ese paradigma ha sido puesto en cuestión por los estudios que, al centrarse en cuestiones tales como el “estilo de vida” o la “cultura” de los “sectores populares” (como sucede en los casos de Hobsbawm, 1979 y de Thompson, 1979), revelan otros modos de encarar la construcción de estos actores, basándose no sólo en la estructura.

⁷ El mismo concepto amplio de “sectores populares” es aplicado por Romero (1997) al analizar el lazo entre elite y sectores populares en Santiago de Chile durante la segunda mitad del s. XIX. Allí Romero advierte que especialmente en América Latina las identidades populares son heterogéneas y fragmentarias no sólo por su carácter dominado, sino también por los quiebres (étnicos, ocupacionales, nacionales y jerárquicos) que las atraviesan. Configuran de este modo un campo de conflicto cruzado por múltiples presiones, resistencias e imágenes propias y atribuidas por los otros actores sociales. En este sentido, la historia de los sectores populares, sobre todo en nuestro continente, no debería cerrarse al grupo (generalmente muy estrecho) de los obreros industriales, sino abordar el universo más amplio del “mundo del trabajo”, atendiendo a límites necesariamente menos precisos que el concepto de “clase obrera”, e incluyendo tanto a los pequeños comerciantes hacia arriba, como al margen (la “mala vida”) hacia abajo. Al mismo

ventaja de reunir a un conjunto amplio y de límites variables, según se perciban aspectos objetivos o subjetivos (como el estilo de vida, la cultura o la ideología)⁸. A diferencia de expresiones aparentemente más precisas como “clase obrera”, la ambigüedad del término “sectores populares” evidencia la imposibilidad de definir un sujeto *a priori*, fuera del proceso histórico concreto⁹. De lo contrario, tal como advierte Duvignaud (1977: p. 48), la simplificación de ese colectivo heterogéneo implicaría, en nuestra investigación, una operación reduccionista y etnocéntrica de borramiento de las diferencias.

En el contexto brasileño, un análisis muy cercano al de Romero es el efectuado por Murilo de Carvalho (1996). Para abordar las miradas cruzadas de la elite y de los sectores populares producidas en el marco de la “Revolta da Vacina” en el Río de Janeiro de principios de s. XX, Murilo de Carvalho atiende no sólo a la división de su objeto popular en términos de “clase”, sino también a las diversas fracturas y a los clivajes culturales y políticos que configuran un complejo universo de subgrupos de fronteras lábiles¹⁰.

Dada la amplitud del concepto “sectores populares” aquí invocado, es necesario realizar algunas especificaciones¹¹. En nuestra investigación, esta categoría excluye a las figuras (también difusas y problemáticas) de los sectores medios, e incluye al “margen social” porque la mayoría de

tiempo, esta concepción supone una ampliación en las esferas de interés, incorporando al campo de análisis condiciones de vida y cultura, amén de las cuestiones más estrictamente políticas, muchas veces poco diferenciadas de las manifestaciones culturales.

⁸ Tampoco el concepto clásico de “ideología” agota el problema; la noción de “cultura”, (entendida, siguiendo a Williams, 1981, como un conjunto amplio de representaciones simbólicas, valores y actitudes que, en lugar de reproducir la estructura, juegan un doble papel como constituyentes del proceso social y como constituidos por él) permite pensar que los sectores populares se definen como sujetos sociales tanto en el plano material como en el cultural.

⁹ Así, antes de pensar en sujetos sociales con distintas culturas, y establecer a partir de esto las relaciones, conviene partir de las relaciones mismas como constitutivas de los actores, teniendo en cuenta además su carácter cambiante.

¹⁰ Este análisis de Carvalho será considerado en detalle en la introducción a la segunda parte de la presente tesis. Un enfoque opuesto al de Carvalho, en la conformación del objeto popular en el contexto brasileño, es el seguido por Martins Rodrigues (1969). Este autor adopta una perspectiva marxista ortodoxa, aplicando la noción de “clase obrera” para abordar estrictamente la mano de obra industrial brasileña (entre 1920 y 1940 aproximadamente); en su tesis, este sujeto social aparece como “preconstituido” y con límites precisos y exclusivamente económicos. En ningún momento se plantean los lazos y las fronteras posibles con otros sujetos sociales cercanos, o la conformación de esos actores desde otro punto de vista no exclusivamente estructural.

¹¹ El propio Romero advierte que, en la definición del contenido del mismo debe primar el criterio privilegiado por cada investigación. Así, en tanto los límites y la densidad de la categoría “sectores populares” son ambiguos y variables, ésta puede incluir (o excluir) a capas de situadas por encima o por debajo de los mismos (por ejemplo, a pequeños comerciantes y delincuentes, representantes respectivos de cada “frontera”).

las novelas y ensayos (especialmente hacia fines del s. XIX) insisten en articular “clases trabajadoras” y “peligrosas”,¹² o “trabajadores” y “margen” (amén de que aún en pleno s. XX recuperan las divisiones raciales en desmedro de los conceptos de “clase” o “sector”). En efecto, el marco conceptual implícito en los textos no es la “clase social” sino la categoría de “pueblo” o incluso la de “raza”, nociones que implican una agrupación imaginaria y heterogénea de pobres y no privilegiados de todo tipo¹³. A la vez, apoyándonos en Duvignaud (1977), también incluimos en la categoría amplia de “sectores populares” a las alteridades que los textos evalúan como “salvajes” (indígenas y/o negros), especialmente porque en la representación ficcional de estos actores suele intervenir un mismo tipo de colonialismo basado en la devaluación del “otro”.

Tal como lo procesan las novelas y ensayos, en la constitución de esas alteridades sociales no existe homogeneidad: los sectores populares aparecen fuertemente atravesados por fuerzas que conducen a la fragmentación y el conflicto a partir de diferencias ocupacionales, de riqueza, políticas, culturales, raciales y nacionales entre otras, acentuadas por los propios mecanismos de dominación. Al mismo tiempo, visualizan la existencia de elementos que forjan la integración, a partir de experiencias unificadoras tales como las condiciones semejantes de explotación laboral, de hacinamiento, de marginación social, de exclusión política, de represión o de desamparo legal. En general, los textos se esfuerzan por volver visibles los bordes, la densidad, las fracturas internas, los puntos de contacto y de fusión que sesgan ese universo complejo, cercano y desconocido al mismo tiempo, sumergido en un proceso inquietante de mutaciones continuas.

Al mismo tiempo, siguiendo a Williams (1980) y Romero (1995), afirmamos que no existen sujetos sociales *a priori*, sino que éstos se configuran en un campo de posiciones relacionales, por lo que es imposible abordar aisladamente la representación de los sectores populares en las novelas y ensayos, desconociendo el modo en que las elites dirigentes e intelectuales se posicionan en términos imaginarios frente a estos actores. En este sentido, nuestro análisis aborda la representación de los “otros” sociales para recuperar, en el mismo movimiento, la configuración simbólica del “nosotros” desde donde (por contraste y con un carácter eminentemente relacional y dialógico) se recortan el espacio específico y las cualidades

¹² Estas expresiones se definen más detalladamente (aunque referidas al contexto de la literatura y el ensayismo europeos) en el Apéndice a la primera parte de la presente tesis.

¹³ Sin embargo, aunque el “pueblo” no se presenta como una clase constituida, al entrar en colisión con otros grupos sociales, va definiéndose como una “otredad” social aglutinante.

(raciales, culturales, éticas) de las “alteridades” sociales. De hecho, los discursos desplegados por la elite intelectual para aprehender a los sectores populares y la cultura popular dicen mucho más acerca de la elite misma que acerca de su objeto de representación o de análisis.



No sólo apelamos al concepto de "sectores populares" sino también al de "cultura popular", tan amplio y problemático como el anterior. Ahora bien, ¿qué elementos ingresan en las definiciones de "cultura popular" propuestas por los ensayos y novelas del período? ¿Y a qué noción de "cultura popular" apela nuestra investigación, para incluir en ella las prácticas culturales que los textos devalúan, silencian o excluyen del modelo "legítimo" de "cultura popular" propuesto?

Con respecto al primer interrogante, hemos considerado detenidamente los análisis de Burke (1991), Ortiz (1992) y Rowe y Schelling (1993) entre otros, sobre las reformulaciones del concepto implícitas en las propias ficciones y ensayos europeos y brasileños, en el pasaje del s. XIX a la vanguardia. En cada caso, hemos preservado la conciencia de que no abordamos la “cultura popular” sino aquello que los textos producidos por los intelectuales del s. XIX a la vanguardia definen como tal, recreando de manera selectiva ciertos trazos, erigidos en "constitutivos" de la experiencia cotidiana de los "otros".

En efecto, advirtiendo *a priori* la ambigüedad implícita en el concepto “cultura popular” (pues ¿se refiere a la definición construida por los intelectuales que convierten las prácticas culturales de los sectores populares en objeto de reflexión, o remite a las prácticas mismas producidas por los sectores populares?), es importante señalar que nuestra preocupación central no son las culturas populares en sí sino el modo en que los intelectuales inventan las culturas populares como objeto de representación estética y/o de conocimiento. En este sentido, hemos enfatizado especialmente las perspectivas que analizan el proceso de construcción “desde arriba” de una identidad para estos grupos.

Asimismo, la relación entre cultura popular y cultura nacional supone un vínculo atravesado por múltiples tensiones culturales y políticas, que se agudizan en el caso de América Latina: la formulación de un modelo de cultura popular (y su posible integración como parte de un modelo de cultura nacional) se produce siempre en un terreno contencioso y como resultado

de una ardua disputa continuamente reformulada¹⁴.

Con respecto al segundo interrogante, para abordar nuestra definición de "cultura popular", nos basamos en una concepción amplia, partiendo de un marco teórico y analítico forjado por diversos autores (de Certeau, 1993, Bajtín, 1987 y Hoggart, 1990 entre otros), para considerar la experiencia cotidiana de los actores populares como un *continuum* inclusivo de una gran diversidad de prácticas (formas de sociabilidad, valores, concepciones religiosas, vivencia de los espacios públicos, producción y consumo de manifestaciones artísticas, experiencias políticas, vínculos sexuales, vestimenta, alimentación, decoración de los ámbitos privados, etc)¹⁵.

¹⁴ En efecto, en América Latina los significados sociales y políticos de la "cultura popular" difieren en cada país y en cada contexto histórico específico. A lo largo del s. XIX, la preocupación intelectual por la cultura popular acompaña el proceso de organización y consolidación de los Estados y de formulación de las identidades nacionales. Un rasgo particular en la construcción de la cultura popular en América Latina es la intervención más fuerte del Estado en este proceso (Ortiz, 1992 y 1994 y, desde una perspectiva más crítica, Chauí, 1984). En igual dirección, Rowe y Schelling (1993) y García Canclini (1989) coinciden en que, en América Latina, el concepto de folklore y los estudios sobre cultura popular en su conjunto tienen un cariz polémico y una carga política mayores que en Europa, en tanto -además del protagonismo del Estado-, dicho proceso suscita una serie de problemas específicos: por una parte, en América Latina es imposible imaginar un pasado "remoto" equiparable al europeo en cuanto a lejanía y legitimidad (lo que pone en evidencia más claramente que en Europa, el carácter arbitrario y construido del objeto "cultura popular"); por otra parte, se establece una ardua pugna entre realidades culturales heterogéneas vistas como "irreconciliables" e "ilegítimas", y sometidas a procesos de aculturación y transculturación de larga duración que complejizan la dinámica cultural (estas tensiones son sucesivamente resignificadas, en una continua y polémica reformulación de una cultura popular integrable al modelo vigente de cultura nacional).

¹⁵ Los textos críticos que abordan esta cuestión también son producidos por intelectuales, de modo que deben leerse atendiendo a dos planos: al proceso del que dan cuenta (por ejemplo, la construcción de la cultura popular en el s. XIX), y a las concepciones que ellos mismos portan implícitamente con respecto a la cultura popular y a la relación entre culturas dominante y dominada. En particular, de Certeau y Bolléme advierten especialmente sobre esta continuidad negativa; García Canclini, 1990 y Sarlo, 1989 adoptan en cambio una posición más optimista sobre los nuevos estudios culturales (especialmente de Hoggart, Williams, Bajtín, Bourdieu, Darnton y Guinzburg) que han enriquecido el abordaje intelectual de la cultura popular desde una perspectiva crítica y autocrítica de los condicionamientos que sesgan la mirada del intelectual sobre este objeto.

Dada su pertinencia en relación con esta investigación, las citadas reflexiones teóricas de Burke, Ortiz, Rowe y Schelling y de Certeau, sobre las definiciones de la cultura popular producidas por los intelectuales en general del romanticismo a la vanguardia, se consideran en detalle en el siguiente apartado. En segunda instancia, hemos atendido al análisis fundacional de Bajtín (1987) sobre la dimensión polifónica y subversiva de la cultura popular en la Europa del s. XVI, y en especial de la literatura carnavalesca que, tanto en ese período como en sus proyecciones posteriores, celebra el predominio de lo material, el cuerpo y los instintos, en desmedro de la trascendencia y la abstracción. En varios sentidos este análisis ha sido valiosísimo para nuestra investigación, especialmente por el peso del componente "carnavalesco" vigente en algunas producciones de la literatura brasileña aquí abordadas.



¿Qué consideramos dentro de la categoría ambigua de "intelectuales"? También aquí hemos seguido un criterio amplio, considerando como tales tanto a "escritores-artistas" que, entre fines de s. XIX y comienzos del XX inician un proceso incipiente de especialización cultural, como a "pensadores" (ensayistas sociales románticos, positivistas e "impresionistas") que directa o indirectamente reclaman para sí el doble papel de "legisladores" e "intérpretes" (en el sentido de Bauman, 1997)¹⁶.

Para considerar los vínculos entre elite intelectual y elite dirigente en el contexto cultural brasileño entre los s. XIX y XX, hemos apelado a los análisis de Miceli (2001), Murilo de Carvalho (1996), Süsskind (1994) y Schwarz (2000) entre otros. Además, nos hemos inspirado, en términos generales, en el enfoque de Ramos (1989) sobre la colocación particular de los letrados latinoamericanos en espacios culturales en formación, inestables y especialmente dependientes del campo político, pues creemos que esta última perspectiva permite advertir las dificultades que supone la aplicación sin reservas de la noción bourdiesiana de "campo intelectual"¹⁷ en nuestro continente. Así, tal como advierte Ramos, la tensión entre autonomía estética y dependencia social y política no se clausura en el contexto latinoamericano, complejizándose incluso en el marco de las experiencias de vanguardia. De este modo, hemos atendido a las sucesivas reformulaciones tanto del concepto de "intelectual" como de la tensión entre autonomía y dependencia del arte, buscando respetar así la hibridez genérica de nuestro corpus (que reúne a intelectuales y escritores-artistas) y las peculiares limitaciones del "campo intelectual" brasileño.

En tercera instancia, hemos considerado algunos análisis que, a diferencia del nuestro, se centran en el análisis de la "cultura popular" como objeto de investigación. En esta dirección, hemos revisado las definiciones de Hoggart (1990) sobre la cultura popular en la Inglaterra del s. XX. También atendimos al análisis de Thompson (1979) sobre las transformaciones de la cultura popular en el proceso de industrialización europeo en el s. XIX, y al modo en que tanto este autor como Hoggart resuelven las tensiones entre cultura popular y cultura de masas. Finalmente, hemos tenido en cuenta investigaciones como la de Guinzburg (1981), que intentan reconstruir las huellas del pensamiento popular en el pasado a partir de fuentes históricas producidas "desde arriba" (como los procesos inquisitoriales). Una glosa de los conceptos y análisis referidos a la "cultura popular" en general es la realizada por Martín-Barbero (en Altamirano, 2002: pp. 49-54).

¹⁶ Un resumen de la historia del término "intelectual", y de los problemas teóricos que giran en torno al mismo, es el formulado por Altamirano (en Altamirano, 2002: pp. 123-126).

¹⁷ Véase Bourdieu (1983 y 1995).



Finalmente, ¿en qué sentido hablamos de "tradiciones discursivas" y de genealogías representacionales sobre la alteridad? En la medida en que el objetivo de nuestra investigación ha sido revisar críticamente la construcción de una "tradicición" estético-ideológica (centrada en la aprehensión de las "alteridades sociales" en el espacio cultural brasileño, y específicamente en el pasaje del romanticismo a la vanguardia), nos hemos basado en la definición de "tradicición" formulada por Williams (1980 y 2001): no como la mera supervivencia del pasado, sino como el resultado de un proceso activo de organización selectiva y conciente, operado en un campo estético, filosófico e ideológico específicos, en cuyo interior las producciones culturales del pasado y del presente son continuamente resituadas en determinadas posiciones a través de diversos mecanismos de identificación, jerarquización y oposición. Así entendida, la tradición constituye un elemento poderosamente operativo para la definición cultural y social, en la medida en que implica, frente al área total del pasado y del presente, la selección y acentuación activa de ciertos significados y prácticas (que la cultura dominante erige en la "tradicición"), y el rechazo o exclusión de otros.

Toda ruptura con la tradición supone el surgimiento de nuevos contenidos ideológicos y estéticos. En algunos casos, esto puede implicar la imposición de una nueva dirección sobre toda la cultura (y con ella, la consolidación de una nueva tradición, especialmente cuando un nuevo sector social logra imponer su hegemonía). Las tendencias alternativas u opositoras a la cultura dominante buscan precisamente reapropiarse de ciertas zonas del pasado cultural, para redefinir así el contenido y la dirección de la tradición. Esta lucha por (y contra) las tradiciones selectivas es una parte fundamental de la actividad cultural.

Desde esta perspectiva hemos pensado las operaciones efectuadas por la novela y el ensayo brasileños: al abordar a las alteridades sociales nacionales, polemizan activamente entre sí y con las tradiciones heredadas, buscando preservar o alterar la organización del campo cultural. Así, por medio de continuidades, desvíos, olvidos, selecciones y resignificaciones del pasado, las representaciones simbólicas producidas por los intelectuales brasileños sobre el "otro" social forjan ellas mismas una tradición sesgada por el conflicto cultural.

Nuestro principal desafío ha sido revisar las variaciones, los pliegues y las modulaciones divergentes (silenciadas o reabsorbidas por los modelos dominantes), reconstruir los tópicos e ideologemas persistentemente refuncionalizados, explicitar los márgenes sociales que ciertos textos expulsan al margen o fuera de escena (y que otros erigen en el eje privilegiado de la representación)... en fin, reconstruir las huellas de esa tradición, diseñando un “mapa” de linajes, desvíos, quiebres y puntos de fuga, que parece desdibujarse y reescribirse continuamente a sí misma en la arena simbólica, sin cesar de intervenir -o acaso también de interferir-, en última instancia, en la definición de las identidades sociales.



Algunas consideraciones teórico-metodológicas

Para analizar nuestro objeto en un corpus tan amplio de textos, apelamos a algunos conceptos que estimularon nuestra capacidad de percepción y análisis. Si bien los mismos se despliegan en el interior de la tesis, explicitamos a continuación los que consideramos más importantes. En esta dirección, el primer ítem reflexiona sobre el marco teórico pensado para el acercamiento entre novela y ensayo sociológico, y las concordancias y mediaciones implícitas entre discursos sociales y texto literario. Asimismo, se introducen los conceptos de “dominante”, “residual” y “emergente”, para abordar la intervención de los discursos en la producción de una dinámica de cambio (en las “estructuras del sentir” y/o en la configuración del orden simbólico).

El segundo ítem plantea, en términos teóricos, la concepción presupuesta en nuestro análisis sobre la dinámica de la relación entre las culturas dominante y dominada, y sobre las posiciones legitimistas/relativistas adoptadas frente al objeto “cultura popular”. En estrecha relación con esa conceptualización teórica, el tercer ítem aborda el problema de la “transculturación”, una cuestión clave en la estructuración de esta tesis.

Por su parte, el cuarto ítem expone el concepto bajtiniano de “ideologema narrativo” para pensar la articulación entre “deseo individual” e “ideología colectiva” (especialmente como mediación de las “angustias de clase” plasmadas por las elites intelectuales en los textos). Finalmente se considera la convergencia entre las teorías revisadas, al advertir en conjunto sobre las contradicciones en que caen los intelectuales cuando abordan a los sectores populares como objeto representacional, poniendo en evidencia los límites de un “etnocentrismo de clase”

generalmente encubierto.

Acercamientos, cruces y distancias entre campos discursivos heterogéneos

Al considerar novelas y ensayos sociológicos, nuestra investigación afronta el problema de abordar universos discursivos que mantienen relaciones estrechas, especialmente hasta fines del s. XIX inclusive¹⁸, a la vez que instauran verosímiles y pactos de lectura diversos, que se irán diferenciando progresivamente, sobre todo en las décadas siguientes. Ante la heterogeneidad relativa de ambos géneros, apelamos a la tesis de Grignon y Passeron (1991) para repensar la ilusión referencial implícita en el pacto narrativo instaurado por la novela realista/naturalista, atendiendo al “efecto sociográfico” particular que la misma produce, y que se diferencia del verosímil sociológico configurado en los ensayos¹⁹. A pesar de las diferencias en relación al tipo de procedimientos implementados para producir efectos de sentido particulares, tanto la novela como el ensayo efectúan en general un proceso común de selección arbitraria de rasgos, elevados al carácter de “representativos” o “típicos” de las prácticas sociales de dichos grupos.

Para aprehender las “condiciones de posibilidad” y “regularidades” compartidas por ambos campos discursivos, hemos atendido a los aportes teóricos y a los análisis concretos propuestos por Angenot (1988) y Angenot y Robin (1985), en el marco de la teoría sociocrítica. Esta perspectiva nos ha permitido analizar las relaciones intertextuales entre discursos sociales divergentes que, en un corte sincrónico determinado, comparten el abordaje de un mismo objeto (como por ejemplo los “sectores populares” y el “margen social”).

Angenot (1988) define como “discurso social” el conjunto de sistemas genéricos, tópicos y reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad determinada, organizan “lo decible”. En este sentido, la sociocrítica explicita las reglas que organizan un estado dado de los discursos sociales²⁰ y determina las dominantes interdiscursivas implícitas en el *continuum* de tales

¹⁸ Por ejemplo, estos dos universos discursivos articulan procedimientos de representación diversos, aunque a menudo fundados en el mismo tipo de fuentes documentales para aprehender lo social. Véase el análisis de Chevalier (1984) en el Apéndice a la primera parte de la presente tesis.

¹⁹ Al respecto, véase el capítulo de Grignon, “Composición novelesca y construcción sociológica” y el de Passeron, “La ilusión del mundo real”, en Grignon y Passeron (1991).

²⁰ La sociocrítica formulada por Angenot (1988) reconoce explícitamente sus deudas (aunque

discursos y que vuelven “aceptables” las enunciaciones de una época. Así, la sociocrítica reconoce los “sociogramas discursivos” o “vectores” que, en un momento dado, tematizan un objeto socialmente identificado²¹. El análisis sistemático del conjunto discursivo revela la existencia de temas, géneros, ideologías, tópicos y estilos de época, explicitando así el modo en que la masa de discursos sociales polemiza internamente a partir de un “decible global” compartido²².

A partir del concepto de “hegemonía” en Gramsci, Angenot (1988) define la “hegemonía discursiva” como el modo en que una sociedad dada se objetiva a sí misma en los discursos, estableciendo “legitimidades” e “ilegitimidades” (al jerarquizar los enunciados sobre la base de grados diversos de “aceptabilidad”), marcando una división del trabajo discursivo, y homogeneizando las retóricas, los tópicos y las doxas transdiscursivas²³. Esa hegemonía discursiva ejerce el monopolio de la representación de la realidad, a fin de legitimar y engendrar nuevos discursos y prácticas sociales. Como toda hegemonía cultural, la hegemonía discursiva produce un efecto de “saturación” de la variedad de posiciones: en la medida en que las reglas de control y los límites que rigen la enunciación se hallan encubiertas, los hablantes tienen la impresión de que “todo puede ser enunciado”. Ahora bien, reconocida la hegemonía, Angenot advierte que diversos elementos atentan contra su efecto homogeneizador, interfiriendo u oponiéndose a ella.

A la vez, Angenot y Robin (1985) consideran el modo particular en que la literatura se posiciona frente a los demás discursos sociales. La inscripción de estos últimos en el texto literario forma parte de un proceso complejo de selección y condensación de ciertas representaciones culturales contenidas en tales discursos. En este sentido, la sociocrítica busca precisamente reconocer las zonas del discurso social que, en un momento determinado, ofrecen

también sus diferencias) con las teorías de Bajtín, Gramsci, Foucault, Habermas y Bourdieu.

²¹ Angenot (1984) define los “vectores” como los enunciados dominantes en cada campo discursivo. Los “vectores interdiscursivos” regulan, en conjunto, los discursos de la literatura, la filosofía, la ciencia, la política, los campos criminológico, jurídico, etc. en un momento específico. Para Angenot, los vectores que rigen los discursos de un período sólo pueden determinarse desde la reconstrucción sociocrítica (que busca confrontar, en una topología global, los enunciados dominantes en cada campo discursivo).

²² Angenot intenta abordar la totalidad del discurso social producido en francés, en un momento puntual, el año 1889. En particular, en una de sus investigaciones (Angenot, 1984), se centra en los escritos de Francia y Bélgica en 1889, para considerar cómo aparece tratada la sexualidad, incluyendo la pornografía, la prostitución y las patologías sexuales.

²³ La “doxa” socialmente compartida se articula a partir de tópicos, ideogemas y presupuestos argumentativos y narrativos socialmente compartidos, así como también por medio de temáticas privilegiadas y tabúes configurados por predicados comunes. El carácter “transdiscursivo” alude precisamente a la hegemonía que adquiere la “doxa” en una sociedad y en un período

una pregnancia capaz de atraer con más fuerza la atención estética de los escritores²⁴.

No todos los discursos se posicionan en el mismo lugar hegemónico²⁵ frente al mismo sociograma; tampoco puede prefigurarse *a priori* el lugar ocupado por la literatura frente al resto de los discursos sociales. Ante cada texto, género y contexto discursivo es necesario preguntarse qué operaciones articula frente a los discursos hegemónicos: si refuerza la entropía dóxica del discurso social (la tendencia a la homogeneidad) por efecto de la hegemonía, o si por el contrario interroga esa lógica y produce desvíos, reorganizando la hegemonía de manera novedosa o al menos desestabilizando ese orden²⁶.

Por otra parte, la distinción de Williams (1980: pp. 143-150) entre elementos culturales “residuales”, “dominantes” y “emergentes” ha resultado pertinente para pensar el diálogo entre tradición y cambio, particularmente en los campos literario y sociológico que constituyen nuestro objeto de investigación. Estas nociones han sido consideradas en nuestra investigación para pensar especialmente las diversas operaciones desplegadas por la elite intelectual en la aprehensión de los sectores populares. Las representaciones producidas “desde arriba” suponen un continuo reposicionamiento ante la emergencia de nuevas prácticas y valores culturales populares; al mismo tiempo, las propias representaciones de la elite constituyen en general prácticas culturales que revelan la consolidación de la cultura dominante, aunque en algunos casos impliquen la recuperación de valores residuales o la manifestación “pre-emergente” de nuevas “estructuras del sentir”.

determinados, al atravesar la totalidad de los discursos sociales.

²⁴ Angenot y Robin (1985) analizan, entre otros casos, el sociograma de la “prostituta” en el discurso social francés de fines del s. XIX. Esta figura es representada obsesivamente por diversos géneros: especialmente la novela (de Goncourt, Zola y Maupassant entre otros), las letras de café concert, el discurso médico-higienista del positivismo (Lombroso) y la oralidad masculina burguesa. Esa presencia es tan significativa en términos cuantitativos y cualitativos como la emergencia de la figura de los pobres y de la marginalidad social en los discursos del período.

²⁵ Por ejemplo, frente al señalado sociograma de la prostitución a fines del s. XIX, el discurso criminológico/higienista define una posición hegemónica que el contradiscurso periférico de los socialistas y anarquistas ataca (en la medida en que apelan al mismo sociograma de la “prostituta”, pero para denunciar la explotación).

²⁶ En la medida en que Angenot (1984) aborda el estado de los discursos sociales a fines del s. XIX, su investigación ofrece pautas concretas para nuestro objeto de análisis. De hecho, las representaciones en la Francia de entresiglos sobre conceptos claves como la sexualidad (Angenot, 1984) o la noción de “progreso” (Angenot, 1989) extienden su hegemonía también sobre los discursos de América Latina del mismo período.

A diferencia del enfoque de Angenot y Robin (que tiende a privilegiar la consolidación sincrónica de los elementos hegemónicos), Williams aborda el conflicto entre la perduración de la hegemonía y la emergencia del cambio social y cultural²⁷. En este sentido juegan un papel clave los elementos “residuales” y “emergentes” frente a los “dominantes” que aseguran la eficacia de la hegemonía cultural. Los elementos “residuales” vehiculizan experiencias, significados y valores que se han formado en el pasado, pero que aún están activos dentro del proceso cultural, no sólo como un resabio del pasado sino también como una instancia activa en el presente y todavía no totalmente incorporada a la cultura dominante (pues aunque los elementos residuales se encuentren normalmente a cierta distancia respecto de la cultura dominante, ésta tiende a incorporarlos, sobre todo cuando los residuos provienen de un área “fundamental” del pasado, a través de operaciones selectivas de inclusión, exclusión, reinterpretación y dilución). Así, los elementos residuales recuperan áreas de la experiencia que la cultura dominante (aún) rechaza, desvaloriza, reprime o simplemente no reconoce.

Williams define como “emergentes” los nuevos significados, valores, prácticas y relaciones que se crean continuamente. Advierte que resulta particularmente difícil diferenciar entre los elementos que forman parte de una nueva fase de la cultura dominante, y los que plantean en cambio una alternativa o una oposición a ella. Esta dificultad se agrava porque la cultura dominante tiende a asimilar los elementos emergentes alternativos y de oposición, para así neutralizar los efectos de la emergencia. Lo emergente no implica sólo una práctica inmediata: existen manifestaciones culturales que revelan una activa “pre-emergencia”, aunque aun ésta no haya sido plenamente articulada.

Para explicar la “pre-emergencia” de nuevos significados y valores, Williams (1980: pp. 150-158) apela a la noción de “estructuras del sentir”. Esta última se define como una instancia clave de mediación entre las estructuras culturales y el modo en que éstas son vividas por los distintos actores sociales desde su subjetividad. Se trata de una “estructura” porque supone un grupo con relaciones internas específicas. Registrándose en el presente, la “estructura del sentir” se encuentra en proceso de formación en la medida en que todavía no es reconocida como “social” sino como “privada”. Sarlo y Altamirano (1993: p. 41) recuerdan que para Williams la noción de “sentimiento” no coincide con conceptos tales como “visión del mundo” o “ideología”, porque implica no sólo la organización sistemática de ideas, creencias y actitudes,

²⁷ En esta dirección, Williams (1980: p. 147) advierte que “ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda práctica humana”; es decir, siempre existen instancias al margen del orden dominante desde donde es posible cuestionar la hegemonía.

sino también la inclusión de estas últimas en el orden de la experiencia afectiva. De este modo, el concepto “estructura del sentir” es especialmente relevante para pensar la intervención de la literatura y el arte en la configuración de las experiencias “emergentes”.

Desde esta perspectiva hemos considerado, en los textos, la tendencia a negar la gravitación de ciertos actores y prácticas culturales populares (y la apelación a materiales arcaicos y residuales para imponer otros modelos de alteridad menos conflictivos); la emergencia progresiva de una visibilidad de los sujetos negados y su rápida absorción por parte de la cultura dominante, y el surgimiento de nuevas “estructuras del sentir” que, en algunos casos, invierten el contenido de los elementos residuales (todavía activos en la tradición literaria y ensayística nacional) para volverlos reactivos contra la cultura dominante.

Perspectivas legitimista y relativista en la aprehensión de la cultura popular

Nuestro análisis hace especial hincapié en las concepciones implícitas en los textos respecto de la dinámica que se establece entre las culturas dominante y dominada. En este sentido resultó particularmente útil el modelo teórico propuesto por Grignon y Passeron (1991).

Rechazando la simplificación implícita en el esquema propuesto por Marx -en donde se homologan sin más “relaciones de fuerza” y “dominación simbólica”-²⁸, Grignon y Passeron (1991) piensan la dinámica de la dominación cultural a partir de un circuito complejo de interacciones simbólicas entre clase y cultura dominante, y clase y cultura dominadas, contemplando todas las posibles interdeterminaciones recíprocas de estos elementos (que no coinciden en absoluto entre sí). En efecto, en el esquema propuesto por Grignon y Passeron no es posible homologar sin más “dominación social” y “dominación simbólica”: la sociología de la

²⁸ Grignon y Passeron (1991: pp. 21-22) parten de la pregunta sobre si las relaciones entre símbolos funcionan con la misma lógica que las relaciones entre grupos e individuos. El esquema marxista (postulado por ejemplo en *La ideología alemana*) propone una respuesta cómoda a este interrogante, porque anula las diferencias entre “relaciones de fuerza entre grupos” y “relaciones de fuerza entre ideas”. No habría mecanismos específicos para la imposición simbólica, ni desfazajes de éstos con respecto a los mecanismos de dominación social; las relaciones entre grupos explicarían por sí mismas las relaciones entre culturas porque la dominación simbólica sería homóloga a la dominación social. Con este esquema -recalcan lúcidamente Grignon y Passeron- se pierden de vista todos los fenómenos que, en una relación simbólica, implican ambivalencia e interpenetración recíproca entre los polos dominante y dominado.

cultura debe dar cuenta del circuito completo de las interacciones simbólicas. Al mismo tiempo, el modo en que opera la dominación simbólica debe permanecer como un interrogante específico ante cada caso particular, y resolverse atendiendo a las relaciones de interacción recíproca entre cultura dominante, cultura dominada y dominación social. Así por ejemplo, el reconocimiento de la legitimidad de la cultura dominante puede generar reacciones muy diversas en el seno de la cultura dominada, desde la interiorización de la propia ilegitimidad cultural, hasta la acomodación (o incluso la denegación) de la cultura legítima. En conclusión, el sistema de valores simbólicos es jerárquico y jerarquizante, pero no por ello se reduce a ser un calco de la jerarquía social.

Como veremos más adelante (en el siguiente ítem, referido al concepto de “transculturación”), creemos que este esquema teórico necesariamente debe complejizarse aún más cuando se abordan experiencias de colonialismo cultural, como las vivenciadas en América Latina (y especialmente en ciertas áreas como Brasil): en estos casos, la dominación simbólica suele interactuar con una multiplicidad de culturas dominadas, sumamente heterogéneas respecto de la cultura dominante. En este sentido, insistimos en que el esquema de Grignon y Passeron, válido para pensar en términos abstractos la dinámica de la dominación simbólica, y para abordar experiencias de dominación cultural con un grado menor de heterogeneidad, debería ser repensado para dar cuenta eficazmente de procesos históricos más complejos.

Por otra parte, para nuestra investigación ha resultado particularmente productivo el análisis de estos autores acerca de las posiciones adoptadas por los intelectuales en la aprehensión de las culturas populares. Partiendo del presupuesto de que la dominación tiene efectos simbólicos tanto sobre los grupos dominados como sobre los dominantes, Grignon y Passeron definen dos posiciones básicas (legitimista/miserabilista y relativista/populista) en esta aprehensión de la cultura popular.

El legitimismo enfatiza la dominación implícita en la alteridad cultural. Presupone que la cultura legítima es la de los dominadores, y enfatiza la presencia de los valores dominantes en las prácticas culturales de los dominados. Su limitación fundamental es que objetiva en el “otro” la arbitrariedad de la cultura dominante, y que a la vez pierde de vista la especificidad de la cultura dominada y su coherencia simbólica. De este modo, todas las diferencias culturales quedan reducidas a “faltas”.

Por su parte, el relativismo subraya la autonomía de la alteridad cultural; supone que todo grupo social posee un simbolismo propio irreductible, y que esa arbitrariedad cultural debe ser descripta con arreglo a sus propios códigos y valores. Esta perspectiva corre el riesgo de perder de vista la dominación que marca culturalmente todas las producciones de un simbolismo

dominado. Ambos autores concluyen que sólo la reflexión crítica y la confrontación permanentes entre ambas perspectivas puede permitir abordar las culturas populares como objeto sin que el investigador reactualice preconceptos etnocéntricos o relativistas internalizados. La exacerbación del legitimismo conduce al miserabilismo -esto es, a la reducción de las diferencias culturales a meras carencias que devalúan la alteridad cultural-; el relativismo *in extremis* desemboca en un populismo (romántico, revolucionario, proletario) que invierte sin más los valores dominantes, produciendo una legitimidad propia “desde abajo”. Siguiendo a Grignon y Passeron, consideramos productiva la adopción de las categorías de etnocentrismo/relativismo cultural para pensar el cruce entre tensiones no sólo culturales sino también de clase.

Apoyándonos tanto en Grignon y Passeron (1991) como en Todorov (1991), advertimos que ambos conceptos dependen estrechamente de los contextos literarios, culturales y políticos en los que se inscriben, y del lugar de enunciación desde donde los intelectuales se posicionan en el seno de un determinado campo intelectual. En este sentido, no pensamos estos términos como conceptos analíticos estables y *a priori*, sino como categorías prácticas que, en coyunturas enunciativas específicas (y con un carácter lábil, cambiante y a menudo contradictorio), definen una relación de acercamiento y diferencia entre intelectuales y alteridades sociales²⁹.

Dinámica cultural y transculturación

Nuestro análisis enfatizó especialmente las experiencias de hibridación cultural procesadas en el contexto brasileño, en el pasaje del romanticismo a la vanguardia. Para ello resultó útil recurrir a los conceptos de "transculturación", "hibridación" y "mestizaje", elaborados por la tradición de pensamiento latinoamericana y reproblematicados por la crítica cultural contemporánea.

En esta dirección, cabe aclarar que Grignon y Passeron reflexionan sobre casos europeos, con un grado menor de conflictividad cultural que el que se evidencia en contextos marcadamente mestizos y sometidos a experiencias prolongadas de colonización, tal como sucede en América Latina. Por ello, a pesar de la gran utilidad que en nuestra investigación ha representado el modelo de análisis formulado por estos autores, creemos que el mismo no

²⁹ Neiburg (en Altamirano, 2002: pp. 89-92) historiza el empleo de estos conceptos en los campos

alcanza a dar cuenta estrictamente de la dinámica peculiar que se desarrolla cuando las culturas dominantes y dominadas en contacto presentan un alto grado de heterogeneidad (proveniente no sólo de las diferencias de clase sino también de la pertenencia a universos culturales muy alejados entre sí).

Por ello nuestro trabajo se ha apoyado también en la consideración del complejo fenómeno de la “transculturación”, apelando especialmente a las reflexiones teóricas y los análisis (referidos al contexto latinoamericano) de Ortiz (1940), Rama (1987) y Gruzinski (2000).

Analizando las prácticas culturales híbridas y los discursos mestizos especialmente en Cuba y el Caribe, Ortiz (1940, especialmente pp. 86-90) define por primera vez el neologismo “transculturación”, para referir el proceso sincrético en el que se producen complejos intercambios de sustratos culturales heterogéneos (indígenas, ibéricos y africanos). Frente al concepto previo de “aculturación” (que enfatizaba sobre todo los efectos “aplastantes” de una dominación cultural eficaz), el término “transculturación” presenta la ventaja de permitir pensar una dinámica de pérdida (“desculturación”), introyección de elementos de la cultura-“otra” (“inculturación”) y de síntesis (“transculturación” propiamente dicha). En esta dirección, Rama (1987) advierte que el modelo de Ortiz implica reconocer el carácter selectivo y original practicado por una comunidad cultural en contacto con otra, porque respeta su potencialidad para responder activa y creativamente a las experiencias de dominación cultural³⁰.

A la vez, Rama (1987) sistematiza y expande el concepto de “transculturación” heredado de Ortiz, aplicándolo no sólo al contenido de prácticas y discursos gestados a la sombra de la colonización cultural, sino también a ciertos procedimientos formales por medio de los cuales esa transculturación se tematiza. Así, al analizar varios textos producidos por intelectuales latinoamericanos de vanguardia (de José María Arguedas, José Carlos Mariátegui, Mário de Andrade o Guimarães Rosa, a su vez inspirados en la hibridez extrema de las culturas coloniales), Rama teoriza sobre el modo en que los procedimientos representacionales (estructuras narrativas, cosmovisiones, concepciones del tiempo y del espacio, registros lingüísticos y sujetos de enunciación, entre otros elementos) aparecen sesgados, en su propia configuración formal, por la transculturación³¹.

de la antropología y de la sociología.

³⁰ Tanto para Ortiz (1940) como para Rama (1987), esa capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino también a la propia, en el seno de la cual se producen continuas destrucciones, redefiniciones, descubrimientos e incorporaciones. Por ello, el sistema cultural, que está en permanente reestructuración, implica siempre un proceso creativo.

³¹ En particular, para Rama las ficciones transculturadas no sólo recuperan sustratos míticos

Aunque extrañamente Gruzinski (2000) no cita a estos precursores latinoamericanos, tanto su reflexión teórica como su análisis específico (sobre el mestizaje cultural en el proceso de descubrimiento y conquista de América) profundizan aun más esta línea de pensamiento³². Por ello, hemos recuperado especialmente su problematización de la categoría de “mestizaje”. Particularmente útil para nuestra investigación, la reflexión de Gruzinski permite preguntarse por los límites y las trampas que pueden ocultarse tras la metáfora (muchas veces cómoda) de la mezcla cultural (como veremos, la apropiación laudatoria del mestizaje racial y/o cultural por parte de las elites constituye una práctica de dominación recurrente a lo largo de la historia cultural brasileña).

Gruzinski advierte sobre los riesgos implícitos en los conceptos de “mezcla”, “hibridez” y “mestizaje”, que tienden a presuponer el pasaje de lo homogéneo (de elementos “puros” y exentos de toda contaminación) a lo heterogéneo³³. Así, “mezcla”, “mestizaje”, “sincretismo” e

latentes: también reconstruyen los mecanismos mentales generadores del pensamiento mítico. En la lengua, en la estructura literaria y en la cosmovisión, los productos que en general resultan de esos contactos culturales no pueden asimilarse ni a las creaciones urbanas anteriores ni al regionalismo, al tiempo que absorben largos procesos previos de mestizaje cultural. En este sentido, las producciones del s. XIX que intentan abrirse incipientemente a la transculturación funcionan como instancias de mediación hacia las síncretis operadas luego por la vanguardia. Retomaremos esta hipótesis en nuestra tesis, al analizar varias ficciones del romanticismo brasileño.

Una crítica interesante a la noción de “transculturación” en Rama puede encontrarse en Smidt (1996). Entre otros aspectos polémicos, este autor advierte que, en su lectura, Rama tiende a reducir la heterogeneidad de las culturas latinoamericanas a un sólo sistema literario culto, olvidando los sistemas que se sitúan al margen de la modernización.

Por su parte, Lienhard (1990) adopta una perspectiva cercana a la de Rama, para abordar incluso un objeto de análisis semejante (ciertas experiencias de la literatura latinoamericana que, desde la conquista a la posvanguardia, procesan, en términos temáticos y formales, la experiencia de la transculturación). El texto de Lienhard, aunque continúa apelando al término “aculturación”, despliega un análisis exhaustivo de la dinámica cultural puesta en juego bajo la experiencia de la colonización cultural, de modo que, más allá de las diferencias de vocabulario, su visión del fenómeno está estrechamente ligada a la de Rama.

³² Gruzinski no sólo reflexiona sobre la transculturación en términos teóricos: también articula continuamente teoría y análisis de casos referidos a Brasil, Latinoamérica y Europa, y tanto al pasado colonial como al presente. Al mismo tiempo, reconoce cierta capacidad privilegiada de la literatura y el arte para captar, antes que la reflexión sociológica o antropológica, la complejidad y riqueza de las prácticas transculturadas.

³³ Algunos teóricos han intentado establecer tipologías de los modos de contacto y difusión cultural, elaborando diversas categorías para delimitar mejor las características de la mezcla. Sin embargo, en general caen en una concepción reduccionista de la dinámica cultural (pensada sólo en términos unidireccionales) y en una esencialización que estabiliza las instancias previas y posteriores a la fusión transculturadora. En el contexto argentino, éste es el caso de la morfología formulada por Romero (1988), quien clasifica los contactos culturales en base a cuatro tipos básicos de fenómenos (de “descubrimiento”, “imposición cultural”, “prestigio cultural” e

“hibridación”³⁴ generan una confusión conceptual significativa, especialmente porque resulta imposible fijar categorías globales ante casos tan diversos en los que la mezcla cultural se sitúa, desde el comienzo e invariablemente, bajo el sello de la ambigüedad. En efecto, el mestizaje cultural puede ser resultado de un proceso conciente o inconsciente, subjetivo u objetivo, permanente o transitorio, remitir a elementos incompatibles o estructuralmente análogos, acentuar la dominación o las estrategias de resistencia por enmascaramiento formal. Además, en cualquier caso refiere situaciones inestables y contradictorias³⁵. Aun el concepto de “cultura” -en general, sesgado por cierto etnocentrismo más o menos evidente- suele encubrir ambivalencias e inestabilidades internas, al percibirse como una totalidad coherente y de contornos tangibles; así, la mezcla sería el resultado de un desorden transitorio de estructuras estables situadas al principio y al final de ese proceso³⁶.

Los mestizajes rompen la linealidad monológica del “progreso”³⁷; surgen de la

“interacción cultural”), a la vez divisibles en otros subtipos. A pesar de los méritos evidentes de ese trabajo teórico “pionero”, el mismo concibe situaciones hipotéticas aisladas, difíciles de insertar en un proceso dinámico, caótico y de consecuencias imprevisibles (como es para Gruzinski el de la mezcla).

Otro riesgo consiste en la extensión de estos términos al punto de que cualquier situación pase a ser definida como sincrética o transculturada, como sucede en numerosos estudios posmodernos en torno al fenómeno del mestizaje.

³⁴ Gruzinski no apela estrictamente al término “transculturación” a lo largo de su análisis.

³⁵ Cornejo Polar (1995) sistematiza sus críticas a los conceptos de “mestizaje” e “hibridez” en el mismo sentido, incorporando así otros aspectos a los que hemos apuntado a partir de Gruzinski. Para Cornejo Polar, estas categorías han sido tomadas en préstamo de la biología, y se encuentran fuertemente ideologizadas, pues el mestizo tiende a ser definido por la “impureza” negativa, y el híbrido por la esterilidad. Por ello, el empleo de estos préstamos semánticos implica riesgos inevitables. El concepto de “mestizaje” permite imaginar una unidad “sin fisuras” al ofrecer una imagen armónica de lo que, al menos en la cultura latinoamericana, es intrínsecamente conflictivo y heterogéneo.

Siguiendo esta línea de distanciamiento crítico, Cornejo Polar cuestiona tanto las resonancias del concepto de “hibridación transcultural” en García Canclini (y la excesiva celebración de la mezcla, que predomina en su libro), como la extensión exagerada de la “transculturación” en la teoría de Rama (que acaba reduciendo el concepto a una mera variación de la categoría de “mestizaje”). Para Cornejo Polar, aun términos tales como “literatura heterogénea”, “alternativa” o “diglósica” no resuelven las ambivalencias y los riesgos de convertir situaciones de dominación activa en instancias armónicas de integración.

³⁶ Esto sucede por ejemplo en la visión (etnocéntrica) desplegada en general por los “cultural studies” en relación a las culturas dominadas en América Latina: éstas aparecen como entidades homogéneas y autónomas, idealizadas, situadas por encima o por fuera de la razón occidental. Otorgar primacía a lo amerindio o a lo afroamericano por encima de lo occidental sólo invierte los términos del debate, en lugar de desplazarlo o renovarlo hacia una nueva perspectiva.

³⁷ Incluso las ciencias duras (la física y la biología molecular, por ejemplo) proporcionan imágenes ejemplificadoras sobre el carácter incierto de las fronteras entre dos elementos que se encuentran

confluencia entre linealidades diversas puestas brutalmente en contacto, haciendo estallar las metáforas del encadenamiento, la sucesión y la sustitución, y creando bifurcaciones y yuxtaposiciones imprevisibles. Bajo experiencias como la conquista y colonización de América, las prácticas y saberes de los "otros" se yuxtaponen de manera aleatoria y ocasional, formando conjuntos que no se cierran en sí mismos, en un contexto extremadamente perturbado y siempre sujeto a mutaciones bruscas que apuntan a combinar los fragmentos dispersos³⁸.

Los trabajos de Ortiz, Rama y Gruzinski no se refieren exclusivamente al caso brasileño (aunque los dos últimos contemplan este contexto cultural como una de las instancias de hibridación más extremas en América Latina); sin embargo, pueden pensarse vasos comunicantes muy significativos entre este linaje teórico y el contexto de la crítica cultural brasileña (que, con el mismo sentido de "transculturación", suele apelar a expresiones tales como "síncrese", "mestiçagem" y "miscigenação"). Tal como se verá *in extenso* a lo largo de esta tesis, las propias representaciones de la cultura popular producidas por las elites intelectuales brasileñas, desde el romanticismo a la vanguardia, prueban la existencia de una conciencia creciente respecto de la riqueza, la densidad y la fluidez de la experiencia de la transculturación (aunque ni los textos literarios ni los ensayos, ni aun las lecturas críticas seleccionadas adopten explícitamente el término "transculturación").

En particular, existe un lazo estrecho *ab origine* entre la reflexión de Ortiz y el análisis precedente de Gilberto Freyre en *Casa-grande e senzala*³⁹. Al mismo tiempo, varias figuras relevantes de la antropología brasileña adoptan enfoques teóricos y analíticos muy próximos al de Gruzinski⁴⁰. Desde otro punto de vista más cercano a la crítica literaria y sociocultural de Rama, Santiago (1978), Schwarz (2000) y Sússekind (2000) entre otros, apoyándose en las lecturas fundacionales de Cândido, han desplegado reflexiones paradigmáticas para repensar los desajustes culturales que resultan de la compleja dominación cultural tejida en el contexto brasileño.

en fusión: los límites entre dos colores para la física, o entre lo vivo y lo muerto para la biología molecular presentan umbrales eminentemente problemáticos; lo mismo sucedería con las fronteras étnicas y culturales.

³⁸ Un resumen de los problemas implicados en el concepto de "hibridación" (y de las variables terminológicas aquí consideradas) es el elaborado por García Canclini (en Altamirano, 2002: pp. 123-126).

³⁹ La comparación entre ambas perspectivas constituye el Apéndice a la tercera parte de la presente tesis.

⁴⁰ Entre otros, es el caso de Vainfas (1999) en su abordaje del sincretismo religioso entre los indígenas brasileños, durante el período colonial.

*Ideologemas narrativos, “etnocentrismo de clase” y “miradas estrábicas”
sobre los pobres*

Hemos pensado la representación de los sectores populares en la novela y el ensayo “social” a partir de la concepción de Jameson (1989) sobre los “ideologemas narrativos”. Para este autor, en la novela decimonónica se consolida un modelo de sujeto burgués cuya enunciación literaria articula un vínculo particular, sometido a diversas mediaciones, entre deseo individual e ideología colectiva, a través de la apelación a un repertorio específico de ideologemas⁴¹ o paradigmas narrativos. En la novela del s. XIX ese repertorio vehiculiza el movimiento imaginario de las clases dirigentes hacia los grupos inferiores. Evidentemente, al aprehender lo social -atendiendo por ejemplo a las condiciones de vida de los sectores populares y del margen-, las ficciones decimonónicas no importan tanto por la información documental, sino porque los paradigmas narrativos que contienen dan cuenta del modo en que las clases dirigentes organizan sus fantasías sobre esos grupos, expresando las angustias de clase proyectadas en la representación. Nuestra lectura ha buscado recuperar parte de esas fantasías colectivas formuladas “desde arriba” sobre estos grupos, desde las primeras versiones románticas hasta las figuraciones posteriores que casi un siglo después actualizan o redefinen esos ideologemas heredados.

Jameson (1989), Angenot y Robin (1985), y Grignon y Passeron (1991) advierten acerca de las contradicciones que asedian a los intelectuales, especialmente en el proceso de aprehensión ficcional de los sectores populares y del margen social. En este sentido, Angenot y Jameson señalan numerosos ejemplos de enunciaciones predominantemente hostiles a los discursos hegemónicos, que quiebran sin embargo ese desvío repitiendo inconscientemente fragmentos de la doxa. Esos residuos de clisés no deconstruidos delatan los límites que sesgan al sujeto de enunciación manifiesta o inconscientemente⁴².

Paralelamente, Grignon y Passeron (1991: pp. 26-27) sostienen que es válido transponer los conceptos de “etnocentrismo” y “relativismo”, de la antropología a la sociología, para pensar

⁴¹ El concepto de “ideologema” en Jameson tiene una clara impronta bajtiniana. Véase, por ejemplo, Bajtín (1993).

⁴² Desde la posición compleja de intelectuales y escritores desplazados del “campo de poder”, esos gestos ambiguos se despliegan en torno a los pobres, pero también en relación a las elites dirigentes.

no sólo relaciones entre sociedades diversas, sino entre clases y grupos en el seno de una misma sociedad, ya que en toda clase que ocupa una posición dominante tiende a expandirse una actitud etnocéntrica frente a la alteridad cultural de los grupos y/o clases dominados. Por ello, hemos retomado la noción de “etnocentrismo de clase” acuñada por dichos autores, al considerarla operativa para el desarrollo de esta tesis.



Nuestra lectura se inspira en este conjunto amplio de experiencias críticas que, al develar los movimientos e intencionalidades contradictorias desplegadas al aprehender lo social, nos permitieron poner en evidencia la riqueza semántica de estos textos, devolviéndoles en parte su atractivo y su contemporaneidad. Confiamos en que esa heterogeneidad conceptual haya constituido una fuente enriquecedora de los análisis, al conducirnos a complejizar nuestros interrogantes iniciales y a percibir los numerosos pliegues en los que se desdobra la voz de los intelectuales al abordar al "otro". Esos movimientos de la enunciación dibujan una y otra vez un mapa de posiciones siempre precarias, marcado por las repeticiones infinitas, pero también por las contradicciones, los desvíos, los silencios, las fracturas, los saltos de ruptura y los “saltos al vacío”. Al aprehender a los “otros” sociales, ese universo simbólico se adensa, se expande y se repliega, volviéndose por momentos contra sí, con una insistencia fascinante que parece invocar las imágenes borgeanas del aleph, el espejo, el jardín de senderos que se bifurcan o el laberinto del desierto... figuraciones del carácter inacabado, dinámico y heteróclito de los sujetos y del orden simbólico.



Primera Parte

El legado romántico

Introducción

Miradas sobre la alteridad social en el romanticismo brasileño

¿Cómo piensan la alteridad social la novela y el ensayo del romanticismo brasileño? ¿En el marco de qué límites y a través de qué modulaciones estos textos articulan perspectivas polémicas frente al “otro”? ¿Y en qué medida el corpus romántico, que se imagina a sí mismo como “origen” de la tradición literaria y de la identidad nacional, funda un nuevo modo de pensar las alteridades?

Evitando caer en la recuperación de una mirada romántica sobre el romanticismo, es posible afirmar que las imágenes forjadas por la novela y el ensayo románticos en Brasil forman una suerte de “sustrato” representacional (metáfora romántica por excelencia) que tendrá largo aliento en las producciones estéticas posteriores. Tanto el naturalismo como luego la vanguardia modernista formularán obsesivas resemantizaciones de ese *background*, oscilando en la búsqueda de respuestas que prolonguen, clausuren o incluso parodien drásticamente esa herencia romántica.

Por ello, a fin de establecer sucintamente los comienzos de esta tradición representacional que se proyectará (de manera polémica) hasta la década del veinte inclusive, en los apartados siguientes consideraremos algunas reflexiones teóricas y representaciones emblemáticas de la alteridad en ensayos y novelas paradigmáticos del romanticismo brasileño. En esta dirección, el primer apartado (“Sectores populares: objeto exclusivo y objeto de exclusión”) se detiene en considerar críticamente las reflexiones teóricas formuladas por una serie de autores contemporáneos (principalmente Todorov, de Certeau, Ortiz y Grignon-Passeron) con respecto a las operaciones culturales implícitas en general la construcción romántica del “otro”.

El segundo apartado (“El otro & el mismo en el ensayo romántico brasileño”) analiza algunos ensayos producidos por “brasileñistas” europeos (como Ferdinand Denis y von Martius) e intelectuales brasileños (como Gonçalves de Magalhães, Varnhagen y otras figuras vinculadas al “Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro”, la principal institución de la historiografía imperial), atendiendo a los cánones de “visibilidad” forjados en sus textos para aprehender al “otro” social, y que conducen a exaltar o denostar indígenas y/o negros, definir la naturaleza del trópico (y/o la

realidad social esclavócrata) como “exceso”, y proponer el mestizaje racial (o la exuberancia) como fundamento (problemático) de la identidad nacional. El apartado siguiente (“Entre el registro historiográfico y la transposición plástica”) analiza las inflexiones que, frente a indígenas y esclavos, producen los plásticos europeos Rugendas y Debret, las principales fuentes iconográficas de Brasil en la primera mitad del s. XIX. Nuestra lectura rastrea en especial el despliegue de una mirada exotista sobre estas alteridades, destacando los dislocamientos formales que ambos autores ensayan al abordar con códigos “europeos” esa realidad social “anómala”.

El cuarto apartado (“Senzalas y mucambos en silencio. Imágenes de la alteridad en la novela romántica brasileña”) considera las ficciones *O Guarani* de José de Alencar, *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães y *Memórias de um sargento de milícias* de Antônio de Almeida, atendiendo a los trazos de las culturas populares escogidos por cada uno en la construcción de un mito de cohesión nacional, a través de la ficcionalización de alianzas sexuales racial y culturalmente mestizas (en *O Guarani* y *A escrava Isaura*), o de prácticas culturales de “comunidad colectiva” (en *Memórias de um sargento de milícias*).

Por último, el Apéndice de la primera parte (“La cultura popular en la imaginación europea del s. XIX”) revisa el nuevo vínculo entre “clases trabajadoras” y “peligrosas” articulado por la novela y el ensayo sociológico europeos a lo largo del s. XIX. Para ello, se consideran algunos textos relevantes entre autores (especialmente Dostoievski, Zola, Lombroso y Eça de Queiroz) que forman parte del canon de lecturas obligadas entre los escritores brasileños de mediados a fines del s. XIX.



Antes de entrar en el análisis del corpus romántico, quisiéramos explicitar dos presupuestos básicos en torno a los cuales se articuló nuestra reflexión. Por una parte, para pensar las fábulas de identidad producidas por los intelectuales románticos, en relación a la tradición que heredan y a las reformulaciones posteriores que desembocarán en la vanguardia, hemos apelado al concepto de “mito fundador” tal como lo considera Chauí (2000): como narración que, en términos antropológicos y psicoanalíticos, intenta resolver, en el plano de lo imaginario, un conflicto colectivo (material y/o simbólico) no resuelto en el orden de lo real, para así encubrir o compensar carencias o contradicciones (económicas, sociales y culturales) latentes. Esa narración compensatoria tiende a referirse a una instancia del pasado que se erige en origen “fundacional” (transhistórico y emblemático) de la identidad colectiva.

Partiendo de esta perspectiva teórica, creemos que a mediados del s. XIX la elite intelectual brasileña ensaya la enunciación permanente de mitos fundadores de la nación, para lo cual refuncionaliza sedimentos “arqueológicos” heredados, reapropiándose de materiales provenientes de una tradición mítica de larga duración (que se remonta incluso a los primeros discursos producidos desde el descubrimiento y la conquista de Brasil). Como veremos, del romanticismo a la vanguardia de los años veinte, el núcleo semántico de esos mitos fundacionales se mantiene relativamente estable, aunque sus elementos internos sean continuamente reorganizados y engendren nuevas connotaciones sociales, llegando a la inversión paródica de su sentido “original”.

Por otra parte, nos hemos basado en Ortiz (1992, a la vez inspirado en Burke, 1991 y Hobsbawm y Ranger, 1983), para pensar el papel central de los intelectuales románticos en el proceso de “invención de tradiciones” nacionales y en la creación de una definición arbitraria de lo popular que niega ciertos rasgos y exalta otros (vinculados a un modelo ideal, no-conflictivo y exótico) para reducir la alteridad cultural a una suerte de archivo del “carácter nacional”. De allí la predilección por los viajes pintorescos y el rescate de las otredades más remotas en términos históricos, sociales y culturales, situadas en los límites de la nación. A partir de esta perspectiva de análisis, y recuperando el concepto de “mirada etnográfica” al que se refiere Süssekind (2000) para pensar la tendencia exotista del romanticismo brasileño, hemos atendido al modo en que las categorías de “pueblo”, “sectores populares” y “cultura popular” son explícita y compulsivamente manipuladas por los discursos de la elite intelectual romántica: en todo caso, en lugar de remitir a una clase social, implican una construcción abstracta que reúne rasgos idealizados y homogéneos y que niega los elementos conflictivos capaces de delatar la proximidad espacio-temporal y el compromiso económico y social de los sujetos de enunciación. De allí la metáfora -común en el discurso romántico- del “viaje arqueológico” desde el mundo letrado, atravesando las culturas populares presentes, para alcanzar el “fondo” (esto es, el “margen”, el “origen” o la “esencia”) de la civilización.

En términos generales esa perspectiva es compartida por los intelectuales románticos europeos y por los brasileños. Veamos entonces, en el marco de estas “condiciones de posibilidad”, qué modulaciones específicas establecen las novelas y los ensayos románticos en el Brasil del s. XIX, tejiendo entre sí una red de imágenes obsesivamente reformuladas para pensar la otredad.



I.1. Sectores populares: objeto exclusivo y objeto de exclusión

¿Qué nuevos modelos de "cultura popular" son producidos por los intelectuales europeos y brasileños del s. XIX? ¿Y con qué instrumentos conceptuales piensan a las masas trabajadoras y al margen social? Para analizar la emergencia de los estudios sobre la cultura popular en el s. XIX europeo, nos hemos basado especialmente en Burke (1991), de Certeau (1993), Ortiz (1992) y Bolléme (1990). Asimismo, el ya mencionado análisis de Todorov (1991) sobre relativismo y etnocentrismo en el pensamiento europeo nos ha permitido indagar en el marco de qué condiciones ideológicas se produce la invención del concepto "cultura popular", y en particular de qué modo el racismo⁴³ (especialmente relevante en el contexto brasileño) sesga más o menos veladamente las definiciones de la cultura popular formuladas en el XIX (y que permearán los estudios culturales posteriores, perdurando aún en pleno s. XX).

El análisis de de Certeau (1993) sobre el doble movimiento ejercido por los intelectuales en general, de producción de saber y represión de la cultura popular, ha sido especialmente útil para pensar nuestro objeto de análisis⁴⁴. Como veremos, este tipo de reacciones paradójicas

⁴³ Siguiendo a Todorov (1991: p. 115 y ss.), adoptamos el concepto de "racismo" para referirnos a las doctrinas pretendidamente científicas, elaboradas desde mediados del s. XVIII en adelante, y fundadas en la discriminación racial. Establecemos así una diferenciación deliberada con respecto al término "racismo", que en su acepción común designa un comportamiento prejuicioso hacia las personas con trazos físicos diferentes a los propios, pero que en general no implica la elaboración de (o la adhesión a) una teoría científica. Así, mientras el racismo es un comportamiento internalizado e históricamente muy amplio, el racismo corresponde a un movimiento de ideas nacido en Europa y cuyo período más importante va desde mediados del s. XVIII a mediados del XX.

⁴⁴ A esa contradicción alude de Certeau a través de la metáfora de "la belleza de lo muerto", refiriéndose a la fascinación que despiertan en los intelectuales ciertas prácticas populares en el momento de su desaparición (más precisamente, en el momento en que ellos mismos colaboran para su desaparición). Ese doble movimiento de fascinación y represión en el origen de estos estudios queda claro, por ejemplo, en la investigación sobre el "patois" llevada a cabo en 1790 por el Abate Gregoire: si el objetivo es la eliminación del "patois" y la imposición de la unidad lingüística -objetivo atravesado por la concepción racionalista/legitimista que identifica a los sectores populares con la incultura, la superstición y la irracionalidad-, la investigación apunta, en el mismo gesto que conduce a la destrucción de la lengua, a coleccionar los textos valiosos del "patois", para salvarlos de su desaparición. También es emblemática en este sentido la gravitación posterior de Charles Nisard, un intelectual al servicio de la represión policial en la Francia del s.

también son comunes entre los intelectuales románticos, positivistas y folcloristas en el contexto brasileño. Así por ejemplo, el estudio de las culturas afrobrasileñas nace en el seno del mismo discurso que defiende la segregación racial y reprime las prácticas populares que contradicen los valores “eurocéntricos” de las clases dirigentes⁴⁵. Desde esta perspectiva, creemos que la emergencia de los estudios brasileños sobre la cultura popular (el indianismo romántico primero, y el incipiente folclorismo afrobrasileño en el contexto positivista posterior) puede pensarse como parte de un “dispositivo” (en el sentido de Foucault, 1976): esto es, como un conjunto de prácticas y discursos que intervienen en la dinámica doble de engendrar saber y poder, al aunar la censura del contenido político, social y moral de la cultura del “otro”, y la compilación obsesiva y sistemática de sus materiales, sustraídos del consumo popular pero “salvados” de su desaparición y destinados al especialista. Estudiar el “primitivismo” de los actores populares, e incluso identificarse con ellos, puede acompañar la instrumentación de una pedagogía eficaz para colonizarlos, absorbiéndolos desde la cultura “legítima”.



Burke (1991), de Certeau (1993) y Ortiz (1992) convergen en señalar que en el s. XIX la elite intelectual realiza una operación ideológica de manipulación, de selección arbitraria de ciertos rasgos y ocultación de otros, en la invención de un modelo “aceptable” de cultura popular. Esa manipulación tiene sus raíces modernas en el exotismo primitivista que dirigen previamente los intelectuales de la Ilustración a los sectores populares campesinos, a fines del s. XVIII.

En efecto, en la etapa previa al romanticismo surge en toda Europa una tendencia común a coleccionar objetos y prácticas populares: anticuarios solitarios y luego sociedades de coleccionistas compilan y ordenan un conjunto heteróclito de “antigüedades populares” (lenguas, costumbres, fiestas, monumentos), sustrayéndolas del contexto en el que fueron producidas, y cayendo en una búsqueda errática e infructuosa de una “autenticidad” imposible. Así, en el s. XVIII la “rusticofilia”, registrada en el arte y en otras prácticas sociales de la elite, encubre el temor político a la ciudad (a las transformaciones sociales que amenazan la legitimidad de poder de la elite). Los intelectuales del período construyen un modelo de pueblo idealizado, depurado

XIX, porque realiza precisamente el doble gesto de represión “fascinada” producida en el origen de estos estudios.

⁴⁵ Ortiz (1992) enfatiza esta dimensión correctiva/represiva implícita en el acercamiento de la elite a las manifestaciones de la cultura popular, apoyándose explícitamente en de Certeau (1993).

de la barbarie negativa e identificado con el propio pasado “original”. Tanto esta idealización como su contracara (la denegación de otros sectores populares más cercanos, más modernos, y por ende más temidos) constituyen una manipulación simbólica inconfesable para asignar una identidad tranquilizadora asimilable a la alteridad.

En las primeras décadas del s. XIX, los intelectuales románticos nuevamente “buensalvajizan” la cultura popular, convirtiéndola en portadora de las cualidades “originales” y “puras”. En efecto, el romántico hereda del anticuario la compulsión por la colección de elementos heterogéneos, sustraídos de su contexto de origen y “salvados” de la desaparición, pero centrándose ahora en la cuestión de la “identidad nacional”. Instancia de articulación privilegiada entre la elite intelectual y el pueblo, el objeto “cultura popular” es pensado entonces como la condensación “espontánea” de una identidad colectiva “auténtica”⁴⁶.

Además, en los textos románticos la categoría de “cultura popular” no remite a una concepción de “clase” sino a las nociones de “pueblo” e “identidad nacional”, que diluyen las diferencias y las relaciones de coerción material y simbólica. Incluso los románticos tienden a negar legitimidad a la cultura de las clases populares contemporáneas, y especialmente a las urbanas, percibidas como una amenaza moderna de las “verdaderas” y “originales” manifestaciones populares en extinción. Esto permite explicar porqué en muchos casos la mirada romántica invisibiliza a las nuevas clases populares: la inmigración masiva a los grandes centros urbanos, las primeras organizaciones obreras o las nuevas formas de marginación social no constituyen temas “dignos” como para ser estetizados. Como el arqueólogo, el letrado romántico suele descender por las capas sociales, esquivando a las clases populares contemporáneas, para llegar a los restos arqueológicos presentes en grupos incólumes, libres de civilización o modernización, y más fácilmente asimilables como modelos ideales y conciliatorios de la nación. Recién en este fondo más lejano se encuentra lo genuinamente popular, y por ende la esencia de la identidad nacional.

En este sentido los casos de Charles Dickens, Víctor Hugo y Eugenio Sue constituyen excepciones sumamente interesantes pues, produciendo modulaciones alternativas al romanticismo hegemónico aquí descrito, ficcionalizan especialmente a los sectores populares y el margen social urbanos y modernos, resistiendo así la más general regresión “conservadora” hacia el pasado y las geografías distantes de las alteridades “tradicionales” y “en extinción”.

⁴⁶ Entre los románticos esta manipulación se hace visible en la ilusión de registrar directamente, pero adaptando el vocabulario y el contenido de los textos populares al gusto de las capas medias, o incluso en la falsificación de la procedencia y originalidad de los objetos populares recolectados.

En este sentido es importante destacar que, en tanto los análisis de Burke, de Certeau y Ortiz reflexionan sobre el pensamiento romántico dominante, no agotan la multiplicidad de inflexiones producidas en el período, frente a la alteridad, desde posiciones residuales y emergentes que expresan alternativas, desvíos o incluso oposiciones a ese modelo hegemónico. Además, cuando se consideran las producciones artísticas de esta etapa, es necesario tener en cuenta las dificultades estéticas que en general enfrenta el artista romántico al convertir al “otro” en un nuevo objeto de representación. El “viaje” hacia las culturas populares implica un largo proceso de construcción imaginaria, explorando los recursos formales residuales y hegemónicos, y refuncionalizándolos para asignar una nueva identidad a ese sujeto social y cultural, pues por momentos ese viaje simbólico da forma a la emergencia de una nueva “estructura del sentir” sobre la propia identidad y la del otro.

Posteriormente, entre mediados y fines del s. XIX los estudios sobre la cultura popular dan origen a la figura del folklorista que, en su esfuerzo por diferenciarse de los románticos precedentes, busca apoyo en el positivismo científico, aunque no logre afianzar su legitimidad académica (y permanezca más bien como productor de un saber devaluado). Creyendo que existe una mentalidad “primitiva” o “arcaica” que sobrevive en sectores aparentemente sin contacto con la modernización, el folklorista reproduce en varios aspectos la representación imaginaria del “otro” construida previamente por el romanticismo. Así, lee en el presente las huellas de un pasado “remoto” e “incontaminado”; colecciona prácticas descontextualizadas, cargando consecuentemente con las limitaciones metodológicas que impiden explicar los procesos dinámicos de hibridación cultural, y calla las motivaciones políticas que lo impulsan a definir de este modo la cultura del “otro”. No es casual que su perspectiva coincida en un punto con la mirada burguesa sobre los sectores populares: tanto el folklorista como el burgués manipulan con fines políticos la representación simbólica de estos grupos, identificándolos con el primitivismo y la resistencia a la modernización, aunque las connotaciones que cada uno le asigna al fenómeno moderno son evidentemente opuestas⁴⁷. En efecto, si la clase dirigente modernizadora

⁴⁷ Para Ortiz, el folklorista realiza un gesto eminentemente moderno de resistencia a la modernidad: fascinado por “la belleza de lo muerto”, ve amenazadas las tradiciones populares por el avance de la modernización; se esfuerza así por congelar el pasado en bibliotecas y museos, recuperando como patrimonio histórico los bienes simbólicos “salvados” de la destrucción.

Por su parte, el burgués proyecta sobre los sectores populares urbanos (pero también rurales) una serie de valores negativos (instintividad, violencia, apatía por el trabajo, nomadismo), asimilando el concepto de “clases trabajadoras” al de “clases peligrosas”. Otra vez, esta mirada etnocéntrica y legitimista pone en evidencia la amenaza que representan estos grupos para el orden burgués (y desde una perspectiva más amplia, las dificultades que atraviesan los estados

homogeneiza a los sectores populares, viendo en ellos un freno potencial al progreso, el folklorista separa “clase obrera” y “grupos primitivos”, identificando a los primeros con el valor negativo de la cultura de masas emergente, y a los segundos con la connotación positiva de la homogeneidad y la pureza premodernas. Sin embargo, en el fondo la misma perspectiva “bestializadora”,⁴⁸ presente en la mirada de la clase dirigente, queda implícita por omisión en el folklore (cuando no es explicitada abiertamente), pues en ambos casos la cultura popular se define por referencia exclusiva a las alteridades populares más lejanas, frente a los nuevos sectores populares privados de legitimidad cultural.

Así, en términos generales los intelectuales iluministas, románticos y folkloristas realizan una misma operación velada de selección de rasgos, imponiendo “desde arriba” un modelo de cultura popular que niega a las nuevas clases populares. En esos casos (señalan de Certeau, 1993 y Ortiz, 1992), estos sectores se identifican con lo “natural”, lo “verdadero”, lo “originario”, “espontáneo”, “ingenuo”, o incluso con lo “infantil” y lo “femenino”, negados en todo caso como sujetos plenos en el discurso, así como son negados como ciudadanos plenos en los órdenes político y social. El único Sujeto en estas concepciones es el sujeto de enunciación, autorizado a aprehender racionalmente al “otro” (o en el mejor de los casos, a representar paternalmente al “otro” incapaz de conocerse a sí mismo).

En este proceso de conversión de la cultura popular en objeto de representación, la ilusión referencial construida por la novela y el ensayo consiste en hacer como si los materiales extraídos de la cultura popular conservaran su sentido originario, cuando en realidad para ingresar en el texto producido “desde arriba” son descontextualizados, refuncionalizados y homogeneizados.

La definición de “cultura popular” está estrechamente ligada a la noción de “civilización” implícita en los textos del período romántico. Starobinski (1999) revisa este concepto atendiendo a sus contradicciones implícitas y a las sucesivas transformaciones semánticas, del s. XVIII al XX. En particular, en los contextos francés e inglés del s. XVIII (con Mirabeau y Ferguson respectivamente), el término “civilización” pasa a designar tanto el presente del progreso europeo

Europeos para integrar la diversidad social en una totalidad nacional). En esta dirección, en los textos de Gustave Le Bon e incluso en Emile Zola, los sectores populares urbanos -o al menos, ciertas figuras o grupos emergentes, constitutivos de estos sectores- son vistos como “primitivos inasimilables” que perpetúan prácticas arcaicas, colocándose al margen de la sociedad y volviéndose resistentes a la modernización. Al respecto, véase el Apéndice a la primera parte de la presente tesis.

⁴⁸ Aludimos aquí a la expresión “os bestializados” empleada por Murilo de Carvalho (1996), al recordar la perspectiva prejuiciosa y etnocéntrica de los intelectuales de entresiglos frente a los

como el proceso de “evolución” de las sociedades humanas que conduce a ese presente (desde los salvajes a los pastores nómades, luego a los agricultores sedentarios, y finalmente al estadio de las naciones industriales). Desde entonces, se aplica a concepciones etnocéntricas (que asignan un único sentido a la “marcha” de todo el género humano) y relativistas (que conciben “civilizaciones” relativamente estables y diversas entre sí).

Starobinski advierte que los usos de esta palabra implican, desde su origen hasta el s. XX inclusive, el necesario contraste con su opuesto: salvajes, campesinos, proletarios y niños constituyen las “barbaries” externas e internas que, desde fuera y dentro del “nosotros”, amenazan la “civilización”.

Gracias a su alianza con las ideas de “perfectibilidad” y “progreso”, la “civilización” asume una suerte de autoridad “sagrada”, y termina finalmente por suplantar los valores religiosos, al tiempo que el concepto de “barbarie” tiende a demonizarse.

Starobinski advierte que, desde la primera aplicación por Mirabeau, el término “civilización” implica también su desdoblamiento crítico en “falsa civilización” (o “barbarie de la civilización”), conteniendo incluso *ab origine* la posibilidad de rescatar la “barbarie” para criticar el presente por contraste, como una instancia negativa o decadente. Así, reproduciendo la misma cadena de asociaciones, los diversos primitivismos del s. XVIII al XX (podríamos pensar, de Rousseau o Sade a las vanguardias estéticas y la antropología primitivista del s. XX) han operado en conjunto una “rebarbarización” que reivindica al “buen salvaje”, al niño y/o al pueblo rural como sujetos “puros”, no contaminados por la “decadencia” de la “civilización”.

Por último, Starobinski señala que recién con Engels se sistematiza una nueva conceptualización crítica de ese término, ya no aplicable a toda la historia humana sino sólo a su fase actual, determinada por la presencia negativa del Estado, la propiedad, la división del trabajo y la explotación de las clases inferiores. Como veremos, la literatura y el ensayo brasileños en el pasaje del romanticismo a la vanguardia (por ejemplo, de José de Alencar a Oswald de Andrade) aparecen fuertemente sesgados por esta polaridad conceptual, y por los diversos pliegues y contradicciones que obligan a una continua redefinición crítica de su contenido.

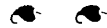
También el racialismo juega un papel importante en este proceso romántico de conceptualización de las alteridades, adquiriendo especial relevancia entre los intelectuales que piensan la cultura popular en el Brasil de entresiglos. Algunos teóricos racialistas europeos (Renan, Gobineau, Agassiz, Le Bon) se vuelven referentes centrales para la elite letrada brasileña: si los diagnósticos reaccionarios de los racialistas del s. XIX sobre las sociedades europeas resultan inquietantes, éstos se agravan cuando se refieren a América Latina, y aun más en el caso de Brasil.

Aunque sin ocuparse estrictamente de la construcción de la cultura popular, Todorov (1991) analiza el racialismo en el seno de las doctrinas e ideologías producidas por los intelectuales franceses en el s. XIX para aprehender la otredad. En su lectura quedan emparentados el exotismo, el cientificismo, el racialismo y el nacionalismo del s. XIX. Además, Todorov traza una genealogía muy prolija de estas formaciones discursivas, moviéndose de manera retrospectiva (hasta el s. XVI) y prospectiva, con la intención de aprehender sistemas de pensamiento con una larga tradición y que desembocan en los totalitarismos del s. XX⁴⁹. De la comparación entre diversas teorías raciales deriva un modelo bajo los siguientes presupuestos: las razas humanas existen al igual que las especies animales; las diferencias raciales deben ser preservadas; estas diferencias se corresponden con (o determinan) las diferencias morales y culturales; el comportamiento del individuo está regido por la psicología del grupo racial de pertenencia, y las razas se organizan jerárquicamente en torno a una única escala de valores. A partir de esas premisas, las teorías suelen elaborar un plan político consistente en “blanquear” a la población mediante la inmigración masiva de razas “superiores”, o en someter (e incluso exterminar) a las razas “inferiores”⁵⁰.

⁴⁹ Para Todorov, la mirada etnocéntrica y relativista de los intelectuales franceses sobre Brasil es inaugurada por dos textos, la *Singularité de la France antarctique* (1557) de A. Thevet, y la *Histoire de un voyage fait en la terre de Brésil* (1578) de J. de Léry. En ambos, el indio porta cualidades naturales “elevadas” frente a las malas costumbres y los valores negativos de la sociedad europea.

⁵⁰ En este sentido, para Ortiz (1992 y 1994) es ejemplificadora la emergencia de la antropología como disciplina: surge en la Europa del s. XIX, ligada a la craneología practicada desde la década del 1840 en adelante. Lo que caracteriza este período inaugural es la multiplicación de experiencias empíricas que legitiman el estatuto científico de las teorías raciales. Este proceso de legitimación es fundamental en la constitución de la disciplina antropológica. Recién a fin de siglo las teorías raciales europeas y norteamericanas sufren un giro con las críticas que reciben de parte de distintos antropólogos: Topinard refuta la categoría de “raza biológica” (el concepto aparece ahora como aplicable a la zoología pero no a las razas humanas), y en los estudios de Boas la noción de “raza” cede abiertamente ante la de “cultura”. A la vez, en este mismo período la escuela sociológica de Durkheim orienta el estudio de lo social en antropología hacia una perspectiva radicalmente distinta de la problemática de raza y medio.

De este modo, la categoría de “raza” autoriza la exclusión social, política y cultural del “otro”. La misma mácula parece contaminar la emergencia de las disciplinas sociales y de la representación literaria realista y naturalista, ambas generalmente cómplices de este dispositivo de fragmentación y homogeneización, de generación de saber y ejercicio del poder, dirigido a los sectores populares como objeto privilegiado de conocimiento y de exclusión.



I.2. El otro & el mismo en el ensayo romántico brasileño

En el romanticismo brasileño de mediados del s. XIX, el ensayo “social” y la novela perfilan, de manera convergente, una mirada “etnográfica” común: a pesar de la especificidad genérica diversa, y de las elecciones estéticas e ideológicas heterogéneas, apuntan en conjunto a crear un sentimiento de “comunidad imaginada” nacional, tendiendo a negar los conflictos reales (sociales y políticos) que amenazan esa unidad.

En efecto, novelas, ensayos historiográficos y representaciones pictóricas del período aprehenden obsesivamente las fronteras territoriales y simbólicas del Imperio, para forjar imágenes “fundacionales” de Brasil. El indianismo de Rugendas o Alencar, el costumbrismo urbano de Almeida, Guimarães o Debret, y el ensayo historiográfico y etnográfico de Martius o Varnhagen buscan, por vías diversas y con modulaciones divergentes, naturalizar de manera unívoca un mito “originario”. En este contexto, los sectores populares y la cultura popular tienden a asumir un papel central como actores privilegiados de esa fábula identitaria (aunque esto no implique en absoluto la desaparición de la clase dirigente del escenario representacional).

En el pasaje de los primeros discursos del descubrimiento a esas fábulas forjadas por el romanticismo, del romanticismo al naturalismo de entresiglos, o del naturalismo a la vanguardia, puede reconocerse la perduración de ciertas líneas de mitificación de Brasil como “tierra de promisión” (Paraíso de naturaleza exuberante o de fusión racial y cultural armónicas) o como “inframundo del pecado” (Infierno de barbarie racial, de mezclas promiscuas o de transgresiones morales generadas por las razas, el clima tropical o la propia exuberancia natural que los otros discursos celebran). Laicizando esos tópicos opuestos, heredados del discurso eclesiástico colonial, esa genealogía de representaciones permea sucesivamente las miradas de los intelectuales que, aunque con inflexiones diversas, vuelven a definir la identidad como “otredad”, repitiendo concepciones coloniales y/o colonialistas.

En este apartado nos proponemos examinar algunos tópicos de esas mitificaciones de la identidad brasileña (como la idealización del indígena y la visibilidad problemática del negro, o la exaltación del trópico como fundamento de la identidad), en algunos de los ensayos “sociales” más relevantes producidos por los románticos europeos y brasileños que encarnan el

pensamiento hegemónico de la elite intelectual y dirigente del Brasil imperial a mediados de siglo. En esta dirección, consideraremos algunos textos de von Martius, Ferdinand Denis, Gonçalves de Magalhães y Varnhagen.

Cabe aclarar que, siguiendo a Toller Gomes (1988), consideramos que estos intelectuales “orgánicos” de la elite dirigente (tanto como los intelectuales europeos que fundan “desde fuera” debates rápidamente introyectados por la elite nacional) forman parte de una coalición comprometida en general con el latifundio y la esclavitud; por ende, apuntan a reproducir en sus discursos su propia hegemonía. Esto explica en parte la impronta conservadora del romanticismo brasileño. Además, la experiencia peculiar de independencia política vivenciada por Brasil, en el marco de un proceso “pacífico” y “conciliador” (contrastante con las luchas y la experiencia histórica colectiva transitadas por el resto del continente en general) agudiza el conservadurismo ideológico en el marco del cual se efectúan estas primeras formulaciones románticas.



El palimpsesto del otro: ¿una fábula indianista sobre la experiencia esclava?

“Onde estão as criações do seu espírito, onde os seus cantos, as suas epopéias, onde estão os monumentos de sua arte, de sua ciência?”

Carl von Martius, *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*

Más allá de la explotación y el exterminio materiales a los que son sometidos indígenas y negros a lo largo de la conquista y colonización de Brasil (y de toda América Latina), las representaciones imaginarias que se proyectan sobre ambos actores son marcadamente desiguales, pues el romanticismo tiende a desplegar un corpus de ideas “proto-racistas” que jerarquiza las razas, situando a los negros en el punto inferior de esa escala.

Diversas líneas convergen en la producción de un discurso que tematiza la idealización del indígena como un sujeto “puro”, espiritualmente “inocente” y de fácil aculturación, sacralizando la unión sexual con el conquistador portugués como metáfora legitimadora del origen de la nación. En esta idealización indianista, que será hegemónica en la novela y el ensayo “social”

brasileños producidos entre 1840 y 1860 aproximadamente, los románticos ponen en juego el procesamiento de herencias simbólicas diversas. Por un lado, reactualizan las representaciones del indígena gestadas en el seno de la propia tradición letrada colonial, entre los siglos XVI y XVIII (de Vaz de Caminha, Gândavo o Soares e Souza). En diálogo con las producciones ideológicas europeas sobre el indígena⁵¹, esas imágenes oscilan entre la idealización y la condena, pero en cualquier caso ofrecen un linaje discursivo “propio” para la invención de la identidad nacional. No casualmente la narrativa indianista de Alencar se apoyará obsesivamente en ese corpus colonial, legitimado como discurso etnográfico “verdadero” para aprehender a las alteridades.

Junto con esas versiones historiográficas, también la literatura de los s. XVII y XVIII (sobre todo a través de las épicas de *Caramuru* de Santa Rita Durão y *Uruguay* de da Gama) ficcionaliza la alianza sexual y aculturadora entre los mundos indígena y portugués, erigiéndola en uno de los primeros “mitos fundadores” de la nación. De hecho, ambos textos hegemonizan los linajes que los románticos (Varnhagen, Magalhães, Denis) trazan hacia atrás cada vez que intentan forjar una tradición representacional propia, previa al “verdadero” nacionalismo romántico⁵².

Sobre la condena del negro (que apunta a preservar el orden económico y social, asegurando el confinamiento del esclavo en la camada social más baja) coinciden varias genealogías de discursos: las antiguas visiones coloniales (que obturaban la idealización del negro en función del estigma de la esclavitud y la raza) se ven reforzadas por los nuevos argumentos racialistas, esgrimidos por los intelectuales románticos que refuncionalizan los materiales heredados, para sostener de manera más o menos explícita la inferioridad negra.

A partir de la extinción del tráfico negrero en 1850, crecen las ideas abolicionistas, haciendo evidente que la esclavitud es una traba económica que bloquea el desarrollo del capitalismo industrial⁵³. Aun así, en general los intelectuales brasileños demoran en involucrarse

⁵¹ Algunas perspectivas (como el mito rousseauiano del “buen salvaje”) refuerzan concepciones “pastorales”, ofreciéndose como material vacante para ser transpuesto al nuevo contexto ideológico. Sobre los discursos europeos referidos al mundo americano entre los siglos XVI y XIX inclusive, véase el excelente análisis de Gerbi (1993).

⁵² En efecto, al rescatar *Uruguay* (1769) de da Gama y *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão como anticipaciones “válidas” del indianismo romántico, tanto Ferdinand Denis (en su “Resumo da história literária...”) como Varnhagen (en su “Ensáio histórico sobre as letras no Brasil”) fundan un inicio arbitrario de la literatura brasileña, que desconoce la producción cultural previa al descubrimiento y la conquista de Brasil, al tiempo que afianzan una concepción reduccionista y aculturadora de la alteridad.

⁵³ A partir de la fundación del abolicionista Partido Republicano en 1870, la abolición se vuelve el

en el movimiento abolicionista, pues ellos mismos en su mayoría pertenecen a la elite que directa o indirectamente se beneficia con la esclavitud (en este sentido el caso de Alencar es evidente)⁵⁴.

· Con modulaciones ideológicas diversas, el racialismo romántico construye una visión paternalista o denostadora del negro, apelando a diversos argumentos biológicos o sociales (por ejemplo, que la esclavitud “salva” a los negros de la “barbarie” y el “paganismo” africanos, o que los negros no están preparados para ser libres porque son racial, moral y/o intelectualmente inferiores)⁵⁵. En este sentido, tanto esclavócratas como abolicionistas apelan a un paternalismo pretendidamente “humanitario”, definiendo al negro como un ser humilde, infantil, dócil, capaz de autoinmolarse por los seres amados (y especialmente por su señor), o irresponsable, actor de reacciones incontroladas por características intrínsecas o por las deformaciones morales padecidas en el cautiverio. Si para los anti-abolicionistas la esclavitud proporciona abrigo a los negros, incapaces de cuidarse a sí mismos, el mismo paternalismo conduce a los abolicionistas a proteger a los esclavos (infantiles, frágiles, incapaces de reclamar por sí mismos la libertad). La convergencia de perspectivas que excluyen la igualdad “de hecho” (más allá de la igualdad formal) prueba el carácter vertical del abolicionismo brasileño, y el modo en que aun los abolicionistas permanecen en general implicados material y/o simbólicamente con la esclavitud.

Sin embargo, a pesar de la legitimidad de estas críticas, tampoco deben desconocerse las dificultades reales que enfrentan los intelectuales románticos a la hora de aprehender un mundo esclavo demasiado complejo en términos sociales y étnicos, y ajeno al horizonte cultural “eurocéntrico” de los propios intelectuales. No es casual que, a pesar de la cercanía material extrema (producida por la convivencia en los mismos espacios privados de la elite, o por el contacto en los espacios públicos de las ciudades y en los grandes escenarios de explotación), prácticamente hasta fines del s. XIX no existan estudios “antropológicos” sobre las culturas afro-brasileñas. Así, en el período romántico (y durante el auge del abolicionismo inclusive), el desconocimiento de la densidad semántica y de los límites de ese universo “otro” (próximo/lejano y extraño/familiar, y que por su propia naturaleza paradójica bordea las dimensiones de “lo siniestro”), dificulta extremadamente el establecimiento de un nuevo vínculo simbólico, al margen (o por encima) del lazo consolidado por las condiciones materiales de explotación.

centro de las discusiones de políticos, intelectuales y hacendados.

⁵⁴ Posteriormente, junto con la lenta puesta en crisis de la esclavitud, esa “razón racial” (todavía difusa en el pensamiento romántico), a fines de siglo dará lugar a la emergencia de un racialismo “científico” sistemático, cuyo ascenso coincidirá con las violentas transformaciones sociales suscitadas por la abolición de la esclavitud y la proclamación de la República.

Para entender estas dificultades representacionales, resulta útil considerar las reflexiones de Williams (1997) con respecto a la crisis de la "comunidad cognoscible" que se sucita, en la literatura europea del s. XIX, a partir de la complejización de las relaciones de producción bajo el impacto modernizador. Williams advierte que estas dificultades implican no sólo una complicación del objeto representado, sino también de la perspectiva y de la conciencia desde donde se aborda esa representación de lo social. Esa crisis de comprensión, conocimiento y representación puede permitimos dimensionar las extremas dificultades que enfrentan los intelectuales brasileños cuando pretenden dar cuenta de una modernidad desigual y de un conglomerado de alteridades sociales divergentes respecto de las vivenciadas en las metrópolis y captadas por las ficciones europeas. En este sentido, resulta imprescindible observar que los intelectuales brasileños lidian tanto con sus propios "preconceitos"⁵⁶ raciales y culturales, como con los modelos representacionales de que disponen, desajustados e insuficientes para responder a las asimetrías nacionales⁵⁷.

En consecuencia, en este contexto "proto-racista" y en función de las dificultades representacionales señaladas, a pesar de la intensificación del debate en torno al abolicionismo, hasta fines del s. XIX los intelectuales brasileños tienden a obturar la representación estética del negro. Incluso la literatura abolicionista frustra la construcción del esclavo como sujeto individual, abordando en cambio la esclavitud como problema ideológico en términos generales, impersonales y/o abstractos, o reforzando imágenes del negro como un puro estereotipo privado de individualidad.

Intentando controlar una alteridad inquietante, siniestra, que pone en juego connotaciones paradójicas de "proximidad" y "amenaza", aun el discurso abolicionista apela a clisés contradictorios, reformulando los materiales heredados del discurso colonial. Así, el esclavo es nuevamente definido como "naturalmente indolente" y como bestia de carga, como un ser

⁵⁵ Sobre esos argumentos estereotípicos, véase Toller Gomes (1988).

⁵⁶ La expresión portuguesa "preconceito" denota una opinión o concepto formado anticipadamente y sin conocer los hechos. En este sentido equivaldría a "preconcepto" o "prejuicio" en español; sin embargo, hemos optado por mantener en la tesis la expresión portuguesa, ya que tanto en el contexto brasileño en general como en las fuentes primarias y secundarias de nuestra investigación en especial, la expresión remite al racismo de manera casi sistemática. Así, por obvias razones históricas y culturales, en nuestro objeto de análisis el término "preconceito" parece estar más fuertemente asociado a la discriminación racial que las expresiones españolas "prejuicio" o "preconcepto".

⁵⁷ Parte de este problema ha sido estudiado con gran agudeza por Schwarz (2000), centrándose

traicionero y leal hasta la autoinmolación, como asexuado e hiperestésico sexual, o como estúpido y ladino. Recién en el cierre del romanticismo, y cuando la abolición se vuelve un acontecimiento palpable, la esclavitud se convierte en un tema literario más recurrente, abordando incluso la cotidianeidad del esclavo, en textos paradigmáticos como la novela *A escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães⁵⁸. Sin embargo, tal como veremos, incluso en este caso la ficción parte de una concepción abstracta de la esclavitud y, por lo tanto, aleja al sujeto neutralizando su potencial de rebelión: paradójico, Guimarães individualiza y al mismo tiempo borra las huellas que anclan la identidad del “otro” en la negritud y en la condición esclava.

Revelando el lazo estrecho (y a la vez mediado) entre estética y política, esta omisión flagrante evidencia hasta qué punto la esclavitud opera como un complejo irresuelto, cada vez más problemático en términos sociales y psicológicos. La participación (directa o indirecta) de muchos intelectuales románticos en la explotación esclavócrata, el temor a las consecuencias de una abolición “prematura”, la devaluación simbólica del negro y su proximidad “excesiva” entre otros factores, obturan por décadas su inclusión en un modelo “aceptable” de identidad nacional.

Además de estas motivaciones ideológicas, varios problemas estrictamente estéticos demoran su aprehensión como objeto representacional legítimo. Por una parte, se trata de sujetos todavía no modelizados por la literatura brasileña y latinoamericana (o en un proceso demasiado incipiente de modelización). Asimismo, por obvias razones sociales se trata de un objeto de representación relativamente “ausente” en la literatura europea del s. XIX, mucho más preocupada por la aprehensión de otro tipo de sujetos y prácticas populares, al vivenciar la emergencia de multitudes modernas y la organización de los “sectores populares” como “clase obrera”. Esta ausencia (en los modelos europeos que, con una tradición cultural mucho más consolidada, proveen a los intelectuales latinoamericanos de un rico repertorio de figuraciones de la alteridad social)⁵⁹ repercute necesariamente en el contexto brasileño, dejando a los letrados -al menos en principio- “huérfanos de linaje”. Finalmente, también es necesario considerar la gravitación de la censura “ética”, en un incipiente mercado cultural fuertemente controlado por las instituciones imperiales y constituido por un público lector cuyo horizonte ideológico todavía no admite el ingreso del negro en el escenario simbólico del discurso representacional, excepto bajo estrictas restricciones y distorsiones. Como veremos, este tipo de pruritos sesgará

especialmente en los casos de Alencar y Machado de Assis.

⁵⁸ Hasta entonces, aun poemas abolicionistas como el clásico “O navio negreiro” (1868) de Castro Alves someten la representación del negro a la abstracción y la masificación.

⁵⁹ Sobre las fábulas de la alteridad provistas por el repertorio de la ficción y el ensayo europeos entre mediados y fines del s. XIX, véase el Apéndice de esta primera parte de la presente tesis.

especialmente el pacto de lectura en las primeras ficciones que visibilicen la cuestión esclava.

De este modo, la mirada etnográfica de los románticos encuentra en el universo de la cultura indígena un exotismo complaciente y con un grado menor de conflictividad, cerrado en sí mismo (como en las versiones indianistas de Rugendas o Alencar), o abierto apenas para el contacto civilizador con la cultura europea (como en *O Guarani* o en los ensayos de Varnhagen y Martius). Así, el mito indianista se escribe sobre el palimpsesto negro: en la medida en que se invisibiliza la gravitación (mayor pero también más problemática) del elemento negro, el indianismo opera como una respuesta defensiva que busca negar las tensiones (sociales, culturales y políticas) cada vez más agudas. Sin embargo, aun en los textos que evaden esa representación, lo “negro” gravita de manera velada, imprimiéndose por encima de la negación, como si el conflicto reprimido volviera en algún punto a la superficie del texto, revelando sin querer lo no-dicho, el “fondo negro” negado.



Este doble movimiento hegemónico de idealización indígena y denegación y/o invisibilización del negro, puede entreleerse en los discursos producidos por el “Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro”. En absoluta dependencia con respecto al gobierno imperial, el Instituto constituye una instancia clave en el proceso de consolidación del Estado nacional. Creado en 1838 y convertido en el principal centro productor del discurso “oficial” histórico, etnográfico y geográfico sobre Brasil, los textos creados por el Instituto apuntan claramente a homogeneizar la nación. En esta dirección definen el lugar de las alteridades en las fronteras materiales y simbólicas del Estado y consolidan la imagen de una historia “independiente” pero “en continuidad pacífica” con el pasado colonial, para destacar el contraste de Brasil con los procesos independentistas “violentos” seguidos por las demás repúblicas latinoamericanas, e incluso para “conjurar” el temor ante experiencias de rebelión popular como la haitiana.

En este contexto, el Instituto incentiva viajes al interior de Brasil, para fijar y dar contenido a esos límites materiales, históricos y etnográficos, y para completar la aculturación de los márgenes sociales iniciada en la colonia (un proceso aún incompleto que ahora es percibido como imprescindible para la consolidación nacional).

Los ensayos e investigaciones de campo financiados por el Instituto a mediados del s. XIX demuestran una abrumadora “voluntad de saber”, centrada de manera casi exclusiva en las alteridades indígenas nacionales. Esta focalización de la figura del indígena tiende a encubrir prolijamente las motivaciones socioeconómicas que buscan obturar la discusión explícita en torno al predominio negro y, al mismo tiempo, preparar una solución concreta al problema económico del trabajo esclavo. En efecto, la idealización indianista emprendida por el Instituto opera no sólo como negación de la esclavitud en el espacio simbólico de la representación, sino también como estrategia tendiente a convertir a los indígenas (además de los inmigrantes europeos) en sujetos integrables a la nación como mano de obra sustituta de la esclava (percibida como racial y culturalmente inferior, exógena, nociva).

Esa sustitución “beneficiosa” es una utopía compartida por los investigadores del Instituto, a pesar del explícito debate interno entre indianistas como Gonçalves de Magalhães o Martius y anti-indianistas como Varnhagen, sobre las consecuencias de erigir al indígena en representante privilegiado de la identidad nacional. En este último sentido, en su *História Geral do Brasil* (1855)⁶⁰ Varnhagen despliega una posición polémica respecto del Instituto, al concebir al indígena como bárbaro, reduciéndolo a una prolongación del medio por fuera de la historia nacional. Varnhagen ataca las políticas proteccionistas del indígena emprendidas por la Iglesia, adjudicándole a ésta también la responsabilidad por la introducción de los negros. Al mismo tiempo, contradictorio, rechaza el mestizaje racial y confía en una futura eliminación de los negros gracias a la “miscigenação” racial. Y en su “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil” (1850-1853)⁶¹, hace exactamente lo contrario que Gonçalves de Magalhães: asociando el monopolio de la “poiesis” exclusivamente a la civilización europea, niega explícitamente que los indígenas puedan haber producido alguna forma de poesía (provocativamente, se pregunta si “não será um engano, por exemplo, querer produzir efeito e ostentar patriotismo, exaltando as ações de uma caterva de canibais que vinha assaltar uma colônia de nossos antepassados só para os devorar”, p. 3). Pero aun condenando el indianismo, incluso Varnhagen piensa que el estudio “objetivo” de los indígenas⁶² y su inclusión aculturadora en el proyecto nacional constituye una

⁶⁰ Primera edición: *História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal*, Río de Janeiro. Segunda edición, revista y ampliada por el autor: 1871. En adelante, para cada fuente primaria de la investigación se especifican los datos de la primera edición en nota a pie, mientras que la edición utilizada en nuestro análisis se especifica en la Bibliografía final.

⁶¹ Primera edición: en *Florilégio da poesia brasileira*, Río de Janeiro, 3 vols.

⁶² Por ejemplo, en su “Discurso sobre a necessidade do estudo e ensino das línguas indígenas no Brasil” (1841) asigna al estudio de las lenguas indígenas un papel clave no sólo como ornamentación “decorativa” de la lengua portuguesa, sino también como instrumento de

salida positiva para nacionalizar la cultura y resolver el problema del trabajo negro.



Miradas etnocéntricas europeas e introyección del etnocentrismo

La lectura detenida de algunos textos publicados por el Instituto permite poner en evidencia la perspectiva etnocéntrica que domina entre los intelectuales brasileños allí nucleados, especialmente cuando abordan a los sectores populares y la identidad nacional (vivenciada como el triunfo promisorio de la civilización blanca y europea en pleno trópico esclavista).

Varios artículos publicados en la revista del Instituto expresan enfáticamente su aparente voluntad de defender la identidad nacional desmontando las devaluaciones del etnocentrismo europeo. En efecto, por momentos la escritura de estos intelectuales orgánicos se empeña en desautorizar la mirada exotista de los viajeros, que en general encuentran en Brasil degradación racial o ausencia de cultura, o que osan transgredir los tabúes implícitos para hacer visible la explotación esclavócrata. Así, resulta evidente que el Instituto pretende hegemonizar él mismo los objetos y el alcance de la lente etnocéntrica con la que debe juzgarse la realidad nacional.

Un texto paradigmático en este sentido es la “Relação de uma viagem à Serra dos Orgãos”, un artículo publicado por el Instituto en 1841 que recoge las impresiones nefastas de un viajero inglés en contacto con la realidad brasileña⁶³. El texto, traducido primero del inglés al francés y luego retraducido al portugués, es sometido al bombardeo sistemático de las notas a pie del traductor del Instituto, empeñado en desautorizar esa palabra ajena. La ironía del traductor se fija desde la primera línea: supuestamente la edición de ese texto tan crítico de la realidad nacional

dominación, pues advierte que para consolidar la nación urge completar la aculturación de los indígenas iniciada por la iglesia colonial. Para ello (y para profundizar el trazo “propio” de la lengua y la literatura nacionales), cree imprescindible sistematizar el conocimiento de las lenguas indígenas en peligro de extinción. Sin embargo, su discurso vuelve a reponer la distancia etnocéntrica necesaria para obturar toda idealización indianista: lejos de forjar una apología de esas lenguas, subraya la decadencia actual de esas culturas (aquí repite implícitamente a Martius y Alencar) y su pobreza conceptual y de recursos (que evidencian que esas lenguas fueron forjadas en estadios “inferiores” de evolución). Primera edición: “Discurso sobre a necessidade do estudo e ensino das línguas indígenas no Brasil” en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Río de Janeiro, Vol. III.

⁶³ Primera edición (en portugués): s/a. “Artigo communicado: Relação de uma viagem à serra dos Orgãos” en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Río de Janeiro, Vol. III.

serviría para “corrigir os costumes nacionáis”, pero la única práctica que se corrige de hecho es la implícita de aceptar acríticamente la legitimidad de ese discurso europeo. Es verdad que el miserabilismo del viajante inglés es excesivo: demoniza negros, mulatos y gitanos por sus fisonomías siempre “mefistofélicas” y sus fiestas siniestras; reduce aquello que los románticos perciben en general como “la exuberancia natural” a meras marcas de salvajismo y peligro; denosta todos los escenarios y prácticas de la elite como copias fallidas de la cultura europea, y define espacios, prácticas y sujetos nacionales por la negación, aun para elogiarlos⁶⁴. El traductor desmiente cada subjetivema del viajante “preconceituoso” (y sobre todo desestima la crueldad de los “fazendeiros” para con sus esclavos); lo único que no critica es el elogio que hace el viajero inglés ante el trabajo “leve” del esclavo brasileño, y ante la buena alimentación que recibe (que superaría con creces la dieta magra de los campesinos europeos).

En el final del texto, ambos sujetos de enunciación se dislocan. Por un lado, el traductor se desvía de las intervenciones mesuradas (propias del género “académico”), para proclamar su hartazgo frente a ese etnocentrismo irrespetuoso y delirante. Por otro lado, el propio viajante pierde el control de su eje etnocéntrico, y en su viaje final al margen narra el establecimiento de un primer lazo de simpatía con un “caboclo”⁶⁵ ermitaño y su familia. El rechazo (hasta allí sistemático) deviene el esbozo de una idealización condescendiente frente a ese grupo de frontera racial, social y cultural que abre el vínculo con el mundo indígena (más potable) dejando intacto el obturado que conduce a los sujetos negros. El gesto del viajero inglés no deja de ser ambivalente y problemático: reivindica al “otro” y, al mismo tiempo, prueba que el “otro” es inofensivo, completando la denostación con la revelación de su carácter pasivo⁶⁶. Como una pulsión hasta allí reprimida, el romanticismo indianista se desboca en ese último círculo infernal ante la visión de un descendiente indígena, como si luego de atravesar sucesivas capas de sedimentación arqueológica, se encontrara una figura mítica rescatable y último-primera, en “el corazón de las tinieblas” de esa nación desconocida.

⁶⁴ Así por ejemplo, los negros tocan un instrumento que parece “uma ratoeira” y que produce un sonido “menos desagradável do que se poderia acreditar que fosse” (p. 62).

⁶⁵ “Caboclo” es mestizo de blanco con indio.

⁶⁶ En este texto, los juegos de traducción y contra-escritura llegan al clímax del absurdo cuando el inglés (traducido al francés y luego al portugués) dice haber visto un “urso”, que el traductor del Instituto dice sólo puede haber sido una “onça”. El equívoco (de percepción y traducción lingüística y cultural) parece anticiparse a la parodia modernista del etnocentrismo europeo (y de las miradas “europeas” de los propios intelectuales nacionales), como las que formula Mário de Andrade a lo largo de *O turista aprendiz*. Para este último caso, véase el apartado “Los pliegues del

"Visão do Paraíso" y "Trópico dos pecados"

La demonización del trópico gravita en el imaginario europeo y americano a partir de numerosos discursos coloniales que paradójicamente hallaron el Infierno en la “Terra de Santa Cruz”. Esa representación imaginaria es heredada y refuncionalizada por el etnocentrismo de la Ilustración. Así por ejemplo Gerbi (1993) y Ventura (2000) advierten que, en su *Espírito de las leyes*, Montesquieu observa una correspondencia entre medio y sistema político, asociando el clima templado (según el parámetro europeo) a las monarquías constitucionales, y los climas tropicales y fríos a la creación de sistemas despóticos, porque estimulan el relajamiento moral y por ende fomentan la esclavitud. Para ambos críticos, otros intelectuales (como Buffon y de Paw) extreman esa creencia etnocéntrica en la degeneración de plantas, animales y hombres bajo el efecto nefasto del calor y la humedad excesivos del trópico⁶⁷.

Herederos de ese linaje polarizado entre visiones del paraíso exuberante y de la degeneración, los ensayistas románticos reformulan estos mitos coloniales sobre la naturaleza tropical, pensándola ahora como degradación biológica y moral, o como vía privilegiada para la expansión del espíritu. En este último sentido, en su “Resumo da história literária do Brasil” (1826)⁶⁸, el francés Ferdinand Denis no sólo encuentra en la cultura indígena el fundamento de la literatura nacional en formación: también insiste en la hipótesis de que la predisposición racial y la contemplación de la naturaleza como espectáculo exuberante crean en el brasileño una disposición “natural” para la poesía⁶⁹. También el “Discurso sobre a história da literatura no Brasil” de Gonçalves de Magalhães construye una imagen idealizada del trópico como Paraíso

sujeto” en la tercera parte de la presente tesis.

⁶⁷ Sobre las representaciones de Brasil como paraíso en el período colonial, véase Buarque de Holanda (1994).

⁶⁸ Primera edición: *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, París, Laoconte & Durey.

⁶⁹ “O brasileiro tem disposições naturais para receber impressões profundas (...); afigura-se que o gênio peculiar de tantas raças diversas nele se patenteia: sucessivamente arrebatado, como o africano; cavalheiresco, como o guerreiro das margens do Tejo; sonhador, como o americano (...), é poeta (...). Y não é jamais completamente indolente o descanso do brasileiro” precisamente porque puede entregarse al canto o a la contemplación del espectáculo opulento de la naturaleza “paradisíaca” (p. 39).

inspirador y transhistórico, escenario privilegiado del arte y fundamento de la especificidad nacional.

· Por su parte, Martius en su proyecto “Como se deve escrever a história do Brasil” abre un lazo con Denis y Magalhães en este sentido, pero también señala los aspectos negativos de este exceso, al advertir que la naturaleza tropical es un factor perturbador y, por ende, un posible colaborador en la decadencia de la civilización ya que crea “um ambiente de exuberâncias atraentes e que encerra um veneno que corrói a fibra da humanidade” (p. 64), produciendo una hipertrofia de la violencia y del deseo⁷⁰.



Fábulas románticas sobre las jerarquías raciales y el mestizaje “armónico”

El corpus de ensayos románticos considerados argumenta insistentemente sobre la jerarquía de las razas, siguiendo los parámetros dominantes en el racialismo romántico: negros, mulatos, indígenas y mestizos son jerarquizados racialmente de manera variable, pero en todos los casos reciben la asignación de rígidos clisés sobre su “psicología racial”. Varios textos ya perciben esas “esencias” raciales como trazos disponibles para la futura construcción de un carácter nacional mestizo. En su “Resumo da história literária do Brasil”, Ferdinand Denis adhiere a una concepción típica del exotismo romántico, al considerar al pueblo brasileño como más alejado de la modernidad y más próximo de las supersticiones y la ignorancia, y por ende con mayor predisposición para la poesía. Fascinado por ese exotismo primitivo, Denis refuerza los estereotipos sociales “clásicos” del racialismo decimonónico: así, insiste en la hipótesis de que el brasileño forma parte de una raza melancólica pero que ama la independencia y exalta la patria; que el negro es imaginativo, excitable y de sentimientos inconstantes; que el mulato es imaginativo y entusiasta, y que el mestizo ha heredado la perseverancia del blanco y el coraje del indígena. Aunque Denis no alude al mestizaje racial explícitamente, señala rasgos esenciales y recíprocamente compatibles, y que laten como potencialidades ocultas a la espera de una suerte de engarce providencial.

⁷⁰ Así por ejemplo, aclara que entre las tribus del norte, “um sol mais quente parece excitar mais o temperamento” (p. 50).

En este contexto ideológico, el proyecto historiográfico de Martius, en “Como se deve escrever a história do Brasil” (1845)⁷¹ coincide con el enfoque de los intelectuales del Instituto. En efecto, en su modelo de historiografía nacional pueden rastrearse los principales trazos del pensamiento hegemónico: conservadurismo monarquista, nacionalismo, indianismo, exaltación del colonialismo, valoración de la mezcla sin negar la jerarquía racial, reconocimiento del negro y preservación del sistema esclavócrata, silenciamiento de las tensiones de clase, concepción de Brasil como espectáculo exótico, de la identidad nacional como esencia y/o totalidad “coherente” que espera ser “revelada”, y de la historia nacional como teleología en la que se realiza la “Providencia de Dios”. De hecho, en abierta sintonía con la ideología del Instituto, el programa de Martius se cierra con la adhesión explícita al sistema monárquico: así, lejos de la autonomía científica, el conocimiento historiográfico debe incentivar sentimientos patrióticos en el lector “modelo”, y demostrar el carácter “natural” de la monarquía y la inconveniencia de la República (sobre todo ante una población esclava tan numerosa y en el seno de un continente predominantemente republicano).

Sin embargo, la perspectiva de Martius también introduce una inflexión diferente al instaurar explícitamente uno de los primeros mitos integradores que definen a Brasil como nación híbrida. En efecto, adoptando una actitud incipientemente democrática, define la identidad nacional a partir del trazo específico del mestizaje. Además, el proyecto de Martius también resulta programático porque instaura lineamientos generales para una historiografía ideal de la nación tal como ésta será desarrollada, en gran parte, entre la segunda mitad del s. XIX y mediados del s. XX, por figuras centrales como Capistrano de Abreu, Paulo Prado, Gilberto Freyre o Sérgio Buarque de Holanda⁷².

Con respecto al mestizaje racial, Martius ofrece una versión positiva (en un grado inédito para el período) sobre la conjugación de las tres razas (indígena, blanca y negra) en la conformación de la nación. A su criterio, el proyecto historiográfico debería organizarse articulando los parámetros de raza y cronología, dividiendo entonces la historia nacional en tres partes, siguiendo el fundamento indígena, la colonización portuguesa y la entrada y participación

⁷¹ Primera edición: “Como e por que se deve escrever a história do Brasil” en *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Río de Janeiro, Vol. III.

⁷² Así por ejemplo, Martius señala que el análisis historiográfico de las corrientes colonizadoras deberá llevarse a cabo siguiendo los caminos abiertos en el territorio por las materias primas explotadas (como luego lo harán Capistrano, Prado y Buarque de Holanda), o según el papel desarrollado por las órdenes religiosas en contacto con los indígenas y en tensión con los señores de las “casas-grandes” (como lo hará Freyre), y/o según los mitos imaginarios que impulsaron a los bandeirantes en su búsqueda del oro (como lo harán nuevamente Capistrano o Prado).

del elemento negro. Aunque Martius atribuye a la raza blanca un valor dominante, reconoce la influencia de los factores indígena y negro, e incluso por momentos consigue sobreponerse a la hipótesis biologicista, proponiendo intuitivamente la descripción de procesos no tanto raciales sino más bien socioculturales.

Por lo demás, el proyecto contenido en “Como se deve escrever...” condensa concepciones de la alteridad que su propia mirada etnográfica desarrolla minuciosamente en otros textos. Así por ejemplo, en consonancia con la arqueología del pasado indígena propuesta en el programa “Como se deve escrever...”, en el ensayo etnográfico *O estado do direito dos autóctones do Brasil* (1823)⁷³, Martius concibe un proceso de evolución lineal, en el marco del cual sitúa a los indígenas en un estadio primitivo a partir de asociaciones reiteradas con la infancia, oscilando entre las connotaciones de la barbarie prehistórica y las del antiguo mundo griego (estas últimas aparecen sobre todo cuando se refiere a las civilizaciones inca y azteca, con las que quisiera homologar a los indígenas brasileños)⁷⁴.

Estas expectativas son contradichas por la pobreza de las huellas encontradas (la barbarie y el atraso que presentan “de hecho” los actores indígenas), y que Martius se esfuerza por relativizar apelando a la hipótesis de la actual “decadência”. En efecto, Martius repite varias veces que las prácticas contemporáneas de los indígenas son apenas un recuerdo distorsionado de un pasado “superior” en términos éticos, culturales, estéticos y religiosos. Para preservar ese ideal perdido deben negarse en él taxativamente las aristas “bárbaras” (antropofagia, poligamia, homosexualidad, violencia, disolución de los lazos de protección familiar y fragmentación sociocultural) que lo contradicen, pues “este triste estado de selvagem (...) não é o primitivo em que se acha a humanidade americana, é uma degeneração e um abaixamento” (p. 22). Tal como hará Alencar en *O Guarani*, Martius realiza así una suerte de acto de fe sobre la grandeza de la civilización indígena brasileña en un pasado remoto⁷⁵. Así, el abordaje historiográfico y antropológico de la cultura indígena sólo es posible a través de la invención de una identidad compensatoria y distorsiva.

⁷³ Martius realiza, junto a Spix, una exploración científica al norte de Brasil, entre 1817 y 1820. La expedición obedece a las necesidades políticas, de Austria y Baviera, de producir un conocimiento estratégico confiable sobre esa nación exótica (una vez concertada la alianza entre Leopoldina de Austria y Don Pedro). El resultado de esta expedición es el ensayo *O estado do direito...* Primera edición: en Spix y Martius (1823). *Viagem pelo Brasil*, Munich.

⁷⁴ Como veremos, esta nostalgia de heroicidad griega reaparece, de manera flagrante, en los modelos indianistas de Alencar y Rugendas.

⁷⁵ Pues “muito além e separado por uma obscuridade de milênios, está um passado mais nobre e que escassíssimos restos ainda permitem adivinhar” (p. 25).

Es interesante observar que en el final de *O estado de direito...*, cuando medita sobre las causas que condujeron a esa situación de decadencia, Martius desestima veladamente el efecto devastador de la conquista y la colonización europeas, y en cambio se inclina por la hipótesis de una suerte de diáspora que, por algún accidente natural (terremotos, incendios, inundaciones), habría conducido a la disgregación social y cultural, y a la caída en prácticas violentas y salvajes. Y en “Como se deve escrever...”, en el capítulo referido a proyectar el estudio de las culturas indígenas, exalta la grandeza de esas culturas pasadas y, al mismo tiempo, reconoce los aspectos positivos del exterminio “necesario”, elogiando el expansionismo colonial.

Los límites ideológicos se hacen evidentes sobre todo cuando pretende abordar la “raza africana”. Martius es cauteloso ante el problema social álgido de la esclavitud, y adopta una posición ambivalente al evaluar los efectos de la introducción del elemento negro; además, reduce el análisis de la historia de los negros en Brasil a la mera narración de los movimientos mercantiles del tráfico esclavo. Esa pobreza de contenidos contrasta con la extrema visibilidad del elemento indígena, convertido en un objeto bien delimitado, cargado de connotaciones afectivas que lo auratizan, y frente al cual se enuncian hipótesis y fuentes precisas para su abordaje historiográfico. Así, el ensayo de Martius evidencia hasta qué punto el elemento afro es todavía inaprehensible en términos materiales, a pesar de su “democrática” inclusión teórica en la definición de la identidad nacional.



Tensiones entre dependencia y autonomía cultural

Apelando a ciertos estereotipos del trópico y de las culturas populares, los intelectuales románticos comienzan a procesar la tensión entre las culturas central y periférica, inaugurando así una reflexión que será largamente reformulada por la literatura y la crítica cultural posteriores (hasta convertirse, en el s. XX, en el eje central del proyecto modernista).

Ante las dificultades para fijar un punto de origen pre-portugués, los románticos articulan una operación contradictoria: por un lado se proponen a sí mismos (y a la propia generación) como agentes privilegiados para fundar la nacionalidad “desde la nada”. Por otro lado, erigen el retorno utópico a un momento ideal previo a la conquista, en el principio de un abrasileñamiento directo de la literatura y de la lengua. Un ejemplo de esta perspectiva es el “Discurso sobre a

história da literatura no Brasil” (1836) de Gonçalves de Magalhães⁷⁶. El texto indaga en torno al origen y la especificidad de la literatura brasileña, sobre cómo pensar la autonomía cultural en el seno de una larga historia de dependencia colonial. Quejándose de la carencia de fuentes para construir la “tradición” nacional, Magalhães se erige a sí mismo en el “origen” de la reflexión sobre el origen.

Para volver más efectiva su crítica a la dependencia cultural, su “Discurso...” alegoriza el dislocamiento de la literatura a través de una imagen poderosa que recibirá insistentes reformulaciones a lo largo de la literatura posterior, hasta devenir en la “devoración antropofágica” de la vanguardia modernista:

“A poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil; é uma virgem do Hêlicon que, peregrinando pelo mundo, estragou seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria...” (p. 6).

Magalhães procesa conscientemente la paradoja de afirmar al mismo tiempo la autonomía identitaria y la dependencia respecto del modelo francés. Reconoce dos limitaciones: que la literatura aún carece de carácter propio y que el establecimiento de un “origen” resulta eminentemente problemático⁷⁷.

La literatura busca crear una lengua literaria marcada por la diferencia respecto de Europa, a través de la incorporación de neologismos, tupinismos, regionalismos, extranjerismos, variaciones fonéticas y estructuras que rompen con la hegemonía lusitana. La preocupación por dar forma a una lengua nacional es compartida por los intelectuales románticos, aunque cada uno le asigne un peso diferente a los diversos sustratos de las culturas populares en juego: al sustrato indígena (Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Alencar), al regionalismo (L’aunay) o a la oralidad urbana popular (Almeida). En conjunto, esos sustratos operan como fuentes populares de una suerte de “imaginación etimológica”, al servicio de una literatura culta que no sólo aspira a aprehender los trazos superficiales de un lenguaje exótico, sino también (como advierte Alencar en el programa utópico contenido en su Postfacio a *Iracema*) a traducir al portugués ideas, imágenes poéticas, estructuras de pensamiento y unidades narrativas globales provenientes del

⁷⁶ Primera edición: “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” en *Nichteroy*, Río de Janeiro.

⁷⁷ Magalhães intenta probar que la literatura brasileña tiene una opción de origen tanto en la literatura colonial como en la poesía indígena, para lo cual funda una imagen inverosímil de los indios como bardos medievales, sin percibir que esa imagen anula la crítica a la dependencia cultural y retoma la legitimación eurocentrista.

sustrato tupi. En este reconocimiento de la necesidad de “tupinizar” el portugués, sesgando la lengua y la cultura de la metrópoli con las marcas de la identidad nacional, converge toda la elite letrada imperial⁷⁸.



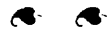
En el ensayismo imperial, Brasil es una construcción desplazada y transpuesta, un espacio imaginario y un tiempo original siempre dislocados o diferidos hacia “otro lugar” (tal como sugiere Süssekind, 2000). De manera unívoca, entre los intelectuales la mirada exotista funda un distanciamiento antropológico que convierte la realidad brasileña en un escenario natural exuberante y culturalmente original/primitivo. Tanto los letrados europeos como los brasileños imaginan la nación como una alteridad exótica frente a la cual la mirada etnográfica revela “cultura primitiva” y “naturaleza hiperbólica”, porque no es posible aprehender (o incluso porque es preferible negar) los estigmas raciales, culturales y morales de la esclavitud. Aun para el propio Instituto (que encarna el discurso oficial sobre la definición de la nación), el Brasil interesante como objeto de investigación “científica” es un escenario exótico “fora de lugar”, una mezcla de Paraíso e Infierno lejanos, ante una realidad inmediata degradada, sesgada por la mezcla racial y la ausencia angustiada de progreso y de buen gusto. La naturaleza tropical y el mundo primitivo se erigen así en respuestas compensatorias para calmar (y negar) lo no visible y lo no dicho. Contra el sentimiento de inferioridad, los discursos hacen votos de confianza para probar que, en un futuro más o menos cercano, será posible consolidar una nación moderna de “estilo tropical”. En estos ensayos, el Brasil “paisaje exótico” (natural, indígena y/o resultado de una mezcla positiva y armónica) se imprime por encima y en contra del Brasil cotidiano, como contrapunto pastoral de la violencia esclavista.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo desmesurado por fundar un mito de la identidad nacional (que abarca las fronteras geográficas, la lengua, las tradiciones literarias y culturales), la pregunta por la superación de la dependencia cultural, al igual que la pregunta por el origen, permanece sin respuesta. No casualmente, *O estado de direito...* de Martius se cierra con la afirmación de una fe genealógica y épica en los grandes monumentos de la cultura indígena, al tiempo que evidencia la imposibilidad de recuperarlos:

⁷⁸ Incluso los intelectuales que, como Varnhagen, polemizan con el indianismo romántico, se muestran favorables a que el Instituto estudie sistemáticamente las lenguas indígenas para nacionalizar el portugués.

“Onde estão as criações do seu espírito, onde os seus cantos, as suas epopéias, onde estão os monumentos de sua arte, de sua ciência?”

se queja Martius desanimado (p. 70), intuyendo la respuesta desconcertante que amenaza con destruir las bases de su idealización. Esa pregunta angustiada que cierra el ensayo constituye un síntoma del modo en que los intelectuales románticos persisten en la construcción mítica de un origen nacional, anhelando un “epos” perdido que -comienzan a descubrir- resulta inalcanzable. Empeñándose en “la belleza de lo muerto”⁷⁹, la historiografía romántica se origina en el vértice de las contradicciones que la conducirán a su propia muerte.



⁷⁹ En alusión al ensayo de de Certeau (1993) expuesto en el inicio de este apartado.

I.3. Entre el registro historiográfico y la transposición plástica

No sólo la historiografía emprende un viaje simbólico a las fronteras espaciales, temporales y sociales de la nación: desde la especificidad del arte, también las experiencias literarias y pictóricas imaginan obsesivamente geografías y etnografías “originales”, capaces de articular un nuevo modelo de identidad nacional.

Ahora bien, ¿qué modulaciones específicas forja la mirada plástica dominante en el período, para pensar a los sectores populares? ¿En qué medida el exotismo plástico dialoga y polemiza con las definiciones de lo popular contenidas en el ensayo historiográfico? ¿Y qué elementos acercan (y alejan) esa experiencia estética respecto de la imaginación novelesca de la alteridad? Este apartado reflexiona brevemente sobre estas cuestiones, interrogando algunas representaciones plásticas de la otredad social producidas en Brasil por dos artistas relevantes del período: los europeos Johann Morritz Rugendas y Jean-Baptiste Debret.



Sujetos puros y prácticas mestizas en algunas imágenes de Rugendas

Bajo la concepción romántica, no sólo se vuelve importante el estudio “científico” de las relaciones entre los seres vivientes que componen el paisaje⁸⁰, sino también la aprehensión de este último como “reflejo” del alma humana. De allí que para figuras relevantes de esta etapa, como Humboldt, el estudio de la naturaleza deba efectuarse mediante la integración del conocimiento

⁸⁰ Empleamos aquí el concepto de "paisaje" tal como lo define Castrillón (2000): como un artificio que organiza la materia diversa y cambiante de la naturaleza. Castrillón señala que, aunque la representación (en particular, la romántica) hace aparecer el paisaje como la aprehensión sin mediaciones de una armonía preestablecida ("dada" antes de toda cultura), ese espectáculo supuestamente "natural" es posible gracias a la producción de diversas formas simbólicas a lo largo de los siglos. Por ello, siempre implica la intervención de formas de paisaje producidas por ficciones, saberes, prácticas y tecnologías que pueden imponer múltiples sentidos de lectura, organizando la disposición y la percepción.

racional-científico y de las emociones despertadas por la contemplación del paisaje⁸¹.

En este contexto, el pintor romántico alemán Johann M. Rugendas (quien, fuertemente influido por Humboldt, permanece en Brasil entre 1822 y 1825 acompañando a otros científicos europeos) configura “cuadros” en un doble sentido, estético y humboldtiano: en ellos busca captar la interacción dinámica de los diversos órdenes de la naturaleza, elaborando una versión plástica sobre Brasil sumamente interesante en términos de paisaje natural y social. Consideremos sucintamente algunos casos incluidos en su *Viagem pitoresca através do Brasil* (1835)⁸² y centrados en la aprehensión de los márgenes sociales de la nación.

“Índios flechando uma onça” (Brasil, 1830)⁸³ muestra una escena indígena de defensa y cacería en el corazón de la selva amazónica. La imagen constituye una sofisticada estilización de un “cuadro” típicamente exotista, abordando de manera integral los órdenes vegetal, animal y humano. Allí Rugendas “viaja” (en términos materiales y simbólicos) a los confines de la nación y de la historia en busca de la originalidad y la esencia nacionales, reproduciendo así un estereotipo dominante en el primitivismo romántico⁸⁴. Como en Humboldt (para quien la flora tropical encarna la vegetación más antigua del mundo), aquí las especies conviven en el marco de una temporalidad milenaria; el arcaísmo del cuadro emana tanto de la antropología primitiva como de esos sustratos naturales que adquieren los contornos fantásticos de un “mundo perdido” sumergido en el principio de los tiempos. Así, como en el proyecto historiográfico de Martius, el cuadro responde al ideal romántico de aislar las esencias “incontaminadas” y “preexistentes” que intervienen en la formación de la identidad nacional.

El grupo autóctono gira en torno al árbol monumental que constituye el eje paradigmático de esa puesta en escena. El cuadro traza una analogía entre la cadena humana y el árbol, ambos actores dinámicos y en movimiento ascendente. No es casual que, como las plantas

⁸¹ Para Castrillón (2000), el viaje de Humboldt a América a principios del s. XIX modifica radicalmente su concepción previa de la naturaleza. Ahora Humboldt no intenta dar cuenta solamente de la morfología de las especies aisladas, sino también de sus hábitos, su pertenencia a un “paisaje” y a un sistema de asociaciones e interacciones con otras especies vegetales y con los órdenes animal y humano. En este sentido, el concepto de “cuadro” se vuelve un elemento clave en su teoría, pues permite abarcar un fragmento de la totalidad para sintetizar en una unidad mínima la diversidad del sistema.

⁸² Primera edición: *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, París, Engelmann & Co.

⁸³ Véase Lámina I.

⁸⁴ En el texto que acompaña los cuadros de su *Viagem pitoresca...*, Rugendas apela a la misma hipótesis de Martius sobre la decadencia actual de los pueblos indígenas, frente a un pasado de mayor desarrollo. Pero a diferencia de Martius, Rugendas denuncia la Conquista como el principal responsable de la regresión cultural posterior.





5. Casal de negros. 1830-31



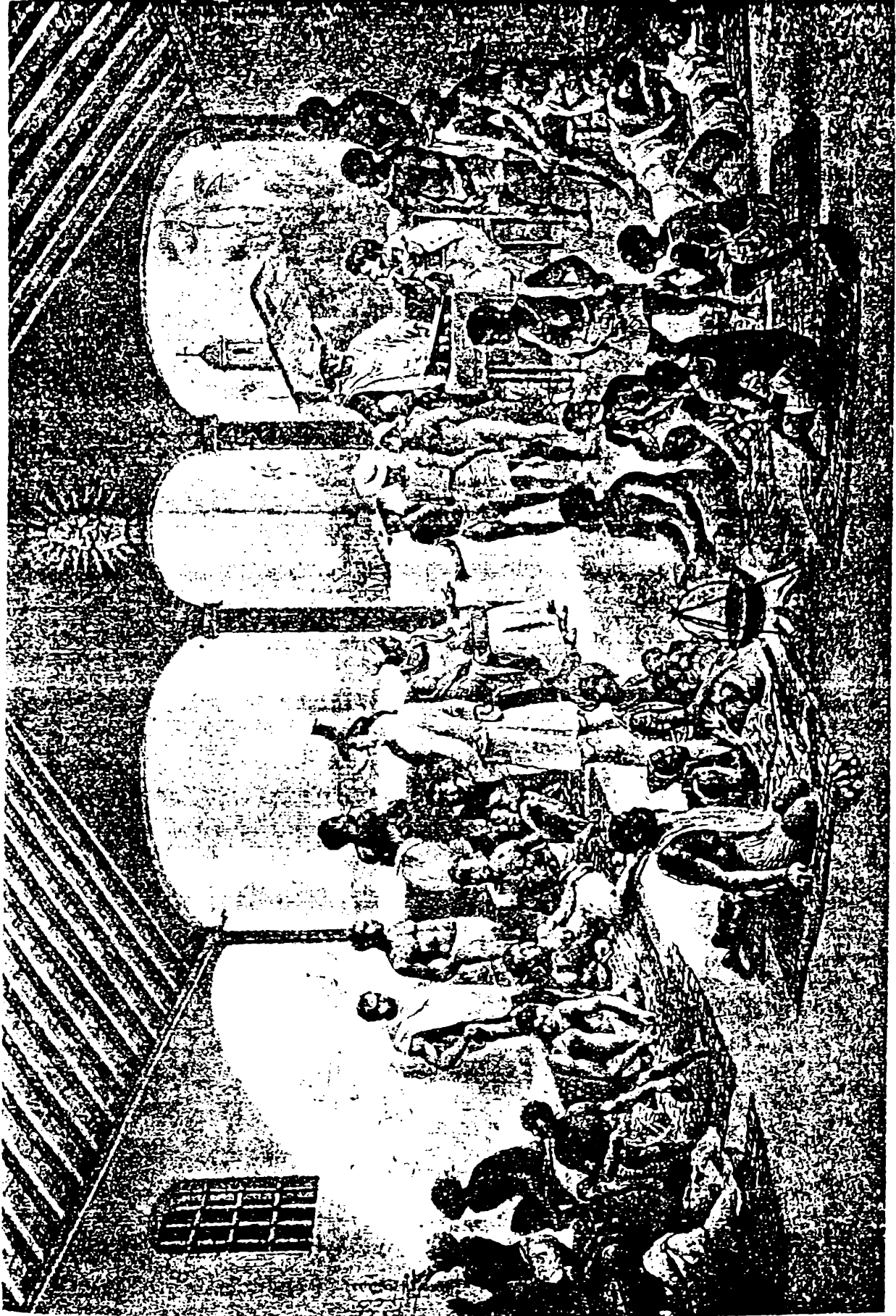
Del. por Landu, 1841, por H. Meyer.

Del. de Perry, 1841, por H. Meyer.

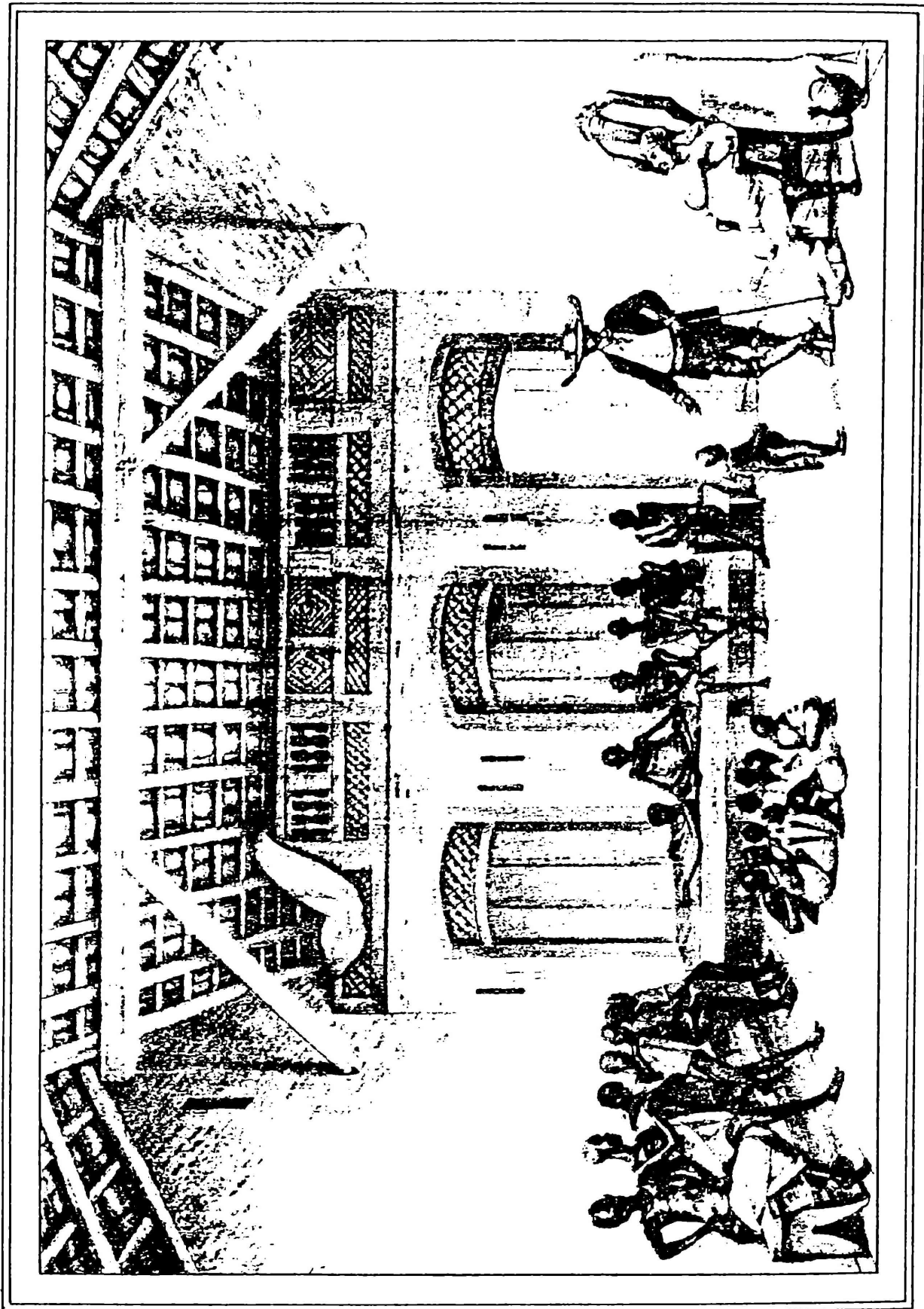
Del. de Perry, 1841, por H. Meyer.

DANSE LANDU.

38. Lundu. Viagem pitoresca através do Brasil, 3/18. Litografia

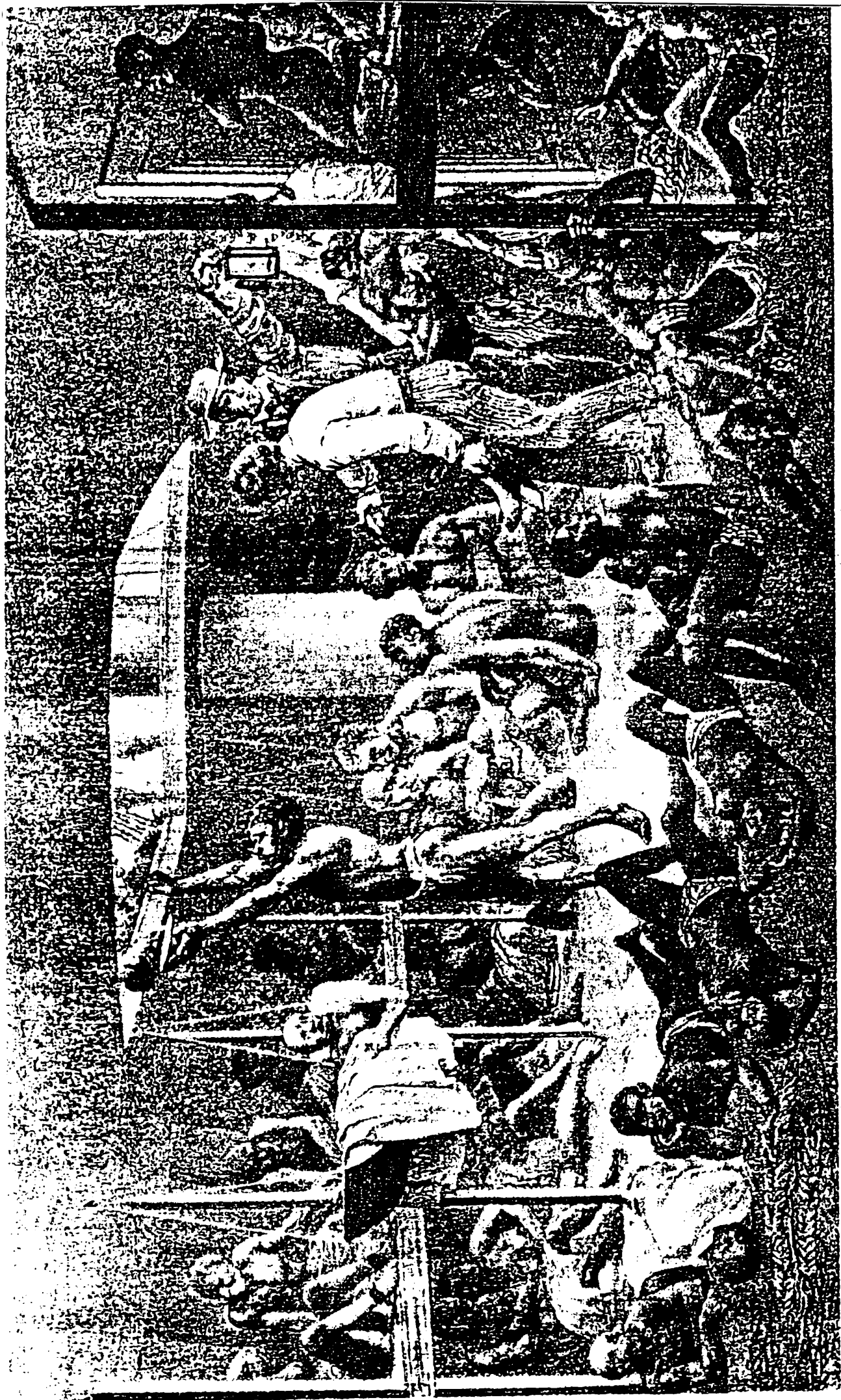


Prancha 83. MERCADO DE ESCRAVOS



MERCADO DA RUA DO VALONGO



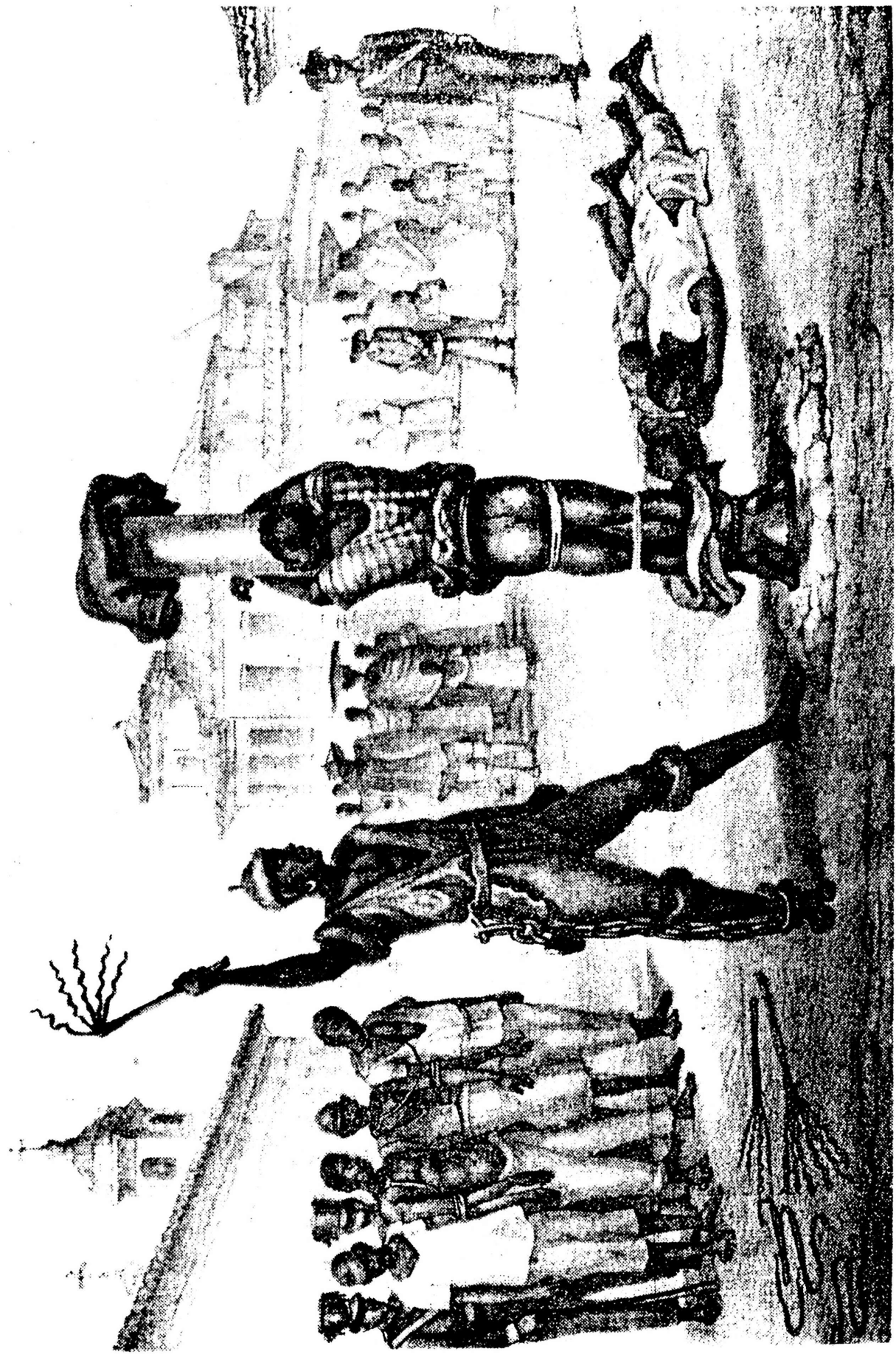


Prancha 81. NEGROS NO PORÃO DO NAVIO





Prancha 95. CASTIGO PÚBLICO NA PRAÇA DE SANT'ANA



epífitas, los indígenas serpentean en torno y encima de la superficie del tronco, fusionados con él; de manera coincidente los volúmenes del árbol se elevan hacia la “luz”, enroscándose también en espiral, al tiempo que la luz desciende envolviendo al árbol, reforzando así las ideas de movimiento y fusión.

Los juegos de luz y la jerarquía espacial del árbol sugieren los movimientos de una dialéctica entre lo terrenal/inferior y lo espiritual/superior. La luz (que parece encarnar a una fuerza espiritual superior, en el interior y por encima de la naturaleza) desciende mientras el grupo humano (unido en una fuerte red de cohesión social y familiar) asciende. En la disposición interna de ese grupo se reproduce la jerarquía ascensional, del niño y la mujer en el inicio simbólico de la “cadena” humana, al héroe que mejor defiende al resto desde arriba⁸⁵. No casualmente, en ese juego de fuerzas contrapuestas el indígena “heroico” ocupa exactamente el centro del cuadro, situándose en un punto de articulación privilegiado entre la naturaleza y el orden trascendente, al tiempo que su cuerpo y la flecha prolongan la dirección de la luz, como si respondieran a una suerte de iluminación “providencial” para vencer los peligros de esa naturaleza en bruto⁸⁶. Así, los ejes de simetría convierten al cazador en el modelo paradigmático del “héroe romántico” (en el sentido de Lukács, 1987: como encarnación y emergente de las fuerzas en conflicto), aunque aquí (y como veremos también en Alencar) esas fuerzas parezcan esencializarse en un relato mítico que tiende a la anulación de la historia.

“Casal de negros” (Brasil, 1830-31)⁸⁷ aborda otro modelo de alteridad social: un esclavo cazador de aves descansa con las presas a sus pies⁸⁸, mientras convida un fruto a una negra que, erguida y voluptuosa, evade indiferente su interpelación. El ofrecimiento del fruto sugiere una invitación erótica, que la mujer rechaza dirigiendo la mirada por encima del vínculo y hacia fuera de la representación, atraída por un objeto de interés situado más allá de ese universo (aunque

⁸⁵ A la vez, en la naturaleza se registra entre el árbol y las epífitas la misma polaridad de ascenso y descenso.

⁸⁶ En efecto, oponiéndose a la dirección de la luz y del héroe, el peligro de la onza y el foco de sombra emanan del ángulo inferior derecho del cuadro. La línea vertical trazada por la liana descendente, el foco de sombra y la frontera del grupo (representada por la mujer y los niños) sugieren una fractura simbólica entre la “civilización natural” y la naturaleza “en estado puro”.

⁸⁷ Véase Lámina II.

⁸⁸ En el texto de su *Viagem pitoresca...* (p. 174), J. B. Debret se refiere al tipo específico de los “esclavos cazadores” (como el representado en “Casal...”) como uno de casos de menor alienación pues, armados y lejos de la coerción del chicote, gozan de una libertad ajena a la mayoría de los esclavos.

tampoco coincide con el punto de vista del espectador implícito)⁸⁹. La exuberancia que en “Índios flechando uma onça” se sitúa en la naturaleza, se concentra aquí en los cuerpos pletóricos, voluminosos, “lentos” y sexuados (aunque no por ello “bestializados”). Especialmente en la mujer, la actitud corporal sensual y desafiante (cargada eróticamente por el cuadro), y el anhelo de un horizonte situado por encima de ese mundo (acaso sugiriendo incorformismo o deseo de ascenso social a través del lazo sexual), implican -por parte de Rugendas- el reconocimiento de una individualidad y de una subjetividad propias.

La escena transcurre en una zona de frontera entre la ciudad y la hacienda, sin que ninguna arquitectura le imponga un marco social específico. Ese “entrelugar” constituye una instancia privilegiada que permite suspender momentáneamente la gravitación de la esclavitud (que Rugendas enfatiza en muchos otros cuadros), para suscitar en cambio el goce fugaz del ocio y la sensualidad en la pausa del trabajo esclavo⁹⁰. Así, aprehende una instancia menos problemática (mejor admitida por el discurso hegemónico de la elite) que las crueldades de la explotación.

Si “Índios caçando uma onça” y “Casal de negros” abordan los sustratos indígena y negro preparados para intervenir en el mestizaje, la litografía “Lundu”⁹¹ muestra una fiesta colectiva plenamente sesgada por la puesta en acto del mestizaje cultural. En este sentido, la mirada plástica resulta evidentemente más prolífica que la historiográfica: mientras Martius apenas sugiere fuentes en las que podrían captarse experiencias de mezcla racial y cultural, manteniéndose lejos de las instancias concretas de intercambio transculturador, Rugendas avanza rastreando obsesivamente las experiencias de mestizaje en las que comienza a gestarse la comunión nacional (como veremos, lo mismo hará Almeida en sus *Memórias de um sargento de milícias*).

En el centro de la escena, una pareja de blancos de los sectores populares danza “lundu”,

⁸⁹ La interpelación directa sería inconveniente pues, violentando al receptor, desencadenaría una inversión de papeles incómoda e imposible en términos de condiciones de posibilidad enunciativa (el receptor de la elite se vería reducido a un puro objeto del deseo activo del otro). El lugar que la escena recorta para el espectador implícito permite pensar en el establecimiento de un lazo entre el objeto femenino/negro y el sujeto masculino/blanco/de la elite. En este sentido la dominación, que la representación suaviza en la superficie del cuadro, se revela más bien en la dirección de la mirada: la negra es convertida en un puro objeto de deseo, pero a la vez ella misma está imposibilitada de interpelar al espectador como objeto de deseo.

⁹⁰ A la vez, Rugendas vuelve a sugerir una relación analógica entre el medio y los sujetos, entre esa zona marginal y los actores marginales, como si la improductividad de la vegetación raleada resonara en la actitud ociosa de la pareja.

⁹¹ Véase Lámina III.

un baile en pareja de origen africano, de moda en Brasil entre fines del s. XVIII y la primera mitad del s. XIX. Aunque esa práctica es de origen afro, los negros apenas participan en la escena, reducidos a meros espectadores situados en la periferia. En ese centro simbólico, un grupo de los sectores populares (blancos libres pero pobres) pone en acto la identidad nacional, interviniendo como un nexo privilegiado entre el sustrato negro y la cultura europea, para suturar (a través de una reapropiación dinámica del juego de fuerzas culturales) las fracturas y la distancia entre los espectadores esclavos y los de la elite.

Lejos de la “totalidad cerrada” de la selva en “Índios...”, y del “entrelugar” geográfico y cultural en “Casal...”, “Lundu” aparece fuertemente enmarcado por las instituciones que organizan la producción rural y que atraviesan todos los vínculos sociales. En efecto, la escena transcurre frente a la galería de la casa-grande y con la senzala al fondo; allí se instaura un espacio historizado, abiertamente sesgado por las relaciones de dominación, aunque éstas sean temporariamente suspendidas (o más bien suavizadas) para poner en escena la pausa de la celebración.

Sutilmente Rugendas capta la conversión de la fiesta popular en un espectáculo colectivo, metáfora de la apropiación desde arriba de las culturas populares para forjar instancias de integración nacional. Esa comunión se realiza en los espacios semipúblicos en donde la elite prolonga su intimidad⁹², abriéndose al contacto y al intercambio con otras instituciones de poder (la Iglesia) y con los actores populares (pobres libres y esclavos).

De manera sintomática, una esclava arrodillada alimenta el fuego; el humo asciende describiendo un arco que se expande “hacia arriba”, prometiendo (¿o amenazando?) envolver a la totalidad social, aunque penetre especialmente por los pies de la bailarina, y se expanda libremente entre los actores populares, sin siquiera tocar los contornos de la elite. Como el encuentro de las espirales de la luz y de los cuerpos en “Índios caçando uma onça”, el movimiento envolvente del humo metaforiza una trasculturación “desde abajo” que integra a los sectores populares primero, y luego a todo el conjunto social, creando comunión aunque también borre los contornos y desestabilice de manera inquietante las identidades “originales”. Varios elementos refuerzan la analogía entre la metamorfosis del fuego y la metamorfosis cultural: las volutas convergen con los movimientos ondulantes de los cuerpos en danza, y ambos disputan el centro de la escena⁹³. Mientras el nexo de una identidad nacional en gestación se opera gracias a la

⁹² Obsérvense los “flirteos” de algunos personajes oligárquicos que enmarcan la fiesta.

⁹³ Este empleo metafórico y ambivalente del humo recuerda la gravitación simbólica de la niebla y la oscuridad en otras representaciones románticas. En este sentido, Williams (1997: p. 38)

pareja que danza metamorfoseando el fuego en espectáculo sincrético, la elite (y con ella “nosotros”, los espectadores)⁹⁴ convertimos esa experiencia “mestiza” en un espectáculo exótico.

· Así, Rugendas parece colocar en primer plano a los sectores populares como los actores claves para articular de manera sincrética (esto es, para traducir, reapropiar, poner en diálogo) prácticas culturales heterogéneas y fragmentadas, sesgadas por la tensión entre elite y grupos dominados, y entre culturas dominadas múltiples. En este sentido, la litografía sitúa a los sectores populares en el centro de la fiesta “fazendeira” y en el centro de la escena nacional. Lo mismo realiza Martius en su proyecto historiográfico, cuando advierte que

“O sangue português deverá absorver os pequenos confluente das raças índia e etiópica. Na classe baixa tem lugar esta mescla, e como em todos os países se formam as classes superiores dos elementos das inferiores, e por meio delas se vivificam e fortalecem, assim se prepara atualmente na última classe da população brasileira essa mescla de raças que (...) influirá poderosamente sobre as classes elevadas...” (p. 88).

La hibridación de razas en Martius converge con el mestizaje cultural en Rugendas, pues ambos focalizan la formación (racial y/o cultural) de la nación desde su base popular; a pesar de esta convergencia, mientras Martius insiste en fundarse explícitamente en la razón racial, Rugendas aborda más bien el mestizaje cultural, apelando a prácticas culturales o a elementos intangibles como el humo, que sugieren un proceso simbólico más que biológico y material.

Además, en el análisis que acompaña las imágenes de su *Viagem...*, Rugendas considera “brasileños” exclusivamente a los blancos y mulatos emblanquecidos por su rol social; en ese sentido, reproduce la concepción típica en la oligarquía del período⁹⁵. Sin embargo, con una lucidez y un “protopopulismo” atípicos para ese contexto, también advierte que la elite carece de “carácter nacional”, pues apenas imita las costumbres europeas. De este modo, sólo los sectores populares (libres) tienen una identidad cultural propia capaz de convertirse en base de la cultura

advierte que en las ficciones de Charles Dickens este elemento sintomatiza las dificultades que enfrenta el sujeto, bajo la experiencia de la modernización y ante nuevas alteridades sociales, para aprehender “las relaciones entre nosotros y nuestras acciones, entre nosotros y los otros”.

⁹⁴ Al igual que Almeida (que forja un pacto de lectura fundado en la inclusión del lector en un “nosotros” cohesionante), Rugendas recorta nuevamente una identificación implícita entre el receptor y los personajes espectadores (de la elite).

⁹⁵ Aun así analiza lúcidamente la inserción de los mulatos en la sociedad blanca, reconociendo que el proceso de blanqueamiento es fundamentalmente simbólico: “Quando circunstâncias favoráveis (...) tornam um homem recomendável, qualquer degradação da cor o faz passar por branco, tanto mais facilmente quanto os próprios brancos são muitas vezes bastante morenos”

nacional:

“...nada impede o desenvolvimento do caráter nacional e eles se diferenciam no Rio de Janeiro e cercanias, das classes inferiores de Portugal (...); suas atitudes são mais francas e mais desembaraçadas. Tudo no Rio de Janeiro é mais animado, barulhento, variado, livre” (p. 150),

e insiste en mostrar cómo el pintor europeo, desolado ante la ausencia de trazos nacionales en la elite, “é fartamente compensado pela diversidade bulhenta das classes inferiores” (p. 206). Inclusive cuando, irritado, se queja del europeísmo que contradice las expectativas del viajero en Brasil, advierte que si bien “é de bom-tom, na alta sociedade, imitar os costumes ingleses”, sin embargo “estes são tão contrários à vivacidade dos habitantes e mesmo ao clima, que uma tal preocupação só pode provocar uma impressão desagradável no estrangeiro imparcial” (p. 204). Así, la sed de exotismo del esteta europeo agudiza una perspectiva común a la elite en general: en todos los casos, la imagen ideal de Brasil permanece diferida hacia "otro lugar" y debe rescatarse, con paciencia arqueológica, de las fronteras de la historia, de los límites geográficos y de los márgenes sociales: entre los autóctonos, los sectores populares libres, e incluso los esclavos.

En otros cuadros de su *Viagem...* Rugendas asume la representación explícita de los esclavos en situación de explotación, adoptando una clara perspectiva de denuncia y condena⁹⁶. Un breve análisis de algunas imágenes -y del texto que las acompaña- puede permitimos develar hasta qué punto la esclavitud todavía resulta inaprehensible porque contradice los fundamentos éticos y estéticos del romanticismo (o al menos de un romanticismo que aún no ha asumido la inclusión de lo feo, abyecto, siniestro u oneroso).

En el texto de su *Viagem...* Rugendas advierte que la experiencia esclavócrata instaura un “exceso” que resulta inabordable porque sobrepasa los límites éticos. En efecto, amén de los constreñimientos económicos que condicionan su producción⁹⁷ (y de las presiones que las instituciones imperiales y el horizonte del mercado -brasileño y europeo- ejercen sobre la

(p. 276).

⁹⁶ En su texto, Rugendas ataca enfáticamente la esclavitud y celebra la abolición del tráfico negrero, pero también suaviza sus críticas introduciendo matices: menciona el mejor tratamiento que reciben los negros en las colonias portuguesa y española, frente a la crueldad y exclusión en las colonias anglosajonas; valora el acceso de los esclavos a una civilización “superior”, e indica que los negros están habituados a padecer, en su continente de origen, experiencias de esclavitud salvaje peores que las vividas en América.

⁹⁷ En este sentido, es necesario recordar que Rugendas vive de las ganancias obtenidas por la

representación), para Rugendas el espectáculo es “chocante”, “insuportável”, “horível”, y el artista sólo puede aprehenderlo suavizándolo⁹⁸. Al mismo tiempo, la experiencia de la esclavitud sobrepasa los parámetros de visibilidad estética, ya que el cuadro no puede ser “fiel” porque no alcanza a registrar las impresiones violentas de proximidad, como el “cheiro” repugnante exalado por los cuerpos⁹⁹. Buscando calmar la posible irritación del lector (y acaso también su propio sentimiento de culpa por transgredir esas fronteras de visibilidad), Rugendas se entrega al retrato exhaustivo de la cultura negra sólo después de justificar explícitamente esa “transgresión” en función del enorme peso que ésta adquiere en Brasil¹⁰⁰.

El mérito de Rugendas en esta original y osada apertura hacia la heterogeneidad del “otro” es aun mayor si se considera que esa breve permanencia en Brasil forma parte de su primer contacto con el universo natural, social y cultural del “nuevo continente”, ya que sus viajes posteriores suscitarán una profundización mayor de su perspectiva.

Por lo pronto, el abordaje de los actores negros -ajenos al mundo romántico, difícilmente estetizables, anómalos- parece forzar los límites de la pintura, obturando la estilización plenamente romántica desplegada sin conflictos en “Índios...”, para ingresar en un terreno inestable que toma las imágenes demasiado reales, o incluso grotescas. En efecto, por un lado Rugendas se preocupa por registrar “fielmente” el mundo de los esclavos, preocupación que no aparece en primer plano en su aprehensión del mundo indígena (en donde, frente al enorme despliegue poético y de resonancias míticas, la información etnográfica “objetiva” ocupa un espacio marginal). Por otro lado, el trabajo sobre los límites de lo decible parece intervenir de

publicación y venta de sus cuadros.

⁹⁸ Al abordar plásticamente el traslado de esclavos a Brasil (como sucede en su “Negros no porão do navio”, Lámina IV), reconoce que “...nenhuma descrição seria bastante fiel, embora entregássemos à imaginação mais fértil o encargo de pintar o quadro com suas verdadeiras cores. O artista só pode representar semelhantes cenas suavizando-lhes quanto possível a expressão” (p. 252).

⁹⁹ En efecto, al penetrar en el mercado de negros, advierte que “para o europeu, o espetáculo é chocante e quase insuportável (...). Seu aspecto tem algo horrível, principalmente quando ainda não se refizeram da travessia. O cheiro que se exala dessa multidão de negros é tão forte, tão desagradável, que se faz difícil permanecer na vizinhança quando ainda não se está acostumado” (p. 256).

¹⁰⁰ Pues “a raça africana constitui uma parte tão grande da população dos países de América, e principalmente no Brasil, um elemento tão essencial da vida civil e das relações sociais, que não teremos sem dúvida necessidade de desculpar-nos se, embora conservando as necessárias proporções, consagramos grande parte dessa obra aos negros, a seus usos e a seus costumes” (p. 111).

manera no conciente en el plano de las formas, como si volviera imposible controlar plenamente el equilibrio de volúmenes, las proporciones o la disposición plástica y dinámica en el espacio (dificultades que no aparecen en los otros cuadros considerados)¹⁰¹. Así por ejemplo, tanto “Negros no porão do navio” (que representa el momento -para Rugendas, más álgido- de la inhumana esclavitud) como “Mercado de escravos”¹⁰² se sitúan en las antípodas de las sólidas proporciones que exponía el héroe de “Índios...”, o del equilibrio de volúmenes que mostraban los cuerpos de los esclavos, los pobres y la elite en “Lundu” (cuando la cohesión cultural permitía armonizar “democráticamente” las proporciones). Aquí por el contrario, los esclavos se reducen a estereotipos sin individualidad más allá de los trazos étnicos, raciales y de dominación esclava. Ambos dibujos muestran cuerpos fragmentados (por ejemplo, cabezas y troncos recíprocamente desproporcionados) manteniendo entre sí y con el espacio relaciones sutilmente inestables que quiebran el “efecto de real”, revelando las dificultades (e incluso las contradicciones) de un punto de vista inseguro, por primera vez desprovisto de una técnica capaz de estabilizar y estetizar lo social representado.

La ausencia de una tradición estética previa para aprehender a los negros como objetos legítimos, la distancia cultural y la conciencia de caer fuera de los límites de la representación parecen conducir a una solapada deformación de las imágenes, como si ese universo “otro” ligado a la esclavitud sólo pudiera ser aprehendido mediado por la interferencia de un sentimiento velado de “imposibilidad de conocer”. Lo que oscila estupefacto, inestable, sin proporción y sin profundidad o perspectiva suficientes, no es tanto (o no es sólo) ese “otro” degradado y privado de subjetividad, sino más bien (o también) el “ojo” del exotista romántico frente a los excesos de un exotismo indecible que hace balbucear las leyes de la representación y del código moral.

Rugendas también aborda escenas típicas del trabajo esclavo en las haciendas o en la periferia de la capital, como la molienda de caña, la recolección de café o la cocción de la mandioca. En esos casos, el trabajo transcurre de manera armónica, sin que la coerción se instaure en primer plano. Otras escenas reconstruyen la vida cotidiana de los negros en la privacidad precaria de sus senzalas y mucambos, reforzando la idea de que en Brasil el régimen esclavócrata es relativamente suave, ya que los tiempos de trabajo y de recreación se alternan manteniendo cierto equilibrio de compensaciones. En efecto, Rugendas reconoce que los

¹⁰¹ Comparándolo con Debret, Naves (2001) advierte que Rugendas retrata las particularidades temáticas sin alterar la forma, por lo que Brasil no sería más que un síntoma de la mentalidad europea. Sin embargo, creemos que también la representación de Rugendas se “disloca”, especialmente frente a las alteridades negras.

¹⁰² Véanse respectivamente Láminas IV y V.

esclavos preservan una cultura propia relativamente al margen de la esclavitud. Y aunque sintomáticamente jamás penetre en la intimidad de las habitaciones negras, acerca la vida privada esclava a la de los pobres nacionales¹⁰³ y a la del campesinado europeo, pues una vez superada la alienación promiscua del viaje y el arribo al país (visibles en “Negros no porão...” y “Mercado...”), los esclavos gozan de cierta privacidad en sus habitaciones precarias, poseen sus propios cultivos y animales, y al menos por momentos pueden entregarse al ocio y a la placentera recreación de sus prácticas culturales “de origen”. Rugendas percibe la eficacia compensatoria de esas instancias de recreación, ya que los negros “como as crianças, gozam da feliz faculdade de apreciar os prazeres do momento sem se preocupar com o passado ou com o futuro, e muito pouca coisa basta para precipitá-los num estado de alegria, que atinge ao atordoamento e à embriaguez” (p. 279).

Así por ejemplo, el “Mercado de escravos” se presenta como una primera instancia de recreación ociosa luego del trauma del viaje¹⁰⁴: organizados en grupos y apelando a un uso incipientemente “libre” del espacio, los negros -semidesnudos pero portando cuerpos “llenos”- descansan, comen, recuperan lazos de sociabilidad (sexual, familiar y fraternal) en torno al fuego, dibujan, o aguardan ser comprados, exhibiendo sus cuerpos (sólidos, productivos, sexuados, estéticos) con relativa indiferencia. Además, en la versión de Rugendas la luz descende por la pared poniendo en foco (como si blanqueara) a dos negros cuyos cuerpos y paños adquieren una cierta resonancia clásica. Además de borrar las marcas más flagrantes de la coerción (cadenas, cepos, chicotes, rejas), Rugendas abre el mercado a la naturaleza brasileña, convirtiéndolo en una instancia de mediación entre la opresión claustrofóbica del navío negrero y la (“más humana”) opresión al aire libre en la “fazenda” o en los espacios públicos de la ciudad. Acaso señalando un incipiente trazo “nacional” unificador, señores y esclavos presentan una gestualidad distendida, como si la supuesta indolencia negra convergiera sutilmente con la indolencia soberbia del patriarcado. La dirección de la luz, la imagen de la virgen y la iglesia al fondo sugieren la gravitación de la cultura dominante que penetrará desde fuera en ese mundo africano “en bruto”;

¹⁰³ Otras imágenes y comentarios demuestran que la marginalidad acerca “democráticamente” a esclavos y a pobres libres que comparten con los primeros prácticamente la misma precariedad social y establecen lazos recíprocos de solidaridad, de comercio y de intercambio cultural.

¹⁰⁴ Rugendas advierte que los negros son trasladados sin controles ni mediaciones, del navío negrero a la aduana, y luego a los mercados de Río de Janeiro (principalmente en el barrio do Valongo), y allí amontonados en verdaderas “cocheiras de escravos” al borde de la playa. Sin embargo, después de la tortura del viaje, la permanencia en el mercado no les resulta tan dura, e incluso esperan la compra “como uma verdadeira libertação” (p. 256), aún cuando en la misma los lazos de pertenencia y parentesco sean violentamente disueltos. En cambio, en su versión del mismo escenario Debret escenifica esclavos raquíuticos, entregados al ensimismamiento y la

la negra que preside la entrada repartiendo comida opera como una instancia de mediación simbólica, estableciendo un clivaje paradigmático entre el mundo “recién-venido” y el exterior ya transculturado.

Sin embargo, aunque Rugendas adopta una perspectiva amplia, atenta a los diversos matices entre dominación y resistencia, cuando describe algunas prácticas como el “batuque”, el “lundu” o la “capoeira”¹⁰⁵ pierde de vista el valor estético o religioso de las mismas, cayendo en cierto exotismo reduccionista y superficial¹⁰⁶. Esa dificultad para “conocer al otro” (justificada por la distancia cultural, y compensada por el enorme esfuerzo por situar la visibilidad en los límites de “lo decible”) no dista demasiado del desconocimiento que evidencia Martius en su proyecto historiográfico, a pesar de las “buenas intenciones” de ambos en favor del reconocimiento del mestizaje racial y/o cultural como trazo emblemático de la identidad nacional.



Debret o los excesos de la vida esclava

Después de dirigir el atelier de David en París por varios años, Jean-Baptiste Debret llega a Brasil en 1816 con un grupo de artistas plásticos, para fundar una primera Academia de Bellas Artes en Río de Janeiro. Ese proyecto, sometido a los tiempos “coloniales”, demora diez años en concretarse. Repitiendo un gesto común entre los intelectuales europeos en la América Latina del s. XIX, Debret se dedica en esa etapa a producir imágenes de la elite dirigente a la que se integra, y de los sectores populares brasileños (pobres, indígenas y esclavos de las haciendas y la capital). Esas representaciones (pequeñas acuarelas y litografías) forman su *Viagem pitoresca e histórica ao*

disgregación social, en un espacio cerrado y alienante.

¹⁰⁵ “Batuque” es el término común con el que se designan ciertas danzas africanas y afro-brasileñas acompañadas de cantos e instrumentos de percusión (en algunas regiones del norte de Brasil, el término también alude a un ritual religioso transculturado que incorpora elementos del candomblé, la pajelança, el catimbó y la umbanda). La “capoeira” constituye una suerte de juego acrobático y defensivo afrobrasileño, basado en el desarrollo de habilidades para saltar y golpear rítmicamente, y que requiere de un sofisticado y sistemático entrenamiento.

¹⁰⁶ Por ejemplo, apenas descripta, la “capoeira” es vista como un “folgado guerreiro” en que dos negros luchan violentamente “como bodes” (p. 280). En algunos casos Rugendas bordea el absurdo, por ejemplo cuando teoriza sobre la supuesta ausencia, entre los negros brasileños, de prácticas religiosas de origen africano (sobrevalorando la eficacia del proceso aculturador, en su texto sostiene que la esclavitud, y en especial la imposición de la religión católica, “matam” casi

Brasil (1834-1839)¹⁰⁷.

Mientras en el primer volumen Debret registra el mundo indígena en términos convencionales (partiendo de modelos pictóricos y documentos previos más que de la experiencia empírica, y sin apartarse de la tradición representacional heredada), en el segundo se centra exclusivamente en la aprehensión del mundo esclavo, presionando los límites de “visibilidad” para poner en crisis los códigos estéticos, al punto de provocar la censura del “Instituto Histórico e Geográfico”. Nos centraremos entonces en el análisis de algunos casos extraídos de esa “primera” etnografía de esclavos, atendiendo especialmente a ciertas situaciones “tópicas” (como la venta de negros en el “Mercado do Valongo” en Río o la aplicación del chicote en la plaza pública).

En una extensa sección de su *Viagem...*, Debret busca apropiarse simbólicamente del universo negro, convertido en un territorio social próximo y al mismo tiempo ajeno a la nación. Aunque predominan las escenas de ciudad, Debret también incorpora algunas estampas propias del trabajo, el castigo y la vida cotidiana en la “fazenda”. En su versión plástica, barberos, vendedores ambulantes, cargadores, “quitandeiras” o prostitutas ocupan un lugar central en el espacio público carioca. Debret busca aprehender en su especificidad ese mundo popular urbano, heterogéneo y dinámico, a través de la fijación de “tipos sociales”.

En algunos casos, pone en escena distintas facetas de la vida cotidiana esclava en contacto con la elite, acentuando -alternativa o simultáneamente- los aspectos expansivos o dolorosos de la opresión. En la versión de Debret, señores y esclavos instauran relaciones de proximidad ambivalentes, que implican promiscuidad y violencia, sin dejar de connotar intimidad y cohesión afectiva e incluso sexual. En este sentido, sus imágenes revelan la captación “intuitiva” de cierta ambivalencia “intrínseca” a esa estructura esclavócrata. En este contexto, “Uma senhora brasileira em seu lar”¹⁰⁸ despliega cierta mirada irónica sobre la intimidad de la elite local: la dama que cose sentada a la manera “asiática” revela, desde la posición del cuerpo, la cita y el desvío respecto del modelo europeo de “corrección”. A su lado, del cesto entreabierto asoma el chicote listo para castigar a los esclavos, en tanto a la derecha, por el apoyabrazos del sillón camina un monito encadenado que “embora seja um escravo privilegiado, com liberdade de movimentos e de trejeitos” -aclara Debret en su texto-, “não deixa de ser reprimido (...), como os outros, com ameaças de chicotadas” (p. 128). Junto a la esclava de mayor jerarquía, gatean dos negritos “que

por completo la identidad africana).

¹⁰⁷ Primera edición: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, París.

¹⁰⁸ Véase Lámina VI.

gozam, no quarto da dona da casa, dos privilégios do pequeno macaco” (p. 129). La imagen crea un círculo de intimidad (del que quedan claramente excluidos tanto la segunda esclava como el moleque¹⁰⁹); en ese círculo la jerarquía reorganiza la disposición en el espacio, situando “arriba” a la familia “blanca” (la señora, la hija y el mono con derecho a sentarse en los bancos), y excluyendo a los otros (la esclava, los bebés negros) literal y simbólicamente “al ras del piso”.

En muchas otras imágenes Debret subraya la explotación esclavócrata a través de la continua introducción de cuerpos degradados, chicotes, “pelourinhos”¹¹⁰, collares de hierro, escenas de castigo, cadenas o máscaras de metal, creando el efecto de un “bajo continuo” centrado en la dominación. Esta mirada se exagera por ejemplo en “Mercado da rua do Valongo”¹¹¹, en la que presenta a un conglomerado de esclavos recién llegados de Africa, esqueléticos, harapientos, hacinados en un espacio claustrofóbico que prolonga sin modificaciones el “porão” del navío negrero, y anticipa las crueldades del trabajo esclavo¹¹².

En “Feitores castigando negros”¹¹³ Debret muestra la atroz aplicación del chicote a un esclavo de “fazenda”, desnudo, maniatado de pies, piernas y manos, y reducido en el suelo a la posición fetal (esto es, devuelto por la opresión a una condición informe y regresiva, previa a cualquier constitución de su identidad como sujeto). Ese caso se vuelve representativo porque escenifica, en primer plano, lo que reproduce el fondo, en eco: un esclavo con el chicote en la mano vigila a otro que, a su vez, aplica el castigo a un tercero, atado al “pelourinho” de un árbol.

¹⁰⁹ “Moleque” es un término de origen quimbundo (“mu’leke”) que significa “menino”, niño o joven de poca edad. En el contexto previo a la abolición de la esclavitud, alude especialmente a los niños negros, esclavos que en general eran empleados como compañía y objeto de diversión, destinados a los niños de las casas-grandes. Irónicamente, la connotación esclavócrata perdura veladamente en las acepciones actuales del sustantivo “moleque” como “canalha” o “velhaco”, y del adjetivo “moleque” en relación a algo gracioso o jocoso.

¹¹⁰ El “pelourinho” era una columna de piedra o de madera, colocada en plazas y otros lugares públicos, y destinada a exponer y castigar a los delincuentes, especialmente a los esclavos.

¹¹¹ Véase Lámina VIII.

¹¹² Siguiendo el “preconceito” dominante en la elite decimonónica (también visible en *Memórias de um sargento de milícias* de Almeida), Debret aclara en el texto que el gitano representado en esa venta negocia con carne humana de manera tramposa, por lo que conviene llevar un cirujano para escoger los negros sin riesgo de ser engañado con los defectos físicos y enfermedades disimulados. La condena de los gitanos reaparece con mayor virulencia en otros pasajes de su *Viagem pitoresca...* Por ejemplo, en los comentarios a la lámina “Interior de uma residência de ciganos” compara a éstos con los salvajes y los negros, porque presentan las mismas creencias supersticiosas, ociocidad y promiscuidad, y el mismo gusto por el robo y el delito en general.

Algunos elementos atenúan -al menos momentáneamente- la opresión de la violencia física: en las imágenes de Debret, los esclavos que realizan trabajos extenuantes son poco numerosos frente al predominio de esclavos “de ganho” comerciando en las calles (“casi” como pobres libres)¹¹⁴; los negros aparecen en situaciones de seducción de clientes¹¹⁵, de descanso y recreación (en escenas de juego, música o diversiones de carnaval), instancias en las que el cuerpo se libera para recuperar una identidad no ligada a la explotación.

A la vez, evitando homogeneizar el tono de las imágenes, Debret acentúa la gestualidad de rostros y cuerpos, en las escenas de trabajo y en las relaciones intersubjetivas entre pares o con la elite, atendiendo a matices sutiles entre trabajo y ocio, entre prácticas privadas y públicas, o entre la vida animada de los negros “de ganho” en las ciudades y la dureza de la vida esclava en las haciendas.

Con este tipo de abordajes, Debret desafía abiertamente los códigos estético-ideológicos dominantes, desatando la condena virulenta de los intelectuales “orgánicos” del Imperio. En este contexto, el Instituto encabeza una reacción conservadora contra el mismo pintor que esa facción imperial había contratado para impulsar la ilustración y el progreso. En 1841 se publican en la revista del Instituto dos “Pareceres” oficiales (firmados por da Silva Lisboa y Moncorvo)¹¹⁶: el primero elogia el volumen de *Viagem...* centrado en la cultura indígena, ya que las representaciones se inscriben dentro de los parámetros ideológicos del Instituto; el segundo en cambio condena el volumen referido al mundo negro, al punto de decidir su exclusión de la Biblioteca del Instituto por atreverse a tematizar la esclavitud de manera “directa” y “distorsionada”. La condena del Instituto evidencia el cariz contrahegemónico que necesariamente adquiere cualquier puesta en escena de la explotación esclava o de los hábitos “bárbaros” de la elite en general. Rechazando sus representaciones de la violencia esclavócrata, el

¹¹³ Véase Lámina VII.

¹¹⁴ Hasta los esclavos encadenados (probablemente por castigo) que aparecen en “Negociante de tabaco em sua loja”, son vistos no en situación de trabajos forzados como cargadores de agua, sino durante la pausa para comprar tabaco. También la distensión del negociante y del guardia alivianan el peso de la coerción impuesta por la carga de toneles y por las cadenas (cuyos eslabones parecen recordar huesos humanos).

¹¹⁵ Como en “Os refrescos do largo do Paço”, donde las negras, como si no fuesen sujetos alienados, invitan a los señores de la elite a consumir sus bebidas.

¹¹⁶ Primera edición: “Parecer sobre o 1º e o 2º volume da obra intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil* par J. B. Debret” en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Río de Janeiro, Vol. III.

Instituto condena especialmente algunos cuadros como el “Mercado da rua do Valongo”¹¹⁷, en donde

“...pintou a todos esses desgraçados em tal estado de magreza, que parecem esqueletos próprios para se aprender anatomia; e para levar o riso ao seu auge, descreve a um cigano, sentado em uma poltrona, em mangas de camisa, meias caídas, de maneira que provoca o escárnio” (p. 78).

Al censurar esa imagen, lo que podría haberse interpretado como marcas de una sociedad con mayor movilidad o capacidad de integración (al permitir el ascenso de inmigrantes populares, como el gitano encargado de la venta de esclavos) es reducido (por el Instituto, pero también por el propio Debret) a demostraciones ofensivas sobre la desorganización jerárquica y la dominación brutal “propias” de una sociedad “bárbara”¹¹⁸. Frente a “Feitores castigando negros”, el Instituto cita casos atroces de explotación por ingleses en Africa, y destaca por contraste el humanitarismo paternalista de los señores en Brasil, advirtiendo que Debret deforma la realidad generalizando a partir de casos aislados.

A pesar de desafiar los límites de lo representable, también el propio Debret cae en ciertos “preconceitos” comunes del racismo romántico. Así, confrontando continuamente Brasil con Europa, advierte que los hábitos de la elite están degradados (reducidos a una caricatura del modelo europeo) no sólo por el ejercicio de la crueldad esclavócrata, sino también por los efectos negativos del trópico¹¹⁹ que vuelve a los brasileños (de la elite y de los sectores

¹¹⁷ Véase Lámina VIII.

¹¹⁸ El Instituto reacciona también contra el señalamiento que hace Debret del atraso en las costumbres nacionales. En este sentido ataca especialmente la lámina “Um funcionário a passeio com sua família”, en la que Debret capta una escena “típica” de la vida cotidiana (extremadamente jerárquica) del Brasil colonial. Según el propio Debret (en el texto explicativo que orienta la lectura de las imágenes), esa lámina aprehende un uso del espacio urbano ya desplazado por formas más modernas de sociabilidad. El paseo pone en juego un despliegue minucioso de las jerarquías en el interior de la familia: en la fila se alinean el padre, los hijos, la esposa y los esclavos (estos últimos también ordenados de manera decreciente). Curiosamente, aquí el Instituto no reacciona contra esa puesta en escena de una rígida jerarquía social, sino contra la presencia de una mujer “grávida” paseando por las calles, percibida como una conducta “bárbara” inaceptable en la “civilizada” Río de Janeiro.

¹¹⁹ En este sentido, Debret llega a captar desajustes flagrantes entre las condiciones dominantes en la vida esclava y las costumbres de la elite, abordando escenas en las que la imitación de la cultura europea produce “sin querer” una distorsión paródica. Así por ejemplo, ironiza sobre el número elevado de zapaterías, extraño para el viajante europeo, sobre todo “numa cidade em que

populares) perezosos y débiles (p. 109)¹²⁰. Incapaz de interpretar las causas que conducen a los propios esclavos a reproducir la dominación, apela a supuestas determinaciones biológicas y morales del atraso¹²¹; considera a los negros y mulatos como indolentes, libidinosos y soberbios, o excluye a estos actores populares de su definición teórica de la identidad nacional (aunque de hecho las representaciones plásticas hagan exactamente lo contrario, mostrando la centralidad absoluta de negros y mulatos en la construcción de esa especificidad identitaria).



Desde el punto de vista formal, Debret y Rugendas enfrentan la misma imposibilidad de aprehender la realidad brasileña con los códigos estéticos europeos; así, con inflexiones diferentes, ambos autores exploran la creación de una instancia conciliatoria entre el modelo representacional importado y la realidad local. Tal como advierte Naves (2001), Debret se aparta de la estética neoclásica que el pintor utilizaba en Francia (y que retomará cuando regrese allí, luego de años de estadía en Brasil): ante una sociedad que hace explícita la explotación esclava casi sin mediaciones, Debret no encuentra el soporte ético imprescindible para apelar a una estética “elevada” ligada al ideario de las Luces y de la Revolución Francesa. En un espacio cultural precario, la carencia tanto de una tradición artística nacional como de un sistema de productores y de público agudizan esta dificultad, desencadenando la búsqueda de un diálogo con lo “real” pretendidamente “más directo” y menos mediado por el arte¹²². Así, para abordar a las alteridades esclavas, la forma se somete a ciertas “distorsiones” necesarias: abandonando los matices expresivos neoclásicos empleados en la aprehensión de figuras de la corte y de los sectores populares europeos, Debret tiende a representar cuerpos planos como masas pesadas, toscas, en gran parte carentes de individualidad¹²³. En algunos casos extremos, cuando se pone en

os cinco sextos da população andam descalços” (p. 205).

¹²⁰ En este sentido, el trópico opera como un elemento privilegiado de igualación y de cohesión.

¹²¹ Por momentos valora negativamente a los negros como “raza inferior”, y ese juicio convive “sin conflictos” con el ideario ilustrado embanderado por el texto; o advierte que “o escravo tomado carrasco por desobediência ao senhor, mostra-se sem compaixão para com seus semelhantes pois, em última análise, os negros não passam de grandes crianças, cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro” (p. 256).

¹²² De allí que, en una primera lectura, los cuadros parezcan revelar una dimensión meramente “documental”, propia de la pintura costumbrista, más que una compleja reelaboración estética de las formas.

¹²³ Insistiendo en esta perspectiva, Naves (2001) advierte que en Europa, Debret incluye a los

escena la dominación absoluta, los cuerpos esclavos se vuelven una masa de carne informe. Lo que obtura la conclusión de la forma, sometiéndola a una pérdida de límites y de densidad, es precisamente la experiencia de la explotación y la conciencia de la distancia sociocultural: estos elementos alejan al “otro” interponiéndose entre el sujeto y el objeto de representación, y creando una barrera de mediación que la propia aprehensión plástica intenta vencer¹²⁴.

Rugendas privilegia las perspectivas panorámicas (percibiendo los lazos entre la naturaleza y las instituciones sociales, entre los sectores populares entre sí, y entre éstos y las instancias de poder), pero tiende a no individualizar a los actores; en cambio, Debret observa a los sujetos siempre en primer plano. Gracias a ese acercamiento neoclásico, los esclavos ganan en especificidad, aunque las escenas se fragmentan sin alcanzar una articulación integradora y generalizada, lo que a su vez impide que los negros adquieran, en términos plásticos, la estatura de símbolos emblemáticos de la ciudad y/o de la nación. Así por ejemplo, en “Aplicação do castigo do açoite”¹²⁵ (donde el autor de un grave delito está siendo públicamente azotado), Debret muestra a figuras aisladas de los sectores populares, colocadas muy al fondo del espectáculo del castigo. Debret fragmenta el *continuum* social, limitando la gravitación del castigo como ritual colectivo de integración por la coerción. En cambio, la misma escena es presentada por Rugendas en términos globales: su “Castigo público na praça de Sant’Ana”¹²⁶ pone en escena al conjunto de la sociedad brasileña frente al círculo ritual; en el “pelourinho”, el esclavo que castiga está siendo

sectores populares en la tradición pictórica neoclásica (por ejemplo, ennobleciendo los cuerpos del campesinado italiano a través de la representación detallada de los pliegues de las telas); en oposición, en Brasil evita ese ennoblecimiento de los cuerpos populares (predominantemente esclavos), siempre planos, ataviados con tejidos rústicos y sin dobleces, negándoles así la profundidad y la dignidad necesarias para ingresar en un repertorio legítimo.

A la vez, tanto en “Feitores castigando negros” como en “Aplicação do castigo do açoite”, al enfatizar la solidez y quietud de los cuerpos, Debret acentúa la dominación aplastante sobre los esclavos (sugiriendo cierta pasividad tanto de parte de quienes esperan resignados el castigo, como del propio castigado y de los que “descansan”, con las heridas cubiertas para evitar infecciones y hemorragias). Esa quietud contrasta con la dinámica de resistencia que parece explorar Rugendas en “Castigo público na praça de Sant’Ana”, dinámica que redundaba en una puesta en primer plano de la capacidad de acción visible tanto en la violencia represiva como en las prácticas de oposición física a la represión.

¹²⁴ Este dislocamiento del código estético se refiere no sólo a la aprehensión de los sectores populares nacionales: también en la representación de la elite dirigente se advierte la emergencia de un trazo “caricaturesco” si se comparan las imágenes cortesanas producidas por Debret para las elites de poder francesa y brasileña, tal como lo hace Naves (2001).

¹²⁵ Véase Lámina IX.

¹²⁶ Véase Lámina X.

también él coaccionado (por la guardia armada) para cumplir con la ejecución de la pena¹²⁷. Reproducción e imagen invertida de la comunión social escenificada por “Lundu”, en el “Castigo público...” esclavos, hombres libres, elite dirigente¹²⁸, fuerza pública e iglesia vuelven a nuclearse en torno al “centro africano” (el esclavo en el “pelourinho”, como en “Lundu” la danza transculturada). El espectáculo del castigo crea cohesión por la coerción, así como en “Lundu” crea cohesión la fiesta. En ambos cuadros, el centro de la escena (léase: de la cultura, de la identidad nacional) es veladamente hegemonizado por el elemento negro¹²⁹ que se convierte en dominante en términos culturales, a pesar de ser el dominado en términos económicos.

Tanto Debret como Rugendas construyen una definición tópica de Brasil como “desvío” o “exceso” respecto del modelo europeo. Más libres que los intelectuales orgánicos del Instituto, menos etnocéntricos que el viajero inglés que el Instituto censura de manera ejemplar, ambos desafían los límites estéticos y éticos de la visibilidad social, dándole por primera vez espesor y densidad semántica a los espacios sociales que el ensayismo romántico traza pero deja vacíos.

Sin embargo, mientras Debret insiste en mostrar en primer plano las modulaciones de la dominación (que atraviesa todas las instancias de la vida brasileña, y reduce a los esclavos al sojuzgamiento más extremo)¹³⁰, en Rugendas la dominación no aplasta por completo a las culturas dominadas, lo que permite captar la integridad del “otro” (a pesar de la experiencia esclava) y la emergencia de una dinámica cultural de integración colectiva. Mientras en el neoclásico Debret lo social hegemoniza el centro de la escena, el romántico Rugendas encuentra instancias de diálogo o de tensión entre la naturaleza y las instituciones sociales, asociando el

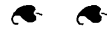
¹²⁷ A la derecha (en la escena en que un negro es arrastrado hacia el escenario del castigo), se repite esa complicidad coercitiva entre el esclavo y la fuerza oficial de represión.

¹²⁸ El diseño sugiere contradicciones en la elite representada, como la que surge del choque entre esa escena de afirmación del régimen esclavócrata, y ciertos detalles que evocan la Francia revolucionaria (como la vestimenta del caballero sentado a la derecha del verdugo).

¹²⁹ En “Castigo público...” obsérvese la presencia exclusiva de negros en el círculo de la escena, evidenciando cómo el régimen se perpetúa “circularmente” gracias a la reproducción, entre los propios esclavos, de la dominación impuesta desde arriba. También en ese sentido este dibujo es la inversión perfecta de “Lundu”, en el que se muestra la apropiación “desde arriba” de las prácticas culturales “de abajo”.

¹³⁰ En este sentido, basta comparar la fuerte presencia de la naturaleza como promesa de redención en el “Mercado de escravos” de Rugendas, con el encierro asfixiante del mismo “Mercado da rua do Valongo” en la versión de Debret, o la gravitación del trópico como fondo en el “Castigo público na praça de Sant’Ana” de Rugendas, frente a la sobredeterminación de las instituciones que no dejan espacio para el escenario natural, en “Aplicação do castigo do açoite” de Debret.

exceso alternativamente a la exuberancia natural (que adquiere una connotación positiva)¹³¹ o a la condenable violencia esclavócrata.



¹³¹ En este sentido, como en Ferdinand Denis o Gonçalves de Magalhães, la exuberancia natural introduce una modulación compensatoria que suaviza el reconocimiento de la violencia.

I. 4. Senzalas y mucambos en silencio

Imágenes de la alteridad en la novela romántica brasileña

¿Cómo imagina el origen de la identidad nacional la novela romántica brasileña? ¿Qué actores populares y qué trazos de la cultura popular son insertos en ese mito fundacional, y cuáles permanecen invisibilizados por omisión, o deliberada y abiertamente excluidos? Este apartado se propone fijar los parámetros con que la novela romántica articula representaciones hegemónicas y marginales sobre la alteridad social, poniendo en diálogo esas metáforas narrativas del “otro” y de la nación con las producidas por el ensayismo social y la pintura contemporánea.

Para ello, hemos abordado tres novelas que despliegan modos de mirar divergentes y que focalizan diversas otredades sociales (indígenas, esclavos negros y pobres libres): *O Guarani* de José de Alencar, *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães y *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida. Se trata de ficciones que inscriben la representación de las alteridades sociales en el seno de la invención de tradiciones nacionales. En general, estos textos ponen en juego una mirada romántica y exotista que consolida estereotipos raciales (previos al racialismo científico) y modelos aceptables de mestizaje, definiendo así qué alteridades ingresan o quedan fuera de la narración (y con ella, de la nación). Además, los textos elegidos escenifican lazos sexuales típicos que aluden a la emergencia y consolidación de la comunidad nacional. En general, las alianzas se ven amenazadas por tensiones raciales, sociales, culturales y/o regionales, y la superación de esos peligros y la afirmación del vínculo individual implican una confirmación de la cohesión colectiva.

En el ítem “La negación de la diferencia en Alencar y Guimarães” hemos analizado la novela indianista *O Guarani* como mito fundador de la identidad nacional, considerando la “invisibilización” del problema negro y la construcción de un modelo “potable” de alteridad, fundado en una aculturación idealizada que niega los trazos “bárbaros” (localizados en ciertos grupos de las camadas populares europeas, en ciertos modelos indígenas y en cierto mestizaje racial). Al mismo tiempo, hemos reflexionado sobre el modo en que *A escrava Isaura* asume la ficcionalización de una alianza sexual entre la esclavitud y la elite dirigente, pero obturando toda reivindicación genérica, al reducir al individuo esclavo a un caso excepcional de “blanqueamiento” biológico y moral. Finalmente, “Una inflexión marginal sobre el margen”

analiza las *Memórias de um sargento de milícias* como caso atípico que se aparta de los modelos hegemónicos anteriormente considerados (que polarizan la imaginación del “otro” en términos de idealización o devaluación radicales). Nuestra lectura también subraya en qué medida las *Memórias...* privilegian de manera excluyente la representación de sectores populares urbanos y libres, encontrando en ese “sustrato” el articulador “por excelencia” de las tradiciones e identidad nacionales.



La negación de la diferencia en Alencar y Guimarães

“El hombre civilizado inventa la filosofía del progreso para consolarse por su abdicación y su caída; en tanto que el hombre salvaje, esposo temido y respetado, guerrero obligado a la bravura personal, poeta en las horas melancólicas en que el sol declinante invita a cantar el pasado y a los antepasados, roza la orilla del ideal. ¿Qué laguna nos atreveremos a reprocharle? Tiene al sacerdote, el hechicero y el médico.”

Charles Baudelaire, *Nuevas notas sobre Edgar Poe*

Dada la gran cantidad de bibliografía crítica que aborda diversas cuestiones relacionadas con nuestro tema de análisis en *O Guarani* (1857) de José de Alencar¹³², el objetivo aquí no es proponer una lectura original sobre la misma, sino más bien (basándonos especialmente en los análisis previos de Ortiz, 1992, Bosi, 1996 y Chauí, 2000), señalar ciertos tópicos e ideogramas organizados por el texto y en torno a los cuales se consolida una mirada hegemónica sobre la alteridad social y la heterogeneidad cultural. En última instancia, hemos buscado el “origen” posible de un linaje que, partiendo de esta ficción (centrada en el “origen” de la nación), atraviesa la novela y el ensayo brasileños del s. XIX, para desembocar en la vanguardia modernista. Así, nuestra revisión apunta a perfilar, en un momento posterior del análisis, la larga continuidad que esta mirada adquiere en la genealogía de discursos nacionales para pensar al “otro” y la identidad

¹³² Primera edición: Río de Janeiro.

nacional.

Al abordar la alteridad social, la novela romántica enfrenta dos problemas claves: el hecho de que el indígena constituye en Brasil una figura ambivalente, fuente de inspiración y, al mismo tiempo, de amenaza a la estabilidad del orden civilizatorio¹³³, y el hecho de que los esclavos encarnan una amenaza física, temporal y materialmente más cercana que la de los indios. Estos problemas sociales se traducen en una dificultad representacional que sesga activamente las ficciones alencarianas, aun cuando en ellas no se aborde explícitamente la representación de indios y/o negros¹³⁴.

La novela indianista *O Guarani* transcurre en torno al "castelo no trópico" fundado por Antonio de Mariz en una "sesmaria" a orillas del Paquéquer, en las fronteras geográficas amenazadas por los temidos aimorés, y en las fronteras remotas de la historia (situada en el s. XVI, la novela aborda precisamente un período de acefalía en la corona portuguesa, que convierte a Mariz en el emblema de un Portugal auténtico, preservado en pleno trópico del peligro enemigo). En torno al castillo medieval se amontonan los inescrupulosos bandeirantes, inmigrantes europeos al servicio de las exploraciones del magnánimo "señor feudal". Ceci, la hija legítima de Mariz, representa la más alta espiritualidad europea, estableciendo un contraste relativo con Isabel (hija bastarda y mestiza del mismo padre). Peri (un jefe tupi que ha recibido los favores de Mariz en reconocimiento por su constante entrega a la familia) se aparta de su tribu para entregarse plenamente a la devoción espiritual de Ceci (a quien adora, asociándola a la figura de la Virgen). La novela pone en juego una trama compleja de desencuentros amorosos (entre otras líneas narrativas, Ceci oscila entre un pretendiente europeo y Peri, a quien ama sin poder reconocerlo). Se suceden numerosas e inverosímiles situaciones de peligro en las que Peri da sobradas pruebas de heroísmo extremo, luchando contra una onza salvaje, varias veces contra los aimorés y contra Loredano (el líder nefasto de los aventureros, que anhela secuestrar a Ceci, saquear la propiedad de Mariz y destruir el castillo). En el cierre, la ficción alcanza un clímax apocalíptico: casi sin defensas, el castillo es incendiado por los conspiradores y, al mismo tiempo,

¹³³ Este elemento marca una diferencia significativa con respecto al romanticismo europeo, que puede ficcionalizar "sin conflictos" al indígena, construyendo un estereotipo plenamente inspirado en el modelo rousseaniano.

¹³⁴ Vale la pena recordar que Alencar relativiza fuertemente el papel de la cultura afro en la sociedad brasileña. En esta dirección, Ventura (2000) reconstruye la calurosa polémica que mantienen sobre esta cuestión Alencar y Joaquim Nabuco, en las páginas de *O Globo* en 1875 (precisamente cuando el negro comienza a ocupar el centro de la escena "antropológica" en el marco de los estudios folkloristas de Silvio Romero y Nina Rodrigues).

es atacado por los salvajes aimorés; heroico, Mariz resiste los ataques afrontando la muerte, aunque salva a Ceci entregándosela a Peri (previamente bautizado), para que juntos huyan de la destrucción.

Condicionado por los límites sociales e ideológicos que sesgan la novela romántica brasileña, *O Guarani* no fabula el nacimiento de la nación a partir del mero cruce entre raza, cultura y naturaleza, sino a partir del rescate de una cierta raza, de una determinada cultura y de una versión específica de la naturaleza domesticada. Los elementos que en esos tres planos remiten a “lo otro” (respecto de la Identidad unívoca celebrada por el texto) son condenados a su destrucción.

O Guarani evidencia una intención desesperada por fundar el origen histórico y simbólico de la nación lo más lejos posible (aunque a diferencia del romanticismo europeo, Alencar sólo pueda construir en términos alusivos una identidad nacional nacida en una "Edad Media" cercana a la imaginada por las ficciones europeas). El texto escoge un momento ideal (después del descubrimiento y antes de la emergencia de cuestiones sociales problemáticas como la instauración de la esclavitud), aprehendiendo un origen “puro” y “libre de conflictos”. Aun así es claro que, en los lazos de dependencia económica que establece el señor feudal con los aventureros, en la cercanía amenazante de esas pseudo-“senzalas” promiscuas y conspirativas de marginales europeos (que se revelan precisamente porque no quieren ser confundidos con esclavos), y en el elogio al servilismo extremo del indígena “superior” (capaz de autoinmolarse en su servicio al señor feudal portugués), germinan las bases de la futura institución colonial de la “casa-grande” y la “senzala”. De este modo, el refugio en el mito permite aludir -y eludir- a la historia nacional posterior en su conjunto, y en especial a los peligros de rebelión latentes entre los rencorosos esclavos¹³⁵.

En la novela, los personajes no son individuos con profundidad psicológica sino meros estereotipos que establecen un juego de interrelaciones raciales y culturales en términos simbólicos. Raza, ética, género sexual y origen social ponen en juego una multiplicidad de combinaciones posibles en base a una serie rígida de oposiciones binarias (espíritu vs. cuerpo,

¹³⁵ Por lo demás, la asimilación “dislocada” del “senhor do ingenho” al mundo medieval europeo ya estaba presente en los propios textos coloniales (por ejemplo, en *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas* -1711- de Antonil). Sobre el vínculo de Alencar con la genealogía del “líder” en el discurso colonial, véase Santiago (1982).

trascendencia vs. inmanencia, racionalidad vs. instintos, superior vs. inferior, masculino vs. femenino, castidad vs. pecado, heroísmo vs. degradación moral, fidelidad vs. traición, noble vs. vulgar, Bien vs. Mal). Estos rasgos se esencializan, de modo que todos los actores aparecen sometidos a un destino mítico trazado *a priori*. Sin embargo, esta definición de identidades fijas no permitiría explicar el surgimiento de lo nuevo y de la mezcla, precisamente en una novela centrada en fabular la emergencia de una nueva identidad. Así, abriéndose a una suerte de solución “dialéctica”, la novela realiza múltiples combinaciones que dividen cada unidad identitaria en nuevos binarismos¹³⁶, de modo que cada polo identitario aparece fracturado en su interior, conteniendo incluso los gérmenes de la alteridad que lo amenazan. Al mismo tiempo, como las identidades se configuran a través de permanentes contrastes frente a sus opuestos, la novela establece cruces complejos entre los pares binarios, creando numerosas variaciones que abren un juego plural, pero provisorio y siempre sesgado por la jerarquización que asegura la estabilidad del orden social. Así por ejemplo, Loredano es europeo pero violento, lujurioso, amoral e incluso diabólico, mientras que Peri es salvaje pero pacífico, fiel, racional, extremadamente ético y espiritualmente puro.

El “otro” contenido en “nosotros” introduce un factor de ambigüedad que desestabiliza ese universo de polos antitéticos, aunque esa desestabilización sea sólo temporaria y se resuelva siempre en última instancia en favor de una afirmación enfática de la identidad. En este sentido, dos casos resultan particularmente problemáticos: el de Loredano, situado en los bordes de la identidad europea¹³⁷, y el de Isabel, la mestiza que pone en crisis los polos raciales (pues, como

¹³⁶ La nobleza purista exacerbada de la esposa de Mariz y de su hijo Diogo, intolerantes frente a las diferencias, contrasta con la nobleza superior de Antônio y Ceci. En efecto, Lauriana y Diogo rechazan a Peri e Isabel (incluso Diogo infringe el código del padre al matar a una indígena en la selva); en contraste, la superioridad de Antônio y Ceci consiste en su disposición benevolente para admitir el ingreso de “otros” como Peri e Isabel, reconociendo en ellos una superioridad que “casi” los convierte en iguales.

¹³⁷ En efecto, encamando los “males” que, desde los cronistas coloniales hasta *Retrato do Brasil* (1928) de Paulo Prado, definen al conquistador y bandeirante portugués a partir de la ambición desmedida, la ausencia de valores éticos, la infidelidad al “señor feudal”, la violencia y la lujuria, *O Guarani* presenta a este líder de los aventureros como un símbolo inverso a los ideales “medievales” (que el texto rescata como sinónimo de los valores superiores de Europa). Loredano no sólo es un villano estereotípico: indirectamente también encarna a las “clases peligrosas” que preocupan a los intelectuales de mediados del s. XIX. Este personaje siniestro permite recortar, por contraste, la pureza absoluta de los actores buenos. Reiteradamente es asociado por el narrador con el orden de lo sacrilego, de lo demoníaco, y especialmente con el Mal. La asociación metafórica de Loredano con lo “negro” (en el doble sentido de la oscuridad maligna y de la esclavitud) también conduce a pensar que el problema racial, reprimido en la superficie del relato, interviene en la estructura profunda del mismo, “tiñendo” la representación de las alteridades sustitutas.

hija de Antônio, pertenece a la civilización, al tiempo que su parte indígena la empuja “hacia abajo”, hacia la inmanencia del cuerpo y la sensualidad, a pesar de -o junto con- el blanqueamiento racial y la educación europea)¹³⁸. De este modo, Alencar reproduce un lugar común de los discursos coloniales/colonialistas (que se extiende hasta la década del veinte inclusive), definiendo al mestizo por el predominio del erotismo, y a Brasil como la alteridad sensual respecto del racionalismo europeo. Isabel adquiere los contornos de un sujeto racial y culturalmente híbrido e inestable, cuyo dislocamiento amenaza la “traquilizadora” antítesis entre los polos “puros”¹³⁹; por eso es rechazada por el texto: reducida a un objeto de mediación para la trascendencia de los otros, excluida del mito y condenada a desaparecer (aunque también sea la única que muere libremente, lejos del contacto “degradante” con la barbarie)¹⁴⁰. Así, la novela consolida una definición ambigua sobre ese mestizaje “espurio”, inferior al que, en el final utópico, se expulsa hacia fuera del relato como promesa de futuro.

Las ambivalencias que sesgan las identidades “de frontera” cesan frente a los “otros” más radicales: lejos de la mirada romántica que idealiza “a grande raça guarani” encarnada por Peri, los aimorés se presentan como figuras netamente demoníacas. Se trata de una nación caníbal, dominada por la animalidad y por un espíritu degenerado, vengativo y cruel, que carece de patria, de religión e incluso de cultura y de “lengua” (pues los aimorés hablan una lengua “desconhecida”, o más bien un puro gruñido incomprendible para el etnocentrismo del narrador/etnógrafo). En este sentido, Alencar prolonga la rígida separación trazada por los cronistas coloniales (Gândavo, Soares e Souza y Nóbrega entre otros)¹⁴¹ entre “bárbaros

¹³⁸ En contraste directo y radical con la belleza áurea de Cecília (que inspira la elevación “natural” del espíritu al cielo -es decir, la sublimación del deseo-), “admirando aquela moça morena, lânguida e voluptuosa, o espírito apegava-se à terra; esquecia o anjo pela mulher; em vez do paraíso, lembrava-lhe algum retiro encantador, onde a vida fosse um breve sonho” (p. 213). Antes el narrador advierte que Isabel encarna “o tipo brasileiro” (p. 42), sesgado por cierta mezcla de indolencia, vivacidad, languidez y malicia. Desplegada en el plano meramente espiritual, la tensión entre Ceci e Isabel equivale a la que, en el plano material, se establece entre la superioridad europea y la violenta barbarie aimoré.

¹³⁹ En este sentido, en contraste con Isabel (y con el resto de los personajes que permanecen atrapados en la inmanencia del cuerpo o de los valores bajos), sólo se salvan los personajes puramente espirituales: Ceci (sobredeterminada por la negación del cuerpo, y por la extrema blancura racial y simbólica) y Peri (que alcanza la trascendencia del cuerpo por el control de los instintos, la autoinmolación y la sincera conversión religiosa).

¹⁴⁰ Acaso gracias a que ya lleva la mácula de la barbarie, introyectada desde el origen (de hecho, la predisposición natural al erotismo la emparenta sutilmente al salvajismo aimoré).

¹⁴¹ Primeras ediciones: Gândavo, Pero de Magalhães (1576). *Tratado da terra do Brasil*; Soares e Souza, Gabriel (1587). *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, y Nóbrega, Manuel da (1549-1560). *Cartas do Brasil e mais escritos*. Tal como puede verse en las notas eruditas que acompañan el

asimilables” y “salvajes irrecuperables”, reproduciendo los principales tópicos por medio de los cuales el discurso colonial miserabiliza a estos últimos, reduciendo las diferencias a carencias radicales.

Convertidos en una horda demoníaca, los aimorés irrumpen en masa precisamente en el instante en que el conflicto “interior” alcanza el clímax (cuando los aventureros están por ejecutar su traición al señor feudal). Encarnan así una pulsión irracional que, obturada en Peri, brota “brutalmente” en las alteridades condenables:

“Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos.

A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida à brutalidade das feras” (p. 301).

Los aimorés atacan dominados por “um prazer feroz”, pues “a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana”; sus labios son “mandíbulas de fera afeitadas ao grito e ao bramido”, y los dientes, armas amarillas, teñidas por la sangre como en los animales carniceros; las grandes uñas negras y las manos deformes como garras delatan que “a não ser o porte ereto se julgaria alguma raça de quadrúmanos indígenas do novo mundo” (pp. 337-338). Si Peri o Antônio condensan en términos paroxísticos las cualidades superiores de cada una de sus etnias de origen, el supuesto jefe de la tribu aimoré reúne los trazos más marcados de esa monstruosa abyección: bajo los efectos del humo, esa aparición fantasmática (dominada por “seus instintos de canibal”) adquiere la forma de “algum ídolo selvagem, divindade criada pelo fanatismo desses povos ignorantes e bárbaros” (p. 338).

En ese mundo degradado, la ausencia absoluta de un orden social o político coincide con la “horrenda” desjerarquización de los cuerpos en una masa informe¹⁴²: cuando Peri ataca la tribu imprevistamente, ese grupo infrahumano se revela como

desarrollo de la ficción, para el narrador esos autores coloniales constituyen fuentes “transparentes” para la reconstrucción etnográfica emprendida por la novela.

¹⁴² Esa autoridad es puesta en cuestión por el narrador, que duda incluso de la existencia de algún tipo de organización política en la horda salvaje.

“um turbilhão horrível de homens que se repeliam, tombavam e se estorciam; de cabeças que se levantavam e outras que desapareciam; de braços e dorsos que se agitavam e contraíam, como se tudo isto fosse partes de um só corpo, membros de algum monstro desconhecido debatendo-se em convulsões” (p. 341).

Previsiblemente, la devaluación del bárbaro aimoré se exaspera frente al canibalismo. El narrador se niega a interpretar el ritual pues éste adquiere dimensiones aún más monstruosas precisamente por carecer de sentido. A los cuerpos desorganizados en una masa informe, y a la más horrorosa anarquía política, se suma la ausencia de estructuras familiares, e incluso de diferencias de género ante la sed antropófaga¹⁴³.

Esta monstruosidad fantástica alcanza su punto máximo en la escena del sacrificio de Peri¹⁴⁴, definida como un “sabbat” demoníaco¹⁴⁵ (con el empleo del término “sabbat”, y la alusión al diabolismo, el narrador actualiza el imaginario medieval europeo, insistiendo en el reduccionismo etnocéntrico que distorsiona y vacía de contenido específico las prácticas americanas)¹⁴⁶. Y paradójicamente, ese universo abyecto que la ideología del texto condena es el mejor resuelto en términos estilísticos (pues frente a la saturación de clisés que rodean a las figuras superiores -Ceci, Peri, Mariz-, la dimensión monstruosa de estos salvajes infernales es aprehendida a partir de la ruptura con los cánones estereotípicos de “lo bello”, forzando así la

¹⁴³ Pues en el festín antropófago interviene toda la tribu: “as mulheres moças tocavam apenas na carne do prisioneiro; mas os guerreiros a saboreavam como um manjar delicado, adubado pelo prazer da vingança; e as velhas com a gula feroz das harpias que se cevam no sangue de suas vítimas” (p. 379).

¹⁴⁴ En este sentido, la inmolación de Peri tiene un valor simbólico particular: en una sugestiva inversión de la comunión ritual con el cuerpo de Cristo, el héroe/mártir se envenena para que los salvajes mueran al ingerir su cuerpo y su sangre en la ceremonia antropofágica, salvando así a la familia del señor feudal.

¹⁴⁵ Por lo demás, el carácter “diabólico” de “sabbat” indígena emparenta sutilmente a los aimorés con la dimensión demoníaca de Loredano.

¹⁴⁶ Sintomáticamente, también la reunión conspirativa de los aventureros es definida como un “sabbat infernal” (p. 275). Así, especialmente con respecto al mundo demoníaco, el texto crea un rico entramado de metáforas que permite enlazar entre sí las diversas otredades condenables. Lejos de la descripción etnográfica pretendidamente objetiva, que alimentan las notas a pie a lo largo de la ficción, en este punto el narrador noveliza ferozmente a la alteridad, apelando a numerosas figuraciones románticas de lo siniestro y del Mal.

Por lo demás, en su afán científico, se ve obligado a describir la información “etnográfica” colonial, poniéndola al servicio de sus definiciones etnocéntricas de la alteridad. Así por ejemplo, al iniciar su descripción del canibalismo, admite la carencia de datos respecto de este ritual en el contexto aimoré, y admite la existencia de esta práctica entre los tupis (p. 359), contradiciendo así la redención absoluta de este grupo emprendida por la novela desde la primera línea.

exploración de un feísmo social menos cristalizado).

Unos pocos elementos matizan esa saturación de trazos demoníacos¹⁴⁷. Así, de manera “magnánima” y “democrática”, el texto también somete la identidad aimoré (como las otras) a una subdivisión interna que pretende modular y diluir la homogeneidad del estereotipo¹⁴⁸.

En contraste con esta devaluación extrema, Peri es presentado como un aculturado perfecto, completamente disponible para la asimilación total al orden hegemónico. La actitud racionalista para dominar eficazmente la naturaleza¹⁴⁹, el cuidado por su vestimenta y su choza, el manejo de la lengua conquistadora, el control represivo del cuerpo y de los instintos, la consagración a una espiritualidad trascendente, la fidelidad extrema (a Ceci y al “señor feudal”) que varias veces lo conduce a la autoinmolación, y la conversión religiosa (que corona el proceso aculturador hermanando, también en el plano trascendente, los universos antagónicos del salvaje y del civilizado)¹⁵⁰ evidencian el opacamiento extremo de la violencia implícita en la dominación cultural¹⁵¹. En efecto, *O Guarani* somete el mundo indígena al núcleo conquistador, permitiendo apenas la supervivencia de fragmentos “arqueológicos” de la alteridad, girando superficialmente en torno al centro europeo.

Tal como observa Ortiz (1992), *O Guarani* pone en escena un rito simbólico de pasaje, e inscribe el futuro de la nación en el orden de lo sagrado: para que se produzca el (re)nacimiento de la nación brasileña, deben destruirse tanto la primera civilización portuguesa como los

¹⁴⁷ La india aimoré, ofrecida a Peri como consuelo sexual antes del sacrificio, reconoce la superioridad del héroe; se solidariza con él, ayudándolo a huir, y luego se autoinmola para salvarle la vida.

¹⁴⁸ Inclusive, el amor espontáneo de la aimoré por Peri suscita en el narrador el rescate de la sensibilidad indígena, pues “na vida selvagem, tão próxima da natureza, onde a conveniência e os costumes não reprimem os movimentos do coração, o sentimento é uma flor que nasce como a flor do campo e cresce em algumas horas com uma gota de orvalho e um raio de sol” (p. 348).

¹⁴⁹ Este control racional y represivo de las emociones contradice el ideario romántico europeo. Esto revelaría el desajuste entre ambos contextos culturales: en Brasil, la naturaleza y los instintos son percibidos como excesos que deben ser domesticados como condición *sine qua non* para la instauración de la civilización.

¹⁵⁰ En este sentido, el texto exagera de manera acrítica y maniquea la extrema sumisión del protagonista. Obsérvese que es el señor colonial el que bautiza al indígena, otorgándole una nueva identidad. Este detalle refuerza el futuro carácter omnímodo del patriarcalismo “fazendeiro” por encima de la Iglesia, tal como sostiene Freyre (1978), un celoso lector de Alencar en varios aspectos.

¹⁵¹ Esa fusión aculturadora y “trascendentalista” de Peri y Ceci alcanza el clímax en el final, cuando ambos personajes rezan juntos, para luego ser tragados por la corriente del río, impulsados hacia el futuro mítico que dará origen a la nación (por la emergencia de un mestizaje superior).

sedimentos salvajes inasimilables. En este sentido, la novela pretende articular un proceso dialéctico que parte de la instauración de la civilización en la selva (tesis), enfrentando el ataque de los aventureros y de los aimorés (antítesis), para desembocar en el renacimiento a través de la fusión de los mejores elementos portugueses e indígenas, por medio de la unión de Peri y Ceci (síntesis). A través de la participación mítica de Peri en una alianza utópica, *O Guarani* propone el rescate de la espiritualidad americana, y la represión del lado “negro” (instintivo, violento, sensual) contenido tanto en la cultura indígena como en la europea¹⁵².

De este modo, *O Guarani* retoma el discurso hegemónico heredado de la conquista y colonización, basado en la exaltación de una conciliación armónica entre los polos antagónicos. En la novela, el amor y el erotismo permiten travestir el problema de la dominación bajo la forma pacífica de una unión “cordial”; como contracara, se niegan deliberadamente la violencia de la aculturación y los condicionamientos económicos “espurios” (como el lazo entre los bandeirantes y el señor feudal).

En cierta medida, *O Guarani* contradice narrativamente la hipótesis de Martius. Frente a esa concepción del mestizaje como la base privilegiada de la identidad nacional en formación, Alencar condena el mestizaje “primero”, y propone en cambio una solución superior, diferida y “fora de lugar”. Incluso, puede pensarse que en el fondo *O Guarani* niega el mestizaje porque Brasil no nace de dos etnias realmente diversas, sino de la fusión mítica de una misma identidad espiritual. En este sentido, aunque aparentemente explora la diversidad, finalmente demuestra en qué medida la Identidad no admite la diferencia (en el sentido “derridadeano” del término). Por el contrario, ésta se impone a partir de la oposición rígida entre lo Uno y lo Otro, permitiendo que sólo transicionalmente emerja, como factor de cambio, una dialéctica de destrucciones y fusiones regeneradoras que, en todo caso, purifican y preservan el núcleo (eurocéntrico y aristocrático) de la Unidad¹⁵³.

Unas décadas después, esta fuga idealista hacia los confines del mito se volverá insostenible: las profundas transformaciones sociales y políticas y la emergencia de nuevos paradigmas epistemológicos y estéticos obligan a los intelectuales naturalistas a asumir la gravitación innegable del mestizaje racial y cultural ya efectivo, en la definición de la identidad

¹⁵² En este sentido, resulta evidente que, a diferencia de la ficción romántica europea, en Brasil el mundo medieval no ofrece una solución al problema del origen de la identidad nacional: aquí, ese mundo debe ser inmolado (por la intervención sacrificial de los aimorés) para permitir el nacimiento de un orden de integración superior.

¹⁵³ En este sentido, en la medida en que Peri y Ceci se convierten en hermanos espirituales, el origen de la nación sería narrado (como en otros muchos textos latinoamericanos) apelando al

brasileña. Aun así, *O Guarani* abre un puente entre los discursos coloniales y las concepciones del naturalismo, al mencionar lateralmente la incidencia del trópico en la exacerbación de las pasiones¹⁵⁴, y advertir que en Brasil el modelo europeo se altera (en términos raciales, culturales y políticos), e incluso debe ser destruido para luego renacer, perfeccionado por la absorción de las nuevas diferencias.

Por una parte *O Guarani* constituye una ficción conservadora, pues en lugar de exaltar la tendencia independentista del héroe indígena en el nacimiento de la nación, realiza una apología de su entrega casi absoluta al colonizador. Así, el texto anula la violencia económica, social y cultural que se desprende de la dominación, reduciendo toda conflictividad al choque entre la civilización y la barbarie, superable a través de una conciliación trascendente y aculturadora. De este modo Alencar busca una (falsa) solución intermedia: flexibiliza el concepto de “civilización” para volverlo permeable -al menos en el trópico- a la asimilación de ciertos bárbaros. En última instancia, las contradicciones implícitas en ese movimiento anidan no sólo en la mirada del romanticismo brasileño o europeo¹⁵⁵, sino también en la propia genealogía del concepto de “civilización”.

A pesar de las evidentes limitaciones ideológicas, *O Guarani* también organiza una nueva base simbólica para las transformaciones posteriores de la imaginación sobre el “otro” y la cultura popular. En efecto, por una parte, al exaltar la inclinación poética y mística de Peri, Alencar (como Martius, Magalhães o Denis) rescata el potencial lírico de la cultura tupi-guarani como fuente de inspiración para forjar una literatura nacional. Amén de la tematización de elementos incipientemente transculturados¹⁵⁶, el texto mismo se abre gradualmente a la transculturación: en

mito de un incesto “fundacional”.

¹⁵⁴ Así por ejemplo, el narrador advierte que “as paixões no deserto, e sobretudo no seio desta natureza grande e majestosa, são verdadeiras epopéias do coração” (p. 42).

¹⁵⁵ Tal como lo prueba el epígrafe inicial de Baudelaire, citado en la apertura de este ítem.

¹⁵⁶ El castillo portugués en plena selva opera como emblema claro de un orden que se ha adaptado a la realidad brasileña, aunque sometiéndola. La construcción incorpora las defensas naturales del terreno y alberga en su interior varios elementos provenientes de la cultura indígena y de la naturaleza americana, forjando en ese espacio simbólico una primera transculturación: retazos de la heráldica feudal conviven con plumas, una colección de minerales locales, muebles europeos realizados en maderas del trópico, pieles de animales salvajes y aves embalsamadas. Aislados, “fora de lugar”, la acumulación tropical de esos objetos híbridos (europeos y americanos) engendra uno de los primeros “kitsch” diseñados por la ficción brasileña para aprehender la coexistencia de culturas heterogéneas y la manipulación instrumental de la naturaleza “salvaje”. También las intervenciones creativas de Peri (por ejemplo, para complacer la coquetería femenina de Ceci en plena selva), prueban que la naturaleza tropical y las necesidades

el final, el narrador celebra la riqueza de las mitologías primitivas (p. 438), y suspende su enunciación para que Peri narre extensamente el mito tupi de Tamandaré y el diluvio¹⁵⁷. Así, el final no sólo implica la salida de los personajes de la historia y el ingreso en el mito, sino también la entrada de la mitología indígena en el seno del texto culto. Ese primitivismo alencariano funda eficazmente las bases de la transculturación narrativa que desembocará en el vanguardismo.

Además, el indígena noble se erige en el único sujeto idealmente libre, en el seno de una sociedad extremadamente rígida; por ello, el reconocimiento de la alteridad radica precisamente en esta oportunidad de ascenso al estamento superior. En este sentido, leída en relación a otras ficciones del indianismo romántico latinoamericano, el rescate de una figura heroica de la alteridad constituye un gesto relativamente “progresista”¹⁵⁸, del mismo modo que la conciliación utópica entre las razas “elegidas” sugiere -con las señaladas limitaciones- una actitud tolerante frente a la heterogeneidad.



Coincidiendo con el movimiento abolicionista, varias ficciones de la última fase romántica tematizan en primer plano al negro o abordan el problema de la esclavitud, aunque lo hacen con limitaciones formales y dificultades ideológicas diversas. *A escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães¹⁵⁹ aborda la esclavitud, apuntando a reconocer la individualidad del “otro” como sujeto, y a denunciar los atroces abusos de algunos “senhores-de-ingenho”; sin embargo, también

europas pueden adaptarse recíprocamente, para alcanzar progresivamente una solución “armónica”. Si en su aculturación Peri sacrifica en parte el “contenido” indígena, Ceci abandona en parte su “forma” europea (así, cuando huye hacia el futuro mítico, adapta sus modales a la selva, comportándose por primera vez “como uma filha das florestas, uma verdadeira americana”, p. 443).

Aun así, la primera instancia de intercambio cultural es limitada; por ende, debe ser “sacrificialmente” destruida para que luego emerja un estadio superior de integración. La conciencia de las contradicciones culturales implícitas en el trasplante directo del universo europeo al trópico conducen la trama hacia la destrucción del mundo transplantado.

¹⁵⁷ La hibridez (de cultura, género, raza y clase) que en *O Guarani* atraviesa (y amenaza) la estabilidad de las identidades (tanto de los sujetos como de las prácticas culturales) alcanza incluso a la propia categoría del narrador, escindido entre la enunciación novelesca y la del ensayo etnográfico, entre el verosímil romántico y el verosímil realista, y entre la reconstrucción historiográfica (bajo el modelo de la novela histórica) y la fundación de un mito de origen.

¹⁵⁸ En este sentido, piénsese por ejemplo en las diferencias significativas entre *O Guarani* y *La cautiva* de Esteban Echeverría.

¹⁵⁹ Primera edición: Río de Janeiro.

realiza una operación peculiar de invisibilización y falseamiento de la alteridad esclava¹⁶⁰.

La novela se centra en una protagonista esclava (Isaura) a la cual se le asigna una cierta profundidad psicológica y una historia biográfica interesante desde el punto de vista literario. Esos elementos devienen en el reconocimiento de una identidad propia, supuestamente irreductible al estereotipo de la raza o del género¹⁶¹. Sin embargo, Guimarães también postula que ese “otro” sólo puede ser reivindicado si las diferencias (raciales y culturales) se diluyen gracias a los milagros de la educación... y de la biología. En efecto, el personaje injustamente condenado a la senzala es una esclava emblanquecida tanto por sus cualidades “naturales” (el aspecto físico, la belleza excepcional, la enorme estatura ética) como por la educación “elevada” recibida. Así, estableciendo un cruce paradigmático entre abolicionismo e ideología del blanqueamiento, *A escrava...* postula que el negro no es virtuoso por ser negro sino a pesar de serlo, como si la virtud fuese inversamente proporcional a la evidencia de sangre africana. De hecho, para estimular la identificación del lector (blanco), la blancura de Isaura es continuamente confirmada por el narrador y el resto de los personajes, operando así como una sólida compensación del estigma de origen¹⁶². Como la inferioridad (racial, física, cultural y ética) del resto de los negros y mulatos que circulan por el texto es ilegible en el cuerpo y el espíritu de ese caso excepcional (que justifica la asignación del protagonismo novelesco), el texto parece advertir que la esclavitud es una

¹⁶⁰ También en *O tronco do ipê* (1871) Alencar se aproxima al mundo negro, reproduciendo el racialismo romántico en su versión hegemónica. La ficción se desplaza a un pasado reciente (mediados del s. XIX), abordando las relaciones interraciales en la “fazenda”, en un momento todavía “estable” y próspero del régimen esclavista. Tal como advertirá luego Gilberto Freyre (1978), convirtiendo esta novela en un “genotexto” de su propia tesis sobre la historia nacional, más allá de la gravitación aparentemente secundaria de las prácticas y los actores negros, el orden patriarcal esclavócrata es aprehendido a través de trazos sutiles pero emblemáticos, como el borramiento de las fronteras entre las esferas de lo privado y lo público (o el tejido de un red de favores sobre el que se sostiene ese orden). Sin embargo, a pesar de estos trazos generales, Alencar no ahonda en la representación de la cultura negra (que no conoce). Por lo tanto, recurre nuevamente a valoraciones etnocéntricas y a clisés y estereotipos propios del racialismo romántico (así, reaparece la imagen del negro asociado al orden de la animalidad, o percibido como niño, como sujeto incompleto, desprovisto de sexualidad, sin voluntad propia ni capacidad de resistencia). Reproduciendo la idea de que en Brasil, las relaciones entre señores y esclavos tienen un carácter más benevolente que en las demás sociedades esclavócratas, en *O tronco...* la esclavitud es concebida como una instancia protectora que refuerza la unidad social (y nacional).

¹⁶¹ En varios aspectos recuerda la ficcionalización del “otro” social y sexual en la novela *Pamela* de Richardson (aunque, como veremos, las razones por las cuales Isaura lucha por preservar su honra son prácticamente inversas a las de la heroína inglesa).

¹⁶² Por ejemplo, el narrador señala que “A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaraçada por uma nuança delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada” (p. 30). La esposa de Leôncio, para defender la protección otorgada a Isaura, advierte que “Es formosa, tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só

institución nefasta sobre todo (o al menos) cuando el individuo resulta excepcional por sus virtudes y por parecer blanco.

Así, en *A escrava...* la esclavitud sólo aparece condenada en términos abstractos: entre la salvación del caso individual y la institución esclavócrata en su conjunto se abre un abismo representacional que sintomatiza los marcados límites ideológicos del texto y la trampa racialista y etnocéntrica tramada “sin querer”. Así, Isaura emerge como una figura “dislocada”, “fora de lugar” entre las esclavas que sólo representan fuerza de trabajo, y las mulatas sensuales (encarnadas por la perversa Rosa, que odia la suerte de Isaura). Conciente de su “dislocamiento”, la protagonista acepta humildemente su condición servil, lo que enfatiza su heroicidad:

“Essa educação que me deram e essa beleza que tanto me gabam, de que me servem?... São trastes de luxo colocados na senzala do africano. A senzala nem por isso deixa de ser o que é: uma senzala” (p. 32).

La trama se desenvuelve de manera simple y lineal: la “sinhá” que la había protegido en la infancia, dándole la educación propia de una joven aristócrata (para suplir así la pérdida de una hija), le prometió hacerla libre antes de morir, pero muere sin poder cumplir su promesa. El heredero de la hacienda, Leôncio, ha aprendido bien desde la infancia el camino de la corrupción y el autoritarismo parasitario propios de la casa-grande (en ese punto, la novela se inserta en una genealogía fructífera que incluirá luego textos paradigmáticos como las *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis y los ensayos de Gilberto Freyre). Ya su padre (que encarnaba el prototipo del “senhor-de-ingenho” acostumbrado al abuso sexual de las esclavas de la casa-grande) se había obsesionado especialmente con la madre de Isaura¹⁶³, muerta por los castigos sádicos a los que fue sometida por el “amante despechado”. “Digno herdeiro de todos os maus instintos e da brutal devassidão do comendador” (p. 44), Leôncio reproduce el legado del padre, empecinándose ahora obsesivamente en la persecución sexual de Isaura. La violencia se acompaña de perversas declaraciones de amor y de extorsiones múltiples, en grado creciente de crueldad; Isaura resiste estoicamente esas persecuciones impúdicas (para defender su integridad, ¡pero especialmente porque ofenden a su ama, la esposa de Leôncio!), demostrando una fidelidad

gota de sangue africano” (p. 32).

¹⁶³ “Isaura era filha de uma linda mulata, que fora por muito tempo a mucama favorita e a criada fiel da esposa do comendador. Este, que como homem libidinoso e sem escrúpulos olhava as escravas como um serralho à sua disposição, lançou olhos cobiçosos e ardentes de lascívia sobre a gentil mucama” (p. 38).

y entereza moral “inquebrantables”¹⁶⁴. Negándole sistemáticamente la libertad, Leôncio le promete favorecerla sólo si cede a sus reclamos, y la amenaza con condenarla al trabajo rural más atroz (e incluso al calabozo, el “pelourinho” y la tumba) si continúa rechazando sus reclamos.

El resto de la trama reproduce e incrementa esa tensión persecutoria inicial: castigada, Isaura huye de la hacienda a orillas del Paraíba (paradójicamente, en un barco negrero) con su padre, un honesto labrador portugués que desde hace años intenta en vano liberarla. Instalados en Recife, inician una nueva vida, sencilla y anónima, hasta que Álvaro, un joven rico y de nobles valores (que encarna el discurso abolicionista del narrador), se enamora de Isaura. Al asistir por primera vez a un baile de la elite recifense, la protagonista es reconocida por un personaje vil (interesado en la recompensa ofrecida por la captura de la esclava fugitiva); denunciada públicamente, Isaura es devuelta a la hacienda. Después de varios meses de prisión, y psicológicamente quebrada por la violencia, acepta el nuevo plan siniestro de Leôncio: obtener la libertad a cambio de casarse con el personaje más repugnante de la hacienda¹⁶⁵. En el “deus ex maquina” del final irrumpe Álvaro, justo antes de efectuarse el horrendo matrimonio, para declarar que acaba de comprar la hacienda y que, por ende, a Leôncio ya no le pertenecen ni ésta ni la vida de los esclavos. Inmediatamente después, doblemente humillado, el patriarca perverso corre a suicidarse.

Isaura no es una esclava que se revela contra la esclavitud (esto queda claro, por ejemplo, en la canción *leitmotiv* que ella misma entona desde la apertura de la ficción: allí, una voz se queja por los suplicios de la sujeción, mientras otra obliga “sabiamente” a la primera, a aceptar la condición esclava “sin quejarse”). Inclusive el rechazo del acoso sexual de Leôncio no se debe sólo a la defensa de su “integridad”, sino también al respeto heroico por su propia condición de esclava, que exige teóricamente fidelidad a los señores y preservación de la distancia.

En principio, la novela denuncia la esclavitud como una institución nefasta que explota y priva a los sujetos de su libertad. Sin embargo, al mostrar repetidamente varias generaciones de buenas “sinhás” que protegen maternalmente a los esclavos (e incluso les niegan la libertad “por amor”), engañadas por sus maridos viciosos (que desean lujuriosamente a las esclavas), lo que el texto prueba de hecho es, más bien, cómo la esclavitud corrompe las costumbres “blancas”, poniendo en peligro el matrimonio “burgués” y la fortuna (Leôncio cae en la ruina no sólo

¹⁶⁴ Así, gracias a su defensa perseverante, Isaura llega “incólume” al “final feliz” de la novela.

¹⁶⁵ Y aquí el etnocentrismo miserabilista vuelve a aflorar: Isaura vive con terror la amenaza de Leôncio de obligarla a casarse con el negro más hediondo de su hacienda.

porque abandona las inversiones “tradicionales” de su clase y se entrega a la especulación en la Bolsa, sino también porque la lujuria arrasa con todo sentimiento del deber)¹⁶⁶. En este sentido, el problema no es (sólo) la esclavitud, sino (también) la “irresponsable” promiscuidad sexual de los señores de ingenio, que descuidan la protección paternalista de sus esclavos (y las formas tradicionales de producción), poniendo en peligro la continuidad del patriarcado.

A la vez, aunque la novela cuestiona en abstracto la esclavitud, en general oscurece los trazos concretos de la explotación, excepto en relación a la explotación sexual (y aquí, aunque se mencionan maltratos físicos y recursos de tortura, aun la extorsión sexual aparece suavizada cuando se aborda la subjetividad de los señores, lo que de algún modo atempera su perversidad). Además, frente al modelo casto de Isaura y el promiscuo encarnado por Rosa, el resto de las esclavas conforman un telón de fondo anónimo y asexuado, ligado exclusivamente a la explotación económica¹⁶⁷.

Significativamente, la única escena de trabajo esclavo visible en la novela (fuera de las tareas leves en el interior de la casa-grande) muestra apenas al coro femenino de hilanderas tejiendo en un galpón, mientras conversan o cantan con sus hijos jugando alrededor (en esa aprehensión fugaz de la cotidianeidad popular sucede lo “esperable”: el narrador no capta otra práctica cultural de los esclavos más allá de la oralidad, al tiempo que ésta adquiere el valor de una distorsión casi grotesca respecto del registro culto de narrador y personajes blancos y blanqueados). El trabajo en la “roça” (esto es, la “verdadera” explotación brutal del esclavo) se menciona (porque las esclavas le temen, y luego son efectivamente enviadas allí) pero no se aborda en la ficción, aplicando aquí el mismo criterio “pudoroso” para con el lector, que obtura la representación de la sexualidad en la novela.

El texto no despliega una legitimación de los márgenes y/o de los actores populares; más bien aísla individuos idealizados y exagera las antítesis. En este sentido, la ficción parece blanquear a Isaura a costa de proyectar los rasgos degradantes hacia otras figuras, que adquieren la dimensión siniestra reprimida en la idealización. Así por ejemplo, la contracara de Isaura es la esclava Rosa (más evidentemente mulata, y por ende sensual, promiscua y carente de valores éticos). Como en *O Guarani* frente a Isabel y la barbarie aimoré, *A escrava...* pone en circulación

¹⁶⁶ Así, la ruina y la humillación castigan la doble hybris (económica y sexual) que lo desvía de los “verdaderos deberes” del patriarca.

¹⁶⁷ En este sentido resulta atinada la observación de Toller Gomes (1988: p. 50) con respecto al modo en que el texto (al confirmar la existencia de una clasificación triple de la mujer, desde la óptica masculina y blanca), pone en escena un dicho popular del s. XIX (recogido por Gilberto Freyre en *Casa-grande e senzala*): “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”.

imágenes más ricas en la aprehensión de Rosa que ante el modelo ideal de Isaura, evidenciando así la fascinación “erótica” del propio narrador (consensuada por el público) frente al estereotipo de la mulata sensual.

La devaluación de la alteridad trasciende la especificidad de la senzala, y esta ampliación del miserabilismo puede entenderse como parte de un gesto democratizante (en la medida en que las fronteras del submundo de la senzala y de los márgenes blancos se desdibujan). Belchior, el jardinero de la casa-grande (que el patriarca perverso destina a Isaura como marido), no sólo es un blanco pobre y servil que depende de los favores de la familia hacendada: también constituye un ente infrahumano, un idiota animalizado, grotesco como los bufones medievales e irracional como Calibán. La novela perfila su dimensión monstruosa apelando a la misma estética de la abyección que *O Guarani* proyecta sobre el mundo aimoré. En efecto, Belchior

“era um mostrengo afetando formas humanas, um homúnculo em tudo mal construído, de cabeça enorme, tronco raquíptico, pernas cortas e arqueadas para fora, cabeludo como um urso, e feio como um mono (...). A natureza esquecera de lhe formar o pescoço, e a cabeça disforme nascia-lhe de dentro de uma formidável corcova” (p 55).

El criado es “sanamente” maltratado tanto por el narrador como por los personajes. Incluso Isaura se burla de sus actitudes excesivamente respetuosas y de sus declaraciones de amor (que, a pesar de su honestidad, percibe siempre como gestos repugnantes)¹⁶⁸. Así por ejemplo, la escena en que Belchior le regala flores a la protagonista, proponiéndole respetuosamente matrimonio, funciona como contrapeso grotesco del conflicto dramático, introduciendo una modulación (supuestamente) cómica frente al acoso trágico del personaje rico sobre la esclava-blanca.

De este modo, la novela de Guimarães denuncia teóricamente la esclavitud y, paradójicamente, en el mismo movimiento confirma la visión etnocéntrica hegemónica, devaluando las alteridades más lejanas (de las senzalas), e igualando a los “otros” por medio de la inferiorización.

Tanto *O Guarani* como *A escrava...* fabulan el ascenso social de figuras emergentes del margen social, del mundo indígena o de la senzala. La asimilación depende de la aculturación como condición *sine qua non*, y es siempre otorgada como una dádiva “desde arriba” (a partir de una figura patriarcal y protectora que, reconociendo el heroísmo sobrehumano del “otro”

¹⁶⁸ Por eso coincide con su torturador cuando, en el final, vivencia el casamiento con Belchior

excepcional, y la identidad de fondo con respecto a sí mismo, beneficia al inferior permitiéndole el ingreso en su clase). En ambas ficciones hegemónicas, el ascenso corresponde a la celebración de una alianza sexual que metaforiza el mestizaje nacional positivo, al tiempo que se condenan taxativamente otras alteridades y otras formas inferiores de mezcla (sexual, racial y cultural).



Almeida: una inflexión marginal sobre el margen

La concepción de la cultura popular implícita en la novela *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antonio de Almeida (1852)¹⁶⁹ establece un contrapunto sistemático con las ficciones hegemónicas del romanticismo brasileño. Almeida se centra casi exclusivamente en la representación del universo popular (percibido como un mundo relativamente autónomo y heterogéneo), y apela a un tono menor, bajo y cómico que se hace visible en la materia narrada, el estilo coloquial del narrador (que evita la retórica elevada, aunque preserve la distancia respecto de la oralidad popular representada) y la concepción carnavalesca del mundo (que en todo caso excluye la tragicidad, aun frente a experiencias más negativas).

La novela despliega varias líneas narrativas paralelas y yuxtapuestas; en ellas interviene un conjunto amplio de tipos sociales, creando una rápida y compleja dinámica de acción. Situada en el Río de Janeiro colonial a principios del s. XIX, la secuencia principal narra las aventuras del pícaro Leonardo Pataca, desde su nacimiento humilde (y su temprana orfandad) hasta la adultez. El protagonista es criado por un Compadre incapaz de reconocer el espíritu rebelde de Leonardo, a pesar de las permanentes advertencias realistas de la Comadre (la absurda confianza del Compadre en la rectitud e inteligencia de Leonardo suscita numerosas escenas cómicas, especialmente por la irreverencia que muestra el protagonista ante las instituciones de poder como la iglesia o la escuela, y sus permanentes vaivenes entre la ley y la ilegalidad). Por su parte, el Mayor Vidigal encarna las fuerzas del orden policial, vigilando continuamente las transgresiones

como un castigo degradante y atroz.

¹⁶⁹ Primera edición: en folletín, en el *Correio Mercantil* de Río de Janeiro, en el suplemento “A Pacotilha”, en 1852. Primera edición en volumen: Río de Janeiro, 1854-1855.

públicas y privadas de los personajes populares¹⁷⁰. Concluida la infancia turbulenta, Leonardo no se convierte en cura, artista o procurador (tal como esperaba el Compadre), sino en un “vadio” completo, sin estudios, sin trabajo, sin hogar y extraviado en una relación amorosa inestable con una mulata pobre. La Comadre interviene reiteradamente conduciendo a los personajes “perdidos” de retorno hacia la esfera del orden¹⁷¹. Finalmente, luego de numerosas peripecias, Leonardo se convierte en “sargento de milicias”, se casa con la candidata adinerada y cobra la herencia del Compadre, ingresando así plenamente en la esfera de la ley.

Las *Memórias...* proyectan una primera mirada de complicidad condescendiente frente a los sectores populares, degradados o incluso invisibilizados por las narraciones hegemónicas del romanticismo. Por ello, las *Memórias...* hacen lo que Varnhagen, Alencar, Martius o Gonçalves de Magalhaes no hacen: mientras los intelectuales proto-folkloristas y los novelistas “serios” del romanticismo brasileño tienden a idealizar la cultura popular nacional (pero también a reservarla como una categoría abstracta, vacía de contenido), Almeida intenta aprehender la gravitación y la naturaleza de la risa popular como manifestación paradigmática de resistencia a la cultura oficial, suspendiendo (o al menos limitando) la aplicación de nociones propias del dominio de la estética burguesa.

Como veremos, la novela despliega la rica multiplicidad de manifestaciones contenidas en esa cultura cómica popular: las fiestas religiosas, las celebraciones profanas, las creencias y supersticiones populares¹⁷², los ritos civiles de la vida cotidiana o los ritos biológicos (como la enfermedad, la muerte o el nacimiento) revelan, en su dimensión camavalesca, un efecto de igualación social. Ese tipo de prácticas entroncan con una serie de manifestaciones más “arcaicas” de la cultura popular cómica, que tradicionalmente asumen el establecimiento de un contrapunto

¹⁷⁰ Por ejemplo, descubre al padre de Leonardo (que es un “meirinho” u “oficial de justicia”) y al cura, en ridículas escenas íntimas en las que se degradan sus autoridades públicas, o acecha en las fiestas populares persiguiendo a “desordeiros” y marginales varios.

¹⁷¹ Así, libera de prisión al padre de Leonardo, y luego lo salva de la relación caótica con una gitana, arreglándole un tranquilo “matrimonio burgués” con su sobrina; apelando a la mentira, influencia a la familia de una joven cuyo matrimonio con Leonardo sería conveniente (desde el punto de vista económico), para que acepten a éste y rechacen a otro candidato; cuando Leonardo se fuga de la cárcel (en la que ha sido puesto por el Mayor Vidigal), le consigue un empleo, y después de varias detenciones logra que lo liberen y asciendan a “sargento de milicias” (a cambio del retorno de una antigua amante de Vidigal).

¹⁷² En este sentido, el personaje típico de la Comadre es clave en la novela, porque pone en circulación prácticas sincréticas, entre elementos provenientes de la religión católica y de la superstición popular, apelando a una medicina popular que compite abiertamente con la ciencia

desjerarquizador con las formas de culto y las ceremonias oficiales, al poner en escena visiones del mundo y de las relaciones humanas no oficiales, exteriores a las instituciones e incluso contrapuestas a ellas. En efecto, las *Memórias...* reformulan, en el interior del texto culto, numerosos materiales de la cultura cómica popular de largo aliento, de proveniencias heterogéneas (europeas, amerindias, africanas) y con grados diversos de transculturación. De este modo, la novela abre un lazo (sutil pero persistente) con la tradición literaria carnavalesca, y especialmente con la picaresca del Renacimiento español y sus posteriores derivaciones novelescas.

En particular, acercándose a la tradición popular carnavalesca examinada por Bajtín (1987), ciertos episodios de la novela (sermones, oraciones colectivas, procesiones y fiestas religiosas que extienden el ritual colectivo sobre las calles) ignoran toda distinción entre actores y espectadores: ambos en conjunto profanan el sentido ritual, convirtiendo la sacralidad en “carnaval”, al ofrecer una liberación transitoria que deja abolidas (provisoriamente) las relaciones jerárquicas, la alienación, los privilegios, las reglas y los tabúes.

Al mismo tiempo, en las *Memórias...*, tanto en la dinámica de la acción como en la construcción de las identidades opera una lógica de compensaciones, en base a la cual ningún personaje es íntegramente positivo: todos (aun los actores “ideales”) revelan un punto flaco que los vuelve éticamente vulnerables. Así, la integridad heroica es expulsada fuera de los confines de la ficción, y la risa colectiva consigue quebrar la sacralidad (supuestamente ilimitada e incorruptible) de las “autoridades” de la religión y del poder policial, jurídico o político. Por ejemplo, el “Meirinho” Leonardo Pataca es descubierto por el Mayor Vidigal realizando un ridículo ritual “feiticeiro”¹⁷³. El Maestro de ceremonias varias veces sufre la condena de la carcajada colectiva, que reconoce en su debilidad sensual una contradicción que lo desautoriza y acerca al carnaval popular. Finalmente también Vidigal es descubierto en sus falencias, cuando el

(por ejemplo, cuando asiste el parto de Chiquinha).

¹⁷³ “Feiticeiro” es quien realiza actos de brujería o magia (“feitiçaria”). Hemos mantenido el término en portugués a lo largo de la tesis en función de las resonancias específicas que éste adquiere en el contexto de la cultura popular brasileña, como figura interviniente en prácticas de candoblé o macumba, y por ende ajenas (al menos en principio) a la brujería de tradición europea.

En las *Memórias...* el “feiticeiro” huye, y el único detenido por Vidigal es Leonardo Pataca, descubierto en pleno ritual prohibido, desnudo y apenas cubierto con un manto inmundo, mientras traga brebajes vomitivos y reza por los rincones. Pataca es obligado a continuar con el ritual, en una repetición *ad infinitum* que profana la sacralidad del acto hasta la abyección (convirtiéndose en una nueva fuente de comicidad); luego es detenido y sometido a la humillación del reconocimiento público.

pueblo ríe frente a la exitosa fuga del “vadio” Leonardo¹⁷⁴, cuando celebran una fiesta popular de “Papai Lelé” para escarnio de Vidigal (asociado al muerto de la ceremonia camavalesca), o cuando en el final de la novela *Maria Regalada* consigue sobornarlo, seduciéndolo a cambio de la libertad del protagonista. Estas escenas revelan la inversión de todas las instancias previas en las que el Mayor encarna la represión institucional del pueblo, probando así las fracturas que coartan la eficacia del poder.

Para Bajtín, las prolongaciones de esta línea “camavalesca” en la modernidad posterior al Renacimiento reducen la degradación a su carácter exclusivamente negativo¹⁷⁵. De Cervantes en adelante, la literatura vinculada al realismo grotesco adquiere progresivamente un carácter privado y personal, sin el tono colectivo y festivo de renovación de la vida, al tiempo que la fiesta tiende a estatizarse. Aunque Bajtín reconoce la gravitación de lo camavalesco en la literatura posterior (de Molière, Voltaire, Diderot y Swift entre otros), advierte que, al perder los lazos con la cultura popular y convertirse en una pura tradición literaria, inevitablemente el grotesco se formaliza y degenera. Con Sterne, Hoffmann o Schlegel, el romanticismo europeo produce un renacimiento del grotesco (como reacción contra el canon clásico), pero ahora orientado a expresar una visión del mundo subjetiva, individual, más estática y progresivamente alejada del carácter colectivo de la carnavalización precedente. La comicidad subsiste pero atenuada bajo las formas del humor, la ironía y el sarcasmo, en un mundo terrible y exterior al sujeto, que revela continuamente su dimensión trágica.

Resulta interesante observar que, en este sentido, las *Memórias...* no coinciden ni con la tradición camavalesca previa ni con las derivaciones del individualismo romántico moderno que le es contemporáneo. Desde este punto de vista, la polémica sostenida hasta el presente por la crítica brasileña (intentando filiar y deslindar lazos entre la novela y la tradición picaresca) puede

¹⁷⁴ “Vadio” es “ocioso”, que no tiene ocupación o que no hace nada; en algunos casos, esto puede implicar la práctica de un delito (el sustantivo abstracto derivado es “vadiagem”). Hemos optado por mantener el término en portugués dado que los usos en el contexto brasileño exceden la definición más específica de “vagabundo” en español.

¹⁷⁵ En efecto, más allá de algunos puntos generales de contacto, existen también diferencias insoslayables (acerca de las cuales advierte Bajtín) entre la tradición del realismo grotesco que culmina en Rabelais, y la literatura moderna posterior. En el realismo grotesco de la cultura cómica popular (inclusiva de la literatura camavalesca del Renacimiento), lo material y lo corporal constituyen un principio positivo, colectivo y unificador de la totalidad social (y cósmica); el cuerpo es universal y popular; no se halla confinado (como en las representaciones burguesas y modernas posteriores) al sujeto individual o a su dimensión puramente fisiológica (y por ende negativa); el portador del principio corporal no es el individuo sino el pueblo. Oponiéndose radicalmente a la concepción clásica, ese cuerpo grotesco, abierto, colectivo e incompleto, encarna lo inferior absoluto y colectivo, confundido con el mundo.

pensarse como síntoma de un “fuera de lugar” irresoluble¹⁷⁶. El carácter “arcaico”, ya advertido por Mário de Andrade y Antônio Cândido, disloca el texto hacia atrás respecto de las inflexiones hegemónicas del romanticismo. Ese lazo sutil con concepciones pre-modernas de la cultura popular parece poner en acto, aunque de manera mediada, el dislocamiento y las fracturas de una modernización social y política incipiente y limitada. A través de esta reactualización de un realismo grotesco cuyas raíces se remontan tanto a la literatura camavalesca precedente como a las manifestaciones camavalescas de las culturas populares (todavía activas y aún no homogeneizadas plenamente por el Estado), la novela dice los límites del disciplinamiento moderno de los cuerpos y de las subjetividades populares, disciplinamiento que los discursos hegemónicos procuran y/o celebran. En este sentido, *Memórias...* escapa no sólo a las modulaciones hegemónicas al estilo de Alencar o Guimarães, sino también a las reformulaciones románticas del grotesco como una representación camavalesca solitaria, “de cámara”, que agudiza la conciencia trágica de un individuo aislado.



¹⁷⁶ En efecto, la crítica brasileña ha polemizado insistentemente en torno a la filiación de las *Memórias...* con la tradición de la novela picaresca. Mário de Andrade (1941) inaugura esta discusión, cuando clausura el lazo que la crítica previa había abierto entre Almeida y el realismo posterior. Por el tono cómico, la acentuación del elemento grotesco, la suspensión del juicio moral, la puesta en escena de las prácticas de los sectores populares y la presencia de un protagonista pícaro, Andrade vincula las *Memórias...* a la tradición picaresca que abarca de Apuleyo y Petronio al *Lazarillo de Tormes* y la narrativa de Mateo Alemán y Quevedo (para Andrade el género revela una concepción aristocrática basada en el escamio sarcástico del otro social, perspectiva que contrasta con la valoración positiva de Bajtún -1987- en relación a los efectos democratizadores de la carnavalización literaria).

Posteriormente, partiendo de observaciones diversas, Nogueira Galvão (1976) y Cândido (1997) entre otros, discuten calurosamente la filiación propuesta por Andrade con la picaresca. Esta discusión es improductiva en la medida en que parte de una concepción estática de los géneros literarios (visible en la comparación obsesiva entre una definición ortodoxa de la picaresca renacentista, y la novela de Almeida). Escrita en el contexto romántico de mediados del s. XIX, las *Memórias...* se apartan necesariamente del modelo narrativo premoderno que supuestamente opera como “genotexto”. Cândido (1970b) clausura esta polémica, al proponer una filiación más amplia, integradora de un conjunto mayor de tradiciones literarias cultas y populares, europeas y brasileñas. Cândido recupera el lazo que Mário establecía con una comicidad popular “arcaica”, pero no la restringe a la picaresca, sino al conjunto transculturado del folklore brasileño, la novela popular europea, y la sátira política y de costumbres del periodismo carioca del s. XIX.

Al mismo tiempo, las *Memórias...* crean un universo donde los personajes populares no están atrapados por el sentimiento de culpa, aunque esto no implica una anulación de la moral¹⁷⁷; más bien, la culpa y la represión, aún no internalizadas por los sujetos, deben ser impuestas desde fuera de las conciencias (a través de la vigilancia encarnada por Vidigal). Y en la propia construcción de los personajes populares (en general, tipos sociales sin profundidad psicológica ni evolución estricta a lo largo de la trama)¹⁷⁸, el narrador tiende a suspender los juicios de valor (dominantes en las enunciaciones hegemónicas como *O Guarani* y *A escrava Isaura*), aunque no anule el reconocimiento de una fractura entre “nosotros” (narrador y lector intervinientes en el pacto de lectura) y “ellos”.

Sin el peso de la condena ideológica visible en la mirada hegemónica (que en general censura la ociosidad popular y la indolencia esclava, según motivaciones raciales y/o del medio), la ficción de Almeida despliega una mirada simpática sobre las estrategias inteligentes de supervivencia popular. Anclados entre el materialismo y el sensualismo, todos los personajes populares idean su propio “arranjei-me”¹⁷⁹, respondiendo a una lógica común de realizar el menor esfuerzo posible y asegurarse el mayor ocio y placer, recurriendo inclusive a venderse a sí mismos como mercancía (paradójicamente, para preservar así su libertad). En la ilegalidad (o al menos en las fronteras entre la ley y la ilegalidad), el caboclo “feiticeiro” vende su supuesto don para “dar fortuna”; el Compadre arregla para sí un futuro de vida tranquila, en orden y en el marco de la ley, robando la herencia de un capitán de barco; el “malandro” Chico-Juca vende su fuerza física como “desordeiro”; los pretendientes Leonardo y José Manuel venden su condición de “machos” para obtener la fortuna de Luisinha, y a través de la seducción del Mayor Vidigal se compra la libertad de Leonardo y su ingreso legal en las instituciones.

Todos los personajes son sujetos libres que pertenecen a los sectores populares; sin embargo, sintomáticamente en la novela no hay escenas de trabajo. Excepto Vidigal (que encarna

¹⁷⁷ Los extremos morales no tienen espacio en la ficción. El único personaje que siente culpa es un viejo Teniente Coronel, padre de un joven que en Portugal deshonró a Maria de la Hortaliça, madre del protagonista. La culpa lo lleva, por ejemplo, a socorrer a Leonardo-padre, detenido por Vidigal. El resto de los personajes posee valores positivos (como la solidaridad de Leonardo frente al “vadio” Teotônio, a quien ayuda a huir de la policía que él mismo encarna), o negativos (como los que conducen a los primos de Vidinha a vengarse de Leonardo haciéndolo detener), pero no culpa en el sentido represivo y burgués.

¹⁷⁸ En este sentido, Almeida se aleja tanto de *A escrava Isaura* o de las novelas urbanas de Alencar, como de Machado de Assis o del naturalismo de entresiglos.

¹⁷⁹ La expresión “arranjei-me” es empleada recurrentemente en el texto aludiendo la obtención de algún modo de vida o “rebusque” de subsistencia (especialmente aquel capaz de dar el mayor provecho a través del menor esfuerzo).

precisamente la ley que reprime desde fuera la ociosidad popular), el resto de los personajes (oficiales de justicia, militares, barberos, gitanos, vagabundos, “capangas”, curas) deambulan ociosos, y si se mencionan sus ocupaciones, la ficción jamás las pone en escena directamente. Como contrapartida, el texto refuerza sólo la representación de las prácticas ilegales (o cuasi-ilegales) de “producción” económica (como la “feitçaria”, el ejercicio ilegal de la medicina, o la mercantilización de la violencia), o incluso refuerza un uso paródico del concepto de “trabajo”, restringiéndolo provocativamente al “trabajo de parto”¹⁸⁰. Esas formas (irónicas) de “producción” refuerzan la resistencia popular a la productividad moderna, la existencia de una suerte de “plusvalía” vital inalienable.



Narrada en la década del cincuenta, en los inicios del proceso de modernización económica, social y cultural (dirigido “desde arriba” por la elite imperial), la novela se desplaza al mundo colonial previo al traslado de la Corte imperial. Al abordar la reconstrucción ficcional de un momento histórico que ya se percibe como “clausurado”, las *Memórias...* se acercan a *O Guarani* y *A escrava...* Inclusive Almeida apela a algunas fuentes historiográficas concretas¹⁸¹ para representar espacios, prácticas y personajes históricos puntuales, entre ellos la figura del Mayor Vidigal (Jefe de la Policía carioca desde 1809, y famoso por su carácter dictatorial y por la persecución obstinada de las prácticas populares “desordeiras”, en un período previo al disciplinamiento moderno)¹⁸². Así, la novela adopta un tono “saudacioso” para narrar un período vivenciado como “arcaico” en que la represión de las prácticas populares aún resulta ineficaz (los personajes populares se mueven en los límites e intersticios de un aparato burocrático absolutista pero sesgado por fallas y fracturas que lo debilitan). En ese sentido, preservando el acento en las fisuras, Almeida parece subrayar la discontinuidad (y no la persistencia) de las prácticas populares

¹⁸⁰ En efecto, uno de los pocos momentos en que se menciona el término “trabajo” explícitamente, y ligándolo a un esfuerzo agotador, es ante el trabajo de parto de Chiquinha (en el primer capítulo de la segunda parte de la novela). Obviamente se trata de un desvío irónico del concepto burgués de trabajo: aquí, los trabajos de la parturienta y la partera (ambos, corporales y simbólicos) no conducen a la producción de un bien mercantilizado.

¹⁸¹ Según Andrade (1941), Almeida se basa en un informante oral de la época.

¹⁸² Para un análisis “foucaultiano” del proceso de formación de la policía carioca a lo largo del s. XIX, véase Holloway (1997). Especialmente para el período aprehendido por la ficción de Almeida, véase el capítulo II “Primórdios, 1808-30”.

y de las prácticas de control¹⁸³.

Retomando un recurso típico de la novela folletinesca y de aventuras precedente (al estilo de Fielding y Sterne), el narrador interpela continuamente al lector, forjando la complicidad “desde arriba” de un “nosotros” que excluye a los sectores populares (objetos de representación/espectáculo de los lectores cultos, y actores de un pasado perdido). Sin embargo, la operación es ambigua, y esos actores también son veladamente incluidos, como precursores de la identidad urbana “originaria” que el “nosotros” recrea. De este modo, el texto forja una cohesión social vinculada a la pertenencia a la misma ciudad (y con ella, a la nación)¹⁸⁴, y organiza un espacio simbólico de comunión intersubjetiva que refuerza la formación de una “comunidad imaginada” en el sentido de Anderson (1993).

El narrador se esfuerza por reconstruir antiguas prácticas colectivas, “orígenes” perdidos de las tradiciones populares y de la identidad local. En este sentido, la novela reivindica su propia legitimidad para reconstruir las significaciones sociales e históricas dispersas, en torno a las cuales se articula la identidad urbana (y nacional). Alimentando la cohesión de una “comunidad imaginada” (que se reconoce a sí misma y recupera la memoria de sí en el espacio paradigmático de la ficción), el narrador se esfuerza por reconstruir las narrativas que cargan de sentido los espacios urbanos y el pasado, para lo cual reconstruye antiguas manifestaciones populares, ahora en disolución por el avance del proceso modernizador. Insistentemente, el narrador se convierte en una suerte de arqueólogo improvisado, y en un hermeneuta que reúne e interpreta las huellas -todavía visibles y en fragmentos- de un universo popular perdido que sólo la novela consigue articular. La inflexión se aleja del indianismo romántico sólo en parte: Almeida no es ajeno a las

¹⁸³ Por ejemplo, en las antípodas de la perspectiva diseñada por Almeida, Holloway (1997: p. 257) advierte que, mientras “os reformadores europeus queriam suprimir a tortura e a brutalidade públicas porque estas estimulavam os instintos rebeldes (...), no Rio de Janeiro, a agressão física continuou fazendo parte do arsenal de técnicas usadas para manter o comportamento da população dentro de certos limites e para infundir terror. A violência policial não era apenas um remanescente de outras épocas, mas estava incorporada nas estruturas regulamentadas de repressão”. Esta experiencia deja un legado persistente de disciplinamiento y represión informal de los sectores populares, que se mantiene sin rupturas en el pasaje del orden colonial a la República (ya que, bajo la misma estructura de clases, perdura el mismo sistema de dominación, aunque se modernicen las formas de castigo). Al preservarse la estrategia tradicional de vigilancia disciplinar, el desarrollo del sistema policial urbano se convierte en una pre-condición necesaria de la transición de la esclavitud al régimen de trabajo libre, pues asegura el sostenimiento de ese orden social sin transformaciones profundas. Así, en el pasaje del Imperio a la República las clases inferiores siguen siendo disciplinadas a través de una dominación coercitiva, a pesar del discurso reformista liberal sostenido teóricamente por las elites.

¹⁸⁴ La dimensión nacional es reforzada por el carácter anónimo de las primeras ediciones, que Almeida firma “Um brasileiro”.

operaciones “saudosistas” de Alencar, Magalhães, Martius y Rugendas.

Así por ejemplo, reconstruye la vieja devoción colectiva en el “Oratório da Pedra”, vivenciada con nostalgia como una experiencia de socialización perdida. Como en el resto de las manifestaciones de religiosidad popular rememoradas por las *Memórias...*, el narrador recuerda que el pueblo acudía al Oratorio a rezar, aunque el amontonamiento colectivo suscitaba también, como contrapartida inevitable, la transgresión a la ley: peleas, crímenes, robos o fugas de jóvenes con sus amantes instauraban el desorden en el seno de esa manifestación religiosa popular, obligando a la vigilancia represiva y luego a la prohibición del ritual¹⁸⁵.



Pero las *Memórias...* no abarcan la realidad social en su conjunto, sino una franja estrecha de gente libre y modesta, excluyendo la representación de los extremos sociales, de la alta burguesía y de la esclavitud. Tampoco los límites urbanos que escapan a las áreas centrales de Río se hacen visibles en el texto, más allá de menciones fugaces y fragmentarias (como en la consulta al caboclo del “Mangue da Cidade Nova”, y en la fiesta campestre de la familia de Vidinha).

En efecto, la novela de Almeida está saturada de datos sobre las prácticas culturales y de sociabilidad en los sectores populares urbanos y libres de ese Río de Janeiro colonial (y en este sentido, elige ficcionalizar a los “otros” próximos contenidos en el “nosotros”, dejando de lado los extremos elegidos por Alencar y Gimarães: los indígenas y esclavos por un lado, y la clase

¹⁸⁵ “Todos sabem nesta cidade onde é o Oratório da Pedra; mas o que todos talvez não saibam é para que serviu ele em outros tempos. Sem dúvida naquele oratório havia a imagem de algum santo, e o povo devoto ia ali rezar? Exatamente. Mas por que é que hoje não continua esta prática, por que apenas se conserva sobre a parede aquela espécie de guarita de pedra, sem imagem alguma, sem luz à noite, e diante da qual passam todos irreverentemente sem tirar o chapéu e curvar o joelho? Primeiro que tudo extingui-se isso pela razão por que se extinguiram muitas coisas boas daquele bom tempo; começaram todos a aborrecer-se de achá-las boas, e acabaram com elas. Depois houve a respeito do Oratório de Pedra muito boas razões policiais para que ele deixasse de ser o que era” (p. 86). Esa mirada nostálgica se prolonga “en eco” hacia atrás, creando una cadena de imaginarios urbanos yuxtapuestos, ya que también los personajes reponen sus propias memorias, fundadas en un pasado colectivo anterior al tiempo que la ficción evoca.

Por otro lado, el ritual del oratorio se engarza tangencialmente con la trama novelesca, poniendo en evidencia la tensión que sesga continuamente las *Memórias...*, entre cuadro de costumbres y narración: en ese escenario popular acaba de ocurrir la fuga de otra joven “secuestrada” por su novio; el episodio será utilizado astutamente por la Comadre para eliminar a José Manuel (un competidor de Leonardo en la conquista de la rica Luisinha), al sembrar el rumor de que este último es el nuevo “secuestrador” del “Oratório da Pedra”.

dirigente por otro).

En este sentido, la novela recoge una gran cantidad de información documental sobre danza, música, procesiones, supersticiones y lenguaje populares, amén de poner en escena numerosas pautas de socialización (como los vínculos afectivos, las estructuras familiares o los lazos de convivencia entre vecinos)¹⁸⁶. Estos elementos (probablemente considerados por el narrador como “atractivos” para el lector urbano) son recogidos con un afán de coleccionista (que revela la proximidad respecto de la arqueología popular propuesta por Martius), convirtiéndose así en materiales “esenciales” de una incipiente identidad urbana (y nacional) en formación.

La novela pone en escena múltiples celebraciones populares sincréticas que implican una reapropiación popular de lo “elevado” o “sagrado”, provocando una cierta profanación carnavalesca. Así por ejemplo el texto se inaugura con la narración emblemática del nacimiento y la fiesta de bautismo del protagonista¹⁸⁷. En esa celebración se opera un deslizamiento progresivo,

¹⁸⁶ El bagaje de prácticas populares que la novela aprehende desde cierto registro folclorista ha sido especialmente considerado por Mário de Andrade (1941). Al valorizar ese aspecto documental de las *Memórias...*, Mário erige a Almeida en su propio precursor, pues encuentra allí la misma preocupación por construir una mirada no etnocéntrica sobre las culturas populares nacionales, por fundar una narrativa capaz de dar cuenta de las prácticas populares y alimentarse de una tradición literaria popular que recrea una visión “carnavalesca” de la dinámica social y cultural brasileña. Incluso los rasgos psicológicos de ese universo popular (y sobre todo del protagonista) observados con simpatía por Almeida (ociosidad, sensualidad, indisciplina, materialismo, ausencia de sentido trágico, imprevisión, entrega al devenir azaroso, desclasificación, e incluso predominio de la corporalidad y carencia de un carácter definido) condensan una formulación provocativa de la identidad nacional que abre un lazo directo con las representaciones de la identidad en *Macunaíma*.

¹⁸⁷ La colocación paradigmática de las escenas de nacimiento (en la apertura de las dos partes de la novela) metaforiza el proceso de muerte y resurrección (que, en el plano de la estructura profunda, reproduce la dinámica simbólica de las fiestas populares).

La novela se inaugura con la narración cómica de la concepción y el nacimiento biológicos del protagonista, fruto azaroso de “uma pisadela e um beliscão” entre dos vulgares inmigrantes portugueses. Así, el texto busca obsesivamente instaurar un origen antiheroico que des-escribe los orígenes míticos fundados por la ficción romántica “seria”. Esos nacimientos ponen en primer plano la dimensión material de los sujetos, el carácter profano y carnavalesco de esos orígenes antiheroicos, y su coincidencia con los orígenes profanos del propio cuerpo textual que esos capítulos inauguran. Deteniéndose especialmente en el parto de Chiquinha, el narrador subraya la manifestación vital de ese cuerpo popular, obturando todo trascendentalismo a través de la comicidad y la puesta en escena de una “degradación positiva” que remite a la dimensión material, a las funciones “bajas” (aunque sin poner en juego connotaciones negativas). Esa mirada contrasta con la animalización de las parturientas de los sectores populares que realizará posteriormente el naturalismo (como el nacimiento monstruoso de Genaro en el tugurio del conventillo en *En la sangre* de Eugenio Cambaceres). Trazo velado del etnocentrismo textual, en el parto de *Memórias...* la devaluación es apenas cómica y proviene en todo caso de la

desde las manifestaciones residuales de la alta cultura hacia las culturas populares, trazando metafóricamente los bordes del “territorio” simbólico que desarrollará la novela, como variaciones sobre un mismo tema: primero el padre de Leonardo propone danzar un “minuete da Corte” entre personajes rabelesianamente contrastantes¹⁸⁸, pero el minuete es rápidamente desplazado por manifestaciones populares híbridas (fados y modinhas) que el narrador ya identifica como “nacionales”, para luego devenir en “burburinho”, “gritaria” y finalmente “algazarra” (p. 15). Así, la escena recorre de un borde al otro la gradación “cromática” de las prácticas culturales desplegadas en la fiesta popular, de la cultura europea de elite a las prácticas populares nacionales, y del límite del disciplinamiento al peligro de la transgresión y el caos.

Al mismo tiempo, por medio de la sensualidad de las bahianas que acompañan la procesión de los orfebres, así como también del cariz carnavalesco implícito en las antiguas fiestas religiosas (como la del “Espíritu Santo”)¹⁸⁹ y de la presencia continua de “vadios desordeiros” que (como el protagonista) divierten a las multitudes en procesión, la novela destaca el potencial desacralizador contenido en las prácticas populares en general -y especialmente en las manifestaciones de religiosidad-, al tiempo que la risa popular escarnece y degrada insistentemente a la autoridad eclesiástica¹⁹⁰.



superabundancia de símbolos religiosos y de la ausencia de “saber”.

¹⁸⁸ Aquí, la comicidad proviene no sólo del contraste grotesco en las formas de los cuerpos (que organizan un cuadro de asimetrías radicales y caricaturescas), sino también de los usos de esos cuerpos, forzados por la danza cortesana al movimiento disciplinado (que resulta en una sobreactuación reveladora de los límites de esa imitación aculturadora), mientras el protagonista agita las piernas y “gincha” boicoteando grotescamente esa incursión en la alta cultura, impostada en el escenario popular.

¹⁸⁹ En ese ritual colectivo invocado por el narrador, los niños recorrían las calles, disfrazados de pastores y acompañados por una orquesta popular, pidiendo limosna.

¹⁹⁰ En una de las escenas de mayor dialogismo polifónico en *Memórias...*, Leonardo y su amigo deciden vengarse del “Maestro de ceremonias” cambiando el horario de un sermón importante para la comunidad. Ante los feligreses enfurecidos por la espera, un cura italiano asume la palabra para improvisar su propio sermón en una lengua “ininteligible” para el público, hasta que irrumpe el Maestro de ceremonias, estableciendo con el otro un contrapunto sostenido y absurdo, plurilingüe y polifónico (Leonardo y su amigo concluyen la venganza cuando desenmascaran ante el público la relación oculta del “Maestro” con la gitana). Esa desacralización se refuerza cuando, en la fiesta de cumpleaños de la gitana (en el capítulo siguiente), el Maestro es descubierto por el Mayor Vidigal en el cuarto de su amante, semidesnudo y con el sombrero propio de su jerarquía eclesiástica.

Sin embargo, este esfuerzo de la ficción por democratizar la representación de las prácticas populares, destacando su heterogeneidad y potencial de renovación, encuentra nuevamente su límite frente a los actores esclavos. Como la enunciación de Martius al proyectar el recorrido de la historiografía de la nación, la ficción vuelve a hacer silencio frente a esos sujetos no libres (frente a esos no sujetos) demasiado problemáticos como para ser abordados en su especificidad. En efecto, condicionado por los límites ideológicos del propio proyecto narrativo y del público lector, el texto sólo muestra a los esclavos como telón de fondo a través de la descripción de las bahianas de la procesión, y de la mención circunstancial de las criadas y esclavos de doña María o de las orquestas de barberos (formadas por músicos negros y mulatos para acompañar las fiestas populares). Así, las prácticas culturales de los negros están ausentes en la novela, pues apenas se perciben algunos fragmentos aislados (llamativamente, el padre de Leonardo no consulta a un “feiticeiro” negro sino a un caboclo de tradición indígena, o el narrador apenas menciona como mera curiosidad, que el mulato libre Teotônio canta “em língua de negro” en las fiestas populares). Tal como advierte Mário de Andrade (1941), esta ausencia evidenciaría el desconocimiento, por parte de la elite, de las prácticas negras, todavía ajenas a las tradiciones “nacionales” en formación¹⁹¹.

Aun así, ¿cómo se construye esa representación fugaz y fragmentaria de los actores negros? De esos tres grupos, sólo las bahianas son descriptas, apenas a la distancia y sin ninguna individuación. Por un lado, las esclavas son vistas solamente en el clímax de su desalienación (la visibilidad de los vestidos blancos por encima de los cuerpos negros parece “poner en acto” el modo en que, en la representación de los esclavos y de los sectores populares en general, se hace visible el ocio y el goce por encima de las situaciones de explotación).

A la vez, las negras en desfile se vuelven -rápida y accidentalmente- objetos de contemplación erótica y estética. En efecto, para aprehender la procesión, el narrador pone en primer plano el erotismo de esos cuerpos colectivos, ya que no sólo describe las ropas, alhajas y tocados de esas negras, portadoras de un incipiente sincretismo nacional (bahiano-carioca) hasta entonces ausente en la novela (y en el corpus romántico en general), sino que también erotiza esos cuerpos trajeados, exaltando la sensualidad que compite con la sacralidad del evento y amenaza con profanarla:

¹⁹¹ Andrade (1941) es el primero que advierte la mínima visibilidad de los actores negros y de las prácticas socioculturales de origen afro en la novela de Almeida.

“Todos conhecem o modo por que se vestem as negras da Bahia; é um dos modos de trajar mais bonito que temos visto, não aconselhamos porém que ninguém o adote; um país em que todas as mulheres usassem desse traje, especialmente se fosse desses abençoados em que elas são alvas e formosas, seria uma terra de perdição e de pecados” (p. 62).

De este modo, Almeida cita superficialmente el estereotipo racial ya consolidado en el imaginario romántico, manifiesto en la definición racial de Ferdinand Denis, en la “inmanencia sensual” de Isabel en *O Guarani*, o en la actitud desafiante de la negra en “Casal de negros” de Rugendas. En este punto, el narrador de *Memórias...* se inscribe en una tradición etnocéntrica de largo aliento que asocia negras y mulatas a la “indolencia sensual”. Como el resto del corpus romántico, naturaliza la profanación que proyectan el erotismo de los vestidos (esto es, de la cultura negra) y de los propios cuerpos (de la razón racial) sobre la religiosidad de la procesión (y de manera mediada, sobre la cultura e identidad nacionales). Aunque sin el peso condenatorio (visible en cambio en Alencar, Guimarães o Azevedo), sintomáticamente la novela introduce un lapsus de censura moral (que contrasta con la neutralidad sostenida en general a lo largo de la ficción), asociando ese mundo sincrético (afro-brasileño/bahiano-carioca) a un potencial erótico “riesgoso”, capaz de convertir a la nación (por su extensión o por su desmesura) en una “terra de perdição e de pecados”.

Esa condena de la sensualidad negra (y esclava) se suaviza cuando el narrador presenta a Vidinha, la mulata libre de quien Leonardo se enamora “perdidamente” (y por quien huye de la esfera del orden). Seductora, falsa, bella, ociosa e inconstante, Vidinha goza alimentando la rivalidad entre los pretendientes (y aquí el narrador cita el estereotipo sin condenarlo)¹⁹².

Pero no sólo las bahianas o la mulata Vidinha encarnan una sensualidad desbordante: también el protagonista y su padre presentan una “grande cópia do fluido amoroso” (p. 106), un erotismo exagerado que los vuelve vulnerables, débiles de voluntad. Lo mismo sucede con el Maestro de ceremonias y Vidigal. Así, acercando sutilmente el erotismo de esclavas, mulatas, gitanas e inmigrantes portugueses, la novela define la “comunidad nacional” a partir del erotismo, un rasgo estereotípico asignado por tradición discursiva hegemónica a la identidad lusobrasileña, gracias a las determinaciones de la raza y/o del trópico. Sin embargo, a diferencia de las miradas devaluadoras dominantes (presentes en Alencar o Guimarães), en Almeida el estereotipo se

¹⁹² “...era uma mulatinha de dezoito a vinte anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos; tinha os olhos muito pretos e muito vivos, os lábios grossos e úmidos, os dentes alvíssimos, a fala era um pouco descansada, doce e afinada. Cada frase que proferia era interrompida com uma risada prolongada e sonora, e com um certo caído de cabeça para trás, talvez gracioso se não tivesse muito de afetado” (p. 104).

reactualiza “por primera vez” desde cierta exaltación afirmativa de la identidad.

En general, el narrador de *Memórias...* tiende a evitar la censura etnocéntrica de las diferencias sociales y culturales con respecto a sus “otros” representados. Así, los personajes del lumpen libre (como Chico-Juca o Teotônio) no son degradados en términos miserabilistas¹⁹³; a pesar de la preservación de la distancia, la promiscuidad popular es vista por el narrador con cierta simpatía condescendiente, y cuando Pataca-padre consulta al “caboclo feiticeiro”, el narrador “documenta” la extensión de las creencias y condena la “feitiçaria” como comercio ilegal, pero no la patologiza (como sí lo hará en cambio el naturalismo algunas décadas después, al explicar esta práctica por el predominio de ciertas determinaciones biológicas regresivas).

Sin embargo el “preconceito” del narrador emerge frente a ciertas alteridades más radicales, como la de los gitanos, estableciendo en ese punto su límite ético y cultural. Al describir a ese grupo (con el que Leonardo entra en contacto)¹⁹⁴, desde las ropas o las prácticas de ocio hasta la moral, su cultura aparece censurada como la negación de los valores “positivos” (de la elite y -acaso también- de los propios sectores populares “nacionales”), pues

“...com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos (...). A poesia de seus costumes e de suas crenças (...), deixam-na da outra banda do oceano; para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria (...). Viviam em completa ociocidade; não tinham noite sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares, e viviam em plena liberdade” (p. 30).

A pesar de esta devaluación teórica (que se acerca a otros diagnósticos condenatorios, como los de Debret o Rugendas), aun estas comunidades inmigrantes ya aparecen de hecho integradas a la dinámica de un sustrato popular transculturado y en formación.

¹⁹³ Chico-Juca es presentado con “objetividad” como un pardo libre que pelea por dinero, “capanga” elegante “mas feroz na situação de combate” (p. 56). Casi en el final de la novela, en el bautismo de la hija de Leonardo-padre, aparece el “vadio” Teotônio, un mulato libre perseguido por la policía por ser “desordeiro” y jugador clandestino (advertido por Leonardo de la tentativa de detención, Teotônio huye hábilmente, abriendo una nueva fisura en la pretendida omnipresencia del poder policial).

¹⁹⁴ Entre las primeras experiencias de aprendizaje en las calles -experiencias fructíferas de “vadiagem” que establecen un contrapunto con el aprendizaje “culto” infructuosamente impartido por el Compadre a través de lecciones privadas o escolares-, Leonardo se mezcla con dos niños gitanos que conoce en una procesión popular.



Aunque Almeida restringe la representación de lo social a los sectores populares libres, consigue representar “en términos realistas” la estructura profunda de la sociedad brasileña, al poner en primer plano la dinámica de orden y desorden, que Cândido (1970) define como “dialéctica del malandrão”. Estos polos opuestos se comunican continuamente en el texto, involucrando a todos los personajes y revelando un patrón estable en el funcionamiento de la sociedad colonial. Especialmente en el caso de Leonardo y Leonardo-padre, las biografías narradas prueban una oscilación constante entre figuras contrapuestas que encarnan el orden (el Compadre, la Comadre, doña Maria, Chiquinha, Vidigal), y el desorden e incluso la ilegalidad (Maria da Horta, el “caboclo feiticeiro”, los gitanos, Chico-Juca, Teotônio). Ambas biografías terminan cuando esa dialéctica se clausura (cuando los personajes se “estabilizan” a través del matrimonio, la herencia y el ingreso en las instituciones)¹⁹⁵. En este sentido, el límite del texto es el límite ideológico: poco atractivos como para ser narrados, los valores burgueses y la esfera del orden son expulsados fuera del relato.



Al presentar a sujetos en tránsito (ajenos aún al encierro en la intimidad doméstica burguesa), la novela privilegia la escenificación de espacios semipúblicos; de allí la presencia obsesiva de patios, plazas, calles, puertas, ventanas, iglesias: zonas de intercambio difuso entre la intimidad doméstica y la esfera pública¹⁹⁶. De este modo, la novela pone en escena una privacidad familiar “abierta”, integradora y dinámica, de fronteras borrosas con el espacio público y la comunidad. Es verdad que estas esferas aún no están claramente consolidadas a comienzos del s. XIX (es más, tal como advierte Matta -2000-, sólo con extremas dificultades y contradicciones éstas se consolidan en el contexto brasileño, aun en plena experiencia posterior de modernización sociocultural). Sin embargo, la apertura imaginada en las *Memórias...* contrasta extremadamente

¹⁹⁵ Primero Leonardo-padre se casa con Chiquinha; luego Leonardo se casa con Luisinha, recibe la herencia del Compadre e ingresa definitivamente en la esfera del orden al convertirse primero en granadero y luego en “sargento de milicias”.

¹⁹⁶ Aprehendiendo ese mundo semipúblico de circulaciones abiertas y vigilancias encubiertas, el narrador descubre el lazo sutil que emparenta la mantilla de las mujeres con las celosías de las ventanas: ambas son “o observatório da vida alheia” (p. 32).

con la incomunicabilidad de esos espacios ficcionalizada por *O Guarani*, en el origen (“medieval” y remoto) de la nación. En este sentido, en las *Memórias...*, las relaciones de familia adquieren un carácter lábil e irregular, y aparecen dislocadas y en el límite entre lo legal y lo ilegal, no sólo porque en ese mundo popular predominan los concubinatos, sino también porque los lazos familiares están marcados por el azar, la inestabilidad, la promiscuidad, e incluso la violencia y la explotación, aunque en ningún caso adquieran ribetes trágicos¹⁹⁷. Las familias abiertas (como la de Vidinha)¹⁹⁸ admiten a parientes, parejas, y “agregados” que se convierten en “vadios parasitas”, o son explotados como criados o esclavos de la familia adoptiva (probando sutilmente cómo, en el interior de la vida doméstica, se reproducen pautas de la explotación esclavócrata que la novela no narra).

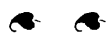
En este sentido, Almeida aborda ficcionalmente lo que Debret escenifica en términos plásticos: familiares, vecinos y esclavos forman una unidad social (aunque heterogénea y sesgada por la asimetría) que articula constantemente los espacios privados y públicos¹⁹⁹. Lejos de la legalidad y la estabilidad burguesas, esas familias irregulares revelan sus puntos de contacto con otros modos espontáneos e informales de agrupamiento social, no estrictamente “familiares”, agrupamientos que el texto actualiza permanentemente a través de la mención de “súcias” y “ranchos” populares²⁰⁰.

¹⁹⁷ Como se percibe en el pasado infantil del Padrino de Leonardo.

¹⁹⁸ En efecto, un caso paradigmático en este sentido es el de la familia de Vidinha, un grupo dinámico y promiscuo en la que conviven dos hermanas con sus respectivos hijos e hijas amigados entre ellos, y en el que son admitidos “naturalmente” los enamorados y pretendientes ajenos al círculo de estricto parentesco.

¹⁹⁹ Aunque varios elementos refuerzan el acercamiento entre las miradas de Almeida y Debret, también existen diferencias entre ambas perspectivas: mientras Debret se centra casi exclusivamente en la representación de los esclavos, mostrando su circulación por la ciudad y los diversos contactos con la clase dirigente, Almeida escoge la perspectiva (mucho menos conflictiva) de los pobres libres (inmigrantes portugueses, gitanos, mulatos), relativamente marginales pero a salvo de la coerción esclava (por ello, Almeida aborda ese mundo popular desalienado con un tono “liviano”, logrado gracias a esa reducción de la esclavitud a un mero telón de fondo).

²⁰⁰ La “súcia” constituye un agrupamiento de personas vagabundas, de mala índole y/o de mala fama; el “rancho” es un grupo de personas de paseo o en marcha, pero también es un conjunto de animales, o incluso (en el contexto brasileño) un grupo humano que desfila disfrazado en fiestas populares como la Navidad o el carnaval. Hemos optado por mantener los términos empleados en la novela por carecer de un equivalente exacto en español y para preservar la riqueza de las acepciones (pues en este caso resulta relevante la resonancia “carnavalesca” del “rancho”, aunque no se trate estrictamente de personajes disfrazados).



A pesar de estas limitaciones, en comparación con el ensayismo oficial las novelas y las versiones plásticas analizadas se acercan a la alteridad alcanzando una mayor densidad semántica y evidenciando más libertad ideológica y formal para forzar los límites de la visibilidad social. Los ensayos considerados tienden a consolidar las categorías raciales estereotípicas, en general vacías de contenido (excepto cuando la mirada etnográfica contempla fascinada el universo primitivo y remoto de la cultura indígena). Por el contrario, las representaciones estéticas abordadas, aunque obturan y/o devalúan a los sujetos y las prácticas culturales de los márgenes, circulan con menos “preconceito” por el complejo universo de los sectores populares, y aprehenden la cotidianeidad de sus prácticas culturales integrándolas más espontáneamente en un *continuum* abarcador.

La conciencia de que el mestizaje racial y/o cultural se está convirtiendo en el eje privilegiado de la identidad nacional emerge en los ensayos como una pura declaración de principios; en cambio, por múltiples vías y con connotaciones diversas en cada caso, Rugendas, Alencar y Almeida llenan de sentido esas formulaciones teóricas, imaginando fábulas y escenarios simbólicos de cohesión colectiva, y percibiendo incipientemente los procesos dinámicos de transculturación.

Por otra parte, confrontar las representaciones de la alteridad producidas por Alencar, Guimarães y Almeida nos ha conducido a poner en evidencia el carácter heterogéneo de las inflexiones que se producen en un mismo espacio cultural.

O Guarani y *A escrava Isaura* fijan los cánones de una narración hegemónica de la nación, al crear una fábula seria que exalta las cualidades “altas” del pueblo (y condena las “bajas”), reprimiendo las diferencias y los matices culturales implícitos en esa alteridad. Por el contrario, las *Memórias...* evitan la estereotipia y la esencialización de los sectores populares, respetan la especificidad de ese universo cultural “otro” (y al mismo tiempo “el mismo”), y definen la comunidad urbana (y nacional) en función de la cohesión cultural más que de la mezcla racial, y por medio de la integración de culturas heterogéneas, y no de las manifestaciones “puras”, “originarias” y/o “elevadas”. Aunque centrada en las prácticas rurales, “Lundu” de Rugendas constituye en este sentido la versión plástica más cercana a la dinámica cultural percibida por Almeida.

Así, las *Memórias...* escapan a la racionalización ideológica dominante, referida tanto al nacionalismo hegemónico como a la moralización represiva en la construcción de la subjetividad individual. La “atipicidad” de Almeida consiste en evitar proyectar “sin más”, sobre los sectores populares, la mirada etnocéntrica de la clase dirigente; sin embargo, también encuentra un límite ideológico fuerte al frenar la aprehensión en detalle de los esclavos como agentes culturales (y en este punto se aleja marcadamente de Rugendas).

A través del mestizaje mítico entre razas heroicas, la mirada “etnográfica” de *O Guarani* refuerza las imágenes sobre la cohesión nacional que ya han devenido “lugares comunes” del exotismo romántico. Ese relativismo aparente apunta a neutralizar todo peligro contenido en el “otro”. Isabel, Loredano, los aimorés (y aun el borraramiento “justificado” del elemento negro) prueban que el etnocentrismo y el conservadurismo obligan a una rejerarquización de las diferencias. En ese contexto Peri encarna, casi sin conflictos, una subjetividad alienada que renuncia deliberadamente a su identidad, para alcanzar el ideal del colonizador.

Tanto en *O Guarani* como en *A escrava Isaura*, las pasiones y las pulsiones corporales sólo existen en las figuras negativas (Loredano, los aimorés, Belchior) y deben ser reprimidas por la “civilización”. En oposición, *Memórias...* muestra –y por momentos, incluso celebra– la ineficacia de ese disciplinamiento de los cuerpos y las pulsiones que acompaña la perduración de las manifestaciones culturales “bajas”.

Tanto Alencar como Guimarães narran el origen épico (mítico) de la nación a partir de una fábula de amor fundada en la razón racial y en individualidades superiores, cuyo heroísmo consiste en vencer la corporalidad para trascender hacia el blanqueamiento simbólico (cultural y espiritual). Almeida, en cambio, narra el origen “bajo” de la nación a partir de los actores libres de los sectores populares, entregados al goce inmanente de la materialidad de la vida, e igualados “desde abajo”: astutos y sensuales, los mulatos, los inmigrantes pobres y los marginales que circulan por la novela participan de un mismo mundo social y cultural heterogéneo, sesgado por el sincretismo dinámico y la articulación de una doble moral (que continuamente hace oscilar a los actores sociales, entre la ley y la ilegalidad).

Guimarães y Alencar idealizan una alianza entre polos sociales extremos, basando la identidad en una espiritualidad superior que cuestiona la razón racial, aunque al mismo tiempo también la afirma. Por el contrario, Almeida expulsa los extremos sociales (y las fronteras geográficas y temporales, rescatadas por la versión etnográfica de Alencar) hacia afuera de la ficción, optando por narrar los “otros” más próximos en el “nosotros”, sin apelar a la raza, sino a

las experiencias biográficas de socialización y a la historia colectiva como configuradoras del carácter urbano y nacional.

En Almeida, la sociedad opera a través de un movimiento fluido entre las esferas del orden y la ilegalidad, y entre modelos de socialización que van de la familia “aburguesada” a la promiscuidad (de los concubinatos y otras convivencias irregulares, a los “ranchos” y “súcias” espontáneos). En contraste radical con las definiciones rígidas de las “comunidades cerradas” que narran Alencar o Guimarães, en *Memórias...* las familias son siempre agrupamientos abiertos, próximos a las relaciones de vecindad, a las fiestas y las procesiones colectivas, manifestando un carácter dinámico e integrador.

En contraste con las polarizaciones rígidas presentes en *O Guarani* y *A escrava Isaura* (entre los espacios privado y público, entre las esferas de ocio y de trabajo, o de la elite y de las alteridades), Almeida privilegia el entrelugar que desarticula el totalitarismo de las clasificaciones (de allí la representación obsesiva de casas de puertas abiertas, y de mecanismos de cohesión e igualación “desde abajo”).

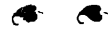
Pero este apartamiento de Almeida respecto de la perspectiva hegemónica tampoco implica una negación de los valores burgueses o del disciplinamiento clave en la consolidación del Estado nacional. Sin embargo, mientras Alencar prueba que ese disciplinamiento (basado en el principio racial y en la aculturación) es eficaz (pues todos los desvíos son castigados con la muerte), Almeida muestra la debilidad de este proceso represivo, su dimensión puramente exterior²⁰¹. La “saude” contenida en *Memórias...* proviene justamente del reconocimiento de que, “no tempo do rei” (esto es, en ese pasado colonial arcaico, premoderno, precario, todavía no aburguesado), ese disciplinamiento aún era “saludablemente” ineficaz.



Ahora bien, ¿hasta qué punto estos modelos para pensar la alteridad social perduran en las perspectivas estético-ideológicas posteriores? ¿Qué elementos se heredan, y cuáles se reformulan radicalmente (o incluso se clausuran) en el pasaje del romanticismo al naturalismo? ¿Qué puntos de contacto y qué polémicas se establecen entre el ensayo y la novela naturalista al

²⁰¹ En este sentido, puede pensarse que, en términos de Williams, Alencar asimila lo residual a la cultura dominante, mientras que Almeida trabaja con elementos residuales que resisten ser absorbidos por lo hegemónico.

aprehender a los “otros” sociales? Y finalmente, ¿en qué medida las profundas transformaciones sociales y políticas que convulsionan el Brasil de fines de s. XIX obligan a una relectura crítica de ese linaje romántico? La segunda parte de nuestra tesis indaga en torno a estos interrogantes.



Segunda Parte

Bajo el signo del naturalismo

Introducción

Genealogías del trópico en el pasaje del romanticismo

a la Belle Époque

Trazados los límites y condiciones de posibilidad generales que rigen la imaginación sociológica y novelesca para pensar a los sectores populares y el margen social a mediados del s. XIX, ¿cómo se modifica la representación de estos actores en el Brasil de entresiglos? ¿Qué figuras se ocultan o se vuelven visibles en el pasaje del romanticismo y del movimiento abolicionista, a las representaciones naturalistas y positivistas de esta segunda etapa, cuando se suscitan transformaciones profundas como la abolición de la esclavitud y la proclamación de la República? ¿Qué operaciones de manipulación de rasgos llevan a cabo los intelectuales del período, al reformular el concepto de “cultura popular” y la representación de los pobres? Este apartado intenta responder estas preguntas, apuntando a definir las posiciones centrales de novelistas y ensayistas sociales que, en entresiglos, intervienen en la configuración de un campo particular de posibilidades enunciativas para pensar al “otro”.



En Brasil, durante el s. XIX el concepto de “cultura popular” se halla fuertemente sesgado, desde su emergencia, por el pensamiento racalista, primero romántico y luego positivista. Al instaurar un modelo específico de cultura popular y de “brasilidad”, necesariamente los intelectuales brasileños del s. XIX se posicionan frente a la heterogeneidad racial que refuerza las divisiones de clase. Sin embargo, a pesar de estas coincidencias, y aunque en general no escapan a los parámetros -sucesivamente reformulados- del racismo, los románticos y los positivistas formulan modelos divergentes de “cultura popular”, realizando operaciones de selección de ciertos rasgos “constitutivos” de dicha heterogeneidad, y en base a la exclusión simbólica y/o material de ciertos grupos raciales y/o sociales percibidos como “inasimilables” (Ortiz, 1992; Chauí, 1984; Skidmore, 1989; Rowe y Schelling, 1993, y Murilo de Carvalho, 1996).

En este contexto, tal como vimos, el romanticismo brasileño tendía a idealizar al indio, negándole al negro un estatuto de legitimidad suficiente como para ser ficcionalizado. Así, este último no podía percibirse como un elemento exótico, ni idealizarse, y menos aun erigirse en parte del emblema de la identidad nacional. Esta ausencia no implica que el negro no representase una preocupación fundamental entre los intelectuales románticos; por el contrario, estas omisiones deliberadas expresaban las dificultades extremas para asumir la presencia cercana y excesiva de estos últimos, por una elite intelectual comprometida (en lo económico y en lo simbólico) con la esclavitud. Esa imposibilidad de aprehender a estas alteridades ponía en evidencia la dimensión conservadora del romanticismo brasileño, capaz de acomodar los ideales libertarios del credo romántico a la defensa de sus intereses de clase, en el seno de un régimen monárquico conservador.

Ahora bien, a fines de s. XIX una serie de transformaciones económicas, sociales y políticas radicales sacuden profundamente las bases de la sociedad, poniendo en crisis los modelos de representación de las alteridades y las concepciones de la “cultura popular” heredadas de la etapa previa.

La abolición de la esclavitud en 1888 implica el cierre del período nefasto que prolongaba anacrónicamente un sistema inhumano de explotación social, estigmatizando a Brasil en el seno de las naciones latinoamericanas. Sin embargo, lejos de resolver la marginalización extrema de los esclavos, la abolición de la esclavitud provoca un efecto devastador en los órdenes económico y social, golpeando nuevamente a los actores populares. Convertidos en ciudadanos de segunda desde el punto de vista social y político, y sin un marco de absorción como mano de obra asalariada, los ex-esclavos vuelven a las plantaciones o migran a la ciudad, incorporándose a grandes grupos urbanos crecientemente marginalizados.

Para Rowe y Schelling (1993), desde el s. XVII hasta ese momento los sectores populares habían mantenido una relativa continuidad en cuanto a sus prácticas sociales y culturales. Frente a esta continuidad, la abolición de la esclavitud, el pasaje al orden republicano y la experiencia acelerada de la modernización impactan violentamente sobre esos sustratos socioculturales, generando diversas experiencias de anomia.

Estos cambios sociopolíticos refuerzan el racismo dominante en las elites dirigentes, dando nuevos argumentos en favor del blanqueamiento racial, y suscitando la emergencia de nuevas definiciones y usos de la “cultura popular” por parte del Estado. Desde la perspectiva de

la elite, ante una modernización postergada y vivenciada como atraso, los pasados indígena, afro y colonial cobran el valor de “escollos” difícilmente idealizables, que amenazan trabar (o que efectivamente impiden) la “evolución” hacia la “civilización”. La caída del indianismo romántico no implica entonces la idealización del negro (hasta entonces prácticamente invisible en el escenario de la etnografía y del arte), sino el surgimiento de una voluntad de conocer “objetiva” y científicamente a las alteridades, definiendo con precisión tanto las potencialidades como los límites (las “taras raciales”) que dificultan el ingreso de Brasil en el concierto de las naciones modernas.

Así, junto con la emergencia del racialismo científico, nuevas estéticas narrativas (principalmente el realismo y el naturalismo) clausuran la construcción romántica de lo popular, y afrontan nuevos problemas representacionales, al dar estatuto ficcional a sectores hasta entonces no incorporados al primer plano de la ficción, ni pensados con los nuevos instrumentos conceptuales del positivismo. Todavía ilegítimos pero ya visibles, negros, mulatos y mestizos son individualizados por la representación e insertos en la esfera de sus prácticas cotidianas, sometidos a la observación “transparente” de la lente científica creada por el ensayo y la novela naturalista.

De este modo, en abierto contraste con el modelo romántico, los intelectuales brasileños de fines del s. XIX privilegian la figura del negro y la hibridación racial como centro de las discusiones en torno a la definición de la cultura popular, aunque el protagonismo dado a esta alteridad esté todavía muy lejos de tener implicancias positivas.

Obsesivamente representados por la novela naturalista de entresiglos, negros, mestizos, mulatos e inmigrantes europeos adquieren por primera vez visibilidad central en la ficción, al ser individualizados e insertos en la esfera de sus prácticas cotidianas. Aunque todavía devaluados -y cautivos de una retórica etnocéntrica de largo aliento-, sin embargo estos actores se vuelven objetos legítimos de representación estética al ser pensados con los nuevos instrumentos conceptuales del positivismo. Como veremos, la búsqueda insistente de los límites del “otro” revela una experiencia angustiosa de crisis de identidad, en el marco de un proceso individual y colectivo (económico, social y político) de transición hacia una experiencia moderna extremadamente contradictoria.

Por su parte, diferentes discursos y prácticas vinculados al higienismo y la criminología convergen en el intento común de controlar los movimientos de una población cuasi nómada,

promiscuamente hacinada, "peligrosa" por su potencial de rebeldía. En general, el incipiente movimiento obrero y las primeras protestas y huelgas son temidos por las elites dirigente e intelectual como síntomas claros de desestabilización, reflejos de las experiencias políticas europeas (desde la Comuna hasta la Revolución Rusa de 1905) y continentales (en décadas pasadas, las guerras civiles sufridas por la mayoría de los países latinoamericanos, y rebeliones populares como la haitiana sientan un precedente negativo de "anarquía" que Brasil se jacta de haber evitado al menos hasta entonces). En el orden nacional, las resistencias a la República en Canudos y Contestado, entre otras, evidencian los peligros que, desde las fronteras geográficas y sociales de la nación, amenazan la instauración del nuevo régimen. En este sentido, la respuesta de las elites será la represión material, así como también la reducción insistente de los conflictos sociales a casos de "patología criminal".

En este contexto represivo y modernizador, la reforma urbana emprendida por la elite en Río de Janeiro desplaza sistemáticamente a los sectores populares hacia morros y suburbios, a la vez que un conjunto de leyes impopulares (como la de 1909, sobre la obligatoriedad del uso "de paletó e sapatos") confina a los espacios "quilombados" todas las manifestaciones de la cultura popular, prohibidas en el centro. Esa reforma apunta a desarticular la "ciudad negra", expulsándola fuera del radio moderno. En este sentido, Neder (1997) señala que, entre otras medidas, se erige un verdadero "paredón de orden" entre el centro y los espacios "parasitarios" mediante un extenso cordón de predios policiales.

Mientras la abolición de la esclavitud y la instauración de la República modifican el panorama social abriendo un escenario de aparente democratización social, las teorías racialistas participan de un "dispositivo" (en el sentido foucaultiano) montado por la elite, en un sistema oligárquico que impulsa la modernización económica y la exclusión política (mediante una fuerte restricción de la ciudadanía) para contrapesar estas transformaciones²⁰². Es por este motivo inconcesado de repliegue defensivo y fortalecimiento de la dominación, que el racismo científico crece en Brasil junto con el movimiento abolicionista, y se vuelve hegemónico precisamente después de la abolición de la esclavitud.

Desarrollado por los intelectuales positivistas que inauguran nuevos campos epistemológicos como la sociología o la antropología, el racismo en Brasil reproduce y ahonda la violencia simbólica que, como vimos, acompaña (según de Certeau, 1993) la invención de los

²⁰² Sobre la restricción de la ciudadanía en los primeros años de la República, véase Murilo de Carvalho (1995 y 1996).

estudios sobre la cultura popular. No es casual que precisamente en este momento emerjan esos estudios “científicos”: la elite convierte a los sujetos populares en un objeto “legítimo” de conocimiento al mismo tiempo en que elimina los elementos “bárbaros” de sus prácticas. Negros y mestizos son incorporados a un nuevo orden simbólico y a un nuevo orden material como mano de obra asalariada, y en un mismo gesto se aprehenden y se reprimen las cualidades de la cultura popular que resisten la modernización y empañan la necesaria imagen “civilizada” de la nueva República.

Partiendo de la hipótesis de de Certeau (señalada en la primera parte de nuestra tesis), creemos que la práctica política autoritaria de la elite frente a los sectores populares (visible en la creciente marginalización de estos grupos en la capital, o en la violenta represión de las rebeliones y manifestaciones populares, urbanas y rurales) se articula con una determinada representación de estos grupos, que en el orden imaginario sostiene y refuerza esa modalidad de poder. Así, a fines del s. XIX, la identidad que dirigentes e intelectuales le asignan a los sectores populares es una fábula compensatoria de la abolición de la esclavitud, un síntoma regresivo y defensivo ante la amenaza de una posible movilidad social y democratización cultural capaces de poner en cuestión la hegemonía de la elite.

Varios críticos contemporáneos (Skidmore, 1989, y Ortiz, 1994 entre otros) reconocen la unicidad del pensamiento racista de los intelectuales brasileños que teorizan sobre lo social entre 1888 y 1914 aproximadamente. Estas teorías raciales se vuelven hegemónicas en Brasil cuando en Europa están declinando, ante una discusión antropológica que comienza a desplazarse hacia la problemática más netamente cultural (aunque el avance de las teorías raciales no cese tampoco en Europa, y crezca especialmente el antisemitismo que conducirá al Holocausto)²⁰³. La hegemonía del racismo brasileño sufrirá nuevas inflexiones con la emergencia del pensamiento nacionalista hacia fines de la década de 1910, sin modificarse por ello sustancialmente.

Partiendo de este marco homogeneizador, para evitar una lectura reduccionista hemos intentado reconstruir las principales posiciones que conforman el campo de posibilidades para pensar la cultura popular, y los límites de tales condiciones en el Brasil de entresiglos. Ortiz (1994) advierte sobre la doble operación manipuladora ejercida por los intelectuales brasileños

²⁰³ En efecto, lejos de decaer a partir de este momento en Europa, las teorías racistas sufrirán sucesivas reformulaciones a lo largo del s. XX, adoptando incluso giros más radicales que las primeras propuestas decimonónicas. Para considerar los lazos entre racismo del s. XIX y

que no sólo apelan a la elección deliberada de ciertos rasgos en el proceso de constitución de la cultura popular, sino también a la elección deliberada de ciertas teorías evolucionistas europeas (y no de otras) y a su lectura “peculiar”, para explicar la especificidad del atraso nacional²⁰⁴.

En general, a fines del s. XIX las determinaciones de medio y raza se vuelven una constante en diversos discursos sociales para aprehender la especificidad popular/nacional, permitiendo explicar “la naturaleza indolente” del brasileño, las manifestaciones “inseguras” de la elite intelectual, el “lirismo caliente” de los poetas, y el nerviosismo y la “sexualidad desenfrenada” del mulato. Esa nueva definición de la cultura popular comienza a ser elevada a modelo de la identidad nacional.

Si varios racialistas europeos impactan especialmente en Brasil porque teorizan sobre la realidad racial nacional (en general, ven a Brasil como una suerte de laboratorio en el que pueden estudiarse los efectos de la “miscigenação” -la mezcla racial- en los trópicos, y proponen conjuntamente la solución del blanqueamiento)²⁰⁵, los intelectuales brasileños como Sílvio Romero, Nina Rodrigues y Euclides da Cunha critican sólo las “inexactitudes” de los análisis deterministas sobre Brasil, pero aceptan la raza en primer lugar²⁰⁶ y en menor medida el medio como categorías epistemológicas válidas, apoyando en conjunto las explicaciones deterministas sobre los motivos del atraso.

experiencias totalitarias del s. XX, véase Todorov (1989).

²⁰⁴ Cabe advertir que, al analizar este proceso, Ortiz (1994) homologa la aclimatación de las ideas europeas a Brasil por los intelectuales de entresiglos, al sincretismo religioso practicado por los negros africanos en Brasil. Así, piensa el proceso de apropiación sintetizadora y de desvío en la cultura de la elite a partir del operado en la cultura popular. La metáfora del sincretismo religioso revela que Ortiz ve la dinámica del campo intelectual brasileño a partir del modelo de la cultura popular. De algún modo, participa implícitamente del debate nacionalista que él mismo analiza, y que desde fines del s. XIX hasta el presente se pregunta por la identidad nacional, respondiendo con un modelo de cultura popular pensado como “arquetipo” del resto de las operaciones culturales nacionales.

²⁰⁵ Buckle, en su *History of Civilization in England* (1857-1861), analiza la realidad brasileña sin conocer Brasil más que a través de la representación estereotípica del romanticismo, llegando a un diagnóstico pesimista fundado en el medio: el atraso se explica por la presencia de factores climáticos que irreversiblemente atentan contra la evolución. Otros teóricos enfatizan en cambio la motivación racial del atraso: Gobineau (racialista y diplomático en Brasil, con estrechas relaciones con la elite política brasileña), Louis Agassiz (en su *Journey in Brazil* de 1868) y Louis Couty (en sus *Ebauches sociologiques. Le Brésil en 1884*) coinciden en señalar el carácter negativo de la mezcla racial en este país, y proponen la solución del blanqueamiento.

²⁰⁶ Especialmente Sílvio Romero (en *A literatura brasileira e a crítica moderna* de 1880, entre otros textos) eleva la categoría de raza a “base fundamental” de la historia y determinante de la política, la sociedad, la estética y la moral de las naciones.

Algunos racialistas poligenistas más radicales sostienen incluso la tesis de la esterilidad de los mulatos (como en el cruce de animales de diferentes especies, suponen que esta raza es estéril y que rápidamente se extinguirá), pero ante la fertilidad innegable de estos grupos argumentan -confiados- que en dos o tres generaciones tenderán a desaparecer. Esta teoría tendrá pocos adeptos en Brasil (entre otros, Sílvio Romero)²⁰⁷ pues de hecho la hipótesis de la degeneración mulata es difícil de aceptar en el seno de una sociedad multirracial, en donde los mulatos incluso comienzan a ocupar posiciones de poder dentro de la elite.

Colocados ahora en el centro del debate -pero concebidos desde una perspectiva marcadamente devaluadora-, negros, mestizos y mulatos se vuelven un objeto de interés privilegiado tanto en la ficciones como en el discurso “científico”. Aunque con pronósticos dispares y connotaciones contrastadas²⁰⁸, en todos los casos se reevalúa el mestizaje como valor específico e innegable de la cultura nacional.

Reformulando radicalmente la definición romántica de “cultura popular”, los intelectuales unifican elementos heterogéneos nuevamente descontextualizados, pero ampliando ahora el repertorio de prácticas y de procedencias culturales, para incorporar lenguas y literaturas populares varias, tradiciones indígenas y africanas (rituales, creencias, fiestas, comidas), movimientos mesiánicos e incluso (al menos incipientemente) prácticas de la vida cotidiana de los sectores populares y del margen urbanos y contemporáneos.

En el seno de una fuerte discusión entre la asignación del valor de “lacrà” o de “símbolo nacional”, la “cultura popular” es redefinida bajo la fábula de un Brasil como “crisol de razas”, formulada “originalmente” por los intelectuales románticos y adquiriendo ahora mayor densidad semántica y nuevas direcciones de sentido. De hecho, aunque los intelectuales románticos (Rugendas en “Lundu”, Alencar y Guimarães en las alianzas utópicas de *O Guarani* y *A escrava Isaura*, o Martius en su proyecto historiográfico) reconocían la gravitación del “mestizaje”, éste permanecía como un contenido abstracto, utópico y vacío en función de las diversas motivaciones (económicas, políticas, epistemológicas y estéticas) que impedían hasta entonces

²⁰⁷ Véase Romero, Sílvio. “C. F. de Martius e suas idéias acerca da História do Brasil” (1912), texto en el que discute la defensa del mestizaje implícita en el antiguo proyecto historiográfico de Martius.

²⁰⁸ Así por ejemplo, mientras Sílvio Romero prevé una unidad étnica futura, Nina Rodrigues pronostica un Brasil radicalmente dividido entre el sur blanco y el norte mulato y mestizo.

aprehender el contenido específico de esas alteridades. A fines de siglo el discurso naturalista se dispone a llenar ese espacio vacante: bajo la hegemonía del paradigma positivista, la antropología y la novela sitúan la heterogeneidad racial/cultural y el mestizaje en el centro de la escena, escribiendo precisamente en los huecos dejados por el proyecto romántico, aunque sin poner en cuestión las manipulaciones arbitrarias de la alteridad sostenidas por mito del “mestizaje” heredado del romanticismo.

En este giro epistemológico creemos que intervienen diversos factores. Por un lado, la abolición de la esclavitud elimina una suerte de tabú simbólico que impedía el abordaje “objetivo” de los negros: la (aparente) igualdad teórica que instauran la abolición y la proclamación de la República obligan a una rápida inclusión simbólica de estos actores, hasta entonces inaprehensibles y expulsados fuera de la identidad nacional²⁰⁹. Episodios como la rebelión de Canudos a fines de siglo vuelven evidente, a los ojos de las elites dirigentes e intelectuales, la nueva amenaza a la unidad y la estabilidad nacionales representada por los numerosos márgenes sociales peligrosamente desconocidos y sistemáticamente “olvidados” por el discurso romántico: Euclides da Cunha apela a los instrumentos conceptuales del positivismo para abordar racionalmente el universo racial, social y cultural de los “jagunços”²¹⁰, precisamente cuando el ejército masacra a esos rebeldes marginados y la antropología moderna se dispone a estudiar el cráneo del líder mesiánico, hurgando en la disposición de los órganos las claves de la amenaza. La disección del cuerpo, la disección simbólica de la cultura y el exterminio material establecen así un diálogo saturado de paralelismo inquietantes. Tal como advierte de Certeau, el conocimiento sobre los “otros” sociales puede cuestionar o reforzar la manipulación represiva, pero sintomáticamente conocimiento y represión se producen en el mismo momento, e incluso en el mismo movimiento.

A partir de esta etapa inicial, el mestizaje será erigido más abiertamente en Brasil como parte de una ideología del poder fundada en la armonía racial y en la ocultación de las diferencias

²⁰⁹ En este sentido, recuérdense los comentarios de Debret y Rugendas, a mediados del s. XIX, sobre el carácter extranjero de los negros y de los esclavos en Brasil, explícitamente al margen de la comunidad nacional.

²¹⁰ En *Os Sertões* (1902) Euclides da Cunha explica el carácter del “sertanejo” por sus orígenes raciales y la determinación del medio. En el capítulo “O Homem” sostiene que cada raza por separado puede producir una sociedad estable, pero la mezcla es peligrosa porque en ella prevalecen los estigmas de las razas inferiores. Si por un lado condena los excesos de la campaña militar, la rebelión de Canudos se explica no sólo por las motivaciones políticas, religiosas o culturales, sino también por la inestabilidad emocional “atávica” de su población.

sociales²¹¹. Lejos de connotar la democratización de la cultura, el mito del mestizaje reformulado en entresiglos continúa implicando la supremacía del blanco y la ocultación de la violencia con que se ejerce la dominación material y simbólica sobre los diversos grupos subalternos. La discusión de los intelectuales gira en torno al grado de peligrosidad que entraña la mezcla, y a las posibles vías hacia el blanqueamiento capaz de neutralizar los estigmas de las razas inferiores²¹². En general, los racialistas de entresiglos niegan la existencia de prejuicios raciales en Brasil, mostrando así una imagen de los sectores populares como grupos homogéneos, cultural y socialmente integrados y desalienados. La ocultación de la dominación no puede entonces ser más evidente.

A pesar de la uniformidad trazada por este racialismo hegemónico, los intelectuales de entresiglos en Brasil no realizan un consumo ingenuo y pasivo de las teorías europeas. Bajo la apariencia de un único saber legítimo y racialista opera en realidad una afiliación deliberada a ciertas teorías (y el desconocimiento o la exclusión de otras), ya que tanto en el horizonte europeo como en la propia tradición de pensamiento nacional existen varias posiciones disponibles para pensar el problema de las alteridades sociales. Como veremos, esa potencial diversidad de perspectivas permite que algunos intelectuales brasileños comiencen a formular, a fines del s. XIX, teorías explícitamente antirracialistas: alimentándose de elementos residuales, emergentes o incluso dominantes (cuando apelan al mismo positivismo científico que defienden las teorías raciales), conseguirán articular perspectivas incipientemente contrahegemónicas, inaugurando así un espacio de discusión capaz de debilitar lentamente la univocidad de la clase dirigente²¹³.



²¹¹ De hecho, la idea de un Brasil “crisol de razas” se prolonga hasta el período de Getúlio Vargas inclusive, constituyendo un elemento clave en ese programa populista de integración nacional.

²¹² Skidmore (1989) llama la atención sobre el hecho de que, desde 1890 en adelante, efectivamente se produce un acelerado blanqueamiento poblacional en Brasil por diversos motivos (desde la inmigración europea masiva a la baja tasa de natalidad en la población negra). Este fenómeno real da nuevos ímpetus al racialismo.

²¹³ Estas teorías serán retomadas recién en las décadas del veinte y del treinta, en el marco del debate intelectual para redefinir la identidad nacional, cuando decaiga la hegemonía de las explicaciones racialistas. Aun así, la influencia del racialismo perdura en la década del veinte, y aun hasta el presente la ideología del blanqueamiento ha mantenido una velada legitimidad.

Nuevas fábulas del racialismo y de la integración armónica

Para Skidmore (1989), la recepción exitosa de la novela de tesis *Canãa* (1902) de Graça Aranha²¹⁴ pone en evidencia que el horizonte racialista propuesto por el texto es ampliamente compartido por la elite. La ficción expone explícitamente las principales tesis sostenidas en torno al blanqueamiento y/o la “miscigenação” como soluciones al “atraso” (racial y cultural) brasileño. Y aunque discute algunas perspectivas radicales, diversos elementos (solapada o explícitamente compartidos por narrador y personajes eurocéntricos) develan la inscripción plena de la ficción en el seno de las discusiones racialistas sobre la definición de la identidad nacional.

En efecto, la novela focaliza las tensiones raciales que se suscitan en torno a una colonia de alemanes (“Porto do Cachoeiro”, en Espírito Santo), pero amplía metonímicamente el conflicto remitiéndolo al orden nacional. La ficción articula dialógicamente dos posiciones enfrentadas correspondientes a los inmigrantes alemanes Milkau y Lentz, inscriptas ambas dentro del mismo racialismo de entresiglos. Desde una suerte de vitalismo nietzscheano, Lentz defiende un racialismo radical: toda evolución se basa en la destrucción del “otro”; la civilización no se plasmará jamás en las razas inferiores, y la fusión es nociva porque degrada la raza superior produciendo una civilización decadente “de mulatos” (p. 37). Por ello, Lentz postula que el problema social en Brasil se resolverá sólo por la sustitución de esa raza híbrida por la europea. Desde una posición romántica y liberal más moderada, Milkau (que coincide más ampliamente con el punto de vista del narrador)²¹⁵ confía en cambio en la fusión racial, cultural y lingüística como motor del progreso. Para Milkau, el “mal” de Brasil se remonta a su origen (pues desde la conquista el pueblo estuvo dividido en castas separadas de vencedores y vencidos) y perdura en el presente. Por ello, la “raça intermediária” de mulatos y mestizos es el lazo imprescindible para sostener la cohesión de la nacionalidad. Y si ahora Brasil está “dominado” por estos actores híbridos que han acaparado el control de las instituciones (!), en el futuro los nuevos blancos (esto es, los futuros grupos dominantes) reconocerán el mérito de esas razas precedentes. En este sentido, Milkau (el personaje idealizado por el narrador) no cuestiona el racialismo, aunque por

²¹⁴ Primera edición: París, Garnier.

²¹⁵ En efecto, la ficción adopta predominantemente el punto de vista etnocéntrico de Milkau, un inmigrante alemán recién llegado a Brasil. La “blancura” del personaje, varias veces destacada por el narrador, es reforzada por su belleza, fortaleza física y moral, y lucidez intelectual (para interpretar los problemas del pueblo brasileño que el propio Brasil no puede interpretar

momentos amenace con relativice el concepto de “raza” argumentando que la ciencia no ha podido definirlo. Su crítica se restringe exclusivamente a la crisis de ciertos “valores espirituales superiores” que deben ser recuperados en una síntesis racial y/o cultural futura. A la vez, en la medida en que Milkau rescata del Brasil sólo la religiosidad, las tradiciones populares y la lengua, combinándolos con el proyecto de inmigración y cultura europeas, es evidente que el ideal implícito es el de un país blanqueado que conserve (sólo como residuos de un color local exótico) las marcas típicas de una negritud en extinción en el interior del modelo de cultura nacional y popular (y como metáfora de esa fusión anhelada, Milkau espera que el folklore local se integre al corpus del folklore medieval europeo). Esos son en realidad los parámetros inconfesados - restrictivos, residuales,... finalmente racialistas- de la fusión que el texto celebra desde una posición supuestamente progresista de integración nacional.

Amén de las tesis esbozadas por los personajes, también el narrador observa a los sectores populares y el margen desde una posición miserabilista sesgada por el racialismo. Así, cuando Milkau visita la covacha de un viejo “cafuzo”²¹⁶, antiguo esclavo de la hacienda ahora en ruinas, es el narrador quien advierte que una mulata, mugrienta y desgredada, observa la escena presa de una indolencia “siniestra”, mientras a sus pies se babea un negrito desnudo, con una soga al cuello de la que cuelgan amuletos. El narrador sugiere que mujer y niño, mudos durante toda la escena, permanecen fuera de la cultura (y del lenguaje), mientras el “cafuzo” (inconsciente, paralizado, semidesnudo) recuerda con “saudades” su propio pasado como esclavo en la hacienda, quejándose del gobierno republicano que desprotege a los brasileños y favorece exclusivamente a los colonos. Allí el texto parece oscilar entre rescatar la protección paternalista asignada por la antigua elite esclavócrata a los sectores populares, y presentar la nostalgia del “cafuzo” por el esclavismo como resultado de una determinación racial “atávica”.

A la vez, cuando unos gitanos (que pasan azarosamente por el pueblo) sacrifican cruelmente un caballo, el narrador detecta el peligro latente en las razas inferiores de Brasil, de regresar a “um estadio bárbaro de violência tártara” (pp. 203-204). Y si en los extramuros de “Porto do Cachoeiro” los negros se amontonan, derrotados por la “invasión” de los blancos, al umbral de las ciudades extranjeras y prohibidas para ellos, es porque las tensiones sociales son explícitamente reducidas (por los personajes, pero también por el narrador) a la lucha propia del darwinismo social, por la supervivencia del más fuerte. A lo largo de este tipo de escenas, narrador y personajes positivos convergen en los juicios de valor racialistas, homogéneos a pesar de las diferencias (sutiles) que

claramente).

²¹⁶ “Cafuzo” es “mestizo de negro e indio”.

presentan. Conjuntamente muestran una condescendencia paternalista para con los sectores populares: la distancia asegura la superioridad de la mirada etnocéntrica.



La mirada bestializadora

Ahora bien, en el marco de este contexto racialista, cabe preguntarse qué representaciones políticas producen las elites brasileñas de entresiglos sobre los (más cercanos) sectores populares urbanos, y cómo trazan el vínculo entre las culturas dominante y dominada a comienzos de la República. Leyendo críticamente las principales hipótesis de Murilo de Carvalho (1996), hemos indagado en torno a estos interrogantes, apuntando a definir desde qué perspectiva política la elite dirigente configura un nuevo modelo de "cultura popular".

Murilo de Carvalho (1996) analiza las representaciones imaginarias articuladas por diversos actores sociales sobre los sectores populares de Río de Janeiro, en el inicio de la Primera República; confronta los discursos producidos por la elite política e intelectual (en conjunto, denegadores del "pueblo") y las prácticas de los propios sectores populares. Implícitamente sostiene que estas prácticas deben ser interpretadas en el seno de una lógica cultural y política propia, pues toda descontextualización reactualizaría la vieja perspectiva "bestializadora" de los intelectuales en su acercamiento etnocéntrico a la cultura popular. A la vez, para reconstruir este aspecto del imaginario social referido a los sectores populares²¹⁷, Carvalho pone en relación dialógica una pluralidad de fuentes discursivas y no discursivas, cuantitativas y cualitativas, producidas por la elite y por los sectores medios y populares (censos poblacionales, registros criminales, leyes, discursos políticos, textos literarios y acontecimientos cuyo sentido debe ser develado). Al abordar las fuentes discursivas, respeta la especificidad de cada tipo de discurso y sostiene una actitud de sospecha para poner en evidencia las operaciones veladas de producción de efectos de sentido: los discursos informan mucho más acerca de los propios sujetos de enunciación de la elite, que acerca de sus objetos, los sectores populares²¹⁸.

²¹⁷ Carvalho no habla de "imaginario social" (quizá porque el concepto presupone una experiencia homogeneizadora, compartida por los distintos grupos y actores sociales, mientras que este autor sostiene que en el Río de Janeiro de fin de siglo no hay todavía esa cohesión homogeneizadora local y/o nacional).

²¹⁸ Atendiendo a los órdenes local y nacional, articula las transformaciones económicas y sociales

La distinción entre prácticas sociales y culturales de la elite y de los sectores populares no es sostenida por Carvalho como un presupuesto metodológico *a priori*, sino que se desprende del tipo particular de objeto abordado. En efecto, la fractura entre elite y sectores populares se presenta como “constitutiva” de esa particular estructura (social, política, cultural) oligárquica, propia de una Primera República fragmentada en “repúblicas” aisladas²¹⁹. Así, sesgada por el sistema de dominación heredado del largo período esclavista, durante la Primera República los distintos grupos sociales continúan poniendo en juego universos culturales y de valores relativamente autónomos.

Ahora bien, para considerar el modo en que la elite política e intelectual de fin de siglo ve a los sectores populares cariocas, Carvalho articula implícitamente este acto de “ver al otro” en dos planos: el de los discursos (políticos, periodísticos, literarios) y el de las prácticas políticas²²⁰. Desde el punto de vista discursivo, las elites intelectual y política invisibilizan a los sectores populares de Río de Janeiro²²¹ al proyectar sobre ellos un modelo imaginario de ciudadano europeo, afirmando así que en Brasil “no existe pueblo”²²² o que, en todo caso, lo que existe es un pueblo “bestializado”, políticamente apático e incapaz de interpretar los hechos sociales²²³. En esta representación etnocéntrica coinciden desde la elite política hasta los líderes de los primeros movimientos “operários” y anarquistas. Esa concepción miserabilista de que en Brasil los pobres

producidas a partir de la Proclamación de la República, con los cambios de mentalidad (incluyendo bajo este concepto ideas, valores, sentimientos y actitudes) de los distintos actores sociales. Además de la apelación a este concepto, en consonancia con los estudios culturales contemporáneos (a la manera de Roger Chartier, Pierre Bourdieu y Robert Darnton), Carvalho aborda lo social teniendo en cuenta no sólo las divisiones de clase, sino también las prácticas culturales y políticas. La diversidad de fuentes obliga además al empleo de una metodología amplia, que incluye desde el análisis estadístico hasta el discursivo (sobre las formas de tratamiento utilizadas por la elite al referirse a los sectores populares).

²¹⁹ En este sentido, constatamos que la metáfora corriente de “a república do cortiço” común a fines de siglo (y a la que apela Aluísio Azevedo en *O cortiço*) resulta significativa, pues para la elite (y en parte también para Carvalho), los sectores populares en el Río de este período están verdaderamente separados en “repúblicas” con una dinámica cultural y de valores relativamente autónoma.

²²⁰ En este sentido, coincide de manera implícita con el enfoque teórico-metodológico de Chartier (1996).

²²¹ Tal como mencionamos en la introducción general a nuestra tesis, Carvalho desglosa cuidadosamente la categoría -amplia y compleja- de “sectores populares”. Por un lado, distingue entre “capas medias”, “operariado” y “proletariado”. A la vez, según las cuestiones a analizar (raciales, culturales, políticas, laborales) establece nuevos cortes que conducen a otros ordenamientos de lo social.

²²² Según expresión de Louis Couty en *L'Esclavage au Brésil* (1881).

²²³ Según Arístides Lobo en su “Carta” al *Diário Popular* de San Pablo del 18/11/1889.

son más “pobres” (más “ilegítimos”) desde el punto de vista simbólico permite justificar la restricción de la ciudadanía política y social. Para Carvalho, las prácticas políticas desplegadas por la elite dirigente contienen implícitamente una definición de “lo popular” que refuerza la concepción manifiesta en sus discursos (en los que se niega la existencia de “pueblo”). Sin embargo, el control que instauran presupone el pleno reconocimiento de que los actores populares constituyen una presencia efectiva, demasiado cercana -demasiado amenazante- y que debe ser neutralizada.

Entre 1890 y 1910, Río de Janeiro atraviesa un período de violentas transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales. El estallido demográfico en la capital (consecuencia de la inmigración masiva, e indirectamente de la abolición de la esclavitud) se traduce en una marginalización creciente de amplios sectores que viven al borde de la ilegalidad. En este sentido, Carvalho advierte que una característica especial en el Río de Janeiro en esta etapa es el enorme contingente de trabajadores domésticos, jornaleros o personas con profesiones mal definidas, que se encuentran al margen del mercado formal de trabajo y que representan a más del 50 % de la población económicamente activa. Esta proporción aumenta considerablemente hacia 1906 por el continuo flujo inmigratorio, superando en este sentido los niveles de marginalidad del resto de las ciudades latinoamericanas de la época.

Ubicados inicialmente en la “Cidade Velha”, ladrones, “malandros”²²⁴, “trapeiros”²²⁵, “pivetes”²²⁶, jugadores, prostitutas, “capoeiras” y criminales dan pie a la vigilancia y represión policial sistemáticas de las nuevas “clases peligrosas”. En 1891, las epidemias de viruela, fiebre amarilla, malaria y tuberculosis dan como resultado la tasa de mortalidad más alta del período: 52 personas cada 1000 habitantes. Para la elite, esas epidemias reiteradas, junto al hacinamiento y la falta de condiciones de higiene, convierten a la ciudad en un polo de amenaza.

Además, las nuevas multitudes se presentan como uno de los factores más importantes de desestabilización política que afronta la República (sobre todo en Río de Janeiro, centro de la política nacional). Las autoridades locales implementan entonces una práctica autoritaria especialmente dirigida a los sectores populares, que incluye exigencias higienistas (absurdas en relación a las condiciones de vida de la mayor parte de la población) y la persecución del juego clandestino, la prostitución, el “capoeirismo” y el “malandragem”, así como también de las

²²⁴ “Vagos que viven a expensas de otros”.

²²⁵ “Cirujas”.

primeras organizaciones huelguistas y anarquistas. En efecto, en el marco de estas medidas la Policía invade y/o destruye varios conventillos (como veremos, el más famoso en el Río de Janeiro de fines de siglo es el “Cabeça de Porco”, destruido en 1892 luego de varios enfrentamientos con la Policía y con otros conventillos).

El Código criminal de 1890 prohíbe las huelgas y las asociaciones obreras, y en el gobierno de Floriano Peixoto se produce el auge de la deportación de extranjeros. Además, junto con su persecución, el “capoeirismo” es integrado “desde arriba” en la dinámica electoral. Así, en los órdenes municipal y nacional, las elecciones y la política en general comienzan a regirse apelando a bandas criminales, de modo que el ciudadano se marginaliza y el marginal se vuelve “ciudadano”.

También las reformas modernizadoras que se implementan en Río de Janeiro en los primeros años de la República conducen a la marginalización de los sectores populares. En efecto, las nuevas fracturas en el espacio físico agudizan la fragmentación social: la fachada “Belle Époque” parisina impulsada por la elite se vuelve imprescindible para compensar la imagen de atraso e inseguridad de la capital; en este contexto, el ingeniero Pereira Passos apela a los poderes prácticamente dictatoriales asignados por el gobierno, para desplazar a los pobres del centro hacia los morros adyacentes y suburbios, abriendo terreno para las grandes avenidas y los nuevos barrios elegantes. El mismo cariz autoritario -y el mismo perfil antipopulista- tiene la política sanitarista de Oswaldo Cruz (responsable, entre otras medidas, de la ley de vacunación obligatoria que desencadena una calurosa rebelión popular a principios del s. XX)²²⁷.

El discurso embanderado por el gobierno con respecto a estas reformas puede percibirse a través del registro fotográfico de las mismas llevado a cabo por figuras como Augusto Malta de Campos, el fotógrafo oficial de la “Prefeitura” durante la gestión de Pereira Passos (y que permanece en el cargo hasta 1936). Su función principal consiste en fotografiar la ejecución de las obras públicas, captando el estado previo y el posterior a la reforma. Además, incentivando el

²²⁶ “Niños ladrones o que trabajan para ladrones”.

²²⁷ En efecto, la transformación de Río de Janeiro, en su pasaje de ciudad colonial a metrópoli moderna, se opera a partir de 1902 durante el gobierno de Rodrigues Alves. Francisco Pereira Passos (“Prefeito” de Río de Janeiro entre diciembre de 1902 y noviembre de 1906) lleva a cabo las principales reformas modernizadoras, demoliendo numerosos “prédios” y desplazando del centro a la población popular. Pereira Passos también realiza obras de pavimentación, embellece plazas y jardines, canaliza ríos y erige edificios públicos de estilo “Belle-Époque”. En cuanto al plan sanitario, entre otras medidas prohíbe los “quiosques” en los paseos, el popular “entrudo” de carnaval, la mendicidad, la cría de puercos en el perímetro urbano, el ordeño de vacas en la vía pública y la venta callejera de billetes de lotería, de vísceras o de carne animal. Esas medidas generan numerosas reacciones de resistencia de parte de los sectores populares.

desarrollo de una “visibilidad moderna” sobre la modernidad, Malta suscita también los primeros “reportajes ilustrados”, cediendo algunas de sus imágenes a periódicos y revistas cariocas importantes (como *Renascença*, *Kosmos* y *Fon-Fon*).

En total, Malta produce cerca de 30.000 fotografías, registrando principalmente los caserones condenados a la demolición, el desmonte de morros y la reforma o inauguración de calles, escuelas, asilos y hospitales. A tal punto su figura se asocia con la “condena a la demolición” que varias veces es atacado por los sectores populares cuando éstos lo descubren fotografiando sus “moradias”.

Después de analizar un corpus amplio de imágenes²²⁸, hemos concluido que Malta privilegia el registro de los aspectos positivos de la reforma, subrayando la presencia de fachadas modernizadas o la gravitación de la iluminación eléctrica, del teléfono y de los nuevos medios de transporte. En general, los actores sociales se hallan ausentes de esos modernos escenarios vacíos. En particular, los sectores populares se perciben estrictamente en escenas “edificantes” (erigiendo modernos edificios, desmalezando morros, asistiendo a la educación primaria o recibiendo dádivas de beneficencia de la elite). En este sentido, sus fotografías exaltan el éxito de la modernización y ocultan la pervivencia insistente de las “lacas sociales”: deliberadamente, el hacinamiento, la marginación social, las prácticas insalubres en la intimidad de los coventillos o en las calles ocupan muy poco espacio en su registro²²⁹.

Además, la Proclamación de la República se produce precisamente cuando el Imperio había alcanzado un alto consenso entre los sectores populares (y especialmente entre la población negra) a causa de la reciente abolición de la esclavitud. A esto se agrega el hecho de que, desde su inicio, la República restringe notablemente la ciudadanía política a nivel local y nacional, a punto tal que consigue casi literalmente “eliminar al elector”, desmintiendo las expectativas -generadas en el comienzo de esta etapa- sobre el aumento de la participación política²³⁰. Esa obturación del

²²⁸ A partir de las reproducciones contenidas en AA. VV. (1982).

²²⁹ La fotografía de Malta se acerca en alguna medida a la pintura de “panoramas” de la capital, de moda a fines de siglo. En este sentido, el paisajista Vítor Meirelles (aunque rechazado por los intelectuales republicanos por ser identificado como el pintor oficial de la monarquía) expone en Europa la belleza natural y las reformas modernizadoras de Río de Janeiro, como propaganda de Brasil para atraer inmigrantes europeos. Con respecto a las reformas de Río de Janeiro, véanse Sevcenko (1985), Murilo de Carvalho (1996) y Nedell (1993). Sobre el registro fotográfico de Malta, véase AA.VV. (1982). Sobre los panoramas de Meirelles, véase Aguilar (2000: p. 150).

²³⁰ En este sentido -ironiza Carvalho- es verdad que “Brasil no tiene pueblo”. En efecto, en 1881 se introduce, junto con el voto directo, la exigencia de alfabetización para votar, lo que constituye

electorado coincide además con un escenario político prácticamente vacío y sin partidos que logren afianzarse en los sectores populares.

Así, la República no consigue el consenso de los sectores populares, lo que para Carvalho explica porqué casi todas las manifestaciones populares de la época, desde los movimientos mesiánicos de Canudos y Contestado hasta la propia “Revolta da Vacina”, se presentan abiertamente como levantamientos antirrepublicanos o son percibidos desde la elite como complots contra la República²³¹.

La ausencia de las masas en los grandes acontecimientos de la República, denunciada por políticos e intelectuales y registrada en las ficciones, encubre la presencia real de los sectores populares en otras prácticas, también politizadas, ligadas a la resistencia a la represión estatal. Por ello, para Carvalho no se trata de que el pueblo sea apolítico, pues a pesar de la política de exclusión practicada por la elite, el mismo tiene una participación creciente pero ejercida fuera de los canales oficiales: en huelgas, movilizaciones y rebeliones del tipo de la “Revolta da Vacina”. Esta última se origina a principios de noviembre de 1904 a partir del decreto inminente sobre la vacunación obligatoria contra la viruela. El episodio alcanza un punto culminante cuando a los rebeldes se suma el levantamiento de militares que promueven un golpe de estado: se decreta el

una barrera segura para impedir la expansión del electorado, y que se suma a la exigencia de renta (cuyo monto a partir de 1881 se duplica) y a la exclusión de las mujeres. La Constitución de 1891 es todavía más antidemocrática porque, aunque elimina el requisito de la renta, agrega la liberación del Estado de la obligación de brindar instrucción primaria. Así, distinguiendo entre “ciudadano activo” (con derechos civiles y políticos) y “pasivo” (portador sólo de derechos civiles), y convirtiendo la educación restringida en exigencia para la ciudadanía política, la República niega el peso político de los sectores populares.

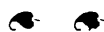
En 1890 el electorado potencial de Río está formado por sólo el 20% de la población. El fraude electoral y la violencia durante las elecciones, promovidos por “capangas” o “capoeiras” contratados por los políticos, aseguran una reducción aun mayor del electorado real. Por ejemplo, para las elecciones directas a Presidente en 1894, vota sólo el 7% del electorado potencial, que representa apenas el 1,3% de la población total de Río. Lima Barreto tematiza en *Os Bruzundangas* (1922) y en *Numa e Ninfa* (1915) ese submundo del “malandragem”, el fraude, el vínculo estrecho entre elite política y marginalidad y la violencia de los procesos electorales en los primeros años de la República (incluso puede pensarse que Carvalho mira la Primera República a través de la perspectiva crítica y emergente de Lima Barreto). Sobre la posición proto-populista en Lima Barreto, véase el apartado “‘Visão do Paraíso’ & ‘Visão do Inferno’” en la presente tesis.

²³¹ La misma hipótesis es retomada en Murilo de Carvalho (1997). Entre las fuentes que ofrece Carvalho para probar la tendencia promonarquista en los sectores populares, João do Rio en *A alma encantadora das ruas* (1890) constata que no casualmente los presos en las “casas de detenção” en los primeros años de la República son en su mayoría pobres y marginales promonarquistas. Sobre la concepción de los sectores populares en do Rio véase el apartado “‘Visão do Paraíso’ & ‘Visão do Inferno’” en la presente tesis.

estado de sitio hasta que se produce la represión final, casi diez días después de iniciada la rebelión; los líderes son procesados; más de 700 personas son detenidas y 400 son deportadas sin proceso previo al norte del país.

Como veremos, las ficciones de entresiglos ponen en escena los modos peculiares (desorganizados, fragmentados, *a priori* “apolíticos”) de praxis política por parte de los sectores populares excluidos de la escena política: *O cortiço* de Aluísio Azevedo tematiza la resistencia del conventillo a la represión policial; *Recordações do escrивão Isaias Caminha* de Lima Barreto escenifica la rebelión popular contra la ley del calzado obligatorio en Río; *Triste fim de Polícarpo Quaresma* (también de Lima Barreto) muestra la ausencia del pueblo, o su presencia forzada -por las autoridades policiales y militares- en una disputa ajena por el poder, entre diferentes sectores de la elite política.

Carvalho integra esta modalidad específica de intervención popular en la política, en una continuidad histórica centrada en las manifestaciones culturales (y especialmente en una cultura carnavalesca), cuyo origen se remonta al s. XVIII y que se consolida a lo largo del s. XIX²³².



²³² En este sentido, es claro que Carvalho está preocupado por integrar las prácticas de estos actores en una lógica de sentido y una continuidad histórica específicas, de las cuales esas prácticas no pueden separarse sin el consecuente reduccionismo miserabilista de parte del investigador. A pesar de la validez historiográfica y metodológica significativa de su texto, al legitimar las prácticas culturales y políticas de los sectores populares, Carvalho pierde de vista las marcas de la dominación internalizadas, presentes en esas manifestaciones. En este sentido, cabe preguntarse porqué hay que ver en la “Revolta da Vacina”, y en las manifestaciones de resistencia popular en su conjunto, un modo de hacer política “inherente” a esos sectores populares (y no, más bien o también, la alienación política que impide encauzar los reclamos populares hacia un cuestionamiento abierto de la restricción antidemocrática de la ciudadanía). Desde una posición populista, crítica del antipopulismo de la Primera República y en parte nostálgica del Imperio, Carvalho subraya la autonomía de las prácticas populares, pero no enfatiza lo suficiente que esa autonomía pone en evidencia también la disgregación de estos sectores.

II.1. Narrar los pobres

Algunas modulaciones (¿hegemónicas?) sobre la alteridad social

¿Cómo fabula el narrador naturalista su viaje hacia el mundo del “otro”? ¿Qué fantasías proyecta al imaginar el nuevo margen social? ¿Cómo representa las prácticas sociales y culturales de estos grupos, y de qué modo reinstaura las fronteras entre clases trabajadoras y peligrosas, borradas “peligrosamente” por procesos violentos de transformación social...? Este apartado reflexiona sobre estas cuestiones, considerando un conjunto de novelas, versiones plásticas y ensayos naturalistas que, en entresiglos, abordan la representación de los sectores populares. Nuestra lectura busca percibir los puntos de convergencia y las tensiones que se forjan entre ellos para pensar la otredad social, a partir de la consideración de algunos ensayos de Araripe Júnior, de las novelas *A carne* de Júlio Ribeiro (1888), *Bom Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha, y *O homem* (1887) y *O cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, atendiendo en segundo plano a algunos cuadros de pintores naturalistas (principalmente Modesto Brocos e Gomes, y Almeida Júnior) centrados en la nueva estetización de la pobreza.



Por un naturalismo de “estilo tropical”

Como vimos, los ensayos de la intelectualidad romántica apelaban a la influencia del ambiente y/o de las razas nacionales para defender incipientemente la originalidad literaria y cultural de Brasil. En efecto, Denis, Magalhães y Alencar exaltaban la naturaleza tropical como un espacio privilegiado capaz de suscitar lirismo, éxtasis y autorreflexión, para así compensar el atraso, la debilidad cultural y los estigmas sociales de la nación, y engendrar un estilo literario *ad hoc*.

Estas concepciones se radicalizan a fines del s. XIX, organizándose bajo la forma de teorías organicistas para definir la especificidad de la cultura nacional. En este contexto, el crítico

Araripe Júnior -sumergido en las concepciones estéticas e ideológicas propias del naturalismo finisecular- lanza una serie de artículos en defensa de la forma peculiar que adquieren los modelos culturales europeos cuando se implantan en Brasil. Influidos especialmente por las teorías de Taine y Buckle (sobre las determinaciones del medio, el clima y la raza en la formación del carácter y la cultura nacionales), Araripe advierte que el clima tropical (y en menor medida, los temperamentos raciales) desencadenan necesariamente un desvío adaptativo de los organismos, de la cultura e incluso del lenguaje²³³. En esta dirección, en “Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro” (1888)²³⁴ defiende la “incoreção de estilo” resultante de la tropicalización de la cultura europea, como característica propia del “espírito da terra brasileira” (p. 124). En ese texto Araripe se apoya en el ejemplo experimental de las reacciones psicofísicas padecidas por el extranjero (como lo hace Azevedo en *O cortiço*, al mostrar narrativamente el “abrasileiramento” negativo de Jerônimo, el inmigrante portugués): aunque inicialmente el trópico genera un estado de gran excitación y efervescencia, ésta se diluye rápidamente ante la embriaguez, melancolía e indolencia que entorpecen el intelecto, ya que el sol y los vapores de “água atmosférica” intoxican el organismo y la mente convirtiendo al brasileño en “um homem envenenado pelo ambiente” (p. 126).

Citando un ideologema común en los discursos coloniales (reelaborado ficcionalmente en *O Guarani* de Alencar, y cuyas prolongaciones llegan hasta el modernismo de la década del veinte inclusive), Araripe advierte que ya los primeros conquistadores se volvían en Brasil “mais bárbaros do que a própria barbaria” por causa “do naufrágio psíquico dissolvente e horroroso” (p. 125) al que eran sometidos por el trópico²³⁵. Esa “obnubilação” del medio perdura hasta el presente, invadiendo “...sorrrateiramente estrangeiros e brasileiros, sem que estes disso se apercebam” (p. 124). En consecuencia, sometido a esas transformaciones

“...o tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes, a atenção é intermitente. Aqui, aonde os frutos amadurecem em horas, aonde a mulher rebenta em prantos histéricos

²³³ Araripe enfatiza el papel determinante del medio, al tiempo que Sílvio Romero privilegia el peso de la raza. Estas diferencias de perspectiva (desplegadas en el interior del mismo modelo naturalista y evolucionista) originan un caluroso debate entre ambos intelectuales, analizado en detalle por Ventura (2000).

²³⁴ Primera edición: *Novidades*, Río de Janeiro, 22/3/1888.

²³⁵ De este modo, Araripe incluye a los cronistas coloniales en el seno de la literatura nacional, porque ya producen sus textos bajo los efectos del trópico. Por otra parte, el privilegio dado a la determinación del medio conduce a Araripe a reivindicar el sustrato racial configurado por indígenas, caboclos y sertanejos (que presupondrían una adaptación superior al medio).

aos dez anos, aonde a vegetação cresce e salta à vista, aonde a vida é uma orgia de viço, aonde tudo é extremoso (...); aqui, aonde o homem sensualiza-se até com o contato do ar e o genesismo terrestre assume proporções enormes...” (p. 126),

tampoco la palabra puede seguir el ritmo regular de la retórica “civilizada”: influida por la exuberancia lujuriosa de la naturaleza tropical, el estilo se desvía de la norma correcta. En efecto, aunque con un carácter productivo, bajo el trópico la escritura se fragmenta, perdiendo unidad y disciplina y ganando en expresividad emotiva. De allí que los poetas y novelistas nacionales demuestren una “proverbial indolência”, “tons orgiásticos de imaginação inominada” y un “estilo doido de cores” (p. 125). Así, Alencar se desvía necesariamente del romanticismo europeo²³⁶ tanto como Azevedo adapta el naturalismo zoliano al “luxuriante tropicalismo”, pues aun el propio Zola “neste clima, diante desta natureza teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real” (p. 126). También en “Aluisio Azevedo: o romance no Brasil” (1888)²³⁷ Araripe insiste en que la lengua y los parámetros estéticos gestados en el viejo continente se someten indefectiblemente a ciertas “incoreções” de estilo, respondiendo a una “lei” “ligada à contextura do espírito da terra” (p. 123)²³⁸.

De este modo, paradójicamente los efectos del trópico suponen desvío, degradación o intoxicación, y al mismo tiempo la creación de una cultura nueva (en “un mundo que nace” -según la expresión posterior de Keyserling-, en contraste con la civilización europea decadente y exhausta)²³⁹. Araripe no clausura las connotaciones etnocéntricas implícitas en la oposición entre “norma central” y “deformación periférica”, pero articula una primera legitimación de los procesos activos de adaptación de la cultura europea, reconociendo tanto la dependencia como los desajustes, los dislocamientos o “foras de lugar” que vuelven insuficientes los recursos formales (e incluso las ideologías) forjados “desde fuera”, para abordar el universo social brasileño.

²³⁶ Véase *José de Alencar. Perfil literário* (1882). Primera edición: Río de Janeiro, Tipografía da Escola de Serafim José Alves.

²³⁷ Primera edición: en *Novidades*, Río de Janeiro, 19/3/1888.

²³⁸ En el mismo artículo, refiriéndose elogiosamente a Azevedo, Araripe advierte que “Em um país cujo clima entorpecedor e voluptuoso até o momento atual só tem favorecido um lirismo alto e incomparável, na frase de um desafeto orgânico; em um país aonde a mocidade é constantemente flagelada pelas congestões hepáticas, aonde não se consegue trabalhar senão por intermitências, no meio de langores intercadentes, é óbvio que o romance realista (...) não pode ser desempenhado senão por um escritor de pulso rijo...” (p. 119).

²³⁹ En su texto *Le mond que nait* (1927), Keyserling exalta las potencialidades de América frente a la

Así, el tropicalismo de Araripe consolida la conciencia sobre la especificidad de la cultura nacional, fundando así las bases de los tropicalismos que se sucederán posteriormente en el Brasil del s. XX. En este sentido su gesto duplica, en el orden del medio, lo que otras teorías despliegan en el orden de la raza: las ideas europeas se aclimatan del mismo modo en que se miscigenan las psicologías raciales. De este modo, aunque manteniendo las connotaciones contradictorias, “trópico” y “crisol de razas” inician en entresiglos una afirmación conjunta de la identidad nacional.

Finalmente, integrando geografía y cultura, la noción sincrética de “trópico” en la teoría de Araripe abre un clivaje entre las visiones negativas (heredadas del discurso colonial e ilustrado)²⁴⁰ y la afirmación exultante de la propia identidad. Particularmente tensionado, ese modelo prolonga el linaje etnocéntrico hasta sus últimas consecuencias, y al mismo tiempo suscita su destrucción. Por varias décadas, ese árbol genealógico -que enraiza su crítica cultural sobre la base del trópico- será particularmente prolífico, proyectando su frondosa sombra incluso sobre las definiciones de la cultura y de la identidad nacional forjadas por la vanguardia.



¿Miradas republicanas sobre el pasado esclavo?

‡

A carne (1888) de Júlio Ribeiro²⁴¹ ofrece dos núcleos de sentido estrechamente ligados a nuestro objeto de análisis. Por una parte, despliega un caso de histerización y patologización de una figura femenina perteneciente a la oligarquía hacendada. En este sentido, como en *Bom Crioulo* de Caminha y en *Casa de pensão* y *O homem* de Azevedo, este proceso es pensado -siguiendo los parámetros del discurso científico hegemónico a fin de siglo- como resultado de un desvío del régimen sexual “normal”, y como consecuencia de una educación exagerada capaz de despertar conductas “viriles” que desdibujan “peligrosamente” la identidad de género²⁴².

decadencia (spengleriana) de Europa.

²⁴⁰ Recuérdense las versiones mencionadas de Montesquieu, Buffon y De Paw sobre la degeneración del organismo -individual y colectivo- bajo los efectos del trópico.

²⁴¹ Primera edición: Río de Janeiro.

²⁴² Sobre las histéricas en estas ficciones naturalistas véase Sússekind (1984).

Por otra parte, ambientada en el interior de una hacienda en el estado de San Pablo, en el período inmediatamente precedente a la abolición de la esclavitud, la ficción, aunque adopta una perspectiva abolicionista, pone en evidencia cierta dimensión siniestra contenida, desde la óptica de la elite, en la alteridad absoluta de los negros. No es casual que la patologización sufrida por la protagonista se desate especialmente en el contexto exuberante -y retrógrado- de la hacienda, en contraste con la escenografía “civilizada” de las ciudades pujates, especialmente de San Pablo: a través de numerosos detalles, el narrador anuda deseo sexual enfermo, instituciones aberrantes y sectores populares, signados todos por los mismos elementos de desvío, animalización y/o exceso.

Como las ficciones de Zola (a quien el narrador dedica la novela en una nota inicial), *A carne* se detiene en narrar minuciosamente los trabajos de los esclavos en la hacienda durante la molienda. Sin embargo, la legitimación que se desprende de la aprehensión de las destrezas por la especialización en el trabajo queda opacada ante la presencia abrumadora de los rasgos negativos que se le asignan a estos actores. En este sentido, por ejemplo, mientras la recolección de la cosecha es convertida por los negros en una suerte de ceremonia ritual de canto y “capoeiragem”, la protagonista observa el espectáculo del trabajo extrañada de que “sons tão puros saíssem da garganta de um preto, sujo, desconforme, hediondo, repugnante” (p. 80); la letra vacía de contenido, el coro inarmónico, la danza frenética de los negros alcoholizados, y el olor insoportable que “entontecia o cérebro” (p. 81) se interponen para degradar cualquier resabio estético o sacro contenido en tales prácticas desde la óptica del “otro”.

Estos rasgos negativos se exageran en la única figura negra individualizada en la novela, el africano “feiticeiro” Joaquim Cabinda. Este personaje aparece por primera vez en el contexto de la fiesta de la cosecha, con el valor de un emergente de la irracionalidad colectiva que allí se desata. La descripción del “buraco” inmundo en que vive o de sus ceremonias de hechicería son los únicos momentos en que irrumpe la voz enunciativa del narrador, liberándose de seguir el punto de vista de la protagonista (lo que permitiría entrever más claramente la ideología del texto). Dirigido por Cabinda, el ritual religioso adopta una dimensión cuasi demoníaca: los negros (y especialmente las mujeres) caen en el poder del líder, sometidos a la hipnosis y el terror. La escena recuerda, al menos en parte, a las masas que en *Germinal* se entregan a la sugestión irracional de los líderes de la huelga²⁴³. En este sentido, percibidos desde la misma racionalidad positivista, el ritual religioso y los “atentados” políticos despiertan estados semejantes en los

²⁴³ Sobre la representación de los sectores populares en *Germinal* véase el Apéndice a la primera parte de la presente tesis.

grupos “inferiores” y en las modernas multitudes (amén de que, a la luz de estas rebeliones sociales, las prácticas culturales de los negros revelan una velada dimensión política de resistencia e insubordinación).

A la vez, como *Germinal*, *A carne* prueba de manera tranquilizadora que la rebelión contra la dominación termina desplazándose hacia los iguales, victimizándolos: luego de varias muertes, Cabinda -cobarde ante la amenaza de ser torturado- confiesa que en numerosas oportunidades envenenó a los negros para dañar indirectamente a los hacendados blancos. Nuevamente sesgados por la irracionalidad (racialmente determinada), y transgrediendo el ejercicio de la violencia por vías institucionales, los demás negros se apoderan del líder religioso para quemarlo vivo en una hoguera antes de que sea llevado a prisión. Como veremos más adelante, infidelidad al grupo y delación cobarde son también los elementos con que la antropología racialista define por entonces a la psicología africana.

Así, la novela adopta una actitud crítica frente a los excesos aberrantes de la esclavitud (especialmente visible en la denuncia de la inhumanidad de la tortura), y al mismo tiempo repone una concepción drásticamente miserabilista sobre los actores africanos.

Si los atentados del negro despiertan en la familia hacendada “uma apreensão de vagas ameaças, de perigos desconhecidos” (p. 112) es porque reconocen en esas prácticas el ejercicio de una forma eficaz de contrapoder. Sin embargo, como si también fuera necesario exorcizar otros temores difusos, las prácticas aparentemente ocultas de la alteridad afro quedan tranquilizadamente iluminadas por la ciencia positivista (a través de las explicaciones insistentes de los personajes blancos y del narrador, que se explayan sobre los efectos de las plantas, los estados de hipnosis, etc.).

Como dijimos, el texto traza una vinculación sutil entre los rasgos sádicos de la histérica culta de la elite y los crímenes “feiticeiros” del negro Cabinda, acaso sugiriendo cierta especularidad en la que los extremos sociales convergen duplicando sus rasgos perversos. Así por ejemplo, el mismo goce voyeurista lleva a Cabinda a disfrutar con los estertores agónicos de los negros que envenena, y a la protagonista a espiar el espectáculo de la tortura de los negros fugitivos. Otra vez -como en Zola, en Azevedo y en numerosos discursos del período-, la violencia es resultado de pulsiones inconscientes vehiculadas especialmente por los sujetos femeninos y por los sectores populares, aunque también aparezca racionalmente aplicada por los esclavistas. En el fondo, la ficción reencuentra esa dimensión difusa e inquietante, propia de lo

siniestro, tanto en los envenenamientos como en los desvíos del género²⁴⁴: la novela presente que ambos gestos gravitan como atentados desestabilizadores de la *douceur du foyer* burguesa. En este sentido, aunque cuestiona el “feudalismo” aberrante de la esclavitud²⁴⁵, la novela se circunscribe al miserabilismo y al racialismo hegemónicos en entresiglos, redefiniendo de manera original el vínculo -ya reencontrado en otros textos- entre mujeres y marginalidad.



Miradas sobre la cultura popular

¿Cómo miran la cultura popular los textos inscriptos en el modelo naturalista “hegemónico”? A menudo contradictoriamente, varias ficciones devalúan explícitamente toda concepción romántica de los sectores populares, presentada como resultado de una “distorsión ideológica” o como producto de una patología que pierde de vista la peligrosidad del “otro” (*O homem*). A la vez, aunque parten de un marco legitimista compartido (evaluando las prácticas populares negativamente y “desde arriba”), establecen sin embargo posiciones diferenciadas entre sí.

La novela *Bom Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha²⁴⁶ explora la condición marginal a partir de la narración del romance de dos homosexuales: Amaro, un “bom crioulo” esclavo, fugitivo y reclutado por la Marina, y Aleixo, también un marinero, pobre y marginal pero blanco²⁴⁷. Allí se

²⁴⁴ Como veremos, en *O homem* Azevedo unifica esos dos motivos en el mismo personaje; así, a diferencia de Ribeiro, sitúa la violencia exclusivamente del lado de la oligarquía.

²⁴⁵ El cepo y las prácticas de tortura se describen con la misma minucia que la tecnología aplicada en la molienda de la caña. Se traza así un lazo sutil entre la técnica al servicio de la producción y la técnica al servicio de la flagelación. A la vez, esta denuncia liberal sobre las perversiones (psicológicas y sociales) engendradas por el autoritarismo esclavócrata acerca *A carne a Casa de pensão* de Azevedo. Esa advertencia sobre los efectos negativos que las instituciones opresivas desencadenan en las experiencias del individuo recuerda la que formulan Caminha en *Bom Crioulo* y Raúl Pompéia en *O Aténeu* frente a sistemas diversos de reclusión (el de la esclavitud y la Marina en el primero, y el del encierro escolar en el segundo). En estos textos, el sostenimiento de estructuras autoritarias anacrónicas y enfermantes afecta especialmente a los individuos de los polos sociales más distantes (como si la fractura social y la represión fuesen las principales causas de las patologías individuales y colectivas).

²⁴⁶ Primera edición: Río de Janeiro.

²⁴⁷ Situada en la transición del Imperio a la República, la novela se abre en el escenario de una vieja corbeta detenida en alta mar, en el momento en que un guardián aplica, delante de la tropa,

articula más bien una mirada estrábica que oscila entre el legitimismo (que conduce a subrayar las carencias culturales), y cierto relativismo desde donde se reconoce la especificidad de esa cultura “otra” y la existencia de prácticas *ad hoc* de resistencia a la dominación. Por un lado, al denunciar la imposibilidad de consolidar una esfera de la intimidad, el narrador evalúa la pobreza de los pobres “desde arriba”, a partir de lo más valorado en el marco de su propia condición burguesa. Por otro, Caminha parece señalar que los sectores populares, aun siendo carentes y dominados, tienen sus propias estrategias para adaptarse y suplir esas carencias con otra cosa. Por ejemplo, el narrador describe detalladamente la decoración vulgar del cuarto que los amantes han improvisado como su “hogar”. Los objetos de mal gusto se acumulan como en un bazar ordinario, tratando de suplir simbólicamente las faltas (las carencias culturales) a través del vulgar amontonamiento. A la vez, la presencia emblemática del retrato del Emperador (que desde la perspectiva republicana del narrador, evidencia la actitud “retrógrada” de los sectores populares), la preocupación narcisista de Aleixo por el cuidado de sí, o el propio vínculo homosexual muestran valores “devaluados” con respecto a las prácticas “legítimas” y los valores “normativos” de la elite, aunque la novela también reconozca el plus de una identidad propia articulada con las “migajas” y los “deshechos” de la cultura dominante. Así, el mundo de los pobres es un mundo vaciado de gustos “verdaderos”, aunque también contenga valores éticos, estéticos y políticos propios (e incluso sus propias opciones sexuales).

O homem (1887) de Aluísio Azevedo²⁴⁸ narra la emergencia escandalosa del deseo en una joven de la oligarquía que se apasiona de manera enfermiza por un obrero desconocido. En efecto, la novela se centra en el proceso de histerización de la protagonista, Magdá: en su encierro represivo y enfermante, dirige su deseo hacia un obrero que diariamente contempla por la ventana; agravada la enfermedad hasta el delirio y la locura, Magdá mata al obrero y a su mujer.

tormentos ejemplares a tres marinos, presos por mala conducta (uno de ellos es el negro “Bom Crioulo”, que ha suscitado una pelea con otro marinero en defensa de Aleixo). A partir de allí la novela despliega en detalle el inicio de la relación amorosa. Cuando el barco llega a Río de Janeiro, los homosexuales concretan el “sueño” de vivir juntos, alquilando un cuerto mugriento en una pensión de la “rua Misericórdia” regentada por una prostituta portuguesa vulgar y masculina. Allí viven un año, en una convivencia tranquila (diariamente interrumpida por los trabajos en el puerto), hasta que Bom Crioulo es obligado a vivir en un moderno barco de guerra. De este modo la intimidad precaria se desestructura por la cohesión del trabajo, y Aleixo olvida rápidamente a Bom Crioulo para dejarse seducir por la prostituta. Desesperado por la pérdida del amante, Bom Crioulo genera disturbios en el puerto, y es azotado y trasladado a un hospital prisión. Enterado de la traición de su amante, y dominado por un deseo irreprimible de venganza, se fuga para acuchillar a Aleixo en la puerta de la pensión, ante la mirada atónita de la multitud popular.

La enfermedad femenina (en la ecuación creciente de deseo, histeria, locura y crimen) pone en circulación un exceso -de libido sexual- peligrosamente desviado, por la represión, de sus cauces “naturales” de heterosexualidad y maternidad²⁴⁹. En la medida en que el narrador adopta un distanciamiento crítico para advertir sobre los riesgos de la idealización ingenua de los sectores populares, repone la “objetiva” ilegitimidad de los pobres (que la idealización romántica habría perdido de vista de manera absurda). Así, el narrador subraya lo que la enferma (y con ella, parte de la elite) no pueden percibir: desde el peligro de los marginales invadiendo los espacios públicos de Río, hasta las prácticas sociales y los consumos culturales devaluados de las clases trabajadoras. En esta dirección, por ejemplo, la boda del obrero es descrita -como en *La taberna* de Zola- como un “pagode” grotesco sesgado por la “carencia de estilo” y los excesos vulgares, en contraste flagrante con la deformación de la histérica, que de manera enferma heroíza al proletario bajo los cánones de la idealización romántica. En ese episodio todos los elementos populares quedan devaluados (la decoración de la cama matrimonial, las ropas de los asistentes, la excursión camavalesca de los pobres al centro para celebrar la boda, las conductas en la mesa, las comidas). Descubierto el crimen, la invasión del “populacho” a la casa de la protagonista refuerza el componente irracional de la masa, que se homologa a la irracionalidad de la locura (ambas, oportunamente controladas por el médico, por la policía... y por el narrador)²⁵⁰.

Pero aun en clave legitimista, Azevedo contrasta con la mayoría de los autores brasileños y latinoamericanos contemporáneos, al atender a una rica diversidad de prácticas, desplegando cuidadosamente la heterogeneidad cultural de los sectores populares. En *O cortiço* (1890)²⁵¹ el narrador funciona como una suerte de cámara antropológica que, situada en el interior del conventillo, registra el trabajo cotidiano, la intimidad conyugal, el ocio, las fiestas, la formación de barricadas. Azevedo/relativista devuelve una lógica autónoma a esa “república”, e incluso reconoce formas específicas de autolegitimación (jerarquías, valores y relaciones de poder exclusivas del conventillo). Un caso paradigmático en este sentido es la autonomía de valores

²⁴⁸ Primera edición: Río de Janeiro, Tecnoprint.

²⁴⁹ En este sentido, la protagonista de *O homem* es acompañada por Lenita en *A carne*, Maria do Carmo en *A normalista* de Adolfo Caminha o Ana Rosa en *O mulato* de Azevedo, entre otras histéricas brasileñas que, en entresiglos, evidencian la fuerte medicalización de la sociedad, o más bien el “anhelo de medicalización” (que a su vez debería traducirse como el “anhelo de modernización social y cultural”). Tal como advierte Sússekind (1984), casi todas esas figuras son huérfanas de madre, señalándose así la patologización del modelo femenino en función de la ausencia de un referente “normal” que asegure pedagógicamente la prolongación de un modelo imprescindible para el nuevo orden republicano.

²⁵⁰ En este sentido, resulta evidente la convergencia con las concepciones de Lombroso y Zola.

²⁵¹ Primera edición: Río de Janeiro, Tecnoprint.

puesta en juego por los personajes del conventillo frente a la prostitución, pues en el marco de los valores compartidos entre narrador y lector, el lesbianismo de Léonie y la violación de Pombinha (como iniciación monstruosa en la prostitución) apuntan a estigmatizar la prostitución como “vicio moral”, aunque la novela recoge también el punto de vista de los futuros “favelados”, que no emiten juicios morales sobre esta práctica, y más bien la consideran una estrategia válida en la conquista de autonomía económica y de libertad individual. El texto condena y bestializa al “otro” (y en este sentido, abre un puente de afiliación evidente con el miserabilismo romántico al estilo de *O Guarani* de Alencar)²⁵²; sin embargo también reconoce en ese universo la existencia de un mundo de valores *ad hoc*.



¿Espacios cerrados o puertas abiertas?

Ahora bien, ¿cómo representan los textos la circulación del margen por los espacios públicos modernizados? Varios textos se colocan en el margen, o en la articulación entre margen y elite, como punto de vista privilegiado para aprehender críticamente las contradicciones de la experiencia moderna; apoyándose en la homologación organicista entre espacio y sujeto, realizan un “viaje antropológico” a conventillos, prostíbulos y barrios marginales, convertidos en ghettos de una suerte de barbarie “impenetrable” en la que sólo penetra la ficción.

Los textos centrados en la marginación social muestran sujetos que se representan a sí como “cautivos” en espacios insulares de fronteras “infranqueables”. *Bom Crioulo* recorta personajes aislados, sin vínculos ni comunitarios ni familiares, en un mundo cerrado sesgado por la extrema carencia de privacidad²⁵³. De hecho, para Antelo (1998) la novela puede leerse como un “relato de reclusión” paradigmático porque ficcionaliza precisamente la insularidad de ciertas

²⁵² En efecto, varios elementos emparentan el primitivismo negativo del conventillo en Azevedo y las figuraciones de la barbarie aimoré en Alencar. En este sentido, recuérdese especialmente la escena de *O cortiço* en que los conventillos rivales (el “São Romão” y el “Cabeça de Gato”) se enfrentan en combate, reproduciendo en el plano colectivo el conflicto individual entre Jerônimo y Firmo: allí ambos grupos se comportan como una horda salvaje y totémica, arcaica y resistente al disciplinamiento moderno. Sin embargo, como veremos, la condena que emprende Azevedo contra esa “barbarie retrógrada” tampoco implica una exaltación acrítica de la modernización impulsada por la clase dirigente.

²⁵³ También explícita en la ausencia de nombre del protagonista.

figuras de los sectores populares, y el modo en que éstas procesan la conformación de una identidad propia en el seno de un rígido sistema disciplinar. Los amantes intentan refugiarse en una intimidad precaria (sustituto o falsa reproducción de una *douceur du foyer* vedada), creada en los intersticios que deja libre la coerción del poder, entre el barco, el puerto, el hospital-prisión²⁵⁴ y el cuarto (este último, presentado como un "coutho africano", en el doble sentido de "coito" y de "asilo de criminales")²⁵⁵.

Así, pensada pocos años después de la abolición de la esclavitud (desde un punto de vista republicano y abolicionista), esta fábula sobre los efectos nefastos de la privación de privacidad apunta a poner en evidencia la -peligrosa y más amplia- transición anómica que experimentan los ex-esclavos en su pasaje al nuevo régimen.

También *O homem* y especialmente *O cortiço* de Azevedo muestran literalmente una "república" sesgada por la exclusión²⁵⁶. Negros, mulatos e inmigrantes europeos pobres (y vencidos por el "medio") son todos "negros" desde el punto de vista social, simbólicamente atrapados en el espacio cerrado del conventillo.

²⁵⁴ Así por ejemplo, Bom Crioulo invita a un antiguo camarada de trabajo a sentarse a su lado en el hospital-prisión, advirtiéndole inconscientemente que "isto aqui é meu, é teu, é do governo. Podemos conversar à vontade" (p. 92).

²⁵⁵ Sólo Aleixo circula libremente por el centro de la ciudad, "flaneando" entre la multitud y disfrutando de ser objeto del voyeurismo ajeno (e incluso fantaseando con la posibilidad de conquistar a algún hombre adinerado capaz de salvarlo del confinamiento en el suburbio). En cambio Bom Crioulo vivencia esos espacios públicos de Río de Janeiro como instancias vedadas. Así, aparece confinado a deambular (solitaria y clandestinamente) apenas por el puerto nauseabundo y por las calles -intrincadas y pestilentes- que conducen a los habitáculos promiscuos. Esos espacios "orilleros" operan como la contracara absoluta de los pasajes "Belle-Époque"; denuncian el contraste evidente entre los anhelos de modernización de la elite y el verdadero atraso económico y social. Escenarios arcaicos como la "corveta" decadente (en la que se inaugura la ficción) o la pensión de la prostituta ("com seu aspecto antigo, do tempo del-rei", p. 98) evidencian la perduración de las "lacas coloniales" (especialmente del anacronismo aberrante de la institución esclavócrata), al tiempo que espacios modernos como el "courageado" (el navío en el que trabaja Bom Crioulo después) desenmascaran hasta qué punto la modernización técnica posterior confirma la exclusión social, sin alterar en realidad la anterior situación de los ex-esclavos, e incluso volviendo más eficaz esa dominación (pues la explotación total ejercida en el "courageado" destruye la relación entre los amantes).

²⁵⁶ En portugués, uno de los usos del término "república" se refiere a "cualquier asociación de personas en la que impera el desorden". También es una "república" "cualquier casa en la que viven estudiantes" o "el propio grupo de estudiantes" (con este último sentido es utilizada por Azevedo en *Casa de pensão*). Resultan particularmente interesantes las resonancias "monárquicas" y etnocéntricas que adquiere el término en estas acepciones, al aludir a universos sociales cerrados y/o dominados por el caos.

El pasaje del orden colonial esclavócrata al moderno republicano no altera -sino que más bien perfecciona- las antiguas condiciones de explotación. Como en el pasaje de la vieja “corveta” al “couraçado” moderno en *Bom Crioulo*, João Romão en *O cortiço* reconstruye el conventillo (destruido por el incendio de la “Bruxa”) modernizándolo racionalmente. Así, lejos de mejorar las condiciones de vida de los “moradores”, consigue ejercer más eficazmente su coerción, como si el orden anterior fuese destruido pero sólo para emerger perfeccionado²⁵⁷. También el final de la novela es particularmente emblemático en este sentido: la esclava Bertoleza -símbolo por antonomasia del orden social colonial- se suicida en el mismo momento en que Romão consolida su ascenso social casándose con la hija de Miranda. De este modo, *O cortiço* metaforiza los efectos negativos de la modernización económica y social sobre los sectores populares (ahora en proceso de disciplinamiento y de represión de sus manifestaciones sociales y culturales “espontáneas”). Así la novela denuncia que, en el pasaje a la República, lo arcaico y lo residual deben ser domesticados o destruidos para que el viejo orden hegemónico sobreviva idéntico a sí mismo pero adaptándose a las nuevas condiciones externas. La emergencia del capitalismo y de las relaciones de trabajo basadas ahora en la explotación de mano de obra libre no dejan de implicar la exclusión (e incluso el aniquilamiento) de las alteridades inasimilables: en conjunto, inmigrantes europeos “extraviados” por el trópico, negros y mulatos pobres -los “desordeiros” que Almeida celebraba en sus *Memórias de um sargento de milícias* y los que dejaba fuera de la ficción- ahora ocupan el centro de la escena, pero quedan abiertamente fuera del proyecto de modernización nacional, expulsados a la “república do cortiço” (esto es, expulsados de la República) al menos hasta que las instituciones modernas consigan “ordenarlos”²⁵⁸. Esa red de sentidos acerca sutilmente el margen carioca a otros márgenes sociales de la nación, y ensambla *Bom Crioulo* u *O cortiço* con *Os sertões*, el ensayo en donde -atónito como Caminha y Azevedo- Euclides da Cunha oscila entre la condena del atraso “jagunço” y la denuncia de la represión brutal de parte del gobierno²⁵⁹.

²⁵⁷ Esa transformación es subrayada por el pasaje de las imágenes biológicas (que hasta entonces remitían el conventillo al orden natural) a las imágenes mecánicas y bélicas modernas (que señalan respectivamente la gravitación de la tecnología y del darwinismo social).

²⁵⁸ En este sentido resulta significativa la distancia radical que establecen los textos entre el simpático Pataca de las *Memórias...* de Almeida y el Pataca marginal y degradante de *O cortiço* (que se convierte en uno de los asesinos de Firmo y, a la vez, mantiene relaciones sexuales con la mujer de Jerônimo y delante de su hija).

²⁵⁹ En este sentido resulta significativa la historia del término “favela”: en 1897, los soldados que regresan de la represión en Canudos tienden a ocupar el “Morro da Providência” en Río de Janeiro, entronizando allí una imagen de Cristo como trofeo, con el nombre de “Favela”, en alusión al “Belo Monte”, la colina en la que se habían atrincherado en Canudos (asociados ambos

Por otra parte, Azevedo se aleja de la mirada atomizadora de Caminha, pues reconoce que los conventillos son (al menos hacia adentro) espacios de integración social y de homogeneización, instancias de pertenencia en torno a las cuales el margen articula al menos una identidad (racial, cultural y de clase) precaria y vulnerable... pero “propia”. La contracara de esta integración son las coerciones que en *O cortiço* amenazan (o fragmentan de hecho) esa unidad, revelándola otra vez como precaria. Esa violencia es visible tanto en las invasiones policiales (frente a las que el conventillo pone en juego sus propias prácticas de resistencia popular) como en los duelos entre iguales (las peleas familiares, el ataque del conventillo enemigo, los incendios intencionales de la "Bruxa", y las fuertes rivalidades nacionalistas).

Así, más que un espacio de integración armónica, los sectores populares se constituyen a sí mismos en el interior de la tensión entre vínculos de solidaridad horizontal y fuerzas de fractura. En este sentido, es sintomático el hecho de que no exista racialismo dentro del conventillo (más allá de que los inmigrantes permanezcan separados), lo que prueba que la “negritud” opera en estos grupos como condición de clase impuesta desde fuera, mucho más que como condición racial capaz de dividir el colectivo en subgrupos.

Negros, mestizos y mulatos aparecen confinados a una posición social de negritud restrictiva, motivo por el cual no pueden ascender socialmente. Sin embargo, los textos ponen en escena continuos intercambios sexuales entre los polos sociales enfrentados, como si intentaran desafiar las rígidas fronteras raciales y culturales, al menos en el plano de la fantasía.

por la presencia, tanto en el morro carioca como en el sertón, de plantas con “favas”). Las resonancias de Canudos quedan así grabadas sintomáticamente en la memoria de la lengua para nombrar también esos otros espacios del margen moderno. Las “favelas” nacen así junto con la República. Curiosamente, esa primera “Favela” histórica crece en las cercanías del antiguo conventillo “Cabeça de Porco” (demolido en 1893 por orden del “Prefeito” Barata Ribeiro, y fuente de inspiración de *O cortiço* de Azevedo).

Tres imágenes resultan esclarecedoras en este sentido. La primera (Lámina I) corresponde a una caricatura reproducida por la *Revista Ilustrada* (en febrero de 1893), en la que el “Prefeito” carioca Barata (“cucaracha”) Ribeiro camina triunfante sobre una “Cabeça de Porco”, en alusión irónica al “cortiço” popular recientemente demolido. La segunda (Lámina II) es una fotografía anónima del “Morro da Favela” en 1905, con casas construidas a partir de materiales extraídos de las demoliciones de “cortiços” como el “Cabeça de Porco”, para alojar ahora a combatientes de Canudos y ex-esclavos (como veremos, la misma escena visual será recreada, desde una nueva perspectiva ideológica, por Tarsila do Amaral). La tercera (Lámina III), bajo el título “Uma limpeza indispensável” (s/f), caricaturiza la intervención de la “Delegacia de Higiene” para someter a la “Favela” del “Morro da Providência” a los nuevos cánones de limpieza (los “favelados” caen como sucios parásitos del morro, desprendidos por el peine moderno del higienista). Sobre los conventillos a fines del Imperio véase Chalhoub (1996); sobre la formación de las “favelas” en el inicio de la República véase Garces Marins (1998).

Sintomáticamente, en este corpus de novelas el único personaje popular que asciende socialmente es João Romão en *O cortiço*, un personaje que, como otros inmigrantes advenedizos, estereotípicos en el naturalismo latinoamericano, presenta una serie de rasgos patológicos (avaricia, explotación inhumana y robo como vía de acumulación de capital)²⁶⁰. En efecto, João Romão -dueño del conventillo y de la fonda- primero acumula capital y luego decide “civilizarse” adoptando deliberadamente los consumos de la elite (y aquí, en el pasaje de capitales a modales, la novela diferencia claramente los elementos materiales y simbólicos que intervienen en la construcción de la posición social). Finalmente se deshace de la lacra de la esclava para casarse con la hija de los vecinos ricos, evidenciando de manera aun más flagrante el lazo entre el nuevo capitalismo y el antiguo sistema esclavócrata²⁶¹.



²⁶⁰ En la novela de Azevedo, a diferencia por ejemplo de los casos argentinos (como *En la sangre* de Eugenio Cambaceres o *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich), esa tendencia al robo no es presentada como una escandalosa usurpación a la elite sino a los propios sectores populares. Además, a diferencia de los casos argentinos, es evidente que Azevedo amplía el repertorio de las figuras del inmigrante, al construir otros modelos como el de Miranda (el vecino aristocrático) o el de Jerônimo (que se “abrasileña” perdiendo sus pautas de progreso y tradiciones “europeas”, y adquiere en cambio numerosos “vicios tropicales”). Los inmigrantes Miranda y Romão (que encarnan respectivamente los modelos tradicional y capitalista) ascienden socialmente porque consiguen vencer la nefasta fascinación por la naturaleza, entendida como “trópico” y “sexualidad exuberante”. Sobre la representación de los sectores populares en las ficciones argentinas del período, véase el Apéndice “Miradas sobre los sectores populares y el margen en la novela y el ensayo argentinos” en la presente tesis.

²⁶¹ En este sentido, tal como advierte Cândido (1995), *O cortiço* se inspira en *La taberna* de Zola pero a la vez se “devía” -para utilizar un término al estilo de Araripe- de ese modelo. En efecto, Azevedo sigue a Zola al describir la vida de los trabajadores pobres (abordando la convivencia promiscua, las escenas de lavanderas, las fiestas, las comidas y las peleas, y reproduciendo la pendiente que conduce a los personajes populares a su degradación), pero se aparta de Zola al presentar los universos del capitalista y del trabajador como extremadamente integrados por la explotación y por sus prácticas cotidianas (como vecinos e incluso como “cónyuges”). Lejos de la especialización social trazada por los ciclos de Zola, Azevedo aprehende un trazo específico del universo brasileño semicolonial. En este sentido, el enriquecimiento de Romão (basado abiertamente en la explotación brutal del trabajo servil y en la usura y el robo a los pobres) evidencia un primitivismo económico bastante alejado del capitalismo europeo.

Trabajadores y peligrosos

Como vimos, la imaginación romántica tendía a borrar insistentemente las determinaciones materiales, especialmente del mundo del trabajo (recuérdese el modo en que las *Memórias de um sargento de milícias* obturaba la puesta en escena de la explotación, o el modo en que *O Guarani* y *A escrava Isaura* construían un mundo de conflictos raciales y/o éticos situado por encima y por fuera de las condiciones materiales). En cambio, las novelas naturalistas otorgan una gravitación central a la cuestión de la explotación, aunque en general matizan sus críticas al sistema con el reconocimiento de las determinaciones biológicas del trópico y de las razas, y por ende caen en una naturalización de la dominación.

Además, los textos de esta etapa se esfuerzan por contrastar “clases trabajadoras” y “peligrosas” apelando a nuevos parámetros (o más bien, a nuevas estrategias para legitimar “científicamente” -y sin modificaciones- los antiguos parámetros de jerarquía y exclusión). Esa tensión se articula entre grupos bien delimitados por la ficción, o en el pasaje de una generación a otra, o incluso en el interior de un mismo sujeto. Aunque las ficciones marcan el contraste entre ambas categorías; también conciben ese margen patologizado como condensación o emergencia de la peligrosidad “latente” en los sectores populares en su conjunto.

Aunque algunas novelas politizan el género como instancia de resistencia (*Bom Crioulo*), o por el contrario de dominación, y matizan la crítica a los sectores populares con la denuncia de la explotación, en ningún caso se ponen en escena resistencias políticas organizadas contra la autoridad en términos de rebelión de masas (en *O cortiço* la resistencia aparece como una práctica acotada a la violencia alienante ejercida contra sí -en el caso extremo de Bertoleza-, entre iguales²⁶² o ante la inmediatez de las coerciones policiales; en *A carne* los atentados producidos “desde abajo” también se dirigen a los propios esclavos como un modo sintomáticamente mediado de atacar a la elite). Así, las subversiones individuales fracasan siempre (en *Bom Crioulo* por ejemplo, el intento de subversión desde el género se frustra, y la violencia se desvía otra vez hacia el igual, entre personajes que no pueden romper el encierro -el círculo vicioso- al que han sido confinados por la explotación social y por la herencia biológico-racial). Realistas ante la ausencia de “pueblo” político en las calles, y/o fóbicos por el presentimiento de esa inminencia,

²⁶² En el mundo horizontal del conventillo explotan continuamente luchas violentas, generalmente por motivos sexuales (entre otras peleas, Bruno destruye su casa y expulsa a su mujer cuando descubre que ha sido engañado con un Miranda, la esposa de Jerônimo se enfrenta con Rita Baiana por Jerônimo, y Jerônimo y Firmo pelean a muerte por Rita Baiana).

los textos obturan la representación de una violencia colectiva abiertamente canalizada en términos políticos, justamente cuando los sectores populares comienzan a constituirse en actores políticos.



Modalidades del deseo

¿Cómo desean los ilegítimos? ¿Qué relaciones establece el deseo, en el interior de los sectores populares y el margen, y entre sectores populares y elite...? En *Bom Crioulo*, Caminha reconoce una subjetividad deseante entre los marginales. Además, el narrador estetiza el cuerpo de Aleixo como objeto de contemplación y de deseo, inscribiéndolo en un código estético y cultural elevado que la novela de entresiglos preserva exclusivamente para el cuerpo femenino; así, mientras el deseo del negro queda atrapado en el orden de los instintos, Aleixo es incorporado reiteradamente al imaginario de la cultura helénica. A pesar de este reconocimiento legitimador, el vínculo homosexual se apoya en oposiciones de género y raciales hegemónicas (masculino, fuerte, activo y negro, frente a femenino, débil, pasivo y blanco) que limitan la transgresión del texto. Negros y sectores populares quedan definidos en base al predominio del cuerpo, la inmanencia, los instintos y la fuerza como "excesos" (de libido sexual o de potencial de rebelión)²⁶³. Así, el confinamiento al cuerpo afirma los estereotipos que en el Brasil de entresiglos definen la identidad de los sectores populares nacionales (y especialmente de los negros y

²⁶³ De hecho, *Bom Crioulo* es reiteradamente definido como portador de una fuerza muscular hiperbólica, y de una virilidad y potencial de violencia inusitados. Ese plus de energía puede canalizarse tanto en una saludable hiperproductividad laboral, como en las formas más peligrosas de la transgresión sexual o de la rebelión contra el sistema de explotación. En la novela, la transgresión homosexual es de por sí un atentado contra el sistema porque contradice los valores "burgueses" de producción y reproducción, derrochando inutilmente las fuerzas "seminales" del trabajo, imprescindibles para el proyecto moderno (no casualmente la relación homosexual desencadena un claro proceso de debilitamiento físico, excitación nerviosa e indolencia crecientes, resultado del agotamiento psicofísico por malgastar las energías productivas).

Esa tensión entre inacción extrema y violencia se reproduce en el plano del espacio. Así por ejemplo el mar -oscilando entre períodos de calma asfixiante y tempestad- aparece en la novela como una gran metáfora de la tensión entre pasividad y agresividad atávicas (por lo demás, el texto crea una prolífica red de asociaciones entre el mundo del mar por un lado, y el carácter insular y nómada de los personajes marginales, o la dinámica de las pulsiones, por otro).

mulatos) en función de una sexualidad patológicamente exuberante²⁶⁴. Si el texto resulta transgresivo -porque coloca el deseo como motor de la diégesis narrativa y aborda “objetivamente” un vínculo homosexual entre marginales-, al mismo tiempo reduce su transgresión al apelar a ese desvío para estigmatizar a los sectores populares, convirtiéndolos en víctimas “peligrosas” de la explotación social y de sus propios instintos²⁶⁵.

En *O homem*, Azevedo ficcionaliza una transgresión dramática a los límites socio-sexuales. Implícitamente tanto esta novela como *Bom Crioulo* legitiman, por contraste con las patologías narradas, un régimen sexual “normal” claramente enmarcado en el discurso médico hegemónico de entresiglos. Desde la óptica de la histérica, el lugar de los sectores populares es fantaseado como un espacio de liberación de los instintos y pura corporalidad, un escenario exuberante gestado en el contacto inmanente con la naturaleza, a la vez que vaciado de contenido, reducido a un puro soporte material. Este vaciamiento se vuelve explícito en los sueños de la enferma, donde el trabajador se deja vampirizar por ella cediendo su exceso de energía, o es un “espíritu superior” encarnado en el cuerpo “vacío” del obrero. Aquí, como si Azevedo parodiase veladamente *O Guarani* y *A escrava Isaura*, el deseo por el “otro” es estigmatizado como el lugar de la patología y de la distorsión “romántica”. Lo mismo hace Caminha en *Bom Crioulo*: pone en cuestión las alianzas socio-sexuales y la identidad estable de los sujetos que intervenían en los lazos románticos, denunciando ahora su “objetiva” falsedad. De este modo, los textos sugieren una ruptura significativa respecto de las ficciones románticas que, en el pasado, fundaban una cohesión sexual y social como garantía de la estabilidad nacional.

²⁶⁴ Comparados en su degeneración, *Bom Crioulo* es “peor” que *Aleixo* pues en él interviene el efecto nefasto de la raza (de las pulsiones biológicas), además de la incidencia bestializadora del medio (esto es, del trópico y de las instituciones sociales retrógradas). En cambio *Aleixo* -como *Jerônimo* en *O cortiço*- es una víctima pasiva del medio, vencido por las tendencias de degradación externas. En ambas ficciones, negros y mulatos (*Bom Crioulo* en la novela de Caminha y *Rita Baiana* en la de Azevedo, como antes *Isabel* en *O Guarani*, la mujer exuberante en “Casal de negros” de *Rugendas*, o los cuerpos eróticos de las bahianas en procesión de las *Memórias de um sargento de milícias*) operan como instancias de mediación que, al aclimatar al trópico por la vía del erotismo, absorben y aniquilan a personajes populares débiles (que de otro modo hubieran sido fácilmente asimilados por el proyecto moderno). Así, son esas figuras “peligrosas” las que (buscando ascender socialmente y/o “apurar a sua raça”) “ponen en peligro” el futuro de los sectores populares y, junto con éste, el progreso nacional.

²⁶⁵ Antes de matar a *Aleixo*, *Bom Crioulo* contempla a los trabajadores descendiendo por la “rua da Misericórdia” “com um ar miserável e bisonho de ovelhas mansas que seguem fatalmente, num passo ronceiro, numa lentidão arrastada, numa quase indolência de eunucos” (p. 97; la bastardilla es nuestra). A través de esa imagen fugaz la novela reorganiza la separación entre clases trabajadoras y peligrosas, asociando las primeras a la sublimación de las pulsiones eróticas y las

Sin embargo, las ficciones naturalistas también establecen ciertos clivajes con el legado romántico, al reconocer en la vecindad promiscua captada por sus “precursores” (como el “castelo” y los campamentos bandeirantes en *O Guarani*, o la “casa-grande” y la “senzala” en *A escrava Isaura*), un trazo idiosincrático nacional. En efecto, en estos textos de entresiglos el deseo del “otro” socio-sexual también opera como síntoma de una cohesión nacional necesaria que todavía permanece apenas en el plano de la fantasía y de la enfermedad, precisamente porque la estructura social ha generado barreras sociales y psicológicas represivas que enferman al individuo e impiden la cohesión. En este sentido, pondrían en escena la emergencia de una pulsión irreprimible que la civilización represiva y la división social se esfuerzan (“en vano” y negativamente) por controlar.

O cortiço (1890) es una novela extremadamente transgresora en la representación de prácticas y motivaciones sexuales. Tanto aquí como en *Bom Crioulo* entran en escena actos de violación, relaciones sexuales hetero y homosexuales, masturbaciones, menstruaciones y orgasmos femeninos, elementos cuya representación en la novela constituía hasta entonces un tabú radical. En este sentido las ficciones quiebran, al mismo tiempo, al menos dos límites importantes de la representación, pues los sectores populares -y especialmente los márgenes negros y mulatos- entran en escena en el mismo movimiento en que se vuelven “objetivamente” visibles el cuerpo y la sexualidad. Sin embargo estos ingresos no aparecen redimidos de la valoración etnocéntrica, y tanto los actores populares como la experiencia de la sexualidad reciben las connotaciones negativas de la animalización y de la condena moral.

Por otra parte, esa sexualización aparece continuamente atravesada por la experiencia de la dominación, desde la explotación sexual que João Romão ejerce sobre la negra Bertoleza, hasta la de varios personajes femeninos que apelan a la sexualidad como estrategia para conquistar la libertad o ascender socialmente. A la vez, el deseo no se presenta como patrimonio exclusivo de los sectores populares, aunque en ellos alcance una remisión mayor a las determinaciones biológicas. La sexualidad desbordante (que alcanza una exacerbación patológica) salta las barreras diferenciales de raza, clase y cultura, acercando “sobrados” y “mocambos” urbanos, y anudando los espacios vecinos del palacete y el conventillo. En plena capital modernizada, esa vecindad (como la antigua vecindad promiscua entre casa grande & senzala) metaforiza la comunión entre actores demasiado alejados que encuentran en la sexualidad una instancia de sojuzgamiento y de intercambio. Así, Azevedo desenmascara la pervivencia patologizante del orden tradicional bajo

segundas a la rebelión social y sexual.

la fachada de la República moderna, al transponer esas marcas al orden de la subjetividad (*O homem*) o al de las prácticas sexuales de dominación (*O cortiço*).

El modo de mirar la otredad (y de imponer la voluntad por la violencia) acerca implícitamente la joven enferma y los vecinos ricos en Azevedo, en la medida en que en ambos la mirada se carga de connotaciones eróticas. Tanto *O homem* como *O cortiço* revelan la gravitación de deseo y dominación perversa al mismo tiempo, entre individuos acostumbrados a ejercer coerción sobre el “otro” (sin límites ni jurídicos, ni éticos ni racionales), y sujetos acostumbrados a ser coaccionados. Así, Azevedo ficcionaliza incipientemente la dimensión inconsciente del sujeto y, al mismo tiempo, la dimensión social del inconsciente. Aunque con mediaciones, sugiere cómo la personalidad individual se estructura en base a una experiencia (traumática y prolongada) de desigualdad social, y el papel clave que juega la sexualidad en esa internalización de las asimetrías.

En este sentido, mientras en las *Memórias de um sargento de milícias* los sectores populares se presentaban como un mundo relativamente cerrado y autónomo, y en *O Guarani* y *A escrava Isaura* se establecían puentes utópicos entre polos sociales igualmente “superiores” (a pesar de las diferencias “superficiales”), ahora en *Bom Crioulo*, *O homem* y *O cortiço* la sexualidad se presenta como una vía indiscriminada de cohesión (y de coerción) que desestabiliza (peligrosamente) las fronteras que organizan el mapa social... Como si la mujer exuberante en “Casal de negros” de Rugendas ahora pudiese mirar de frente, buscando seducir al espectador sin mediaciones ni desvíos. Como si el intelectual comenzase a reconocer su propia participación (y la de su clase) en esa erotización del “otro” social.

En estos textos de entresiglos, la cohesión sexual entre polos sociales apunta a señalar un rasgo patológico pero “constitutivo” de la identidad nacional, pues las ficciones consolidan un modelo de cohesión colectiva por el deseo ya formulado por el romanticismo brasileño (y que será central luego en las definiciones de la identidad nacional producidas por la vanguardia estética y el ensayismo social de las décadas del veinte y treinta). Desde esta perspectiva, el naturalismo de entresiglos hunde sus raíces en el modelo romántico para definir a Brasil como otredad respecto de la razón y de la moral, para señalar una supuesta sexualidad exuberante (exaltada o condenada como pecado o patología) como rasgo “constitutivo”, y explicar la carencia de una esfera pública (y una ciudadanía política plena) a partir de la imposibilidad de constituir sujetos en base a ese modelo racional.

Al mismo tiempo, en los textos de Azevedo y Caminha esa cohesión transgresiva revela

los vacíos y fracturas de la experiencia moderna: las calles se llenan de “puntos de pasaje” (de la elite a los sectores populares, de la modernidad al orden tradicional latente y encubierto, y al entrelugar que desdibuja la separación entre lo privado y lo público); el deseo vulnera las fronteras sociales, culturales y éticas supuestamente infranqueables, poniendo incluso en cuestión los fundamentos del orden social. En este sentido *O homem* resulta una ficción reveladora: evidenciando la cercanía entre la sexualización del lazo familiar y la del lazo social, y acercando tabú y transgresión, la histórica ha deseado al hermano antes de desear al obrero, proyectando luego sobre éste la imagen de aquél; así, a través de esa metonimia del deseo el texto parece explorar el carácter incestuoso sobre el que se funda simbólicamente la “comunidad imaginada” de la nación. Y en los tres textos es la propia realidad brasileña la que vulnera y disloca el modelo “a la europea” de modernización social.

Ahora, si aceptamos la hipótesis de lectura propuesta para *O homem*, existiría entonces un quiebre entre las visiones contenidas en el primer y en el segundo texto de Azevedo. Separadas por las experiencias políticas centrales de la abolición de la esclavitud y la proclamación de la República, la primera novela aún demostraría en el fondo, cierta confianza en las posibilidades de superar en el futuro ese estilo retrógrado de cohesión y coerción (enfermo, propio del patriarcalismo), al tiempo que la segunda novela ya proyectaría una mirada pesimista sobre las expectativas de superar el pasado, reconociendo (acaso resignadamente) que ese rasgo sexualista se ha vuelto “constitutivo” de la identidad nacional.

Las ficciones de Azevedo buscan en la zona de contacto, en el & que anuda dominantes y dominados, creando un efecto de cohesión en los intersticios de intercambio que contrabalancean (o acaso refuerzan) la exclusión. Esas fisuras establecen un contrapunto con los discursos oficiales; violan los cercos materiales y simbólicos con que la elite excluye del centro a los márgenes “bárbaros”; revelan, tras la máscara de la modernidad, la pervivencia de vínculos de “promiscuidad” y “abuso” legibles como rasgos esclavócratas. Así, mientras la elite dirigente consolida un modelo de identidad homogénea y potable, las ficciones de Azevedo y Caminha deconstruyen esa definición como mera ficción jurídico-política, generando provocativamente fábulas de contraorden que desterritorializan esas homogeneizaciones.



Enfermos y vacíos

En todos los casos, el deseo del “otro” social es un deseo enfermo. En efecto, las novelas naturalistas tienden a desplegar una galería de sifilíticos, histéricas, paranoicos, homosexuales, asesinos, prostitutas y suicidas, por medio de los cuales los sectores populares y el margen (aunque también la elite)²⁶⁶ se patologizan. En general, las categorías de “enfermo” e “individuo peligroso” desdibujan sus fronteras, poniendo en discusión el grado de responsabilidad penal de los sujetos. Como el higienismo y la criminología, la novela no atiende al delito sino a una peligrosidad potencial del sujeto, sólo aprehensible a través de la narración. Así por ejemplo en *Bom Crioulo*, oscilando entre la determinación biológica y la libre voluntad, la homosexualidad es a la vez “desvío degenerativo” y resultado de las “deformaciones” de un sistema perverso de explotación. La peligrosidad del marginal se traduce en la presencia de rasgos (raciales y sexuales) contradictorios, que vuelven difícil su clasificación identitaria: el negro es fuerte y débil, e indolente y violento a la vez; y tanto Aleixo como la prostituta Carolina (la dueña de la pensión marginal en que viven los protagonistas, y que se convierte en amante de Aleixo) son presentados como “hermafroditas” (una categoría ambigua por medio de la cual la novela alude a la bisexualidad, sugerida como un vicio relativamente afincado en el lumpen carioca).

A la vez, en varios textos la cultura atraviesa la enfermedad del mismo modo en que atraviesa el deseo. En este sentido, resulta útil comparar los casos de histeria en la elite y en los sectores populares. En *Casa de pensão*, una novela anterior de Azevedo (de 1883), se vuelve evidente que hasta en sus manifestaciones patológicas la irracionalidad revela distancias culturales y simbólicas radicales con respecto a *O homem*. Criada en el hacinamiento “promiscuo” y enfermante del inquilinato, la histérica pobre ficcionalizada en *Casa de pensão* se degrada rápidamente hasta bestializarse, y en lugar de la represión inicialmente “decorosa” que manifiesta la enferma de *O homem*, emerge en ella una compulsión opuesta de acoso sexual desenfrenado que desencadena finalmente la locura (sintomáticamente, el acoso de la enferma se dirige al mismo joven adinerado que los demás miembros de la familia persiguen por medios más sutiles que la

²⁶⁶ Así como en *O cortiço* los “aristocráticos” Miranda mantienen vínculos sexuales “patológicos” entre sí y con sus vecinos populares, en *Bom Crioulo* el narrador señala la existencia de “perversiones” sexuales tanto en la tropa popular como en el alto mando de la marina, aunque las determinaciones biológicas de los “desvíos” (desde la homosexualidad de los pobres hasta el sadismo del “caboclo” dedicado a la tortura de los marinos) sólo se subrayan cuando los personajes pertenecen a los sectores populares.

violencia “animal”). Ante la debilidad física y la languidez psicológica de Magdá, la histérica popular de *Casa de pensão* (como el perverso Bom Crioulo) posee un cuerpo “lleno”, excesivo, plétórico de fuerza, capaz de poner en cuestión los límites del género²⁶⁷. En este sentido, las novelas de entresiglos tienden a asociar la elite a los cuerpos débiles que expresan decadentización (¿de la clase?, ¿de la raza?, ¿de la cultura?) frente a la exuberancia prolífica de los cuerpos populares, aunque ambos puedan presentar un grado semejante de patologización.

También en *O cortiço* predominan los casos de enfermedad mental entre mujeres: prostitutas homosexuales (Léonie, Pombinha), piromaníacas (la Bruja, que atenta varias veces contra el conventillo hasta lograr su destrucción), o estereotipos de mulatas sensuales y peligrosamente degradantes (como Rita Bahiana, que “tropicaliza” a Jerônimo, el inmigrante trabajador que se “abrasileira” y marginaliza perdiendo todos los rasgos “europeos” de productividad). Así, en general son sobre todo mujeres (o en su defecto, mulatos) quienes vehiculizan una violencia destructiva, irracional, latente en el resto de los sectores populares²⁶⁸.

Estos actores colectivos son mujeres o niños (esto es: sujetos incompletos dirigidos por otros hacia el delito o el trabajo). Oscilando entre denunciar y naturalizar la dominación, los narradores piensan a las figuras de los sectores populares y el margen como individuos imposibilitados de constituirse en “sujetos plenos”. En este sentido, la fetichización de Aleixo es interesante porque reabre la tensión entre atavismo y reconocimiento de la dominación, y entre arcaísmo y modernidad: el narrador advierte que Bom Crioulo posee a Aleixo como un capitalista

²⁶⁷ Lo mismo sucede en *Luzia-Homem* (1903) de Domingos Olímpio, otra novela paradigmática en entresiglos, centrada en los sectores populares rurales del nordeste. La protagonista es una joven obrera mestiza que encarna la síntesis “ideal” entre la plenitud de la fuerza, la sensibilidad y la belleza femeninas, y una entereza ética incorruptible. Aunque la representación del cuerpo popular “pletórico” y su desvío de los límites del género rondan tanto las ficciones de Azevedo y Caminha como la de Olímpio, la concepción de la alteridad que se despliega en *Luzia-Homem* rompe profundamente con la mirada dominante en los textos naturalistas aquí considerados: adoptando perspectivas panorámicas sobre el colectivo obrero, o percibiendo de cerca algunos casos particulares, la novela de Olímpio heroiza plenamente a los trabajadores, poniendo en evidencia la entereza física, la valentía, la fe en el esfuerzo laboral, la extrema solidaridad horizontal y el martirio por las privaciones padecidas. Esa estetización idealizante se apoya en un trascendentalismo espiritual ajeno a las determinaciones biológicas del positivismo. La novela apela así a la tradición romántica más que a la del naturalismo (y en este punto Olímpio se acerca a las miradas de Lima Barreto, Veiga Miranda y Bonfim en el Brasil de entresiglos, o a la de Martí en el contexto latinoamericano).

²⁶⁸ Mujeres y mulatos operan también como instancias de mediación entre la cultura europea y el trópico, aclimatando a los inmigrantes con la misma eficacia con que el propio modelo de la estética naturalista “se desvía de la norma” (a criterio de Araripe), sometiéndose a las distorsiones

acapara sus mercancías, adorándolo como un objeto de culto propio del “fetichismo africano”²⁶⁹. Como aquí, las metáforas en general sugieren cuerpos “llenos” y cerebros “vacíos”, patologizados, animalizados, esclavizados a los instintos tanto como al sistema esclavócrata (*Bom Crioulo*)²⁷⁰, fetichizados, convertidos en híbridos artificiales, en mercancías y máquinas, o en vehículos de la voluntad de otro, en cualquier caso reducidos a pura materia carente de espíritu y de estilo.

En este sentido, parte de una sexualidad “desenfrenada” (de Naná en la novela de Zola a Léonie en *O cortiço*), la prostituta aparece como un caso “paradigmático” de reducción del sujeto a mercancía y a fetiche, y de anulación de la voluntad, condensando un modelo más amplio de devaluación: funciona como el margen del margen, el fondo fantasmático temido de los pobres. Desde este punto de vista, además de la alteridad cultural y de género -que los narradores perciben como amenazante en el sujeto femenino y en los pobres-, la figura de la prostituta escenifica en particular el sentimiento (masculino) de “peligro” ante una puesta en crisis de las identidades de género, y ante una sexualidad “otra”, desconocida y enigmática, que el voyeurismo del narrador espía convirtiendo en objeto de deseo y de temor.

Como en el ensayismo de Araripe Júnior, tanto en *Bom Crioulo* como en *O cortiço* el trópico interviene alterando tanto a los individuos como a las estructuras económicas, sociales y culturales²⁷¹. En este sentido, recuperando una concepción exotista de la naturaleza -heredada del romanticismo pero reformulada ahora bajo el código naturalista-, Azevedo parece advertir la

del ambiente.

²⁶⁹ Frente a esta fragmentación de las identidades, el texto no deja de remitir tanto a la dominación social externa (que animaliza a los subalternos a través de la privación de la libertad, la sobreexplotación o la tortura) como al plano de la determinación biológica (esto es, al sustrato racial y a las intoxicaciones del trópico que degradan “espontáneamente” a los sujetos inferiores).

²⁷⁰ Por ejemplo, cuando *Bom Crioulo* promueve una pelea en el puerto, su figura colosal se multiplica “em movimientos de requintada *clownerie* (...), evitando as baionetas como se o impelisse oculta mola de arame” (p. 68). Y luego de asesinar a Aleixo, se convierte en un verdadero residuo humano (pues ahora “os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados”, p. 101), evidenciando hasta qué punto matar al otro equivale a dirigir la violencia contra sí, agravando la propia alienación.

²⁷¹ Especialmente en la novela de Azevedo, el conventillo aparece fuertemente integrado a la naturaleza (los árboles, los animales, la huerta, la “pedreira”) y dominado por el efecto hiperbólico del sol tropical, precisamente porque esa gravitación de la naturaleza se postula como un rasgo específico de la idiosincracia social y cultural de la nación (y como prueba del atraso que impide instaurar un capitalismo “pleno”).

incompatibilidad entre el trópico y el orden económico y sociocultural europeos²⁷². Clausurando la lectura positiva implícita en las ficciones románticas (que exaltaban las potencialidades de la naturaleza exuberante y la promesa de un mestizaje “superior”), *Bom Crioulo*, *O homem* y *O cortiço* ponen en cuestión las posibilidades reales de modernización, progreso y consolidación de la nación²⁷³. Sólo la ficción naturalista (convertida en un instrumento óptico de precisión al servicio de la racionalidad científica) se salva de las “deformaciones” que impiden la instauración plena de un modelo coherente de modernidad. Fuera de la ilegitimidad popular y de los abusos de la elite dirigente (que consume al “otro” como espectáculo y/o como fuerza de trabajo), el intelectual moderno analiza y diagnostica percibiendo lo social “desde fuera”, gracias a los modernos instrumentos de la ciencia²⁷⁴. Desde esa exterioridad ideal e ilusoria condena tanto a las alteridades populares (por su degradación involuntaria) como a la elite dirigente (por su consumo del “otro” como fuerza de trabajo, como espectáculo, como objeto sexual o como instancia que garantiza por contraste su propia “distinción”)²⁷⁵. Así, la mirada naturalista cree mantenerse al

²⁷² En este sentido, resulta paradigmática la involución de Jerônimo, el inmigrante portugués que llega a Brasil con su familia y, abasileñado por Rita Baiana (por el trópico), abandona a su familia y el trabajo para terminar siendo un marginal, asesino y alcohólico. En este sentido, “aclimatarse” implica rendirse a la seducción de los sentidos y, por ende, perder el control racional y la capacidad de sublimar productivamente los impulsos. Por lo demás, el proceso regresivo de Jerônimo recuerda, en parte, las etapas degenerativas que aparecen tanto en *Bom Crioulo* como en la teoría de Araripe: Jerônimo pasa por una primera etapa de aparente esplendor (prograsa materialmente, se convierte en un Hércules y en un “contramaestre” reconocido y con ambiciones de ascenso), para luego caer de manera creciente en una degradación irreversible.

²⁷³ Un texto que busca superar ese diagnóstico pesimista con respecto al futuro de los sectores populares nacionales es la novela *Redenção* (1914) del anarquista Veiga Miranda. En contraste radical con la condena ambigua (biologicista y social) que exponen las novelas naturalistas consideradas, *Redenção* (y algunos otros textos de intelectuales anarquistas de esta etapa) constituye una ficción libertaria y utópica en la que el colono europeo comparte la opresión social con negros y caboclos, estableciéndose entre esos sectores (social y culturalmente heterogéneos) una fuerte cohesión solidaria (semejante a la que se percibe en *Luzia-Homem*). Aquí el atraso nacional no se explica por la presencia de grupos raciales negativos sino por la antigua introducción del latifundio y, con él, de un “feudalismo agrario e escravocrata” cuya estructura no ha sido modificada aun en plena modernización republicana. Aunque lejos de la mirada miserabilista proyectada por el naturalismo, también este anarquismo “à brasileira” repone las distancias de clase, pues el narrador de *Redenção* preserva sutilmente las jerarquías propias del etnocentrismo, al proyectar una mirada “preconceituosa” sobre las prácticas de los sectores populares y al contener una fábula tranquilizadora sobre el modo en que el pueblo puede (o más bien, debe) ampliar sus derechos (accediendo a la propiedad de la tierra y a la educación moral) gracias a las dádivas patriarcales y no a la organización de una lucha “desde abajo”.

²⁷⁴ Esa “diagnosis” evidencia la identificación simbólica -insistentemente forjada por las ficciones de entresiglos- entre el médico y el escritor naturalista (que penetra en el interior de los “órganos” físicos y sociales para encontrar las causas de la enfermedad individual y colectiva).

²⁷⁵ No casualmente en *O cortiço* los “Miranda” (es decir, los “dignos de ser admirados o

margen del margen y de la elite, rompiendo con las fábulas románticas del mestizaje armónico (al estilo del “Lundu” de Rugendas o de las *Memórias de um sargento de milícias* de Almeida) al denunciar las instancias de integración como residuos coloniales negativos.

Sin embargo, esa pretendida distancia y “objetividad” están *a priori* condenadas al fracaso porque se trata de una “ilusión de realidad” construida arbitrariamente, y porque -tal como advierte Araripe casi sin querer- incluso la cámara “objetiva” del naturalismo se “deforma” bajo la “insolación del trópico”: ante el esfuerzo por aprehender planos, sujetos y procesos para los cuales la lente europea no ha sido preparada.



La otredad siniestra

Como lo sugiere la insistente reducción del sujeto a mercancía y a fetiche en las novelas, el “otro” social -reconocido como “el mismo” a la vez que desconocido como una alteridad amenazante- adquiere una dimensión siniestra. Defensivamente, las novelas se esfuerzan por fijar este siniestro en un espacio de límites precisos. Negros, pederastas, criminales, histéricas, prostitutas y sectores populares en general evidencian el temor inconsciente de las elites a perder su legitimidad de poder, y expresan la angustia ante una suerte de amenaza simbólica de castración. La experiencia moderna que fragiliza la identidad propia conduce a proyectar en el “otro” lo temido en “uno mismo”. Aun la base sobre la que se estructura esta mirada estrábica de los intelectuales, que acerca y aleja todo el tiempo la cultura de los sectores populares, y fija límites a la confusión angustiante entre trabajador y delincuente, recuerda el movimiento ambivalente, de reconocimiento y extrañeza, a que obliga lo siniestro.

contemplados”) se dedican a contemplar (simbólica y literalmente “desde arriba”) el espectáculo social del conventillo, padeciendo los olores, los ruidos y las invasiones de animales y “moradores” populares, o divirtiéndose con las peleas y las fiestas colectivas. En ese sentido la novela advierte que los Miranda no pueden mirar como mira el narrador (que analiza racionalmente al “otro” en lugar de consumirlo como espectáculo), porque se hallan plenamente involucrados en la dinámica de la explotación que engendra (y es engendada por) el conventillo.

Desocultando los espacios “quilombados”²⁷⁶, inscribiendo al otro “siniestrizado” en una nueva visibilidad simbólica, los narradores legitiman el papel privilegiado de la novela para aprehender a los pobres. En este sentido, sugieren que ni los tratamientos médicos ni las invasiones policiales alcanzan la eficacia de los textos para procesar las contradicciones ya evidentes de la experiencia moderna. Articulando el pasaje al exotismo más remoto, las capitales aparecen desgarradas entre la escenografía de París y la de Canudos, entre la civilización y la barbarie que pervive en conventillos y favelas, enquistada parasitariamente tras las fachadas “Belle Époque”. Así, por medio de estas ficciones “científicas”, la literatura ensaya su viaje paradójico hacia lo lejano/cercano, su “descripción densa” (en términos de Geertz, 1994) del “otro” inquietante en “nosotros”.



Algunas imágenes de la alteridad en la pintura de fin de siglo

¿Cómo son aprehendidos los sectores populares en la pintura naturalista? ¿Por medio de qué inflexiones estéticas e ideológicas se vuelven visibles los nuevos actores sociales, estableciendo lazos y puntos de tensión con respecto a la “tradición” plástica precedente y a la narrativa hegemónica contemporánea? Consideraremos sucintamente estas cuestiones, centrándonos especialmente en el análisis de dos situaciones tópicas en entresiglos: la representación de algunas escenas populares de maternidad y de trabajo.

A fines del Imperio y comienzos de la República las figuraciones plásticas se muestran todavía poco permeables a los elementos formales y temáticos latentes en las culturas populares brasileñas. En este período, sesgado aún por el conservadurismo estético e ideológico, la aprehensión plástica de los sectores populares locales se ve obturada en parte por el predominio hegemónico de una pintura académica, neoclásica y conservadora, que el Imperio había favorecido de manera excluyente en desmedro de nuevas tendencias plásticas como el realismo, el simbolismo o el pre-rafaelismo (Campofiorito, 1983 y Carvalho 1997 entre otros). Esa hegemonía se consolida por medio del control y la censura ejercidos por las instituciones monárquicas sobre

²⁷⁶ El término “quilombados” aquí empleado alude a los antiguos “quilombos” de negros (escondrijos, aldeas o ciudades que servían de refugio a los negros que huían del régimen

los temas, las imágenes y las técnicas de los pintores del circuito oficial y aun de los artistas relativamente alejados de dicho ámbito.

La reticencia que se registra en la representación plástica de lo local y de lo popular (que contrasta con la incursión creciente de la novela realista y naturalista en el espacio imaginario de los nuevos sectores populares urbanos y rurales) es reforzada por la formación europea de la mayoría de los plásticos brasileños más destacados²⁷⁷. Así, dado que los pintores que se encuentran activos en el comienzo de la República se han formado previamente en la tradición estética dominante en el Imperio y bajo la égida de los tópicos europeos, tanto el academicismo como el repertorio “eurocéntrico” perduran a pesar de la incipiente democratización cultural y de la reacción antiacadémica que comienzan a impulsar algunos artistas. Por ello, en la pintura de esta etapa predomina no sólo las técnicas del academicismo europeo, sino también el abordaje de modelos “burgueses” y europeizados (que en general exaltan el éxito de los valores republicanos y de la modernización económica), frente a la gravitación significativamente menor de las figuras populares. Estas últimas ingresan sobre todo en la pintura que, más lejos de las convenciones de la enseñanza oficial, se orienta en favor del realismo/naturalismo. En particular, los nuevos trabajadores (especialmente negros, mulatos y mestizos, víctimas y protagonistas de la transición del régimen esclavócrata al sistema asalariado moderno) aparecen con relativa frecuencia en la pintura de Modesto Brocos e Gomes y de Alemida Júnior.

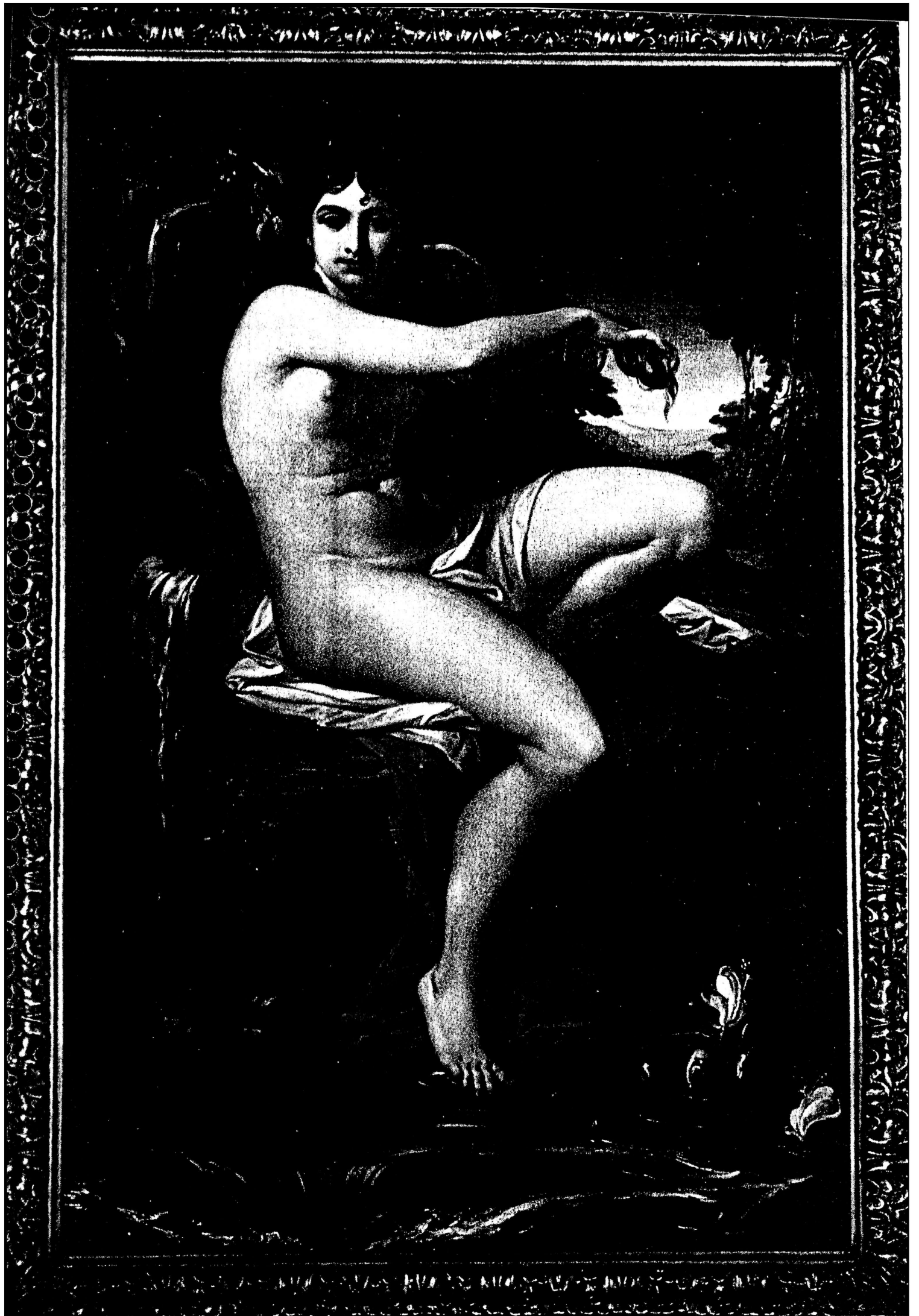
Comparemos algunas versiones plásticas de los sujetos femeninos, y especialmente de la maternidad, referidas a la elite y a los sectores populares. En este período -en que la elite dirigente se halla obsesionada con demostrar la eficacia de la reciente modernización y las transformaciones alcanzadas con la República-, cuando la plástica erige a la figura femenina en alegoría de la nación (por ejemplo en el cuadro “A carioca” de Pedro Américo, concluido en 1882)²⁷⁸, tienden a diluirse las referencias empíricas o los anclajes imaginarios de la realidad

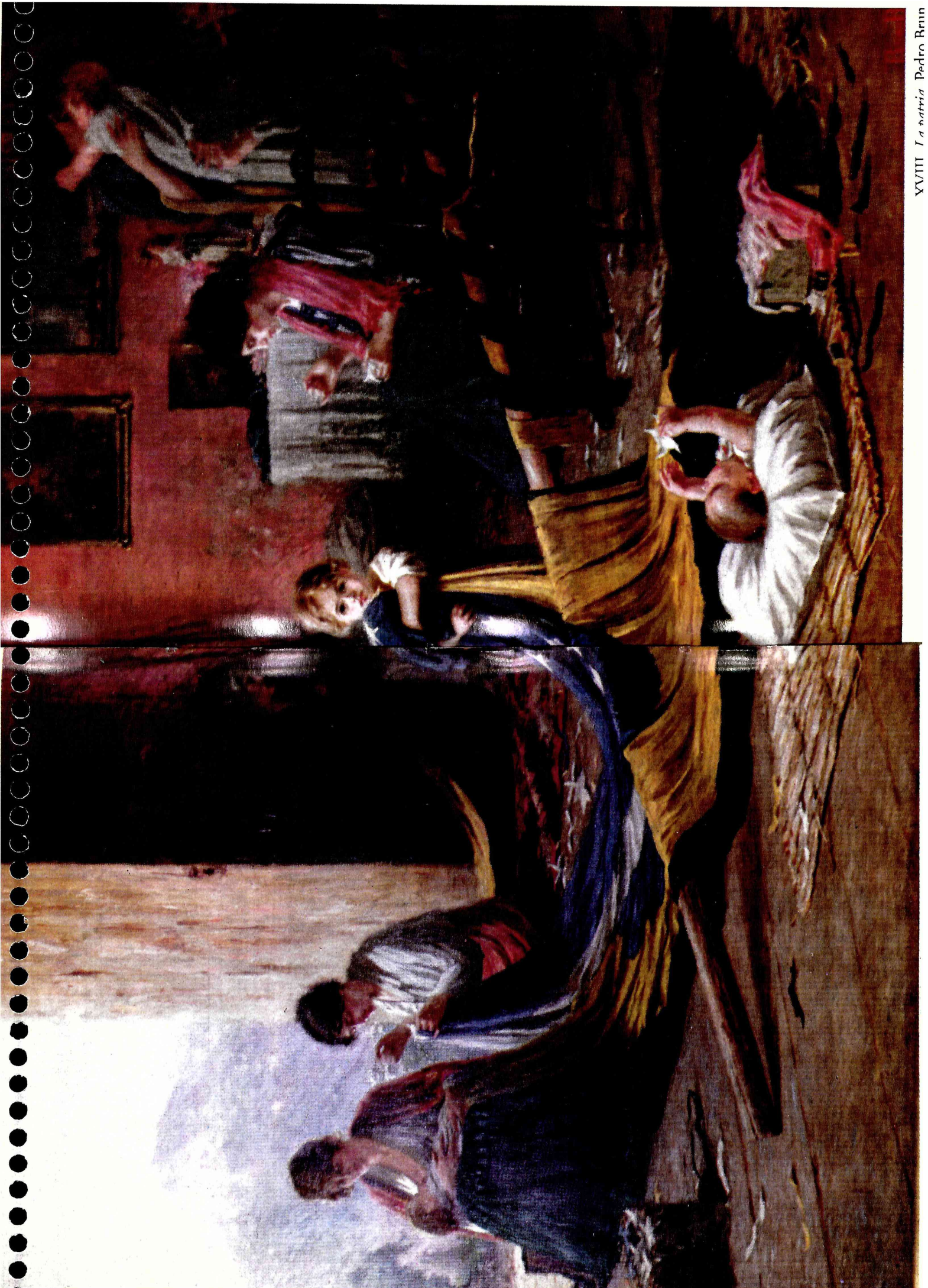
esclavócrata).

²⁷⁷ En efecto, neoclásicos, luego románticos, y finalmente impresionistas (como Vítor Meireles, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida o Eliseu Visconti) reciben los favores del gobierno imperial para estudiar principalmente en Francia e Italia, produciendo allí gran parte de su obra, e introyectando de este modo cierta devaluación de la aprehensión estética de los actores nacionales.

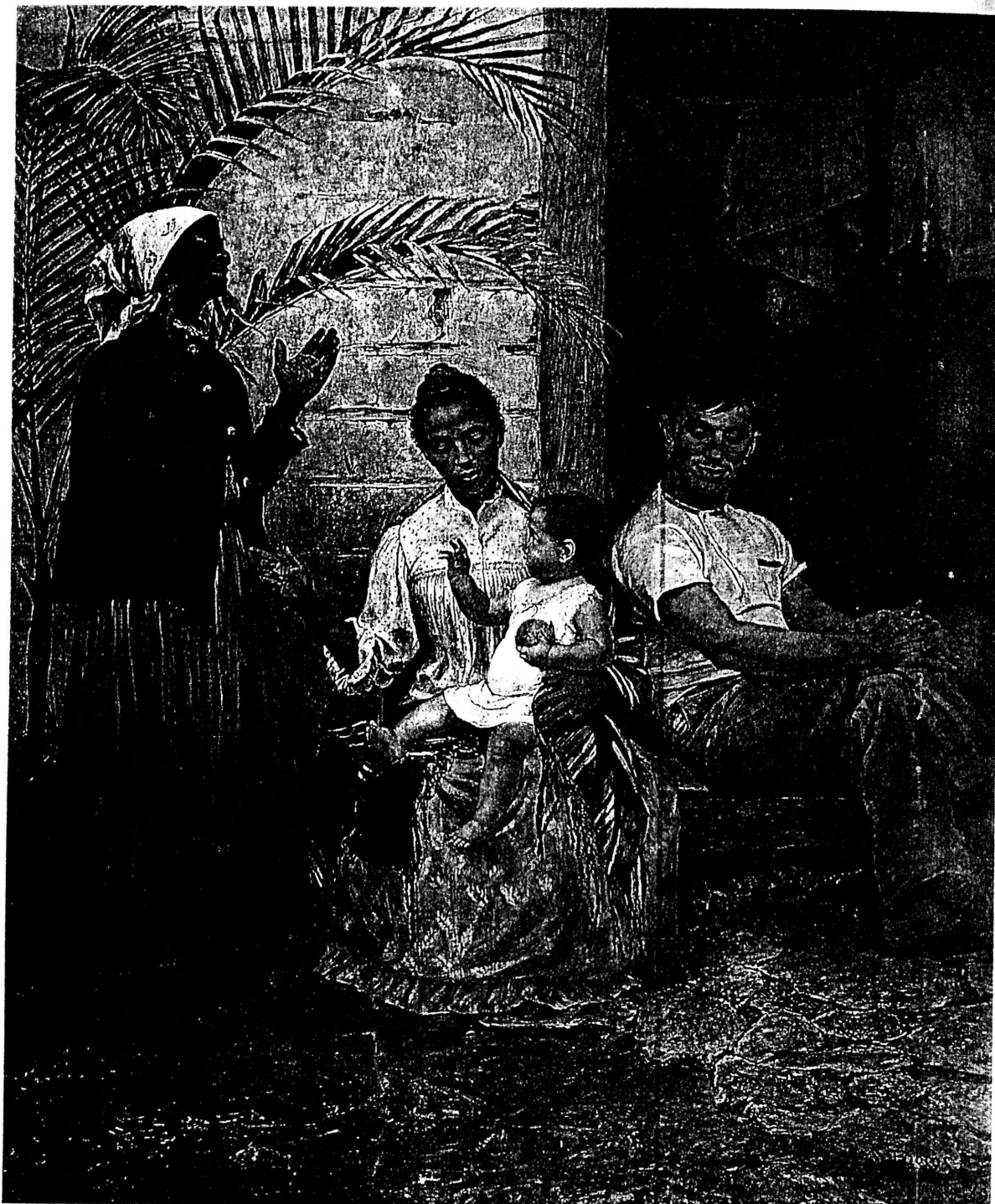
Por lo demás, Campofiorito (1983: p. 130 y p. 149) advierte que en el Brasil de entresiglos tanto el impresionismo como el pre-rafaelismo y el *Art Nouveau* tienden a asimilarse al antiguo academicismo imperial, perdiendo gran parte de la “essência revolucionária” que manifestaban originalmente en el contexto europeo. Las propuestas formales de Cézanne, Van Gogh y Gauguin en general son ignoradas aun en la primera década del s. XX.

²⁷⁸ Véase Lámina IV.





XVIII *La natividad* Pedro Brin



A Redenção de Cam *The Redemption of* 16

Óleo sobre tela Oil on canvas
199 x 166

Museu Nacional de Belas Ar

JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR

1900 - 1899



Derrubador Brasileiro

Lumber Man

1879

Óleo sobre tela Oil on canvas

225 x 185 cm

Museu Nacional de Belas Artes

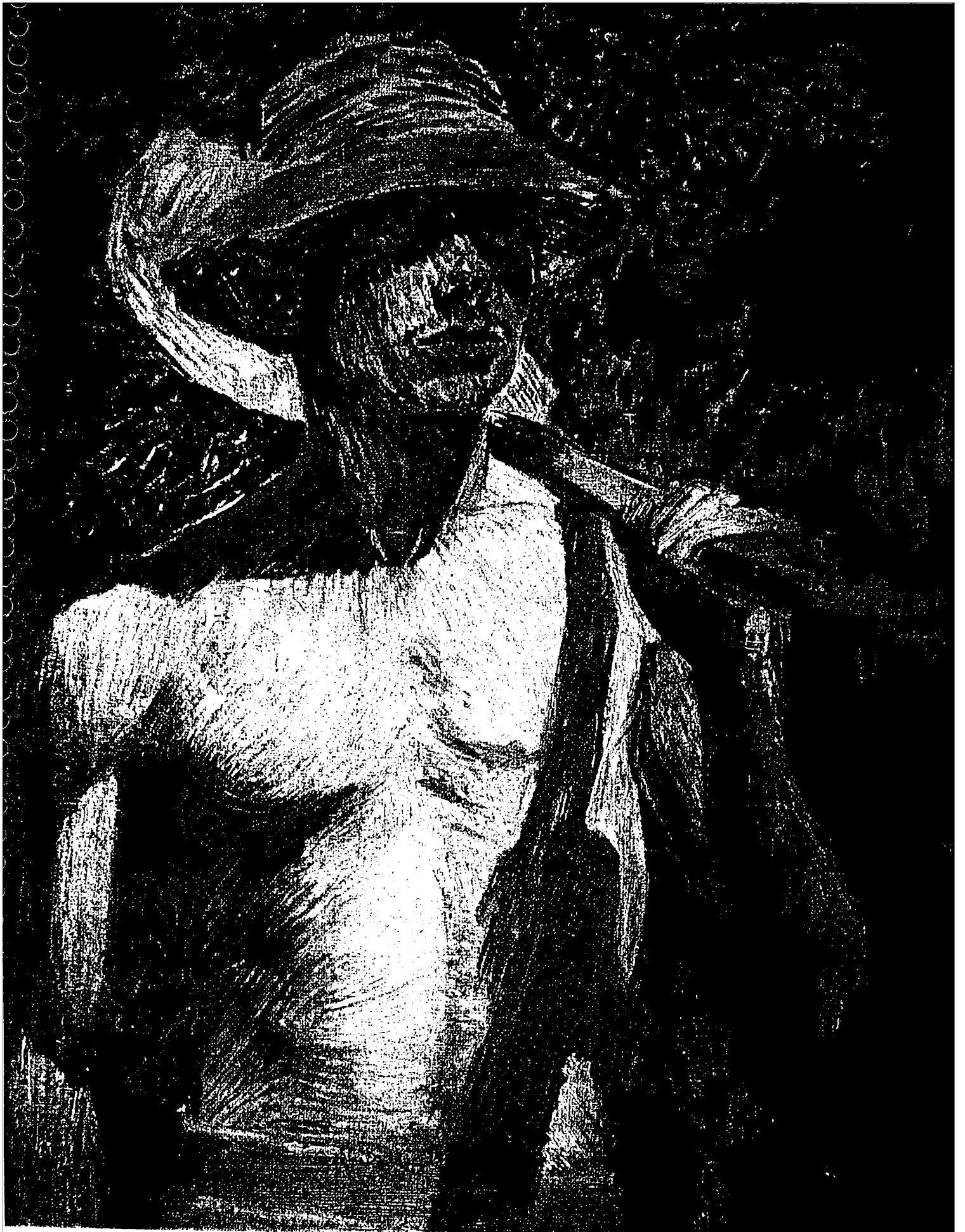
Calpra Picando

Countryman Shredding

Óleo sobre tela Oil on

202 x 1

Pinacoteca do Estado de São







cotidiana²⁷⁹. En el abordaje de las figuras “cívicas”, en general los modelos femeninos no provienen de la historia nacional sino de la Biblia o de la historia europea ya que, excluidas de la experiencia política concreta, las mujeres sólo excepcionalmente intervienen en política (y si lo hacen, permanecen en la esfera doméstica y se afirman en su condición de madres, asumiendo sólo desde allí un papel “fundamental” en la consolidación de la nación). En esta dirección, “A pátria” (1919) de Pedro Bruno²⁸⁰ constituye una de las pocas imágenes que asigna algún protagonismo a las mujeres en la proclamación de la República, situándolas en el seno de la esfera doméstica y como productoras de dos símbolos emblemáticos de la nación: la bandera y la nueva generación de ciudadanos²⁸¹. “Maternidade” (1906) de Eliseu Visconti²⁸² ofrece otra versión de la

²⁷⁹ En el cuadro de Pedro Américo, el desnudo se presenta como encarnación alegórica del colectivo urbano (y nacional), apelando para ello a un modelo “potable” de “brasilidade” europeizada, en armonía con una naturaleza exuberante y omnipresente... pero domesticada. En “A carioca” no hay hiato entre el refinamiento “clásico” visible en los pliegues de las túnicas, las curvas del cuerpo desnudo, las ondulaciones de la larga cabellera negra y los “bucles” dibujados por las suaves cascadas de agua. La “armonía paradisíaca” que Pedro Américo sugiere entre “naturaleza” y “cultura” se inserta en una genealogía “brasileña” cercana al ufanismo de Affonso Celso. En el marco de la pintura neoclásica al estilo de David, Pedro Américo idealiza al igual que los románticos, pero a diferencia del romanticismo despeja el escenario representacional de cualquier trazo popular capaz de erigirse en “constitutivo” de la identidad nacional. Siguiendo los parámetros estéticos hegemónicos en el Imperio, el cuerpo femenino y la naturaleza se europeizan, redimidos ambos de cualquier emblema -de cualquier estigma- del trópico y/o de los sustratos raciales y culturales populares. Revelando hasta qué punto los condicionamientos morales restringen la representación estética, Campofiorito (1983: p. 170) y Carvalho (1997: p. 142) recuerdan que el cuadro fue rechazado por don Pedro II (a quien había sido obsequiado por el autor) por considerar que, para los patrones morales del gobierno, el desnudo resultaba inaceptablemente impúdico.

Por otra parte, aun las figuras femeninas indígenas producidas a fines del Imperio (por ejemplo las “Moema” de Meireles y Villares, o las versiones de “Lindóia” e “Iracema” de José María de Medeiros) responden todavía a construcciones ideales sesgadas por el trascendentalismo romántico y ajenas a los nuevos modelos de identidad nacional que están siendo gestados por la novela y el ensayo del período.

²⁸⁰ Véase Lámina VI.

²⁸¹ El cuadro (que representa a las hijas de Benjamin Constant bordando la primera bandera republicana, diseñada por la Iglesia Positivista) exalta la bandera, la patria y el papel moral de la mujer en la educación de los hijos y en el culto a la nación republicana. En este sentido el contenido simbólico es muy preciso: recluidas en el espacio doméstico, mujeres de distintas edades combinan el cuidado de los “hijos de la patria” con la confección esmerada de ese símbolo nacional trascendente que llena el centro de la escena y cobija -literal y simbólicamente- a los niños. Dos héroes masculinos reivindicados por la reciente tradición republicana (Tiradentes y Deodoro) presiden la escena desde la pared, al tiempo que la figura de la Virgen evidencia el peso del símbolo católico en la construcción de ese altar republicano (que asimila los nuevos valores cívicos y el ideal de progreso, remitiéndolos al ámbito aurático de la religión). La gravitación central del símbolo patrio (que, junto al cuidado de los hijos se toma el eje privilegiado de la cohesión en esa intimidad doméstica), la presencia de los retratos y la abertura del salón hacia el paisaje natural (reponiendo la exuberancia geográfica de la nación como telón de fondo) sugieren

maternidad emblemática a fin de siglo y ejemplificadora en términos morales, aunque aquí, a diferencia de “A pátria”, la intimidad familiar “burguesa” se instaure por un momento en pleno paseo público. La extrema domesticación de la naturaleza, la ausencia de tópicos alusivos al trópico, las esculturas “clásicas” emplazadas enmarcando los árboles -idénticos y dispuestos de manera geométrica- evidencian esa anhelada modernización “a la europea”²⁸³.

Distanciándose fuertemente de estos modelos de la elite, Modesto Brocos apela a recursos realistas y/o impresionistas para abordar la representación de sujetos femeninos marginales, forjando estampas de la maternidad mulata y popular. Al regresar a Brasil luego de una larga estadía de estudios en Europa, Brocos se dedica a la pintura de retratos, paisajes y escenas de la vida cotidiana, bajo la influencia del realismo social y del impresionismo, poco desarrollados hasta entonces en la pintura brasileña²⁸⁴.

el diálogo estrecho -aunque mediado- entre las esferas doméstica y política.

²⁸² Véase Lámina V. Este pintor se toma la figura “oficial” del Río de Janeiro de Pereira Passos, decorando con escenas “triumfalistas” el Teatro Municipal y la Biblioteca Nacional entre otros proyectos públicos.

²⁸³ En el cuadro, una madre da de mamar a su hijo mientras la niña juega a la mamá, reproduciendo la escena a sus espaldas y en espejo. En cierta medida, la modernidad de la forma converge con la del contenido representacional: el cuadro trabaja la luz y las texturas a partir de la influencia del impresionismo (por entonces ya consagrado en Europa), al tiempo que revela una significativa liberalización de las costumbres de la elite. Así como en “A pátria” los niños se familiarizan *ab origine* con los símbolos nacionales, aquí el amamantamiento del niño y la reproducción del papel de madre por parte de la niña cargan la escena de una “futuridad” semejante a la de esa moderna e incipiente esfera pública “republicana”.

Tal como sucede en el cuadro de Pedro Bruno, aquí la escena transcurre en un paseo que puede ser tanto de Río de Janeiro como de cualquier ciudad europea. En efecto, las marcas socioculturales específicas que podrían anclar la situación en el seno de la cultura brasileña aparecen borradas: como si Brasil se hubiese europeizado exitosamente superando así por completo sus estigmas coloniales, no hay resabios de la esclavitud ni evidencias de la gravitación del trópico, ni huellas arquitectónicas de un universo colonial culturalmente mestizo. Quizás los únicos elementos que sugieran el cariz “brasileño” de esa “estampa burguesa” sea esa pretensión de convertir fugazmente el espacio público en privado. Esta idea se ve reforzada por el despliegue de las sillas; el coche y los juguetes rodeando esa improvisada intimidad doméstica, y por la distancia que guarda la “familia burguesa” respecto de los otros actores sociales -probablemente mulatos- situados muy al fondo de la escena, como si el cuadro buscara sugerir la preservación -moderna, saludable, acaso higiénica- de las jerarquías sociales. Al mismo tiempo, la gran extensión de tierra sin parquizar parece desenmascarar involuntariamente el carácter tosco, inacabado y/o demasiado reciente de ese emplazamiento público, semejante al emplazamiento (también inacabado y demasiado reciente) de la moderna República.

²⁸⁴ Entre 1877 y 1889, luego de iniciarse en la “Academia Imperial de Belas Artes” en Río de Janeiro -aprendiendo paisajismo con Víctor Meireles y dibujo con Zeferino da Costa-, Modesto Brocos estudia en Francia con Henri Lehmann -discípulo de Ingres- y con Ernest Hebert, entrando en contacto con figuras como Seurat y Sorolla; en España estudia con Federico Madrazo, y en Italia entra en contacto con la Academia Gigi y el “Círculo Internazionale”.

“A redenção de Cam” (1895)²⁸⁵ aborda la representación de una escena cargada de simbolismo trascendente en la vida cotidiana de los sectores populares: en el umbral de una humilde morada (que excluye tanto la *douceur du foyer* típica del interior burgués como los usos privados del espacio público visibles en “Maternidade”), una madre mulata sostiene al niño en su falda; a su izquierda, el padre (un blanco pobre, probablemente inmigrante) asiste a la escena desde el interior de la casa, de manera distante e incluso displicente e irónica, mientras a la derecha una negra bahiana eleva los brazos al cielo rogando fervientemente por el niño. La madre se sitúa exactamente en el punto de clivaje entre el interior y el exterior, entre el escepticismo y la superstición, entre el sustrato europeo y el afro, entre el blanquamiento y la herencia negra, y entre el “arcaísmo” y la “modernidad”. El gesto de su mano derecha, la posición del niño y la invocación al cielo efectuada por la negra bahiana citan sutilmente el tópico de la Virgen y el Niño en la pintura religiosa europea, pero al mismo tiempo insertan la imagen en el seno de una tradición nacional en términos raciales y culturales.

Ese vínculo sincrético conformado por la madre y el niño aparece así tensionado entre dos direcciones opuestas: una trascendente y residual (asociada a la herencia africana y al trópico)²⁸⁶ y otra inmanente, pragmática, escéptica y blanca. El cuadro instaura entonces una instancia simbólica de intersección mestiza: la religiosidad católica encarnada por la nueva “virgen” mulata recoge elementos tanto del exaltado misticismo negro como del escepticismo europeo, para consolidar sutilmente una alegoría de la nación y de la maternidad divergente (aunque no necesariamente contradictoria) respecto de los modelos de Pedro Américo, Bruno o Visconti, fundándose en las connotaciones religiosas más que en las cívicas, y en los elementos populares y en la “miscigenação” “de abajo” más que en las prácticas privadas y/o políticas de la élite²⁸⁷.

Proclamada la República, regresa a Río de Janeiro en 1890 para enseñar en la “Escola Nacional de Belas Artes” (la institución que resulta de las reformas republicanas practicadas sobre la antigua “Academia Imperial”). Al respecto véanse Campofiorito (1983: p. 136) y Aguilar (2000: p. 150).

²⁸⁵ Véase Lámina VII.

²⁸⁶ El trópico aparece claramente invocado por medio del símbolo de la palmera, situada del lado “negro” del cuadro.

²⁸⁷ En este sentido, cabe recordar que a fines de siglo el gobierno republicano y la Iglesia compiten por la representación alegórica de la nación como sujeto femenino. En ese contexto la Iglesia impulsa el culto a la figura de María, especialmente a través de “Nossa Senhora Aparecida” que, además de estar profundamente arraigada en la tradición católica nacional, es brasileña... y negra. Carvalho (1997: p. 138 y ss.) destaca la eficacia mayor de esta figura religiosa para erigirse en representante de la nación por encima de los demás modelos femeninos (e incluso de los otros símbolos cívicos creados por el orden republicano).

Reforzando las resonancias raciales y trascendentalistas, el título del cuadro ancla la representación en torno al mito bíblico de la condena de los hijos de Cam al servilismo y la marginación²⁸⁸. Brocos dialoga así con una larga tradición de discursos centrados en la estigmatización mítica de la raza africana²⁸⁹. En la versión de Brocos, sometida a los cánones del naturalismo y del racialismo positivista, se trata de una redención espiritual y racial, alcanzable ahora gracias a la intervención “providencial”... del mestizaje. Así, el cuadro representa la redención racial al tiempo que erige la representación misma en un acto de redención simbólica de las alteridades marginadas del escenario pictórico. Aunque los personajes, el ambiente y el concepto de mestizaje implícito colocan el cuadro en sintonía con los análisis naturalistas de Araripe, Azevedo y Caminha, la dimensión mística supuesta en la “redención” del estigma introduce una modulación “residual” de resonancias románticas en el seno de la hegemonía positivista.

Por otra parte, varios cuadros tanto de Brocos y como de Almeida Júnior (quien produce una ruptura significativas en la tradición plástica académica) le asignan un papel protagónico a la figura del trabajador, colaborando en la construcción de ciertos estereotipos sociales como el “operário” urbano o el “caipira” rural.

Instalado en el interior paulista, Almeida Júnior se consagra casi exclusivamente a abordar, en términos realistas, escenas de la pobreza “caipira”²⁹⁰. Así por ejemplo, “Derrubador

²⁸⁸ El Libro IX del *Génesis* crea un mito etiológico para dar cuenta de la institución del cautiverio: por haber sido visto desnudo, Noé maldice a su hijo Cam, al hijo de su hijo Canaán y a todos sus descendientes, condenándolos a ser esclavos de sus hermanos y de los descendientes de éstos. “Camitas” serían los “pueblos oscuros” de Etiopía, Arabia del sur, las regiones que en el *Antiguo Testamento* corresponden al África y algunas tribus de Palestina. Como en el mito de Adán, el pecado se identifica con el conocimiento de lo prohibido, pero a diferencia de la caída de Adán, para los descendientes de Cam no hay redención posible.

En principio los “cananeos” (descendientes de Canaán) son semitas; recién a partir de la expansión colonial portuguesa en el s. XV el mito pasa a referirse a los africanos. Bosi (1996: p. 398) señala que en Santo Tomás de Aquino la maldición todavía se refiere a cualquier dominio de un hombre sobre otro, apuntando sobre todo a la guerra y a la servidumbre feudal, de modo que la alusión a los esclavos africanos es posterior al 1400, refiriéndose al incipiente mercado colonial moderno.

²⁸⁹ La referencia al “estigma de Cam” circula reiteradamente entre los s. XVI y XVIII durante la expansión del trabajo forzado en las economías coloniales, como justificación del tráfico negrero y del discurso salvacionista; luego, a mediados del s. XIX el abolicionismo romántico brasileño (por ejemplo Castro Alves en “Vozes d’África”, de 1868) apela al mismo mito para denunciar el castigo absurdo por una culpa demasiado remota e injustamente irredimible.

²⁹⁰ Cuando regresa de Europa después de estudiar con Cabanel, Almeida Júnior abandona en

brasileiro” (1879)²⁹¹ muestra a un trabajador caboclo recostado en el momento de la pausa del trabajo. Aunque la postura forzada del modelo todavía se acerca al canon del desnudo académico, el cuadro expresa el fuerte vínculo del trabajador con la tierra y la naturaleza del trópico, y sugiere la aprehensión espontánea de un momento de “preguiça”. Aquí Almeida trabaja en detalle la textura de las materias, buscando darle realismo táctil a la piel del cuerpo del trabajador y a su pantalón arremangado, así como también a la enorme piedra que ocupa la mayor parte del escenario. Lejos de la alegoría que abstrae y aleja lo representado (como sucede en “A carioca”), y lejos también de la exaltación heroica del “otro” social (como la que en algunos casos produce el propio Almeida)²⁹², aquí el trabajador mestizo apenas descansa de su tarea como hachero, protegiéndose del calor abrasador bajo la sombra de la piedra, y gozando -de manera sensual y displicente- del placer físico del ocio y del cigarro. En “Caipira picando fumo” (1893)²⁹³ Almeida completa ese cuadro de indolencia rural, aunque aquí la pobreza física y simbólica del “caipira” (tanto de su cuerpo magro como del escenario estéril que lo rodea en el umbral de su morada) se oponen sutilmente al cuerpo “pletórico” y plenamente integrado al trópico que expone el “Derrubador...”, siguiendo la exaltación de la integridad implícita en ficciones como *Luzia-Homem*). Obsérvese en ambos cuadros la ausencia de un entorno de cohesión familiar y/o social, que contrasta con los retratos producidos por el mismo autor sobre la vida privada de la burguesía paulista (escenas familiares cómodamente desplegadas en la intimidad del salón burgués)²⁹⁴ o sobre las gestas populares del pasado²⁹⁵, en imágenes que operan como contracaras de ese universo rural marcado por el aislamiento²⁹⁶.

general la pintura de tema académico (en el marco de la cual había abordado temas clásicos como en “Remorso de Judas” o “Fuga para o Egito”, o escenas típicas de la “alta cultura” como en “Descanso do modelo”).

²⁹¹ Véase Lámina VIII.

²⁹² En la propia obra de Almeida Júnior, otros cuadros como “A partida da Monção” establecen un contrapunto sutil con “Derrubador...”, al exaltar precisamente el heroísmo de los “mamelucos bandeirantes”, fuertemente integrados en el seno de una comunidad familiar y social al momento de partir hacia una gesta fundacional, en el descubrimiento de nuevas tierras y riquezas.

²⁹³ Véase Lámina IX.

²⁹⁴ Por ejemplo en “Família do Engenheiro Pinto”.

²⁹⁵ Como en la mencionada “A partida da Monção”.

²⁹⁶ Como veremos, estos cuadros dan forma a una disgregación social cercana a la que aprehenden las ficciones de Monteiro Lobato.

En la misma dirección, “Operário” (s/f)²⁹⁷ de Modesto Brocos apela a la técnica impresionista para estetizar a un obrero mulato cargando una herramienta a sus espaldas bajo la luz del sol. Repitiendo el aislamiento que expresan “Derrubador...” y “Caipira...”, aquí Brocos explora romper no sólo con la temática elevada sino también con la estética realista, de modo que el obrero mulato, convertido en un objeto paradigmático de la experiencia moderna, es aprehendido a través de una técnica eminentemente moderna. Sin embargo, la rudeza e indefinición en el tratamiento de la imagen también parecen reforzar la rudeza del actor social, y aunque Brocos establece cierto paralelismo entre la modernidad de la técnica representacional y la modernidad implícita en la figura del “operário”. Sin embargo, el concepto de “operário” planteado por el título crea una tensión sutil con el perfil “premoderno” del trabajador: efectivamente, no hay marcas de industrialización ni en el cuerpo ni en el entorno del supuesto “operário”; el torso desnudo castigado por el sol y el sombrero sugieren la perduración de una relación tradicional -y todavía no mediada- entre el sujeto y la naturaleza, convergente con la que expresan “Derrubador...” y “Caipira...”. En los tres casos, las herramientas toscas evidencian el desempeño de una tarea manual probablemente no vinculada a la industrialización, dando cuenta -casi sin querer- del carácter todavía demasiado incipiente de la modernización económica y social.

Finalmente, la maternidad popular percibida en “A redenção...”, los cuerpos destinados al trabajo (que paradójicamente en “Derrubador...” y “Caipira...” descansan en lugar de trabajar) y la cohesión colectiva (obturada en “Operário” y en los dos cuadros de Almeida considerados) se integran en algunos cuadros como “Engenho da mandioca” (1892)²⁹⁸. Allí Brocos vuelve sobre la exploración de los recursos modernos del impresionismo para captar una escena típica del trabajo rural: en el interior de un antiguo galpón (que no connota la modernización sino la perduración del viejo sistema social y de producción tradicional), hombres, mujeres y niños negros y mulatos comparten en círculo el trabajo, aún ataviados con las ropas propias de la senzala. Los recursos pictóricos modernos se apropian entonces de un tópico clásico en la representación de los sectores populares nacionales. En este sentido, “Engenho...” sugiere -como “Operário”- la presencia de una fuerte tensión entre la modernidad formal de los recursos expresivos y el persistente arcaísmo de la estructura social representada.

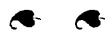
El cuadro despliega un juego interesante de contrastes de luz y sombra; al mismo tiempo, la materia prima (que ocupa el centro material y simbólico de la escena) adquiere una densidad y

²⁹⁷ Véase Lámina X.

²⁹⁸ Véase Lámina XI.

textura sorprendentes, al igual que las ropas de los trabajadores negros, evidenciando el esfuerzo de Brocos por estilizar esa situación de trabajo, convirtiéndola en una experiencia estética particularmente rica, compleja y “legítima”. En este sentido, “Engenho..” disloca “democráticamente” la auratización de “lo bello”, encontrándolo aun en la experiencia cotidiana de los pobres, al tiempo que no olvida subrayar el carácter alienante de la condición servil.

Amén de las diferencias de edad y género, la posición de los cuerpos, las múltiples direcciones de las miradas y las diversas tareas (como pelar mandioca, poner en funcionamiento el ingenio o matemar en el seno del ritual de trabajo) evidencian heterogeneidad y diversificación a pesar de (o junto con) la cohesión que emana tanto del trabajo compartido, como de la homogeneidad racial, social y cultural, reuniendo al grupo en una identidad compartida en el presente y en la persistencia del pasado. De este modo, Brocos aprehende no sólo el carácter dinámico de la experiencia laboral, sino también densidad de un universo “otro” saturado de detalles susceptibles de ser estilizados.



II.2. “Visão do Paraíso” & “Visão do Inferno” en la ficción de entresiglos: márgenes en los márgenes del naturalismo

¿Cómo imaginan el margen social los intelectuales brasileños que, en entresiglos, se sitúan (al menos, parcialmente) al margen del naturalismo estético y/o filosófico? Este apartado se propone ahondar en torno a este interrogante, deteniéndose en analizar algunas representaciones sobre la otredad (polémicas entre sí) producidas por los narradores João do Rio, Lima Barreto y Monteiro Lobato. En particular, aunque atendiendo a un contexto más amplio de visiones finiseculares, nos centraremos en considerar de qué modo do Rio define un punto de vista ambivalente, que oscila entre el consumo exotista del “otro” y la denuncia de la desigualdad, distanciándose así tanto de Monteiro Lobato -que condena al excluido como “bárbaro”- como de Lima Barreto que, por el contrario, condena abiertamente la exclusión del otro como “barbarie”. Nuestra lectura busca percibir la dimensión atípica que do Rio y Lima Barreto forjan para pensar la otredad social; definir el contraste que esos textos recortan cuando sus bordes se acercan a los discursos hegemónicos que abordan la representación de los sectores populares y el margen.



João do Rio: la emergencia de una mirada hermenéutica

“...E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria (...), de um acampamento de indolência, livre de todas as leis”²⁹⁹. En esta crónica João do Rio incursiona, guiado por un grupo de “malandros violeiros”³⁰⁰, en las favelas del morro de Sto. Antônio, para

²⁹⁹ João do Rio, “Os livres acampamentos de miséria” en *Vida vertiginosa* (1911). Primera edición: Río de Janeiro, Garnier.

³⁰⁰ “Malandro” es un individuo vago, ladrón o astuto; “violeiro” es el tocador de “viola”

explorar la bohemia artística y las condiciones de vida del margen. En espejo, ese margen duplicará, deformes e invertidas, las imágenes de la ciudad modernizada, produciendo "o arremedo exato de uma sociedade constituída" (p. 148) con sus propias "avenidas" y "comercios", y una red paralela de poder y de vicio.

Como parte de un rito colectivo de pasaje, ese recorrido aparece estetizado y escandido en niveles, en una progresión hacia los extremos que alegoriza una suerte de descenso a los Infiernos. En el límite máximo, la favela es "sertão longe da cidade" (p. 146) dentro mismo de la ciudad, pues allí "tinha-se (...) a impressão lida na entrada do arraial de Canudos, ou na funambulesca idéia de um vasto galinheiro multiforme" (p. 148). Es decir: Río de Janeiro es París y Canudos al mismo tiempo, y do Rio puede ser Euclides da Cunha sin salir de una capital que condensa en sí misma la heterogeneidad (y las contradicciones) de la nación en su conjunto. No casualmente, el narrador se detiene en la cima del morro para articular los dos mundos contrapuestos y reforzar el carácter privilegiado de su "olhar" en doble dirección. Concluido el viaje antropológico, regresa, súbitamente aterrado por la conciencia de la transgresión y sus "peligros" (síntoma de la culpa que el superyo repone ante una experiencia vivida -inconfesadamente- como traición a la propia clase)³⁰¹.

En el seno de la ciudad moderna, y en el seno mismo de los textos, la ciudad (y el libro de la ciudad) erigen una torre de Babel hecha no sólo de culturas y lenguas heterogéneas (como en las grandes capitales de la modernización central), sino también de temporalidades en colisión extrema. Esa colisión se resuelve en la propia figura del cronista que, desde la cima, mira al mismo tiempo la favela y el centro, y aprehende las huellas del pasado más remoto bajo la forma literaria más "moderna".

En la medida en que las transformaciones modernas producen dispersión, fractura, crisis de identidad, las crónicas fundan un punto de articulación privilegiado entre centro y periferia, convirtiendo al yo enunciativo en un articulador privilegiado, capaz de procesar esa experiencia vertiginosa y traumática, registrando los cambios e integrando los fragmentos, reorganizando en el libro el espejo en el que pueden reconocerse a sí mismos los grupos y clases babelizados.

En efecto, híbridas, fragmentarias, situadas en el punto de intersección entre periodismo y literatura, las crónicas de do Rio aprehenden de manera instantánea el vértigo de las transformaciones modernas; son el "resto" de la literatura, un desperdicio del Arte apto para captar otros "restos" sociales, los actores excluidos de la modernización autoritaria: delincuentes,

³⁰¹ Esa lógica de "transgresión del límite" y "retorno espantado" (que sintomatiza un modo de jugar con los límites de sí mismo y del otro) es central en numerosas ficciones de do Rio.

prostitutas, fumadores de opio, mendigos, obreros, enfermos mentales, prisioneros. En este sentido, el modelo discursivo instaurado por las crónicas de do Rio abre una brecha infranqueable con respecto a la mirada del racialismo positivista, hegemónico en entresiglos.

En particular, *A alma encantadora das ruas* construye una topografía simbólica en torno a la circulación del dandi por las zonas "quilombadas"³⁰². Cada crónica suscita la experiencia vertiginosa de un viaje hacia la alteridad social. El texto inaugural postula que, para aprehender la esencia de la calle hay que "flanar", ejercer una atención flotante sobre la ciudad, para volverla un espacio de interpretación simbólica privilegiado.

Víctima de "curiosidades malsanas" (p. 50) -y aquí, lo "malsano" está en el sujeto que contempla tanto como en el objeto contemplado-, el *flâneur* despliega una errancia interpretante sobre la "individualidad topográfica" (p. 55) de las calles. La esencia de las calles es en realidad un sentido en continua deriva que la ciudad internacionalizada exaspera. Aquí, el *flâneur* es la utopía de un sujeto migrante y en proceso, que circula por espacios contrastados, como una suerte de grado cero en el que se refracta la otredad. En esta textualización de la ciudad³⁰³, a lo largo de un viaje moderno que explora sólo los polos opuestos, pueden leerse las huellas de la miseria obrera con la que se erigieron las calles, o la dimensión imaginaria que proyectan en su apropiación los diversos actores sociales³⁰⁴, pues

"...nas sociedades organizadas interessam apenas a gente de cima e a canalha. Porque são imprevisos e se parecem pela coragem dos recursos e a ausencia de escrúpulos"³⁰⁵.

³⁰² Mientras *A alma encantadora das ruas* (primera edición: París, Garnier, 1908) se centra exclusivamente en la representación del margen social, *Vida vertiginosa* y *Cinematógrafo* (primera edición: Porto, Chardron, 1909) inscriben la representación de los sectores populares en contextos más amplios, junto a crónicas "mundanas" que aprehenden el universo refinado de la elite. Así, las instantáneas sobre la pobreza traducen apenas un aspecto de una experiencia moderna heterogénea e irreductible, desgarrada por contradicciones flagrantes. Conviviendo en el mismo texto con los ambientes "parisinos", el margen social también se expone como prueba de un cosmopolitismo "ad hoc", para demostrar que Río de Janeiro contiene a las grandes capitales y a las periferias más exóticas inter e intra-nacionales.

³⁰³ Baudelaire, Balzac, Zola y Demoulins -pero también William Morris, Wells, Rimbaud- ofrecen explícitamente a do Rio un modelo para pensar la dimensión (social, cultural) imaginaria del espacio urbano.

³⁰⁴ Asimismo, las crónicas registran las apropiaciones del espacio específicas de los sectores populares. Esos usos *ad hoc* (que a menudo contradicen los impuestos por la elite) perfilan la existencia de topografías imaginarias diversas proyectadas por los distintos grupos sobre la misma ciudad.

³⁰⁵ Véase *Crônicas e frases de Godofredo Alencar* (primera edición: Río de Janeiro, Villas-Boas, 1916:

A punto de visitar una pocilga en la que duermen obreros y mendigos amontonados en el suelo, desnudos, babeándose, confiesa: "Lembrei-me que Oscar Wilde também visitara as hospedarias de má fama e Jean Lorrain se fazia passar aos olhos dos ingenuos como tendo acompanhado os grão duques russos nas peregrinações perigosas..." (p. 278). Y agrega: "...em Paris, os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um 'apache' autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei" (p. 278).

Varias veces el narrador traza las afiliaciones que autorizan su viaje hacia las zonas de exclusión. En general, en un desdoblamiento que resuelve la contradicción ideológica implícita, es "otro" (policía, guardiacárcel, mendigo, obrero) el que inicia al esteta en el pasaje hacia la alteridad riesgosa. Ese otro se hace cargo del goce del espectáculo exótico ("da sensação admirável da degradação"), goce que para el sujeto de enunciación a veces resulta inconfesable.

La voz enunciativa aparece sesgada por múltiples fracturas y contradicciones. Defiende la autonomía del Arte desde una posición "privilegiada", en tensión frente al capitalismo y la masa³⁰⁶; oscilando entre conservadurismo y crítica radical, legitima el rol del Estado autoritario a la vez que denuncia la devaluación "desde arriba" de las prácticas populares, la marginación creciente y la exclusión política de estos grupos.

Escenificando el vaivén entre acercamiento literario y alejamiento por prejuicios y valores contrastados, las crónicas borran y reponen al mismo tiempo la distancia social y cultural. Por un lado, entre el goce voyeurista del dandi y la denuncia de la marginación, se preserva la distancia entre reporter y paria; por otro, el viaje es también una afirmación narcisista de los límites de la propia identidad, y el esteta -en tanto que marginal por elección³⁰⁷- se reconoce en el marginal por opresión, al mismo tiempo que la búsqueda de antivalores conduce a ver en la degradación de los dominados una prueba de la construcción ilusoria de los valores dominantes. A la vez, *A alma...* privilegia los espacios sórdidos, la oscuridad, y los estados oníricos producidos por el sueño, la alienación por el trabajo y las drogas (márgenes donde los olores gestan alucinaciones enervantes, propias de un "paraíso artificial" degradado). Así, el yo y el otro se identifican en las marcas de una decadencia compartida, e insertos en un imaginario estético elevado, los espacios del lumpen adquieren cierta legitimidad.

pp. 113-114).

³⁰⁶ Reconociéndose a la vez como sometido a las leyes del mercado y como superior al mercado.

³⁰⁷ Recuérdese que João do Rio es el dandi, culto y futuro miembro de la Academia Brasileña de Letras, pero también es mulato, obeso y homosexual.

Además de la tensión señalada entre goce y rechazo, y entre consumo y compromiso, el sujeto de enunciación oscila entre la asunción de una perspectiva legitimista, y cierto relativismo populista (por momentos, esa mirada estrábica se inflexiona en el interior de un mismo párrafo e incluso de una misma frase). El legitimismo aparece sobre todo en la construcción de una doxa y de estereotipos sociales; opera como un dispositivo textual que preserva la moral del lector y el pacto de lectura, permitiendo avanzar en la exploración de la otredad sin miedo a con-fundirse con el otro. Así por ejemplo, advierte que los negros se tatúan crucifijos y coronas "pelo servilismo inconsciente da raça" (p. 104) y por el fetichismo; en la puerta de los fumadores de opio, acechan niños "como fetos disformes em frascos de formol"; en su interior, los chinos (el "resto" de la inmigración) yacen idiotizados tanto por la droga como por la raza, y las prisiones exponen un panorama siniestro de "negros degenerados, mulatos com contrações de símios (...), e cretinos babando um riso alvar, agitados, delirantes,..." (p. 329).

Sin embargo, esa perspectiva también construye un punto de anclaje del sentido común, por cuyos intersticios se cuele una mirada atípica sobre la cultura popular, en tensión con el paradigma racialista. En este sentido, al analizar las prácticas culturales de los sectores populares, do Rio enfatiza las estrategias de apropiación, desvío y resistencia, más que sus carencias simbólicas: el vendedor de objetos sueltos o de literatura de cordel, el trapero, el cazador de gatos, el juntador de basura, el adivino, el reciclador de cigarrillos o de zapatos usados, el "urubú" o vendedor de coronas fúnebres, sobreviven "inteligentemente" a la miseria. Pobres, detenidos, enfermos mentales, elaboran prácticas de solidaridad horizontal, tienen sus propios mecanismos compensatorios, y realizan elecciones políticas y religiosas precisas y convergentes.

El narrador oscila entre el trazado de una frontera que recorta clases trabajadoras y peligrosas, y la integración de ambos grupos bajo la misma categoría de "pueblo". Así por ejemplo, mientras los usos diversificados del tatuaje permiten clasificar a los sujetos discriminando entre trabajadores y criminales, los puntos de integración se vinculan especialmente con la cohesión de valores y creencias compartidas. Objetos y prácticas que, percibidos desde la superficie de un distanciamiento etnocéntrico, parecerían "fragmentarios" y "carentes de sentido", son reinsertos en una lógica propia a partir de la entrevista (en la que, por momentos, se cede el espacio discursivo a la voz del otro)³⁰⁸.

En el marco de esta relegitimación de las prácticas de la cultura popular, do Rio emprende una marcada desjerarquización de la categoría del Arte, que anticipa el movimiento de ruptura de

³⁰⁸ Así por ejemplo, cuando los negros escenifican un pesebre, ellos mismos desautorizan al narrador y reponen el valor cifrado de cada objeto. Véase "Presêpes" en *A alma...*

las vanguardias. Si las calles son un espacio estetizado³⁰⁹, cárceles, hospicios, “favelas” y pocilgas están llenas de poetas, pintores y músicos cuyas obras no sólo constituyen instancias de distinción social compensatorias de la dominación, o de denuncia, sino que portan además un valor estético homologable al del Arte consagrado³¹⁰. Confrontados ambos con la carencia de estilo del burgués, el decadente no sólo no vacía de estilo a la alteridad, sino que también reconoce en el otro trazos del propio estilo y de un estilo propio.

Junto con esta desjerarquización cultural, en las crónicas se elogia la impostura y la impostación sociales, vueltos emblemas de una modernidad donde escenografías y sujetos travestidos metaforizan la crisis de los valores absolutos. Invirtiendo la valoración negativa que asigna el legitimismo a los productos culturales híbridos, el propio narrador traviste su identidad (por ejemplo al presentarse como traficante de opio para ingresar al fumadero)³¹¹, o se fascina ante los simuladores sociales de los sectores populares (los “ilusionistas de la miseria” que, desde los estafadores hasta los falsos mendigos, ponen en escena con eficacia una pauperización dudosa). Esta fascinación por las máscaras sociales cita, a la vez que se desvía, de la concepción positivista de la simulación social como delito.

Del discurso positivista a la lectura hermenéutica, se produce un pasaje interesante en el concepto de “fetiche”: del fetichismo (religioso) por determinación racial³¹², al fetichismo como reducción del sujeto a mercancía. Concientes de su propia mercantilización, las crónicas señalan tanto la codicia de la mercancía como objeto de deseo³¹³, como la cosificación de los sujetos: los cuerpos de los marginados son “resíduos” retorciéndose “como arcos de pipa” (p. 283) y

³⁰⁹ Para do Rio, incluso los carteles de anuncios en las calles (mediante los que se diseña la heráldica moderna del capitalismo) deben integrarse en la categoría de “obra de arte”.

³¹⁰ El límite de esta desjerarquización se ubica en la preservación de la autoridad de su propio espacio enunciativo. La condena moral de do Rio a la literatura de cordel (no la producida por sino la dirigida a los sectores populares) como incitadora del “delito” y la “degeneración”, constituye una reposición del legitimismo, que encubre la intención de preservar la valoración de la alta cultura (y con ella, de la propia práctica literaria), poniendo en evidencia también la existencia de una disputa por el dominio del mercado. Véase “Os mercadores de livros” en *A alma...*

³¹¹ Véase “Visões d’opio” en *A alma...* Antelo (1989) llama la atención además sobre otras instancias de enmascaramiento presentes sobre todo en los cuentos de João do Rio (como la ficcionalización de procesos complejos de identificación y desdoblamiento), que acompañan el uso de pseudónimos y la estetización del yo en la construcción de una imagen de sí mismo como artista.

³¹² Esa categoría es central en varios análisis del antropólogo racista Nina Rodrigues. Para un análisis contrastivo entre Nina Rodrigues y do Río, véase Mailhe (2001).

³¹³ Por ejemplo en “As mariposas do luxo”.

respirando "com o afastado resfolegar de uma grande máquina" (p. 282). En el pasaje rápido por esos espacios opresivos se revelan fragmentos de cuerpos, "mãos desformes e cabeças (...) bufando de boca aberta" (p. 284). A veces esa alienación se literaliza, y no es un sujeto sino un mero fragmento de cuerpo, el que habla.

Insistiendo en la exploración de puntos de contacto entre los extremos sociales, do Rio convierte la alienación en una experiencia común que forja una especularidad perfecta entre los cuerpos "prostituidos" del pobre y del dirigente. En otro texto ("O reclamo moderno" en *Vida vertiginosa*), el narrador entrevista a un "homem barril de cerveja": en el límite de la reificación, con las vísceras "estragadas" por el consumo, sometido a la dinámica monstruosa de beber, vomitar y beber, el pobre se reduce (como la figura emblemática de la prostituta) a una función orgánica serializada *ad infinitum*³¹⁴. Así, al reducir sectores populares y elite burguesa a mercancías (a engranajes vaciados por el capitalismo), las ficciones de do Rio por momentos olvidan la distancia radical de la explotación (que obtura cualquier identificación entre los extremos sociales). Esas fábulas de no-sujetos son útiles, por lo demás, para que la mirada distante del narrador/cronista recorte para sí, por contraste, el privilegio de una identidad "plena".

Reproduciendo el pasaje del orden material al simbólico, junto con la denuncia de la alienación física, se descubre la mutilación de la conciencia social: el dandi se sorprende a sí mismo incitando a los obreros entrevistados a la lucha gremial³¹⁵, o analizando las condiciones de su desorganización como clase. Y por un momento, los bordes entre populista y esteta se desdibujan, haciendo emerger un compromiso coyunturalmente radicalizado³¹⁶. En la crónica "Os humildes" (en *Cinematógrafo*), do Rio intenta analizar las causas políticas por las cuales los trabajadores no logran organizar una lucha conjunta (resulta significativo el cambio de tono enunciativo de esta crónica frente al resto: por primera vez el margen no se estetiza, como si el narrador fuera consciente de que la estetización entraría implícitamente en conflicto con la concientización política). Para ello, compara la situación brasileña con la del proletariado europeo: "Lá os humildes começam a se reconhecer e aqui eles ainda são tão pobres, tão tímidos, carne de brucha da sociedade, tão ignorados dela que se ignoram quasi totalmente a eles mesmos" (p. 201). Allí do Rio toma partido en favor de la huelga obrera.

Un diagnóstico cercano presenta la crónica "O povo e o momento" (en *Vida vertiginosa*),

³¹⁴ Creando un doble complementario de ese condenado a muerte por el sistema, otros textos (como el cuento "O homem de cabeça de papelão" en *Rosário da ilusão*) tematizan la alienación en la elite.

³¹⁵ En "A fome negra" en *A alma...*

aludiendo a los elementos heterogéneos (raciales, religiosos, lingüísticos, sociales y también políticos) que dificultan la homogeneización del pueblo nacional (aunque aquí el concepto de "pueblo" aglutina a todas las clases sociales). Derivando las opiniones "controvertidas" a un personaje extranjero, el cronista da cuenta de la pasividad del pueblo tanto frente a los "grandes acontecimientos" de la historia como frente a la explotación. En última instancia, ese diagnóstico contiene un mensaje tranquilizador para la elite: Brasil no fue Haití, y aún está lejos de los "rencores" despertados por el socialismo o el anarquismo en Europa.

La lectura simbólica practicada por do Rio se hace evidente en su análisis del tatuaje. Lejos del determinismo racial, do Rio interpreta esta práctica como yuxtaposición de lo simbólico sobre la materialidad del cuerpo³¹⁷: reinserto en una lógica de valores específica, el tatuaje condensa la historia social y afectiva de los sectores populares. Desde la prostituta que se tatúa para excitar al cliente, al criminal que lleva un Cristo en el cuerpo para amedrentar al verdugo, el tatuaje es además una respuesta activa a la dominación. Do Rio cita a Lombroso³¹⁸, pero señala que su explicación es "incompleta" -diríamos, "empobrecedora"-, y opone a la desconfianza en el tatuaje montada por la criminología moderna, otro valor simbólico, que sólo se descubre al colocarse "en el lugar del otro":

"Depois de muito ver os pobres entes marcados como uma cavalhada (...) da Luxúria e o Assassínio, começa a gente a sentir uma concentrada emoção e a imaginar com inveja o prazer humano, o prazer carnal, que eles terão ao sentir um nome e uma figura debaixo da pele, inalteráveis" (p. 112).

Así, la dimensión "bárbara" que detecta el positivismo se desmonta como una mera construcción cultural.



³¹⁶ En este sentido, Cândido (1992) se refiere a do Rio como "radical de ocasião".

³¹⁷ Para do Rio, el tatuaje inscribe en el cuerpo una línea de separación entre el hombre y el animal, fundamental cuando el sujeto no puede trazarla por otras vías materiales.

³¹⁸ Recuérdesse la relevancia dada por Lombroso al estudio de los tatuajes en los sectores populares en general y entre los criminales, en *L'homme criminel* y *La prostituée et la femme normale* entre otros textos. Sobre la concepción del marginal en Lombroso, véase el Apéndice a la primera

Además de estos viajes imaginarios al margen, numerosos textos de do Rio insisten en fabular, en términos sexuales, la cohesión social entre polos enfrentados. Los espacios públicos de la ciudad moderna se convierten en el escenario privilegiado de un erotismo flotante y sin objeto definido. En efecto, sesgada por la ambigüedad entre el consumo exotista del otro y la denuncia de la desigualdad, do Rio representa obsesivamente situaciones de intercambio sexual entre polos sociales opuestos, en espacios públicos y/o en contextos de descontrol irracional (carnavales, fiestas populares, patologías individuales). Evidentemente, esas fábulas sexuales trazan un modelo de cohesión colectiva "contestatario" respecto de las representaciones oficiales sobre la "identidad nacional".

De manera muy mediada (y con una lucidez atípica para el período), esa tematización de prácticas "promiscuas" alude a la ausencia de fronteras nítidas entre lo privado y lo público, a la organización irracional de los lazos sociales, al modo en que el republicanismo "de fachada" apenas disfraza un pacto oligárquico flagrante fundado en la exclusión, y en la pervivencia de formas de sociabilidad heredadas del patriarcalismo esclavócrata.

Así, tensionadas entre valores burgueses y orden del favor, concepciones republicanas y coerción física sobre los subalternos (mujeres pobres, vírgenes, enfermas, prostitutas), las ficciones de do Rio aparecen atravesadas por un dislocamiento radical entre modelo europeo y realidad brasileña, semejante a las "idéias fora de lugar" que descubre Schwarz (2000) en Alencar o Machado de Assis. También aquí ese dislocamiento se vuelve un principio constructivo capaz de crear nuevos tópicos representacionales.

En efecto, en numerosos cuentos de do Rio, la sexualidad crea una intimidad (supuestamente) igualitaria entre los extremos sociales, pero sin anular esa distancia, estableciendo más bien una tensión "dialéctica" sin solución. Por ejemplo, "O carro da Semana Santa" tematiza el despliegue de una sexualidad perversa que cohesiona los polos sociales, en el escenario público de las calles y en el marco carnavalesco de la fiesta religiosa. El narrador advierte que bajo la celebración mística emerge una atmósfera de irracionalidad y una topografía marcada por el deseo surgido "ao atrito dos corpos, nos grandes agrupamentos" (p. 104). En ese contexto de irrealidad, el narrador testigo (el aristócrata Honório) cuenta para el grupo su descubrimiento, años atrás, de un misterioso carro que deambula sólo en el jueves santo, cazando musculosos amantes del margen en los "recantos" oscuros de las calles. Honório se topa con ese elemento inquietante cuando él mismo recorre las calles en busca "de uma perversão qualquer, com o instinto de qualquer coisa de bem baixo (...) em que refocilar o meu temperamento à solta"

(p. 104). Así, reproduciendo la lógica implícita en otros textos, el descenso hacia el margen coincide con el descenso a los bordes del sujeto; como en otros textos, el desplazamiento por la ciudad coincide con el desplazamiento de un erotismo itinerante sin objeto definido.

Ese deseo opera como instancia paradigmática de la cohesión colectiva desatada por la fiesta, como inversión perfecta de las formas de cohesión propuestas por los discursos oficiales, capaz de relativizar las distancias sociales igualando a los sujetos, revelando "o fundo de lama com que fomos todos feitos" (p. 105). Así, al menos por un momento la nación es definida como "comunidad de deseo":

"Nós todos vivemos na alucinação de gozar, de fundir desejos, na raiva de possuir. É uma doença? Talvez. Mas é também verdade. Basta que vejamos o povo para ver o cio que ruge, um cio vago, impalpável, exasperante (...). As turbas estrebucham. Todas as vesânicas anônimas, todas as hiperestesias ignoradas, as obsessões ocultas, as degenerações escondidas, as loucuras mascaradas (...) sobem na maré desse oceano" (p. 104).

En ese mismo cuento que tematiza un caso misterioso de consumo sexual del pobre, el carro se convierte en lecho de cohesión social, del mismo modo que, en otros textos de do Rio, las calles, los tranways, los trenes o el automóvil se vuelven espacios y objetos de un erotismo moderno que pone en cuestión los límites entre lo privado y lo público³¹⁹.

También en el marco del desenfreno masivo del carnaval, "A aventura de Rozendo Moura"³²⁰ desenvuelve el tema de la sexualidad perversa, pero ahora entre personajes pobres que ostentan vicios homólogos a los del decadente. Y es nuevamente en el escenario del carnaval donde, en "O bebê de tarlatana rosa"³²¹, el dandi protagonista busca "acanallarse", mezclándose con las prostitutas baratas del baile público. El personaje advierte:

³¹⁹ Frente a los modernos medios de transporte, el viejo carro contrasta por la connotación de arcaísmo aristocrático y siniestro (varias imágenes -Gorgona, súcubo, encarnación de la Lujuria- vinculan a la mujer de la berlina con el Mal). En el marco de esa connotación arcaica, el cuento no deja en claro si los intercambios sexuales están mediados por el dinero o por alguna forma de coerción, y a través de esa ambigüedad deliberada, permanecen al mismo tiempo dentro y fuera del nuevo orden económico.

³²⁰ En *A mulher e os espelhos*. Primera edición: Lisboa, Portugal-Brasil, s/f.

³²¹ En *Dentro da noite*. Primera edición: París, Garnier, 1910.

"Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanhar-me quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o debroche anônimo, o debroche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar. Era ignóbil" (p. 73).

Inicialmente, el protagonista no sale solo, sino en un grupo "salva-vidas" de jóvenes de la elite y la bohemia con quienes recorre la ciudad sin rumbo fijo, "indo indistintamente beber champanhe aos clubes de jogo que anunciavam bailes e aos maxixes mais ordinários" (p. 72). El grupo brinda una suerte de seguridad identitaria para penetrar el margen. No casualmente sólo cuando esas defensas ceden, el personaje se expone al contacto "peligroso" con la otredad; no casualmente, de esa multitud repugnante provendrá la amante siniestra ambiguamente disfrazada de "bebê"³²². Así, de manera convergente, los textos insisten en mostrar hasta qué punto la fiesta colectiva acompaña el clima de transgresión irracional, al tiempo que, a través de esa exaltación de la sensualidad y los instintos, establecen un contrapunto significativo con otras formas (cívicas y estatales) de generar cohesión: mientras la elite dirigente intenta consolidar una definición de la identidad colectiva homogénea -y potable como la del ufanismo-, el dandi antiburgués deconstruye esa definición como mera ficción jurídico-política, precaria y vacía, generando provocativamente fábulas de contraorden que desterritorializan esas homogeneizaciones³²³. Exponiendo el rebrote de una latencia inconsciente y arcaica que desestabiliza el mandamiento de "orden e progresso" en los planos individual y colectivo, esa cohesión "promiscua" resiste el

³²² Invertiendo la dirección del primer viaje del protagonista (del centro al margen), los dos últimos encuentros con el "bebê" ocurren en el centro modernizado de la capital. En el segundo la multitud extática toma la Avenida central; en el tercero, en el marco de un final de fiesta, el bebê guía al protagonista por entre las "ilhas de trevas" de los palacios modernos, colándose por entre las fisuras que dejan las nuevas instituciones del poder. Ese personaje inquietante se construye en base a elementos ambiguos que aluden a una sexualidad "equivoca", como el cuerpo de mujer y los apelativos masculinos que usa el personaje narrador (que lo llama progresivamente "o bebê de tarlatana", "o bebê" y "ele") o la voz ronca (que se anticipa como síntoma de la carencia de nariz, equivalente a una "castración simbólica").

³²³ Este tipo de cohesión de masas (por la inversión de un orden y la exaltación de los instintos) contrasta con la que aprehenden otras ficciones latinoamericanas de entresiglos. Por ejemplo, *Santa* (1902) de Federico Gamboa narra la recreación de un sentimiento de comunidad nacional entre masas y elite durante la celebración de la fiesta cívica de la Independencia. La dimensión política del evento, la presencia de instancias de control estatal y la centralidad del poder (que ordena los usos del espacio durante la fiesta) establecen un contraste evidente con el estilo de cohesión captado por do Rio. Lo mismo sucede con la representación del Carnaval en las principales ficciones argentinas de entresiglos: por ejemplo en *En la sangre* (1896) de Eugenio Cambaceres, la elite tiene sus propios espacios cerrados para la celebración del carnaval (en el Teatro Colón). Lo que la ficción imagina (con terror) es justamente el ingreso de simuladores, dispuestos a colarse en ese espacio restringido que rechaza de plano todo contacto con la otredad

control civilizatorio, promueve el retorno de lo reprimido, propio de un mundo supuestamente pre-moderno bajo la máscara de la modernización “a la europea”.

Otros cuentos (como “A menina amarela” y “O monstro”) insisten en tematizar la “perversión erótica del rico, ávido del consumo sexual del pobre”³²⁴, para explorar en el otro los límites de la propia carencia de reglas y la ausencia de moral. Esa exploración siempre se realiza en el espacio público y a través de un vínculo sexual sesgado por la dominación.

Esa circulación sexual del dandi se liga estrechamente a un tipo particular de estructura de poder, que do Rio pone en evidencia con particular claridad en la novela *A profissão de Jacques Pedreira* (1911)³²⁵. Doble complementario del delincuente popular, el protagonista (Jacques) constituye un emergente de los desplazamientos del sujeto oligárquico bajo el vértigo de una experiencia moderna “`a brasileira”. En esta dirección, Jacques combina intercambios sexuales y tráfico de influencias, en un sistema clientelar en el que las relaciones privadas rigen la dinámica de la esfera pública (Antelo, 1992). En este sentido, la novela presenta la coexistencia de un doble sistema basado a la vez en la regla (en la ley) y en el favor (en la arbitrariedad), dando cuenta así de un modo peculiar de funcionamiento del Estado oligárquico³²⁶. Sin tomar partido por un polo en desmedro del otro, el texto consigue reconocer, en esa coexistencia paradójica, una peculiaridad *ad hoc* de la estructura social nacional.

También en la novela el contacto de los personajes de la elite con los pobres se restringe al plano de los intercambios sexuales, en los que los personajes oligárquicos ejercitan el poder, de modo que el pobre se vuelve imprescindible para revelar en el dandi el placer del autoritarismo.

Por otro lado, en *A profissão...* la fiesta de Caridad opera, en la novela, como la contracara de los “viajes a los pobres” en los carnavales, prostíbulos y suburbios, y como clímax del tráfico de influencias políticas y sexuales. Excluidos los pobres, la clase dirigente recrea sus propias (y grotescas) representaciones de la otredad. Así, la fiesta vehiculiza la realización autoritaria de los propios deseos (y en parte, con carácter autorreflexivo, dice algo acerca de las representaciones del otro también en los propios textos de do Rio, ávidos ellos mismos del consumo del “otro”).

social.

³²⁴ El “monstruo” es aquí un hombre de la elite que, harto de la simulación entre las mujeres de su clase, procura seducir, desflorar y engañar a jóvenes pobres, víctimas ingenuas y sinceras. El “monstruo” es ambiguo frente a su propia monstruosidad: oscila entre la vergüenza y el reconocimiento gozoso del “derecho natural” para ejercer libremente su perversión.

³²⁵ Primera edición: Río de Janeiro/París, Garnier.

³²⁶ En la novela, el clientelismo (opuesto a los esfuerzos de los títulos y de las reglas) no aparece como un sistema nuevo, sino como una institución profundamente consolidada en el país,

En el final, el protagonista realiza varios actos propios de la criminalidad: roba dinero; juega una carrera de automóvil en la que su criado-chofer muere, y golpea sádicamente a su amante pobre, poniendo en evidencia "uma fúria de extraconciência" (junto con la lucidez necesaria para golpear "nos lugares onde não se vissem sinais").

También en "Dentro da noite"³²⁷ se narra el desarrollo de una patología sádica: el protagonista goza "alfinetando" el cuerpo de las mujeres. Empieza lastimando los brazos de su novia en plena visita formal (así, al menos hasta ser descubierta por los otros, la perversión convive "bien" con las costumbres familiares, en el seno del hogar burgués); luego de un período de lucha entre deseo y represión, vence el deseo, y Rodolfo se convierte en un "alfinetador" sistemático, y la novia en una víctima pasiva que oculta en silencio las laceraciones. Doble complementario del *flanêur*, el perverso desliza su patología de la intimidad familiar a la promiscuidad semipública del prostíbulo, para después instalar esa sexualidad perversa en las calles, "alfinetando" a las señoras "nos tranways, nos music-halls, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas..." (p. 19). Así, la perversión evidencia el carácter transgresor (antiburgués) de su deseo, y vulnera deliberadamente los límites entre lo privado y lo público. Ese sadismo se presenta como síntoma de una subjetividad que pierde el control de sí y se violenta, en el marco de una modernidad exasperante que también pierde el control, penetrando cuerpos y subjetividades con violencia. Vértigo del deseo y vértigo de la modernización se cruzan. De hecho, no casualmente, la confesión se produce en el viaje en tren por los suburbios: en el relato (como viaje hacia "lo otro"), el narrador establece un paralelismo sutil pero constante, entre la narración de las penetraciones sádicas y la penetración del tren en el espacio. Así, por ejemplo, "o trem rasgava a treva num silvo alanhante" -como el personaje rasga el brazo de la novia-, en un contexto "de chuva lastimável" (pp. 15-16); "o trem corria em plena treva" (p. 18) junto al correr del relato de Rodolfo, en plena "treva" del yo. También la identificación del perverso con el alienado refuerza la connotación de modernidad. Así como, por un desplazamiento metonímico, la alfinetada sustituye el coito, el sujeto reificado por la patología se reduce al "alfinete", vuelto un "esclavo" del vicio (y esclavizante de la víctima); como los alienados por la explotación o por la hipocresía social, ya no se poseen a sí mismos aunque tengan conciencia de su desposesión. El cuento traza un paralelo insistente entre esos órdenes: la pulsión patológica crece con la misma velocidad vertiginosa con que se transmite la experiencia del viaje en tren (o en los automóviles de *A profissão de Jacques Pedreira*); en el final, el perverso sale disparado, "alfinetado" por el deseo

heredada del patriarcalismo esclavócrata.

de “alfinetar”, mientras “a enorme massa [del tren] resfolegando range por sobre os trilhos”.

Así, desviación sádica y complicidad masoquista³²⁸ dicen algo acerca del lazo entre los órdenes individual y colectivo. Reinserta en la “serie” de discursos y acontecimientos en que es enunciada, esa fábula de perversión lleva implícito un contenido social y político específico. De manera indirecta y mediada, muestra la pervivencia del patriarcalismo esclavócrata en la estructuración de la subjetividad: así como Rio de Janeiro contiene a Canudos, el decadente “tropical” contiene marcas del antiguo vínculo entre casa-grande & senzala: espacios y sujetos se dislocan, “fora de lugar” respecto de un supuesto modelo de modernidad idealizado.



"Sobrados e mucambos" naturalistas y decadentes

Rasgo sintomático de la consolidación de un discurso más amplio sobre el otro y la identidad nacional, este modo de fantasear las articulaciones sexuales y de clase acerca (y aleja) las fábulas de do Rio a las del naturalista Aluísio Azevedo. Tal como vimos, en la novela *O homem* (1887), Azevedo ficcionaliza una transgresión dramática a los límites socio-sexuales (la emergencia escandalosa del deseo en una joven de la oligarquía, que se apasiona de manera enfermiza por un obrero desconocido). Aquí, el deseo por el otro es estigmatizado como el lugar de la patología y de la distorsión “románticas”, pero también como la emergencia de una pulsión irreprimible que la civilización represiva (y la división social) se esfuerzan en vano por controlar. En este sentido, el texto sugiere que ese deseo del “otro” también opera como reclamo de una cohesión nacional “necesaria”, que todavía permanece apenas en el plano de la fantasía y de la enfermedad.

Al mismo tiempo, en *O cortiço* el deseo no se presenta como patrimonio exclusivo de los sectores populares, aunque en ellos alcance una remisión mayor a las determinaciones biológicas. La misma sexualidad desbordante salta las barreras diferenciales de raza, clase y cultura, anudando esos espacios opuestos y vecinos. Esos lazos evidencian la supuesta integración entre actores

³²⁷ En *Dentro da noite*.

³²⁸ La patología de este protagonista recuerda el mito de las succiones vampíricas donde las aristocracias decadentes, resentidas por el desplazamiento de las capas medias, retoman ansiosas de “explotación” (sexual).

socialmente alejados. Así, tanto Azevedo como do Rio desenmascaran la pervivencia, bajo la fachada de la república moderna, de un orden tradicional aún activo en la estructuración del sujeto y del entramado social.

El modo de mirar la otredad (y de imponer la voluntad por la violencia) acerca los personajes oligárquicos en esas novelas de Azevedo, a los dandis “de fiesta” en do Rio. En ambos autores, esa cohesión transgresiva revela los vacíos y fracturas de la experiencia moderna. El deseo vulnera las fronteras sociales, culturales y éticas supuestamente infranqueables, poniendo en cuestión los fundamentos mismos del orden social. En ambos autores, el vínculo con los sectores populares descubre un contenido erótico latente en el acercamiento al otro; en ambos, la cohesión sexual entre polos sociales apunta a señalar un rasgo patológico pero constitutivo de la identidad nacional: ambos consolidan un modelo de cohesión colectiva por el deseo, ya formulado por el romanticismo brasileño y que -como veremos- será central en las definiciones de la identidad nacional a lo largo del s. XX.



“Historia universal de la infamia”: el “otro” en Monteiro Lobato

El lazo que vincula *Umpês* (1914) de Monteiro Lobato a las ficciones previas de do Rio es sutil; sin embargo permite imaginar una genealogía rica en contactos y tensiones. También en Lobato el intelectual urbano ensaya un viaje ambiguo hacia el margen como espectáculo exótico que revela la latencia de lo siniestro. Así como do Rio fantasea con situarse en la cima del morro, como único articulador entre París y Canudos, también en *Umpês* el narrador se erige en la autoridad privilegiada para definir la identidad del otro, mediando entre masas rurales y lectores urbanos, y entre códigos culturales contrapuestos, como traductor e intérprete de las “historias” ofrecidas por la oralidad popular. Ese papel de mediación coincide con la imagen que el narrador traza de sí mismo en el “Prefácio” a la segunda edición, pues si “o autor não passava de humilde lavrador, incrustado na Serra de Mantiqueira” (p. 137) es porque se presenta deliberadamente como integrado al universo del interior y, a la vez, a la cultura urbana de la elite (en este sentido, el cuento “O mata-pau” modeliza el pacto narrativo implícito en los demás cuentos: el trabajador rural provee la estructura de una anécdota que no consigue interpretar, mientras que el narrador culto la “traduce”, descubriendo los significados simbólicos implícitos, o estableciendo analogías

con la literatura culta).

Al centrarse siempre en marginales aislados y desagregados de la trama social, y narrar crímenes ocultos y monstruosos que sólo la ficción devela, en *Urupês* se recortan los perfiles de una galería de “raros” de la marginalidad rural que forjan -por semejanza y contraste- el doble complementario de la galería de “raros” urbanos al gusto de do Rio (en este sentido, las referencias a Kipling, Wilde y Maupassant, explícitas en *Urupês*, ponen en evidencia un lazo todavía vigente con respecto al imaginario finisecular de *A alma...*).

Sin embargo, Lobato se desvía del relativismo de do Rio al reponer las connotaciones negativas y las determinaciones biológicas ausentes en do Rio. Mientras en este autor la exogamia sexual funda cohesión entre los extremos sociales, por el contrario *Urupês* muestra sólo casos de endogamia al interior de la clase e incluso de la familia (a través de la narración reiterada de incestos, legibles como síntomas de una exclusión extrema)³²⁹: no hay espacio para fabular cohesión en las fronteras en las que se diluyen incluso las prohibiciones que fundamentan el orden social.

Do Rio iguala los extremos sociales al exponer las marcas de una decadentización común; por el contrario, Lobato restringe socialmente la perversión al margen. El único cuento en *Urupês* que imagina un contacto entre elite y marginalidad clausura toda cohesión, instaurando el enlace en el marco de lo siniestro y del delito (“Bocatorta” narra la peligrosa excursión de un grupo de ricos, ávidos de exotismo, a la pocilga de un negro “feiticeiro” y monstruoso que mata misteriosamente a una de las excursionistas y luego viola su cadáver)³³⁰. Lejos de las fábulas de cohesión en do Rio o Azevedo, la profanación “desde abajo” en Lobato reactualiza las representaciones miserabilistas más radicales, las imágenes de atentados y complots del margen contra la elite, fantaseadas insistentemente por novelas y ensayos del racialismo a lo largo del s. XIX³³¹.

Redefiniendo retrospectivamente el contenido ideológico de los cuentos, Lobato escribe “Velha praga” y “Urupês” para explicitar los fundamentos sociales implícitos en la ficción. Retomando un pensamiento elitista de largo aliento, y erigiéndose en representante de los intereses de una fracción de la clase dirigente paulista (Miceli, 2001: p. 98), Lobato declara al

³²⁹ Por ejemplo en “O mata-pau” y “O estigma”.

³³⁰ Una de las jóvenes de la excursión, aterrorizada desde la infancia con el mito de Bocatorta, enferma y muere pocas horas después del encuentro siniestro con el “feiticeiro”. Por la noche Bocatorta es hallado desenterrando el cadáver; inmediatamente es asesinado por la familia.

³³¹ Por ejemplo, tal como vimos en *A Carne* de Ribeiro.

caboclo incapaz de actuar como factor productivo en la economía nacional, como actor político e incluso como generador de cultura, convirtiéndolo en el responsable por el atraso rural (e indirectamente, por el atraso nacional), al resistir su integración al sistema capitalista, pues el "caipira" es un parásito nefasto que succiona destructivamente el entorno "tal qual o sarcopite (...), nómade por força de vagos atavismos (...), inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças" ("Velha praga", p. 141). Enfrentando de forma maniquea "barbarie rural" y "civilización urbana" (y estableciendo un contrapunto violento respecto del modelo del hogar burgués), Lobato muestra al "caipira" como un parásito predador, viviendo en pocilgas inmundas que brotan de la tierra "como urupês", rodeado por mujeres, niños y animales, situado en los confines de una larga escala de degradaciones. Junto con esta devaluación biológica y sociocultural, Lobato condena enfáticamente toda representación idealizada del "otro" en la tradición cultural brasileña, para frenar una posible (y "peligrosa") erección del caboclo en símbolo positivo de la identidad nacional³³². Así, estos manifiestos "antropófagos del otro" (hermanados en el fondo con la antropología "antropofágica" de Nina Rodrigues, y pronto desmantelados por la vanguardia antropofágica), Lobato se erige contra el "retorno de lo reprimido": contra el "jagunço" rebelde a la República, materialmente aplastado en Canudos, aplastado ahora por el peso simbólico de la responsabilidad por el atraso. En plena década del diez, esta recuperación reaccionaria del concepto de "parasitismo social" se agrava si consideramos, por ejemplo, la connotación social y política inversa que adquiere la misma idea en las tesis de Manoel Bonfim a principios de siglo, y de Alberto Torres en el mismo año de publicación de *Urupês*³³³.

Así, Lobato -que pretende explícitamente desarticular los "preconceitos" sobre el "otro" social-, en realidad confirma, e incluso refuerza los prejuicios heredados que adquieren mayor eficacia gracias a que el texto simula deconstruirlos, en un supuesto proceso de "búsqueda de la

³³² Para ello, estableciendo una continuidad explícita entre la falsedad del indianismo romántico del s. XIX ("o clã plumitivo" que "deu de forjar seu indiozinho refegado de Peri e Atalá", p. 145-) y el actual caboclismo, en el que "o ócara virou rancho de sapé" y "a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito" (p. 146), rechaza la evidente mudanza en el tipo de objeto idealizado para la simbolización de la nación. Contradictorio, Lobato define al caboclo como un contrasímbolo de la "brasilidade"; al mismo tiempo, subraya la heterogeneidad racial que atraviesa las masas nacionales, precisamente impidiendo esa identificación reduccionista. Así, al menos en *Urupês* la cabocla sería la peor raza, pero sólo una en el conjunto "de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborigem de taburinha no beíço" (p. 147).

³³³ Consideraremos las perspectivas de Nina Rodrigues, Manoel Bonfim y Alberto Torres en el apartado siguiente.

verdad³³⁴.



Lima Barreto: dar voz a "Bocatorta"

Los viajes hacia la alteridad en Lima Barreto clausuran definitivamente las mitificaciones siniestras implícitas en Lobato, pero también los juegos especulares (de identificación y alejamiento frente al otro) propios de do Rio. Veamos algunos casos.

Con carácter autobiográfico, en el *Diário íntimo* Lima Barreto narra un viaje a las afueras de Rio. Ese desplazamiento al límite entre la ciudad modernizada y los basurales y pantanos de Rio, adquiere una particular dimensión simbólica: también implica dirigirse a las experiencias residuales de la cultura dominada y del pasado colonial. Y ese límite espacial, cultural, ideológico se convierte en un punto de observación privilegiado desde donde no se pone de manifiesto la condena del margen, sino las contradicciones de la modernidad. Sin embargo, a diferencia del consumo exotista y desde arriba en los otros autores, en Lima Barreto ese viaje es "viaje a la semilla" como en el famoso cuento de Alejo Carpentier: viaje final de regresión hacia el pasado y de reencuentro con el propio origen social, cultural y racial. Inclusive, el narrador no lee el pasado contenido en ese margen como "irracionalidad", "sexualidad exuberante" o "violencia"; por el contrario, comprueba allí las huellas de la esclavitud, la pervivencia de una vida "tão parecida ainda com a senzala, em que o chicote disciplinador de outrora ficou transformado na dureza, na pressão, na dificuldade do pão nosso de cada dia" (p. 131). La identificación alcanza su punto máximo cuando el narrador reconoce el lazo de sangre que lo hermana física y simbólicamente con el "otro": tal como advierte Cândido para otro pasaje del *Diário...* (1989: p. 46), aquí la escena se organiza a partir de la metonimia de la sangre, con connotaciones personales y colectivas que

³³⁴ El cuento que abre *Urupês* es emblemático en este sentido. En efecto, "Os faroleiros" constituye un dispositivo de lectura que simula instaurar una mirada libre de "preconceitos", pero que en última instancia los refuerza. Eduardo acusa al narrador (y al receptor implícito) de concebir al "faroleiro" típico (a las figuras más extremas del margen) "como um monstro com orelhas de asno e miolos de macaco, incapaz duma idéia sensata sobre o que quer que seja" (p. 13). Para desmontar ese estereotipo bestializado, cuenta su experiencia antropológica en el "Farol dos Albatrozes"... Pero en ese viaje hacia el "otro", no casualmente inspirado en Kipling (es decir, en las ficciones de aventura colonial/ista), lo que encuentra el explorador urbano son sujetos insulares, huraños y superticiosos, situados en las fronteras del Estado, de la civilización, del lenguaje, de la razón y de la moral. "Bocatorta" enseña lo mismo que "Os faroleiros": que, aun puestas a prueba (o desafiadas), las representaciones estereotípicas y estigmatizantes del otro

lo emparentan con la comunidad de mulatos y con los esclavos del pasado. No sólo explica la apatía de ese pueblo marginal en base a la pervivencia del régimen de senzala (es decir, de la alienación y la desorganización como clase), evitando así toda remisión al sustrato biológico, sino que además logra procesar la marginación de los subalternos bajo imágenes estéticas que potencian -y por primera vez estilizan- la conciencia de la alienación: juntos, narrador y marginales son “fragmentos de uma poderosa nau que as grandes forças da natureza desfizeram e cujos pedaços vão pelo oceano afora, sem consciência do seu destino e de sua força interior” (p. 132).



En *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911)³³⁵ hay otro viaje al margen ejemplificador, y una profundización de la mirada autocrítica sobre las operaciones llevadas a cabo por el intelectual frente a la construcción arbitraria de las "culturas populares". Consideremos ese caso en detalle.

Al desplazarse hacia la década de 1890, *Triste fim...* aborda un momento clave en la historia reciente de Brasil³³⁶: centrándose en Río de Janeiro, ficcionaliza los primeros años de la Primera República, y culmina con la represión del histórico levantamiento de la Marina en 1893 que consolida el gobierno dictatorial del Mariscal Peixoto³³⁷. La ficción desenmascara las tramas de poder heredadas del Imperio y que permanecen intactas en el nuevo período, fuertemente sesgado por el cruce entre autoritarismo político y modernización económica.

Como en la primera novela de Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaias Caminha* (1907-1909),³³⁸ *Triste fim...* narra un proceso de contraaprendizaje: Policarpo Quaresma (cuyo nombre

no sólo se confirman, sino que revelan nuevos detalles siniestros hasta entonces desconocidos.

³³⁵ Primera edición: en el *Jornal do Comércio*, Río de Janeiro, 1911.

³³⁶ Abolida la esclavitud en 1888 y proclamada la República en 1889, en 1891 Deodoro da Fonseca es electo Presidente de Brasil, y se produce la primera revolución de la Marina, liderada por Custódio de Melo, en la que Deodoro renuncia, y asume el gobierno F. Peixoto. En 1893 estalla una revolución federalista en Río Grande (en la que C. de Melo bombardea Río de Janeiro).

³³⁷ Se trata de la disputa entre el Mariscal Floriano Peixoto y el Almirante Custódio de Melo (Ejército vs. Marina). Con la sublevación de la Armada en 1893 se origina una revolución federalista entre 1893 y 1894, que acaba con el triunfo de Peixoto. El episodio del levantamiento que ficcionaliza la novela implicó un refuerzo de la alianza entre el sector militar y la oligarquía (Peixoto es apoyado por los ricos financieros de San Pablo y, a la vez, por su milicia estatal).

³³⁸ Primera edición: *Floreal*, Río de Janeiro, 1907-1908 (primera parte); Lisboa, Livraria Classica

alude abiertamente a su fe en la supuesta prosperidad nacional)³³⁹ se manifiesta primero como un patriota nacionalista/populista (defensor del gobierno y del proyecto modernizador); pero una sucesión de episodios irán minando gradualmente sus valores y creencias, hasta enfrentarlo abiertamente a los intereses de la patria. De este modo, la ficción muestra el desplazamiento desde la idealización hacia la puesta en crisis del ideario nacionalista, el triste fin de una ilusión nacional.

El protagonista (presentado como una figura eminentemente paradójica, que oscila entre lo satírico y lo trágico, con diversas modulaciones) se vuelve un punto de inflexión particularmente interesante desde donde pueden percibirse las profundas contradicciones que sesgan los discursos sociales hegemónicos en la Primera República. La misma cesura que en el protagonista de *Recordações...* separa "ser escribiente" de "ser escritor" convierte a Quaresma en un humilde autodidacta fuera de las instituciones que legitiman el saber. Subsecretario del Arsenal de Guerra, el protagonista es un amanuense solitario, sumido en un largo aislamiento monacal y presa de un intenso sentimiento patriótico, y que se entrega durante décadas al estudio metódico y obsesivo de la cultura nacional, convertida esta última en un objeto de culto cargado de los sentimientos de apego más "puros" e "ingenuos", y resacralizada en un momento de fuerte desacralización:

"Policarpo era patriota. Desde moço, aí pelos vinte anos, o amor da Pátria tomou-o todo inteiro. Não fora amor comum, parlador e vazio; fora um sentimento sério, grave e absorbente. Nada de ambições políticas ou administrativas; o que Quaresma pensou, ou melhor: o que o patriotismo o fez pensar, foi num conhecimento inteiro do Brasil..." (p. 21).

Editora, 1909.

³³⁹ "Policarpo" significa "que tiene o produce muchos frutos"; "Quaresma" es, además del período de ayuno antes de la Pascua en la tradición cristiana, un tipo de "coqueiro" típico en Brasil. Santiago (1982: pp. 173-174) advierte que el nombre del protagonista aparece saturado de ironías. Por un lado, a pesar del nombre "Policarpo", el personaje es precisamente quien no deja ningún fruto a pesar de sus enormes esfuerzos. Esa ironía ya está contenida en el "triste fin" del nombre, pues "carpir" es "lamentar, chorar, cantar tristemente"; también alude a la acción de "desmalezar" el campo (aquello que el protagonista no puede llevar a cabo ni en sus tareas agrarias, ni en términos metafóricos frente a las trampas ideológicas del ufanismo). "Carpo" también es el "pulso" o "muñeca", de lo que Policarpo carece para alcanzar sus objetivos. La misma polisemia se registra en el apellido "Quaresma", que en su acepción cristiana alude al carácter de "chivo expiatorio" que asume el personaje y, al mismo tiempo, al "coqueiro" como símbolo paradigmático de la "brasilidade" ufanista. Finalmente "quaresma" es también un insecto parásito de los árboles frutales, lo que implicaría una crítica sutil al parasitismo de ese intelectual condenado a la esterilidad.

Sensible a la invención de tradiciones que cupo a los intelectuales en la invención de la nación, ha estudiado la literatura, la geografía y la historia brasileñas, preparándose para el período de fructificación que narra la novela. Al jactarse de reunir en su biblioteca (un espacio simbólico privilegiado)³⁴⁰, la totalidad de los autores de Brasil, repite el gesto deliberado de fundación o consolidación de un canon de la cultura nacional³⁴¹.

Quaresma comete un primer error "semiológico" al mantener vigente de manera anacrónica el ideario nacionalista heredado de las generaciones pasadas, que sólo aparentemente (y para producir otros efectos de sentido) es impulsado por los discursos oficiales. La mirada crítica que proyecta la novela sobre esta aspiración vana a aprehender racionalmente la patria (a que el lenguaje contenga o reproduzca la esencia de la nación) apunta a señalar las fracturas que debilitan el ideario nacionalista. A la vez, sugieren la puesta en crisis del conjunto de los proyectos decimonónicos "totalizadores" (ideológicos, estéticos) y de las concepciones esencialistas del sujeto y del lenguaje.

Por un lado, el anacronismo de Policarpo (manifiesto tanto en la vestimenta como en sus fuertes convicciones patrióticas y de valores en general) permite a la ficción articular dos tiempos fuertemente tensionados, ya que la integridad ética del protagonista contrasta con la debilidad moral presente. A través del desfazaje anómico de que es víctima el primero, la novela muestra el desmantelamiento de los valores patrióticos malogrados. De este modo, contradiciendo la mirada exaltada que asignan al futuro los discursos de la modernización, la ficción sugiere indirectamente la valoración del presente como un tiempo deprimido frente a un pasado idealizado cuya dimensión heroica es imposible reactualizar (así, el texto señala una percepción apocalíptica de la temporalidad, común en varias ficciones latinoamericanas de entresiglos)³⁴².

³⁴⁰ El autodidactismo de Quaresma constituye una verdadera transgresión a través de la cual el protagonista es colocado (por una sociedad prejuiciosa y portadora de una concepción aristocrática del saber) en una posición marginal, en una zona de sospecha que excede (o esquiva) la mirada vigilante de las instituciones del Estado.

³⁴¹ El canon de Quaresma presupone una primera valoración superlativa de los saberes disciplinares legítimos, de la que también es presa el protagonista de *Recordações...* (otro autodidacta excluido del incipiente campo cultural de Río). En ambos casos, el proceso de aprendizaje hace estallar la legitimidad indiscutida de estos saberes, por una parte mostrando la vacuidad de los discursos pronunciados por varios representantes del saber legítimo, y por otra suscitando la valoración de otros saberes (populares, tradicionales) deslegitimados por el sistema. Zanetti (2002: pp. 265-304) analiza *Triste fim...* considerando precisamente la tensión entre "fe ciega en el saber de los libros" y "experiencia", señalando la sobrevaloración paródica de los saberes letrados.

³⁴² Respecto de la percepción apocalíptica del tiempo en las ficciones, véase Kermodé (1983). Respecto de esta concepción de la temporalidad en la novela latinoamericana de entresiglos, véase

Sin embargo, por otro lado el mismo fenómeno evidencia hasta qué punto Quaresma no es conciente de que su versión nacionalista (populista, escandalosamente inclusiva de todos los sectores y condensadora de la heterogeneidad cultural) diverge extremadamente respecto de la oficial, fundada en la exclusión:

“Quaresma era antes de tudo brasileiro. Não tinha predileção por ésta ou aquela parte de seu país, tanto assim que aquilo que o fazia vibrar de paixão (...) era todo isso junto, fundido, reunido, sob a bandeira estrelada do Cruzeiro” (p. 22).

Convencido de la utilidad cultural y política de sus gestos, se empeña en desplazarse hacia las manifestaciones de la cultura popular, llegando cada vez más lejos en busca del “origen” o la “esencia” de la identidad nacional. Es esta lógica romántica y folklorista la que impulsa a Policarpo a esforzarse primero en el aprendizaje infructuoso del “violão” y las “modinhas”, o luego en la recuperación de las tradiciones populares más lejanas, amenazadas por el avance de la modernización. Lima Barreto describe allí el gesto cristizador de los intelectuales fascinados por “la belleza de lo muerto” (en términos de de Certeau). En efecto, en busca de la “genuina” pureza de las culturas populares y de la tradición nacional, en uno de los primeros episodios Policarpo se convierte en una suerte de etnógrafo improvisado: ávido de exotismo popular, se desplaza hacia los márgenes de Río para entrevistar a una antigua esclava de Bahía, y recoger así las prácticas culturales de los negros del norte (que algunos sectores ya señalan por entonces como condensación de la identidad nacional). Lo acompaña el General Albernaz, preocupado más bien por trasladar las fiestas populares a su salón de la elite, convirtiéndolas en un objeto de consumo descontextualizado. Este viaje en busca de la alteridad es uno de los trazos de unión más explícitos en la novela, entre cultura popular y nación. El desplazamiento hacia los márgenes, al límite entre la ciudad modernizada y los basurales y pantanos de Río, adquiere una particular dimensión simbólica: es también el dirigirse a los márgenes sociales, a las experiencias residuales de la cultura dominada y del pasado colonial. Es también un viaje que se imprime sobre el palimpsesto de otros movimientos simbólicos, como el de Rugendas en “Indios caçando uma onça” o “Lundu”, el de Alencar en *O Guarani* o el de Almeida en sus *Memórias de um sargento de milícias*. A la vez, el movimiento prueba que, en la narrativa de Lima Barreto, el límite (espacial, cultural, ideológico) es un punto de observación privilegiado, desde donde se ponen de manifiesto más claramente las contradicciones culturales.

En este cruce de miradas contrastadas, Quaresma y el General Albernaz descubren con pánico la fragilidad de la memoria popular: del corpus de esepreciado folklore afrobrasileño, la negra no recuerda más que unos pobres fragmentos de una canción de cuna. La ficción no parodia el olvido espontáneo de la negra, sino el gesto artificial de Quaresma -que no logra inteligir el carácter construido de las culturas populares y de las tradiciones nacionales, y lee el fenómeno como prueba irrefutable de la inferioridad cultural:

“Quaresma vinha desanimado. Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? (...). L'ra bem um sinal de fraqueza, uma demonstração de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos...!” (p. 33).

Aquí radica, en parte, la distancia entre Lima Barreto y otros textos de entresiglos: la ficción no reproduce (no legitima) las asimetrías y la marginación socioculturales; no enfatiza la pobreza simbólica y la fragmentación de las culturas dominadas, sino más bien la pobreza ideológica (el etnocentrismo de clase) de los improvisados folkloristas.

No es en los márgenes de Río sino en el gabinete de un erudito afrancesado, un estudioso convertido en especialista de la cultura popular (parodia del folklorismo pseudocientífico de fines de siglo), donde los personajes encuentran, ya minuciosamente clasificadas, estas prácticas populares en peligro:

“Há no nosso povo muita invenção, muita criação, verdadeiro material para fabliaux interessantes... No dia em que aparecer um literato de genio que o fixe numa forma imortal... Ah! Então...!” (p. 34),

declara el experto, legitimando desde una perspectiva eurocéntrica la cultura popular local percibida *a priori* como menos prestigiosa, y reconociendo hasta qué punto resulta imprescindible la intervención mediadora de los intelectuales para direccionar “hacia arriba” esas prácticas populares. Más tarde Quaresma descubrirá, desconsolado, que “Quasi todas as tradições e canções eram estrangeiras” (p. 34). En ese sentido, el viaje simbólico en busca del origen de las culturas populares nacionales sigue un proceso de regresión perfecta: se desliza de las experiencias más cercanas de transculturación (visibles en el “violão”, las “modinhas” y la música popular en general recreada por el artista Ricardo Coração dos Outros), hacia las prácticas afrobrasileñas y finalmente hacia las indígenas, cayendo en cada caso en el reconocimiento

frustrante de su hibridez intrínseca. Ese desplazamiento simbólico reproduce -regresivamente y “por primera vez” de manera paródica- las sucesivas etapas de los intelectuales positivistas, folkloristas y románticos ávidos de alteridad cultural, regresando siempre regresivamente hacia las fuentes “puras”.

En uno de esos gestos desesperados por implantar las tradiciones “genuinas”, Policarpo es instruido por el especialista para recrear la representación popular de un “Tangolomango”³⁴³, pero disfrazado como un esperpento se desvanece, sintomáticamente asfixiado por la máscara. Si el juego refuerza el carácter paródico del personaje, su desenlace sugiere también la impostación del acto, el hiato insalvable frente a la práctica cultural pretendidamente restituida y pura. El episodio revela la arbitrariedad oculta tras la apropiación de las culturas populares, que en “Lundu” de Rugendas, en las *Memórias...* de Almeida y en *O Guarani* de Alencar se revelaba como un gesto espontáneo de integración colectiva por la cohesión cultural: las culturas populares se desenmascaran ahora como meras “construcciones” y “se desvanecen en el aire” del mismo modo en que Quaresma se desvanece asfixiado por el enmascaramiento del disfraz.

Cercado por prácticas que se revelan siempre como literalmente “bastardas” (pues han roto los lazos espontáneos de filiación “natural” con sus “orígenes puros”), en lugar de poner en cuestión su concepción esencialista (de la nación, de las culturas populares, del poder y del lenguaje), Policarpo desplaza su límite hacia una alteridad todavía más lejana, la de la cultura tupi. Sin embargo, aunque lo indígena gravita en el imaginario romántico precedente (idealizado desde un distanciamiento neutralizador), resulta ya inaceptable para pensar la identidad nacional de la moderna República³⁴⁴. El nacionalismo de Quaresma (que reúne las “visões do Paraíso” heredadas del discurso colonial y de los románticos previos³⁴⁵, y reactualizadas por el ufanismo de

³⁴³ El “Tangolomango” es una ceremonia popular de “feitiçaria”. El término, conocido tanto en Brasil como en Portugal (y en algunas otras regiones de Europa), también puede aludir a la enfermedad o mal causados a través de ese ritual (incluso puede referirse a un tipo de “cantigas de roda” con carácter enumerativo). Esta heterogeneidad de fenómenos y procedencias culturales delata su hibridez intrínseca. Al respecto véase Câmara Cascudo (1954: p. 853).

³⁴⁴ Murilo de Carvalho (1997) analiza las operaciones retóricas producidas por las elites políticas en la formación del imaginario de la primera República.

³⁴⁵ La biblioteca de Policarpo consolida el canon tradicional sobre el pensamiento nacional: “Na ficção, havia unicamente autores nacionais ou tidos como tais: o Bento Teixeira, de *Prosopopéia*, o Gregório de Matos, o Basílio da Gama, o Santa Rita Durão, o José de Alencar (todo), o Macedo, o Gonçalves Dias (todo), além de muitos outros. Podia-se afiançar que nem um dos autores nacionais ou nacionalizados de oitenta pra lá faltava nas estantes do major.

De História do Brasil, era farta a messe: os cronistas, Gabriel Soares, Gandavo, e Rocha Pita, Frei Vicente do Salvador, Armitage, Aires do Casal, Pereira da Silva, Handelman (...), Melo Moraes, Capistrano de Abreu, Southey, Varnhagen, além de outros mais raros ou menos

Celso)³⁴⁶ entra entonces en la zona del absurdo más evidente: consecuente en extremo con las concepciones románticas, y preso en una obsesión arqueológica rayana en la locura, recrea la lengua y las costumbres de estas tribus. Así, envía una carta al gobierno solicitando la conversión del tupi en lengua nacional; traduce al tupi un documento oficial (que sigue su curso legal en esa lengua ilegítima), y recibe a sus visitas escenificando una ceremonia "goitacás" (arrancándose los pelos y llorando desauiciado para expresar alegría a la manera tupi). Más adelante, su escandaloso proyecto sobre la conversión del tupi en lengua nacional es publicado en los periódicos, y la parodia del personaje alcanza así una esfera más amplia en la opinión social³⁴⁷. Esta inversión ilógica de las reglas de funcionamiento del campo cultural sólo puede provenir de la experiencia delirante de la sinrazón: Quaresma es declarado enfermo e internado en un manicomio (la violencia de esa internación expresa apenas el primer estadio en un proceso acelerado de represión del pensamiento disidente, que termina con la prisión y el ajusticiamiento del protagonista, convertido por el gobierno en un "traidor" a la patria).

Ahora bien, ¿qué consecuencias entraña la operación cultural absurda de Policarpo, y en qué medida vuelve visible los absurdos contenidos en el ideario romántico y en el nacionalismo positivista contemporáneo? Por un lado, el texto reivindica el idealismo de Policarpo, aunque advierte (desde el epígrafe inicial de Renan) sobre los peligros que implica, para un hombre "superior", llevar a la práctica los principios de su ideal, en contraste con el éxito seguro que alcanzan los hombres vulgares que se mueven en función del egoísmo o de la simple rutina.

Por otro lado, Policarpo toma al pie de la letra el "efecto de anacronismo" creado por esas concepciones: inscribe la identidad nacional en una temporalidad vacía y homogénea, y confía en un pasado remoto "auténtico", origen verdadero de la nación. Es precisamente este exceso, la

famosos" (p. 21). A esos autores se suman Hans Staden, Léry, Saint-Hilaire, Martius, Agassiz, Couto de Magalhães, Darwin, Pigafetta, Porto Alegre y Gonçalves de Magalhães. Sobre el valor simbólico de la biblioteca en la novela, véanse Santiago (1982) y Zanetti (2002).

³⁴⁶ Sobre *Triste fim...* como clivaje paródico de la genealogía de discursos exaltativos de la nación, y en especial como "visões do Paraíso" del indianismo romántico al ufanismo de Celso, véase Santiago (1982). Para este crítico, *Triste fim...* "pone fin" por primera vez a la larga cadena de discursos ufanistas centrados, desde la carta de Vaz de Caminha, en la idealización de la nación. En lugar de una tierra "ubérrima", Policarpo descubre un escenario estéril e invadido por hormigas, escollos literales y metafóricos que obturan la abundancia anhelada. La misma esterilidad que encuentra en el plano de las culturas populares y en el de la producción agrícola, reaparece ante el funcionamiento de las instituciones del poder republicano.

³⁴⁷ Sobre esta intervención "purista" de Policarpo en el debate por la definición de la lengua nacional, contradiciendo el plurilingüismo explícito en la ficción de Lima Barreto, véase Colombi (1997).

búsqueda cada vez más radical de una esencia imposible, la que torna absurdo su proyecto, pero no sin poner en evidencia las contradicciones que subyacen en los proyectos nacionalistas en su conjunto. A través de la crítica a la ingenuidad de Policarpo, la novela cuestiona las operaciones culturales arbitrarias llevadas a cabo por los intelectuales: la ocultación de la arbitrariedad (vinculada de manera mediata a la dominación), y la homogeneización de la heterogeneidad cultural mediante la selección de ciertos rasgos asimilables, y la exclusión de otros.

Policarpo afronta un problema central en la consolidación de la identidad nacional: la tensión entre culturas fuertemente heterogéneas, percibidas como recíprocamente incompatibles y sesgadas por un proceso de dominación de largo aliento. Frente a esto, responde invirtiendo ingenuamente los términos de la dominación cultural, radicalizando coherentemente los postulados nacionalistas. En este sentido, quizá no haya un atentado al orden del poder más eficaz, más amenazante, que esta herejía provocada involuntariamente en nombre del mismo nacionalismo que impulsan las elites (en términos de Williams, lo residual contenido en el discurso hegemónico deviene contrahegemonía cuando se lo recupera “libre de contradicciones”).

Resulta sugestivo el hecho de que el ideario nacionalista de Policarpo encuentre su plasmación “más pura” en la cultura tupi: si bien preexiste a la colonización (y en este sentido, presta la garantía de una autenticidad más “legítima”), evoca también, necesariamente y “sin querer”, prácticas como la antropofagia, que Policarpo cuidadosa y deliberadamente no menciona³⁴⁸.

Novela paradójica construida por paradojas, *Triste fim...* no deja de ser un discurso fundacional de la República, que atenta contra (pero que también forja) la consolidación de la identidad nacional: al ficcionalizar un espacio (lingüístico y cultural) homogéneo, perfila una representación imaginaria de la nación, a la vez que apela al uso del “nosotros”³⁴⁹ para instaurar un pacto de lectura inclusivo del lector en la misma comunidad nacional³⁵⁰.

³⁴⁸ Repitiendo el reduccionismo romántico, Policarpo anula los elementos culturales que contradicen esa idealización. Cabría pensar que, sin que el protagonista lo perciba, el nacionalismo queda sugerido como una ideología “salvaje”, como la pervivencia más moderna y sutil de una práctica social fundada en la violencia (y en este sentido, metafóricamente “antropofágica”).

³⁴⁹ Por ejemplo: “Entre nós tudo é inconsistente, provisório, não dura...” (p. 30).

³⁵⁰ Además, al igual que otros héroes nacionales recientemente fabricados (tal es el caso de Tiradentes, convertido en un héroe moderno que da la vida por y es víctima de la patria), la conversión del protagonista en un mito popular construido por los discursos sociales implica, por parte de la novela misma, el diseño de un contra-mito (pero de un mito al fin y al cabo) sobre la

El final de la novela asesta un último golpe a la ilusión nacionalista: luego de fracasar como productor agrario "ejemplar" (comprobando la falsedad del mito sobre la fecundidad exuberante del Brasil-Paraíso)³⁵¹, Policarpo corre a ofrecer su apoyo patriótico a Peixoto ante la insurrección de la Marina. Por una confusión, y aunque carece de experiencia militar, se le asigna el mando de una tropa del Ejército. La crisis de su fe nacionalista, ya minada, se precipita rápidamente cuando descubre la inutilidad del enfrentamiento, y asiste impotente a la masacre de los rebeldes prisioneros (pues tanto entre los insurrectos como entre las fuerzas de represión, los sectores populares son víctimas pasivas de la coerción de las instituciones, manipulados por sus dirigentes). Confiado una vez más en el poder de la palabra pública, Policarpo denuncia la masacre, convirtiéndose desde la óptica del gobierno en un traidor a la patria sobre el que se decide ejercer un castigo ejemplar. Preso y a punto de ser fusilado, reconoce por primera vez que "a pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete" (p. 152). El episodio clausura plenamente las ficciones románticas y los demás nacionalismos exultantes, al revelarlos como productos arbitrarios gestados por la cámara oscura de la ideología.

Significativamente, la ficción se cierra con la alusión a la idea de que en la República civilizada perviven prácticas "bárbaras": se sugiere que, desde la sangre vertida por las antiguas tribus hasta las ejecuciones avaladas por la nueva República, se extiende la continuidad de una misma violencia, enmascarada ahora tras las fachadas de la modernización, y oculta bajo el lema del "ordem e progresso". Esta masacre, como la de los rebeldes en *Recordações...* (en que se aborda el episodio histórico de resistencia popular ante la imposición del calzado obligatorio), y por sobre todas la masacre de Canudos que registra Euclides Da Cunha en *Os Sertões* (1902), prueban el alto precio que conlleva, para muchos sectores marginados, la consolidación del nuevo estado nacional. Tal como reflexiona otro personaje en el párrafo final:

consolidación de la nación. Con respecto a la construcción arbitraria de los héroes republicanos, véase Murilo de Carvalho (1996: especialmente pp. 81-111 para el caso de Tiradentes).

³⁵¹ El choque atroz entre la exuberancia soñada y la realidad hostil y mezquina de la tierra se percibe de manera flagrante en el siguiente pasaje: "Quaresma chegou a seu quarto, despiu-se, enfiou a camisa de dormir e, deitado, pôs-se a ler um velho elogio das riquezas e opulências do Brasil (...). Tudo na nossa terra é extraordinário! pensou. Da despensa, que ficava junto a seu aposento, vinha um ruído estranho (...). Abriu a porta; nada viu (...). Descobriu a origem da bulha. Eram formigas que, por um buraco no assoalho, lhe tinham invadido a despensa e carregavam as suas reservas de milho e feijão (...). O chão estava negro,..." (p. 92). De este episodio Santiago (1982) extrae el título emblemático de su artículo "Uma ferroadada no peito do pé", pues allí las picaduras de las hormigas sobre los pies y piernas del débil Policarpo aluden simbólicamente al fin del ufanismo.

“...por esas terras já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fora há quatro séculos...” (p. 158).

Si la ficción de Lima Barreto es eminentemente moderna, es precisamente en base a esta sospecha sostenida frente a la experiencia moderna. La posición crítica que adoptarán luego las vanguardias frente a otros autoritarismos políticos, frente a otros nacionalismos radicales y frente a la razón instrumental, parecen tener en *Triste fim...* una posible genealogía.



Retomando la perspectiva global, tanto *Triste fim...* como *Recordações...* constituyen una instancia de enunciación atípica entre las ficciones de entresiglos: entre los textos considerados, sólo estas ficciones de Lima Barreto miran críticamente al personaje que, preso en la ilusión nacionalista, persigue manifestaciones auténticamente nacionales, buscando entre los antiguos esclavos de la colonia los signos de una cultura popular que ya no es sino una construcción de los propios intelectuales. A la vez, ambos textos perfilan intelectuales fuertemente arraigados en posiciones marginales dentro del incipiente campo intelectual. La marginalidad impuesta por la dominación (material y simbólica) internalizada es luego voluntariamente elegida por los protagonistas, convertida en un espacio privilegiado de crítica y desalienación. Además, el acercamiento del intelectual nacionalista a las culturas populares aparece fuertemente criticado, y los sectores populares y la nueva marginalidad social “por primera vez” no se presentan desde la perspectiva legitimista dominante en el resto de las ficciones.

De este modo, mientras Lobato estigmatiza en el otro la barbarie, responsabilizando al excluido por la exclusión, y do Rio bucea en la zona de contacto (en el & que anuda dominantes y dominados, creando un efecto de cohesión que contrabalancea -y refuerza- la exclusión), Lima Barreto responde de manera explícita a las representaciones etnocéntricas del “otro”, dándole espesor psicológico y reconociéndolo como “sujeto pleno”, redimido de las connotaciones negativas. Así por ejemplo, el protagonista de su cuento “Dentes negros e cabelos azúis”³⁵² es un marginal social que porta un estigma físico insólito (los “dentes negros e cabelos azúis”) tan

arbitrario como la jerarquía de razas. Invirtiendo la dirección del viaje del dandi en do Rio, el personaje va diariamente de los suburbios al centro de la ciudad, aplastado por una experiencia de la discriminación continuamente reactualizada en el espacio público. Asaltado en la calle, el ladrón se espanta de su víctima, repitiendo (como Lobato) la identificación del "otro" con el Mal. Sin embargo, la palabra del marginado da sentido a su marginación, y la violencia social (del asalto) se interrumpe frente al ya violentado por la sociedad, situado "debaixo dos mendigos, dos cocheiros, da gente mais vil" (p. 230).

Así, Lima Barreto inaugura la única vía "legítima" para la deconstrucción de los estereotipos: el texto cede el espacio enunciativo a un "Bocatorta" urbano para que narre el propio registro subjetivo de la marginación. La palabra del otro acerca lo que su cuerpo aleja; vuelve racionalidad y poética lo que (mediado por la lente del "preconceito") parece monstruosidad y locura.

Como esa subjetividad se constituye en el acto de internalizar la discriminación (pero también en el acto de volver conciente esa internalización), la voz polifónica del marginal se arma con (y se desgarran en) la incorporación de las voces que desde afuera sostienen esa discriminación. Surge así, por ejemplo, un desdoblamiento polifónico del yo, que reconstruye con ironía los argumentos del racismo. El propio marginado, convirtiéndose a sí mismo en objeto - y por lo tanto en "no persona"-, advierte: "Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior; as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física..." (p. 231).

El texto prueba de qué modo la desvalorización se internaliza como violencia de la palabra y como violencia del cuerpo, "como se todo dia, delicadamente, de forma a não interessar os órgãos nobres da vida, me fossem enterrando alfinetes, um a um aumentando cada manhã que viesse" (p. 232). No casualmente a través de la metáfora de las "alfinetadas", también presente en "Dentro da noite", la dominación revela sus huellas en una subjetividad prolija y silenciosamente lacerada como las víctimas del perverso, en el cuento de do Rio.

Por lo demás, la identificación con el otro en Lima Barreto encuentra otras contradicciones y límites ideológicos. Reiteradamente, Lima Barreto asume el peso simbólico de erigirse a sí mismo en heredero y responsable frente a los sectores populares y frente al pasado esclavo³⁵³. En el *Diário íntimo*, fantasea con la escritura de "uma espécie de Germinal negro" y con

³⁵² En *Histórias e sonhos*. Primera edición: Río de Janeiro, Schettino, s/f.

³⁵³ En "Dentes negros...", la apelación a la estructura de un relato enmarcado (pues la historia del "Bocatorta" urbano es una anécdota imaginada por un intelectual) parece revelar hasta qué punto

“a glória e o imenso serviço que prestarei a minha gente e a parte da raça a que pertenço” (p. 84), imaginándose como representante privilegiado de los negros (e incluso triunfante en Europa). Ese proyecto se inscribe en un conjunto más amplio de reflexiones del autor sobre qué hacer con la deuda esclava. Así, en el *Diário íntimo* se propone escribir “a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência em nossa nacionalidade” (p. 33); recoge insistentemente argumentos antirracistas (p. 61; p. 110) y hace observaciones críticas del racismo implícito en Debret o en Gobineau. También “Os negros”³⁵⁴ responde a esa voluntad frustrada de crear una ficción capaz de procesar estéticamente la opresión esclava. Ese proyecto irrealizado de narrar la experiencia de vida de los negros en los ingenios responde a la urgencia por hacer ingresar en la ficción -es decir, por dar legitimidad plena y “desde adentro”- a estos actores silenciados por la historia, o visibles sólo a través de la distorsión etnocéntrica. En esta dirección, la frustración del proyecto quizá no se deba sólo a motivos coyunturales de su biografía, sino también a la carga excesiva que, en términos simbólicos, implica esa responsabilidad: clausurar un linaje literario fundado en el silenciamiento o la invisibilización de la propia identidad racial constituye una tarea imposible cuando la ficción apenas comienza a abordar a los negros, evaluándolos aún como sujetos ilegítimos dirigiendo la rebelión contra sí mismos (como en los casos de *O cortiço* y *Bom Crioulo*).

A pesar de este esfuerzo, sus textos mantienen una contradicción interna entre el reconocimiento de la propia pertenencia a los sectores populares y el distanciamiento producido por su condición de intelectual. El *Diário íntimo* aparece plagado de contradicciones de ese tipo. Por una parte, Lima Barreto recoge experiencias de discriminación personal (de escarnios raciales sufridos en la calle -p. 46- o dentro de las instituciones, p. 51), denuncia injusticias sociales o se detiene en detalles mínimos que revelan la “rejeição” sufrida por los demás, al tiempo que insiste en la identificación de sí mismo con el “otro”. Por otra parte, es consciente de la distancia insalvable entre intelectual y masa, y al erigirse en “representante” se distancia: “Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil (...) mas não me é possível transformar essa simpatia literária (...) em vida comum com eles” (p. 76). A la vez, condena la emergente cultura de masas (p. 206), o demuestra gran preocupación por ser aceptado en los campos intelectual y de poder (p. 54, p. 62). Aunque la filiación “de sangre” impide la filiación simbólica con las ideologías hegemónicas (racialismo, naturalismo, nacionalismo), abriendo así un lazo con los textos que quebrarán esa hegemonía en la vanguardia, la intervención del intelectual en la esfera de la alta cultura quiebra

resulta todavía inaceptable la afirmación, en primera persona, de un sujeto de enunciación marginal, sin la mediación de otra voz culturalmente “autorizada”: como si todavía solamente en la fantasía literaria pudiera emerger, desde abajo, una voz consciente de la propia experiencia de alienación.

inevitablemente parte de la filiación “de sangre”.

En el marco de esta tensión, que acompaña otras tensiones (políticas, éticas, estéticas)³⁵⁵, en varias escenas del *Diário íntimo* el escritor/personaje adopta una posición subrepticamente paternalista frente a la alteridad³⁵⁶, aunque ese paternalismo incluye siempre la identificación con el “otro”. De ahí la eficacia de la metáfora del espejo en la fina interpretación que hace Cândido (1989: p. 49) de algunas escenas del *Diário íntimo*: a través de elementos sutiles, el narrador descubre en prostitutas, negros, pobres e insanos, “a mesma humanidade frágil, sujeita à marginalização social”.



“El jardín de senderos que se bifurcan”

No sólo las representaciones de la alteridad social, sino también las concepciones del sujeto acercan y alejan a los autores considerados. Los textos de Lima Barreto construyen un modelo ilustrado de sujeto racional, íntegro³⁵⁷. Sintomáticamente, la experiencia de la locura nunca se revela en sus ficciones como irracionalidad absoluta, o como pérdida desafortada y siniestra del control del yo³⁵⁸. También la sexualidad aparece como un elemento obturado en sus textos (visible sólo bajo la preocupación por la defensa de la honra en las mujeres pobres:

³⁵⁴ En *Marginália* (artículos y crónicas). Primera edición: San Pablo, Brasiliense, 1956.

³⁵⁵ Al respecto, véase Arnoni Prado (1976). Este autor analiza las contradicciones políticas y estéticas presentes en la obra de Lima Barreto, que provendrían de la experiencia transicional de la nación, y con ella de la transición estética del modernismo. Por ejemplo, Arnoni Prado prueba cómo la adhesión de Lima Barreto al anarquismo es una respuesta ideológicamente limitada y coyuntural, pues no tiende a una ruptura radical sino a un mero reformismo de fondo moral.

³⁵⁶ Un caso paradigmático es, en el *Diário íntimo*, el encuentro con la prostituta que lo seduce (p. 127). Allí el escritor despliega una mirada de compenetración con la humanidad del “otro”, y juega con la imagen implícita de la “redención”. Por otro lado, ese paternalismo se hace especialmente visible en relación a los sujetos femeninos: Lima Barreto aparece obsesionado con la preservación de la “honra” de las jóvenes mulatas, considerándolo el único capital que tienen para “salvarse” (p. 76).

³⁵⁷ Visible por ejemplo, en la confianza en las ideas de “sinceridad” y “transparencia” (en oposición a la falsedad del “bovarismo”).

³⁵⁸ Considérense, en este sentido, la locura de Ismênia o de Policarpo en *Triste fim de Policarpo Quaresma*, la del gramático Lobo en *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, e incluso la de los internados en *Diário do Hospício* (primera edición: San Pablo, Brasiliense, 1956).

precisamente en el punto que do Rio tematiza obsesivamente, enfocándolo “desde arriba” y con exasperación “gozosa”, para desafiar los límites de la moral burguesa).

En do Rio, el reconocimiento obsesivo de los límites de sí mismo y del “otro” (en términos de individuo y de clase) revela una experiencia angustiosa de crisis de identidad. Moderno, casi-freudiano, do Rio -en contraste con Lima Barreto- descubre los límites de la razón poniendo en evidencia la existencia de aspectos inconscientes que escapan a la represión, bajo una experiencia moderna que exaspera en los sujetos la pérdida del control de sí. Esa dimensión inconsciente opera como un igualador de los polos sociales, del mismo modo que el deseo produce cohesión, aunque la perversión esté socialmente localizada sobre todo en la elite (y por ende, se convierta en una marca de distinción). Esa pulsión inconsciente revela deseo y dominación perversa al mismo tiempo, entre sujetos acostumbrados a ejercer coerción, y sujetos acostumbrados a ser coercidos. Reconociendo la dimensión inconsciente del sujeto y la dimensión social de lo inconsciente, do Rio sugiere de qué modo la personalidad individual se estructura en base a una experiencia (traumática y prolongada) de desigualdad social, y el papel clave que juega la sexualidad en esa internalización de las asimetrías.

Amén de la influencia innegable del decadentismo europeo, esa ficcionalización de vínculos perversos implica la construcción de un modelo *ad hoc* en diálogo con la propia tradición nacional: do Rio (como Azevedo) encuentra en esos vínculos sexuales, sesgados por la dominación, un símbolo nodal para explicar la especificidad de la estructura social brasileña.

Con respecto a la tradición representacional precedente, en alguna medida las crónicas de do Rio retoman la perspectiva de Almeida, que aprehendía las prácticas culturales y de sociabilidad en los sectores populares urbanos y libres de Río de Janeiro, convirtiéndolas en materiales “esenciales” de la incipiente identidad colectiva en formación. Sin embargo, do Rio completa la operación de su precursor al concentrarse precisamente en los márgenes que la lente de Almeida expulsa hacia fuera de sus propias fronteras de visibilidad. Las crónicas y ficciones de do Rio descubren un modo “jancleiro” de articular los lazos entre las esferas privada y pública, prolongando el gesto fundado por Almeida (centrado en un universo popular y semipúblico, saturado de circulaciones abiertas y vigilancias ocultas de la privacidad del “otro”)³⁵⁹.

En las ficciones de do Rio, como antes en las versiones de Rugendas y Almeida, la elite prolonga su intimidad en los espacios semipúblicos, abriéndose al contacto y al intercambio con

³⁵⁹ Recuérdese el lazo sutil que se descubre en las *Memórias...* entre la mantilla de las mujeres y las celosías de las ventanas, pues ambas operan como “o observatório da vida alheia” (p. 32). Sobre

otras instituciones de poder y con los actores populares. Señores y esclavos (en el universo romántico) devienen dirigentes y marginales (en el modelo "Belle-Époque"): en conjunto, los extremos instauran relaciones de proximidad ambivalentes, que implican promiscuidad y violencia sin dejar de connotar integración cultural, intimidad y cohesión afectiva (e incluso sexual). En este sentido, revelan la captación "intuitiva" de cierta ambigüedad "intrínseca" a una estructura esclavócrata aún no desmantelada en pleno fin de siglo.

Tanto el naturalista Azevedo (que patologiza "democráticamente" a los diversos sectores sociales) como el decadente do Rio denuncian y/o se regodean con la aprehensión detallada de las perversiones (sociales y sexuales) de la oligarquía (y de los grupos medios familiarizados con los abusos de poder), prolongando así un linaje de crítica al patriarcalismo esclavócrata heredado de las versiones plásticas de Debret o de la fábula literaria de Guimarães. Aun así tampoco do Rio escapa a los límites de los estereotipos heredados: las contradicciones entre la fascinación y la denuncia frente a esos vínculos de abuso pueden pensarse también como síntomas de un pensamiento aristocratizante, fascinado por el culto a la libertad por encima de la igualdad de los sujetos.

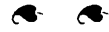
En términos diacrónicos, esas visiones de entresiglos constituyen un posible "origen" de las interpretaciones sobre la identidad nacional producidas por el modernismo estético y el ensayismo social de las décadas del veinte y treinta. En este sentido, *Retrato do Brasil* de Paulo Prado o *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre vuelven a centrar el origen de la nación en las relaciones de la familia patriarcal (simbolizadas en el & que articula "casa-grande & senzala", "sobrados & mocambos", "casa & rua"). Ambiguos ante la ausencia del Estado y de una esfera pública consolidada, exaltan (o condenan) la sexualidad, la libertad moral y/o el irracionalismo, en todo caso naturalizados como marcas "legítimas" de un "modo de ser" nacional.

Así, entre estos textos se define el linaje de un pensamiento conservador que, a partir de do Rio y Azevedo (y con raíces en el modelo romántico), prolonga el siglo XIX en Prado y Freyre (a pesar de las rupturas innegables que estos autores establecen con el pasado). Ese linaje remite, en última instancia, a los discursos colonialistas que -desde las interpretaciones de viajeros coloniales a las del positivismo de entresiglos- definen a Brasil como otredad respecto de la razón y/o la moral, señalan una supuesta sexualidad exuberante, exaltada o condenada como pecado o patología y convertida en un rasgo constitutivo, al tiempo que explican la carencia de una esfera pública (y de una ciudadanía política plena) a partir de la imposibilidad de constituir sujetos en

el concepto de "cultura janeira" en do Rio, véase Antelo (1998).

base a ese modelo racional.

Insistiendo en apelar a los mismos estereotipos para pensar al “otro” y la identidad nacional, estos textos trazan un juego de espejos y de Janos bifrontes que se desliza en el tiempo reproduciendo, variadas, deformes o invertidas, imágenes semejantes... como en el laberinto de senderos que se bifurcan imaginado en el cuento de Borges.



II.3. Multitudes y margen en el ensayismo de entresiglos

¿De qué modo el ensayo “social” producido por los intelectuales brasileños, entre fines del s. XIX y comienzos del XX, aprehende a los sectores populares y la nueva marginalidad social? Este apartado reflexiona sobre algunas valoraciones “paradigmáticas” asignadas a estos nuevos actores sociales. Nuestra lectura apunta a develar las condiciones de posibilidad comunes entre textos sesgados por la misma hegemonía positivista, pero también pone en evidencia los desvíos y las contradicciones en el marco de los cuales el saber sobre la alteridad se reorganiza de manera polémica en el ensayismo de esta etapa.

En esta dirección, este apartado se detiene en considerar algunos textos claves de Nina Rodrigues, Affonso Celso, Manoel Bonfim y Alberto Torres. Considerando uno de los polos vertebradores del ensayismo “social” de entresiglos (la reflexión sobre la psicología de las multitudes), se analizan diversas valoraciones sobre los elementos de la alteridad social que componen las masas y que desembocan, en última instancia, en varias redefiniciones de la identidad nacional.



Reconocer, ocultar, poner en cuestión el estigma

“Uma de candomblés:

Um certo Pio, vendedor ambulante de pão, levou Angela Maria (...) para um candomblé na Matta Escura. Quando Maria Eustaquia deu pela ausência da filha, correu a procurá-la no tal candomblé, onde a encontrou n'um estado de enorme exaltação, como louca, dizendo-lhe os da orgia que ela estava 'com o santo' e que só a entregariam quando ela se retirasse.”

Periódico *A Bahia*, 13 de enero de 1900

Apelando a la representación de escenas de secuestro y violación de jóvenes indefensas, curanderismo, robo, demencia y muerte, los periódicos de Bahía imaginan la ciudad como un espacio tomado desde sus intersticios, por prácticas siniestras. Con estas citas, el antropólogo y

criminalista Nina Rodrigues advierte con espanto en *Os africanos no Brasil* (1905)³⁶⁰, la extensión cada vez mayor del fetichismo. Condena sin embargo la represión policial como una práctica inconstitucional e ineficaz: las creencias religiosas de los negros están racialmente determinadas; la represión sólo las clandestiniza, desplazándolas a la oscuridad de la noche y a las zonas impenetrables de baldíos y conventillos.

Como hasta entonces los estudios “antropológicos” se habían orientado casi exclusivamente hacia el universo (cultural y racial) indígena, Nina Rodrigues es el primero que estudia sistemáticamente en Brasil a los negros en términos etnográficos. En su abordaje “inaugural” de la alteridad como objeto de conocimiento, reproduce el doble movimiento de conocimiento explícito y represión en que se funda la mirada “científica” sobre la cultura popular³⁶¹. En efecto, *Os africanos no Brasil* devora científicamente los últimos vestigios del Africa “en casa”: aprehende las prácticas culturales de los africanos en Brasil en tanto que totalidad cultural “primitiva”, “premoderna”, todavía “pura”, “en extinción”. Los últimos bienes de esta cultura son capturados para el Museo del Libro³⁶², arrancados de la lógica cultural en la que fueron producidos, e insertos en la totalidad virtual de la ficción científica. Traza así un desplazamiento doble (hacia la alteridad social y hacia el pasado), encubriendo las motivaciones políticas que lo impulsan. Marcar en el pasado los elementos todavía activos (todavía “amenazantes”) de la cultura negra permitiría reconocerlos en el seno de la “miscigenação” racial y cultural contemporánea, para neutralizarlos. Así, el racismo de Nina Rodrigues es también, veladamente, un proyecto político que apunta a resolver la dimensión étnica del atraso nacional. En este sentido, aconseja el blanqueamiento por la vía del regreso de los negros africanos al Africa (no casualmente, el único momento lírico de *Os africanos...* coincide con la descripción de la partida masiva de negros de regreso al continente de origen, en 1897).

Mientras el blanqueamiento por inmigración persigue la dilución del elemento negro en la población blanca, Nina Rodrigues anticipa una peligrosa fractura nacional entre un Brasil blanco, europeo y progresista en el sur, y otro negro y atrasado en el norte³⁶³. En este sentido, *Os*

³⁶⁰ Primera edición: *O problema da raça negra na América Portuguesa*, Bahía, Libro-Tipographia Almeida, 1905.

³⁶¹ En este sentido, recuérdese el análisis de de Certeau (1993) considerado en la primera parte de la presente tesis.

³⁶² El texto reproduce fotografías y diseños de los objetos recolectados, reforzando el doble efecto de objetividad científica y extrañamiento frente a la alteridad de esa cultura “otra”.

³⁶³ Inclusive, en *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* (1894) advierte sobre el riesgo de

africanos.... se propone, como profilaxis social, desenmascarar las determinaciones raciales encubiertas bajo la “aparente” lucha de clases. Rompiendo deliberadamente con la “falsa idealización” del negro, que habría sido instalada en Brasil por el discurso liberal abolicionista, Nina Rodrigues defiende la “objetiva” disimetría racial³⁶⁴.

Junto con la arqueología de prácticas y bienes, especula sobre las etnias que participaron en el tráfico de esclavos³⁶⁵, en la formación de los primeros “quilombos” y en las principales revueltas de negros a lo largo de la historia del Brasil (del s. XVII al XIX). Provocando un efecto inquietante de inversión de la dominación, los africanos son vistos como colonizadores, al “imponer” razas, lenguas y prácticas. Sistemáticamente, el autor reconstruye estos levantamientos partiendo de la delación y la represión desde el poder, cuestionando esta última por su ineficacia más que por su crueldad. En general, se trata de negros que se delatan entre sí, o de mujeres que traicionan “desde abajo”. Así por ejemplo, para historizar la rebelión de enero de 1835 en Bahía, toma como punto de partida la delación de una negra liberta que anticipa a las autoridades el estallido del movimiento. El gesto prueba la fragilidad ética de la raza (fragilidad tranquilizadora, porque garantiza la vulnerabilidad y la fácil fractura de los movimientos populares). De hecho, la rebelión fracasa gracias tanto a la destrucción policial de las “células rebeldes” como a la degradación moral de los propios actores de la rebelión, pues

“...na devassa procedida foram estes escravos de uma infame e vergonhosa cobardia. De delação em delação acabaram por enumerar todos os cúmplices e indicar as partes em que tinham ocultado as armas” (p. 79).

Apelando exclusivamente a documentos producidos “desde arriba” (testimonios de represores o declaraciones de rebeldes antes de ser ajusticiados), en el fundamento de esas insurrecciones no intervienen nunca motivaciones sociales o políticas, sino casi exclusivamente religiosas y/o biológicas (“raza” o “instinto de supervivencia” opacan cualquier explicación ligada

que el negro no sólo no se extinga en el norte, sino que además vuelva a convertirse, regresivamente, en el factor dominante en la nación.

³⁶⁴ Como veremos, este relativismo reaccionario lo conduce a teorizar sistemáticamente sobre la irresponsabilidad penal de negros y mulatos: en sociedades en que conviven etnias con un desarrollo desigual, no puede haber delitos iguales porque no hay igualdad jurídica de hecho.

³⁶⁵ En este sentido, Nina Rodrigues está obsesionado por probar que las etnias dominantes en ese proceso no fueron sólo “bantús” -como sostienen Martius y Silvio Romero-, porque las “bantús” son (para su jerarquía racial) las más atrasadas. A través de este tipo de gestos Nina Rodrigues, contradictorio, polemiza con otras perspectivas racialistas, e intenta suavizar su propio diagnóstico negativo.

al orden de la ética). La mirada arqueológica acentúa la fragmentación interna de los grupos sublevados, ocultando la solidaridad horizontal de los mismos y la mención de cualquier episodio que evidencie heroísmo popular. "Clandestinidad", "sectas secretas", "fanatismo irracional" son los materiales con los que se articula una lectura "conspirativa" que patologiza la historia de los negros, inscribiendo sutilmente sus rebeliones en el campo de la moderna criminología.

Nina Rodrigues esencializa la raza, la lengua y la cultura como instancias transparentes que se reproducen una en otra. Esta esencialización le impide explicar la hibridación cultural³⁶⁶: los productos de mezcla -en los que termina suponiendo una "peligrosa" amalgama entre esencia afro y apariencia occidental³⁶⁷- parecen formar parte de un complot que el antropólogo descubre, moviéndose con los instrumentos conceptuales de la moderna criminología también en el campo de la cultura.

Prácticas inalterables³⁶⁸ y sobredimensión del pasado conducen a una homogeneización reduccionista que unifica, bajo una misma continuidad transhistórica, tribus africanas, quilombos de negros, senzalas, esclavos en las ciudades y africanos contemporáneos, bajo el mismo estigma "desse novo Haití, refractário ao progresso e inacessível à civilização" (p. 121), al que se refiere cuando elogia la aniquilación de Palmares.

En efecto, en la reconstrucción de las rebeliones populares del pasado, Nina Rodrigues polemiza con otros intelectuales contemporáneos, disputando la dimensión política y ética de esos movimientos. Así por ejemplo, si en general el discurso historiográfico de entresiglos compara la formación del "quilombo" de Palmares con una república griega (consolidando así un tópico recurrente que, en última instancia, apunta a legitimar en parte el papel de las masas en la historia nacional), en cambio Nina Rodrigues obtura de plano la comparación de esa república de negros con el mundo antiguo, e incluso clausura la posibilidad misma de definir como "república" ese sistema esclavista, policíaco y salvaje, pues "essa qualificação de república só lhe poderia convir na aceitação lata de Estado, jamais como justificação da forma de governo por elles adoptada" (p. 117). Incluso agrega -escandalizado e imponiendo una "verdad científica" contra toda supuesta idealización romántica- que

³⁶⁶ Así, se ve obligado a ordenar las fiestas populares -en su mayoría ya asimiladas por la elite- en una taxonomía rígida, de acuerdo al peso relativo de la esencia de la cultura dominante en cada caso (por ejemplo, el "Culto ao Senhor do Bomfim" preserva la esencia totémica afro de origen, mientras que otras celebraciones -como el Carnaval de Río de Janeiro- mantendrían solamente su forma superficial).

³⁶⁷ Es el caso del Carnaval de Bahía o del culto fetichista a los santos católicos.

³⁶⁸ Para Nina Rodrigues, los negros reconstruyeron en Brasil lazos, conflictos, prácticas y

“...o sacrifício de seus chefes (...), no que se quer encarnar um culto heroico à liberdade, tem fascinado a muitos historiadores e publicistas que, na exaltação da República, quasi chegaram a lamentar seu extermínio” (p. 120).

A la vez, la historización de Nina Rodrigues elude y alude al mismo tiempo a los episodios de rebelión en el presente. En efecto, a pesar de este repliegue fóbico en el pasado, algunos lapsus muestran el retorno a la superficie del relato de ese vínculo reprimido. Así, estima la población de Palmares por comparación con la de Canudos (p. 117), o especula sobre el valor simbólico de algunas figuras totémicas teniendo en cuenta la resistencia popular en la “Revolta da Vacina” recientemente acaecida. Y en el clímax de esta ilusión de reversibilidad temporal, la marginalización de los africanos contemporáneos en Brasil (convertidos en vagabundos, alcohólicos, delincuentes y desocupados por un sistema nuevamente basado en la exclusión social) sirve para probar que el africano no se integró a la población nacional, en función de motivaciones raciales. De allí concluye que la “miscigenação” constituye un mito absurdo basado en falsas premisas de integración.

En un texto anterior, *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* (1896)³⁶⁹, Nina Rodrigues formula una versión “brasileña” de psicología criminal, intentando determinar hasta qué punto la raza condiciona la responsabilidad penal y modifica la imputabilidad. Llevando hasta las últimas consecuencias los argumentos de la criminología positivista, sostiene que cada raza reproduce un estadio diverso de la evolución moral: así, las razas inferiores, como los menores y los enfermos mentales, tienen una responsabilidad penal distinta respecto del hombre civilizado. Explícitamente niega la universalidad de los valores éticos y jurídicos, pues el concepto de “libre voluntad” (producto de una “distorsión pre-científica”)³⁷⁰ sólo puede aplicarse a un grupo homogéneo.

Al mismo tiempo, rechaza la hibridación racial, enfrentándose así abiertamente a la integración anunciada por el ufanismo: bajo el argumento de la generación de sujetos estériles y del riesgo ante la peligrosidad latente del híbrido, subyace la percepción angustiosa de la amenaza a un orden oligárquico fundado en la exclusión más radical³⁷¹.

creencias traídas del Africa, que se mantuvieron inalterables a lo largo de la historia.

³⁶⁹ Primera edición: Bahía, Almeida.

³⁷⁰ Esa distorsión habría sido fomentada primero por la Iglesia durante la colonización americana y luego por el espiritualismo romántico.

³⁷¹ Así, desde un relativismo extremo, Nina Rodrigues denuncia como aberrante la existencia de un único código penal, y aconseja la división de Brasil en cuatro zonas penales racialmente diferenciadas.

Como en *Os africanos...*, convierte las estrategias de dominación social (y en especial, de internalización de la dominación), visibles a lo largo de la historia nacional, en pruebas de la lucha de razas. Inclusive crea la categoría de “atentado de raza” tanto para los delitos impulsados por el odio de las razas inferiores sobre las dominadoras, como para explicar la rivalidad entre iguales en las “razas inferiores”. En el marco de este racismo que convierte a las víctimas en victimarios, sostiene que la institución de la esclavitud es “natural” en las razas inferiores, lo que no conduce a mostrar la regresión de los blancos esclavistas sino la de los propios negros, vistos como los principales enemigos de los esclavos (a pesar de algunos individuos excepcionales, capaces de "evolucionar" hacia el abolicionismo). Y en el clímax de las contradicciones flagrantes, niega la existencia de prejuicios raciales en Brasil, al mismo tiempo que sistematiza la tesis más radical del racismo brasileño.

La teoría de Nina Rodrigues (reconocida en el campo de la antropología, de la medicina legal y de la teoría penal en el Brasil de entresiglos)³⁷² revela los peligros ideológicos de un campo de posiciones fuertemente sesgado por la jerarquización racial, aunque Skidmore (1989) advierte que su racismo extremo en general no es compartido por el resto de la elite. Junto con el reconocimiento del interés “científico” implícito en esa alteridad, Nina Rodrigues defiende la existencia y evolución de las razas, la superioridad racial blanca y la supervivencia de la raza más fuerte. Negros, mulatos, indios y mestizos se presentan como verdaderos “bloques” frente al proceso civilizatorio.

Antropólogo, fundador de la medicina legal en Brasil, racista... y mulato, Nina Rodrigues hace un gesto desmesurado de borramiento de sus propios estigmas. Resulta sintomático el hecho de que, para probar la hostilidad entre iguales de razas inferiores, Nina Rodrigues detalle -en un texto despojado de detalles- la anécdota “curiosa” de un mulato de la Facultad de Medicina, activamente hostil al ingreso de mulatos y negros a la Universidad. En ese punto, “sin querer” el texto hace evidente la proyección de la propia desvalorización, en el “otro”.

³⁷² El prestigio de la teoría de Nina Rodrigues se extiende por entonces más allá del contexto brasileño. En este sentido, revisados numerosos artículos de la *Revista de Criminología, Psiquiatría y Medicina Legal* (publicada por el Instituto de Criminología de Buenos Aires en 1914), encontramos que varias veces los intelectuales nucleados en ese órgano argentino citan las obras de Nina Rodrigues (e incluso traducen artículos suyos y de antropólogos y criminólogos de su círculo). En sus comentarios, los intelectuales argentinos aceptan acríticamente las hipótesis de Nina Rodrigues y lo reconocen como un referente valioso en el campo latinoamericano. Por su parte, Afrânio Peixoto (s/f) advierte sobre el reconocimiento de Nina Rodrigues por parte de

Así como “o dinheiro blanqueía” -tal como reza una sentencia popular en entresiglos-, también la escritura instaura un blanqueamiento que estigmatiza la raza en el “otro” para desestigmatizar el propio origen; acerca al otro para alejarlo, para fijarlo como objeto descontextualizado, asegurando la autoridad propia en tanto que sujeto de enunciación (y de dominación). Práctica bárbara de una antropología antropofágica, que manipula los bienes de la alteridad para exponerlos en la vitrina del libro.

Si comparamos la perspectiva elaborada por Nina Rodrigues sobre la alteridad social con la de figuras contrastantes como João do Rio, las distancias ideológicas se radicalizan aun más. Tanto en *Os africanos no Brasil* como en *A alma encantadora das ruas* el acercamiento a la cultura popular coloca al narrador antropólogo ante una suerte de “puesta en abismo” del pasado. Nina Rodrigues descontextualiza, clasifica, expone en la vitrina del Museo. También do Rio encuentra posibles “piezas de museo”, pero el anacronismo de sujetos vueltos mercancía de colección no remite al sustrato biológico sino, más bien, a la alienación por la explotación, la enfermedad o la locura. Así por ejemplo, en la cárcel encuentra una “niña-momia”

“...pequena, feia, magra, olheirenta (...), como uma das múmias americanas que o Museu guarda na sua seção de etnografia (...). Tem quinze anos e parece ter mil. É dolorosamente irreal (...) como um cadáver de asteca ao ressurgir à face da terra” (p. 370).

El hallazgo se convierte en un símbolo paradigmático al condensar la condición de los presos, presos en la vitrina de la cárcel -de la institución, no de la escritura- y sometidos -como piezas de museo- a una clasificación equívoca³⁷³.

Así, los textos de Nina Rodrigues y do Rio acercan veladamente sus bordes, para moverse en direcciones inversas. Modelos divergentes de discurso, de sujeto, y valoración inversa de la temporalidad, convergen en la construcción de alteridades contrapuestas. Una parece trabajar desmontando a contrapelo lo que erige la otra, develando sus silencios, sus fisuras. Paradójicamente, sólo el discurso de do Rio, que asume su fragmentariedad, evita la fragmentación del “otro”. Acaso, gracias a la eficacia de la estética.

criminólogos europeos como Lombroso, Brouardel y Lacassagne.

³⁷³ En este caso la niña es una alienada mental recluida en la prisión en lugar del hospicio.



Junto al racismo extremo de Nina Rodrigues, y en el marco del nacionalismo creciente a fin de siglo, emerge un nacionalismo ferviente que retoma la idealización romántica de la naturaleza local para exaltar las bondades utópicas de Brasil como “tierra de promisión”. El ensayo *Porque me ufano do meu país* (1901) de Affonso Celso condensa esta perspectiva que recupera las miradas laudatorias de Denis, Gonçalves de Magalhães o Alencar, y obtura en cambio las connotaciones negativas implícitas en la condena naturalista del trópico. Formando parte del discurso de propaganda enunciado por la elite modernizadora a fin de fomentar la inmigración europea y la inversión de capitales, ese discurso busca desterrar la imagen de un Brasil “tropical” -esto es, “insalubre”, “racialmente inferior” y con grandes sectores pauperizados-, mostrándolo en cambio como un espacio “prolífico”, “saludable”, en rápido blanqueamiento, sin disturbios sociales y con clases trabajadoras que viven en condiciones dignas³⁷⁴. En la versión inverosímil de Celso, Brasil constituye un paraíso geográfico elegido por Dios para ser una de las naciones más favorecidas en la edad moderna en función del clima, la belleza geográfica, la extensión del territorio, la historia, e incluso de la excelencia de las razas que forman el “carácter nacional”. Al exacerbar la exuberancia de la naturaleza, Celso inscribe su texto en un discurso “de la abundancia” de largo aliento, que remite abiertamente a las “visiones del Paraíso” proyectadas sobre América Latina por Colón y el colonialismo europeo.

En la versión de “tarjeta postal” formulada por Celso, Brasil posee selvas frondosas (concebidas como templos potenciales de la religión y del arte), ríos caudalosos, climas estables, una fauna numerosa y mansa, innumerables riquezas en metales y piedras preciosas, frutos naturales y una tierra extremadamente fértil:

“Há a árvore do pão, a árvore do papel, a árvore da seda, a árvore do leite, cujos frutos, folhas, fibras ou sucos oferecem as propriedades e as aplicações das espécies de que lhes proveio o nome (...). Verdadeira maravilha a uberdade da terra roxa, que o calor e a umidade bastam a fecundar” (p. 47).

Esa es precisamente la versión ideal que *Triste fim de Policarpo Quaresma* desenmascara, poniendo en evidencia sus límites y contradicciones, y los desajustes aberrantes entre imágenes exultantes y realidad.

³⁷⁴ Al respecto, véase Skidmore (1989, especialmente el capítulo “A imagem nacional e a procura de imigrantes”).

A la vez, sólo aparentemente el ufanismo contradice el racismo dominante: más bien, vacía el escenario nacional de sus actores populares reales, niega los conflictos sociales, y exalta la escenografía de fondo para fomentar elusivamente el anhelado blanqueamiento. Y aunque invierte la valoración asignada a las razas nacionales y los trópicos, afirma los estereotipos raciales contruidos por las perspectivas más radicales.

Presentado como una nueva “tierra de promisión”, Brasil reúne todas las condiciones naturales, económicas, sociales y hasta raciales para el progreso (e incluso para convertirse en una potencia mundial), especialmente frente a una Europa devastada por guerras y miseria... y asolada por el fantasma del anarquismo. Definiendo un modelo de nación “sin fisuras” (sin contradicciones de clase ni prejuicios raciales), Celso opera una reducción arbitraria de los “problemas nacionales”, niega los límites y escollos “naturales” para el progreso, e invisibiliza las tensiones de clase y los sucesivos procesos de dominación colonial³⁷⁵ -aun desde el punto de vista social, Brasil aparece como un Paraíso moderno, una sociedad igualitaria y armónica, constituida por tipos raciales “óptimos” para el progreso. Sin cuestionar los estereotipos racialistas, proyecta sobre las masas nacionales la imagen cristalizada y transhistórica de sujetos anacrónicos e incontaminados. Así, Celso realiza un ritual catártico de los complejos y las culpas de la nación (o más bien, de la clase dirigente). Rigiéndose por la lógica de la represión, calla el verdadero deseo (el anhelo de blanqueamiento) que impulsa su discurso.

En este sentido por ejemplo, al analizar el caso de los indios, con una arbitrariedad etnocéntrica evidente, Celso enumera caóticamente prácticas “exóticas”, descontextualizándolas. Además de apelar exclusivamente y de manera acrítica a los documentos de los conquistadores, destaca la dimensión elevada de la raza a través de algunos hombres notables por su fidelidad... a los conquistadores. En el caso de los negros, exalta sus cualidades estereotípicas, y a diferencia de Nina Rodrigues reivindica la formación de la república de Palmares en aldeas confederadas (comparadas a las de Grecia y Roma), como prueba de la capacidad de estos grupos de organizarse socialmente. Sin embargo, el gesto aparentemente progresista se neutraliza rápidamente porque, para preservar la imagen de una historia sin conflictos sociales, Celso omite mencionar el modo en que los “quilombos” fueron exterminados. Más bien se enfatiza el heroísmo y el sufrimiento desplegado por igual tanto por los negros como por el ejército de represión. Esa igualdad da cuenta del tono conciliatorio que busca imponer, borrando todos los síntomas de las luchas sociales. A la vez, retomando la perspectiva de Euclides da Cunha, Celso

³⁷⁵ Así por ejemplo, la esclavitud no es motivo de vergüenza “porque todos los pueblos la practicaron”; además, al ser abolida pacíficamente, habría implicado “sin más” un rápido proceso de igualación social.

observa el episodio de Canudos como prueba de la valentía “natural” del mestizo brasileño; luego, jactándose de los triunfos nacionales frente a distintos invasores extranjeros, advierte que es necesario olvidar las guerras civiles de la nación. El gesto conciliatorio y despolitizante no podría ser más evidente.

Finalmente llama la atención que, en su descripción de los componentes nacionales, no mencione al inmigrante europeo no peninsular: el texto expone modelos raciales estereotipados, positivos pero sólo como mero “sustrato” de una nueva sociedad que, para constituirse, invita a entrar en escena a quienes supuestamente todavía no forman parte del cuadro nacional. Con Celso Brasil se retrotrae al modelo de mestizaje armónico al estilo de Martius, basándose nuevamente en una esencialización de las razas y/o de los modelos culturales “puros” que establecen una convivencia armónica, abierta a nuevas asimilaciones “superiores”.

En el fondo, a pesar de las diferencias el mismo etnocentrismo recorre el racismo extremo y la integración homogeneizante del ufanismo. Tanto Nina Rodrigues como Celso buscan crear “hegemonía discursiva”³⁷⁶, negando la posibilidad de pensar la cultura popular fuera de los parámetros del racismo. Sin embargo, mientras Nina Rodrigues espera la extinción “saludable” de esos estigmas, el ufanismo al menos integra esos residuos en la nacionalidad, aunque al precio de saquear la cultura de los márgenes, deshistorizándola.



Deslizamientos atípicos hacia una crítica cultural

El contenido colonialista implícito -con inflexiones específicas- en estas teorías es atacado desde ciertas posiciones “marginales” en el espacio cultural brasileño, especialmente en los ensayos de Manoel Bonfim y Alberto Torres. Desde una perspectiva atípica, crítica del imperialismo, Manoel Bonfim refuta los argumentos racialistas apelando al mismo marco positivista que los defensores del racismo, pero buscando el apoyo teórico de la antropología europea que comienza a poner seriamente en cuestión la categoría de “raza”.

³⁷⁶ Retomamos aquí el concepto de “hegemonía discursiva” a partir de la teoría de Angenot y Robin, tal como se explicita en la introducción general de nuestra tesis.

En esta dirección, en *América Latina: Males de Origen* (1905)³⁷⁷ ni el medio ni las razas son responsables del atraso: los “males” del continente provienen de una colonización parasitaria que se origina con el descubrimiento de América. Así, la “patología” es devuelta a los actores de la dominación, como responsable de las principales lacras materiales (como la ausencia de progreso industrial) e ideológicas (como la fuerte gravitación del conservadurismo), todavía irreversibles³⁷⁸.

Frente al racialismo miserabilista, Bonfim valora positivamente la mezcla racial porque neutraliza los elementos negativos heredados de la colonia³⁷⁹. Aunque Bonfim comparte con las elites intelectual y dirigente el pensamiento evolucionista, define el racialismo como una “ideología” que busca legitimar la explotación de las naciones imperialistas y/o de las clases dirigentes, en detrimento de las naciones subdesarrolladas y/o de los explotados:

“Levada à prática, a teoria deu o seguinte resultado: vão os ‘superiores’ aos países onde existem esses ‘povos inferiores’, organizam-lhes a vida conforme as suas tradições -deles superiores; instituem-se em classes dirigentes, e obrigam os inferiores a trabalhar para sustentá-las; e se estes o não quiserem, então que os matem e eliminem de qualquer forma, a fim de ficar a terra para os superiores (...). Tal é, em síntese, a teoria das ‘raças inferiores’” (pp. 281-282)

Si el organicismo típico de la época le permite pensar el atraso en América Latina en términos de “doença” (enfermedad o mal), curiosamente no explica el origen de este mal nacional por las determinaciones biológicas sino por la relación de dominación entre naciones hegemónicas y dependientes, aunque apelando sistemáticamente a metáforas tomadas de la biología³⁸⁰.

³⁷⁷ Primera edición: Río de Janeiro/París, Garnier.

³⁷⁸ Para Bonfim, al menos en Brasil este conservadurismo impide la emergencia de condiciones reales para modificar las formas de producción y las estructuras políticas. Ni la abolición ni la Proclamación de la República constituyen transformaciones de fondo. Como Lima Barreto en *Os Bruzundangãis*, Bonfim denuncia que, restringido el derecho a votar sólo a los alfabetizados (el 10% de la población), el sistema de sufragio universal está falseado, y en este sentido en Brasil no hay República.

³⁷⁹ En *A América Latina. Análise do livro de igual título do Dr. Manoel Bonfim* (1906), Sílvio Romero se dedica a refutar a Bonfim en este punto: cree que su confianza en la igualdad racial es una ilusión desautorizada por la verdad de la ciencia. Al mismo tiempo, Romero parte de la oposición entre “concepto” y “metáfora”, y advierte que el problema de *A América Latina...* consiste en apelar al empleo de metáforas (cuando en realidad precisamente gracias a esas metáforas Bonfim se diferencia de los discursos hegemónicos racistas y positivistas).

³⁸⁰ Tal como señalan Sússekind y Ventura (1984: pp. 43-49), no sólo Bonfim apela a las metáforas

Sin embargo, al mismo tiempo la analogía entre biología y sociedad lleva a Bonfim a construir una teoría del imperialismo externo (y de la explotación interna por parte de las clases dirigentes nacionales) cercana al materialismo, pero basada paradójicamente en la teoría biológica del “parasitismo social”. Precisamente en esta contradicción radica la extrañeza de *A América Latina...*, que denuncia el paradigma étnico-biológico al estilo de Nina Rodrigues y, al mismo tiempo, en el marco del paradigma biológico formula una teoría de crítica social cercana al marxismo (desde donde ataca la explotación de las clases dirigentes, el colonialismo europeo, el nuevo imperialismo norteamericano, y la transigencia del discurso científico al servicio de los intereses neo-coloniales). De este modo, su crítica se produce por dentro mismo del lenguaje criticado y afirmando las categorías puestas en cuestión. Desde esta perspectiva, las naciones, grupos sociales o clases que viven parasitariamente se atrofian e involucionan por efecto de la relación de dominación, al igual que el animal parasitario³⁸¹. En efecto, así como supuestamente el parásito pasa por un primer período de expansión agresiva, y luego por una etapa de fijación sedentaria, paralelamente la fase depredadora del colonialismo es el período de explotación de materias primas y de destrucción de las civilizaciones autóctonas; el período siguiente corresponde a un régimen de dominación por la metrópoli y de comienzo de la degeneración por el parasitismo, pues cuando una sociedad o una clase degenera hacia el parasitismo pierde el hábito de luchar contra la naturaleza y se vuelve moralmente retrógrada, sosteniendo instituciones arcaicas y perversas como la de la esclavitud³⁸². En este sentido, Bonfim cae en la trampa de entender las metáforas biologicistas como elementos transparentes que describen objetivamente

del “parasitismo”: el propio Marx en *La guerra civil en Francia* emplea tres veces el parasitismo como término de comparación para caracterizar el estado en la República y en el segundo Imperio de Francia, sugiriendo que el estado se adhiere a la nación como un parásito. Asimismo, la revolución popular es referida tanto en Marx como en el Bonfim posterior de *O Brasil Nação* (1931) por medio de imágenes tomadas de la biología y de la terapéutica (como “regeneración”, “extirpación”, “cura” y “amputación”). La presencia de las mismas cadenas metafóricas no alcanza para probar la influencia de Marx sobre Bonfim, pero sí da cuenta de la existencia de ciertos puntos de contacto entre ambos. Sin embargo, evidentemente Sússekind y Ventura también advierten diferencias significativas entre esas teorías (en este caso por ejemplo, el hecho de que Bonfim enfatiza la explotación parasitaria que se ejerce desde fuera sobre la nación, mientras que Marx coloca la explotación de clases muy por encima de las diferencias nacionales).

³⁸¹ A fin de siglo se supone que el parásito atrofia también sus propios órganos después de parasitar por un largo período. Según Sússekind y Ventura (1984: p. 33), esa lectura “organológica” de lo histórico-social formulada por Bonfim proviene, entre otras fuentes, del *Parasitisme biologique et parasitisme social* de J. D. Vandervelde y J. Massart (publicado a fines del s. XIX).

³⁸² En este sentido, Bonfim se acerca a la línea de Debret, Caminha y Azevedo, por el reconocimiento compartido de la dimensión socialmente enfermante de la esclavitud, convertida en una vía de “perversión moral”.

lo real (al tiempo que critica las metáforas que, en el discurso científico, buscan ocultar la explotación encubierta bajo la apariencia de una científicidad objetiva).

En *A América Latina...* Bonfim inscribe la problemática nacional en el marco latinoamericano, adoptando una visión internacionalista poco común en la elite intelectual brasileña³⁸³. En la medida en que el colonizador educa al colonizado, los males del parásito (perversión del sentido moral, horror al trabajo libre, desconfianza en la autoridad, desarrollo de instintos agresivos) se transmiten al parasitado. Igual que los parásitos animales, los pueblos peninsulares habrían involucionado a partir de la conquista del nuevo continente, desde una primera etapa de “predación” a otra de “parasitismo sedentario”. La minuciosa narración histórica que efectúa sobre el proceso de conquista y colonización busca probar la expansión creciente de ese “instinto devorador” que se desplaza de la península a Africa, Oriente y América Latina. De este modo, la conquista de América aparece como un genocidio producto de una enfermedad europea.

Al mismo tiempo, Bonfim revisa críticamente la concepción de los intelectuales europeos sobre las repúblicas latinoamericanas, para condenar abiertamente el etnocentrismo³⁸⁴, advirtiendo que los juicios de subestimación de los países latinoamericanos -reducidos a “pueblos primitivos” o “niños inmaduros” de un “continente enfermo”³⁸⁵- son un síntoma claro de la amenaza latente que representan tanto Europa como E.E.UU. para la soberanía latinoamericana³⁸⁶. En especial las teorías racialistas son concebidas como instrumentos al servicio de los colonizadores, para evitar, por medio de argumentos falsamente científicos, el reconocimiento de la igualdad humana. En este contexto ataca la teoría de Le Bon, mostrando

³⁸³ Sobre la gravitación marginal del texto de Bonfim, véanse especialmente Cândido (1995), Ortiz (1994), y Sússekind y Ventura (1984).

³⁸⁴ Aunque Bonfim no apela a este término, toda su interpretación anticolonialista revela el concepto de manera implícita.

³⁸⁵ La idea de “continente enfermo” es *a priori* presentada por Bonfim como una invención de los sociólogos europeos y norteamericanos.

³⁸⁶ En este sentido, concibe la “Doctrina Monroe” como una trampa peligrosa en la que América Latina se vuelve vulnerable al emergente imperialismo norteamericano. Aquí Bonfim se acerca a las concepciones políticas (latinoamericanistas y anticolonialistas) de figuras como el cubano José Martí. En Bonfim, ese latinoamericanismo se expresa en la pluralidad de intelectuales -de Chile, Argentina y Costa Rica- a los que apela para señalar la existencia de una incipiente mirada continental reactiva a la política del “panamericanismo” norteamericano.

contradicciones y conclusiones forzadas en su argumentación (p. 380 y ss.), o denuncia la tergiversación, llevada a cabo por los darwinistas sociales, de la teoría de Darwin sobre la lucha por la vida³⁸⁷. Y cuando acepta los parámetros raciales, defiende la superioridad de las razas ya adaptadas al medio (indios, negros) sobre las recién llegadas, o ataca el sentido común racialista que estereotipa al colono como “previsor”, “económico” y “tenaz”, frente al trabajador nacional, en general condenado como “turbulento”, “inestable”, “insubordinado” y “perezoso”.

Bonfim exalta la integración racial como un hecho positivo. Y en una inversión perfecta de la lectura miserabilista de Nina Rodrigues, encuentra en los “quilombos” de Palmares y en la rebelión de los “jagunços” de Canudos el testimonio explícito de las cualidades positivas de las razas nacionales, al tiempo que la crueldad atribuida a los indígenas resulta incomparable ante las prácticas genocidas desplegadas por el colonialismo europeo. Así por ejemplo, amén de destacar el coraje y la integración comunitaria, en abierto contraste con Nina Rodrigues compara Palmares con el mundo romano, encontrando allí la formación de una ciudad naciente capaz de organizarse de manera sedentaria, venciendo precisamente las lacras del parasitismo que los colonizadores no lograron vencer. Y a partir de la experiencia de Canudos (que revela la existencia de zonas escandalosamente marginadas), percibe el resentimiento de las masas como la amenaza palpable de una atomización regional o de una desestabilización nacional que no debe reprimirse sino solucionarse en sus bases.

Dado este diagnóstico, Bonfim incita a las naciones latinoamericanas a entablar una lucha contra su propio pasado conservador y parasitario, apelando a la educación como la vía privilegiada de integración que asegura esa cohesión amenazada³⁸⁸, y generando un programa político amplio que contemple la inclusión de las masas. Estas medidas son consideradas como vías indirectas para resistir, en última instancia, las nuevas formas del Imperialismo.

A partir de este panorama, Bonfim sostiene que sólo la entrada de individuos nuevos logra paliar la degeneración de un grupo vuelto “parasitario”. De acuerdo a la dinámica de clases implícita en su teoría, es entonces el proletariado (literalmente, “el que deja prole”) el que

³⁸⁷ Bonfim parte del ataque al racialismo (“Os indígenas e negros têm sido exterminados -‘eliminados’- pelos brancos, o que prova serem eles ‘inferiores’”, p. 286), para desautorizar el darwinismo social, integrado al mismo sistema ideológico: “Pobre Darwin! Nunca supôs que a sua obra genial pudesse servir de justificação aos crimes e às vilanias de negreiros e algozes de índios...” (p. 288).

³⁸⁸ Para Bonfim, los procesos argentino y mexicano de alfabetización de las masas son los modelos paradigmáticos que urgentemente Brasil debe imitar.

integrados). Siguiendo el ejemplo europeo, Brasil debe modernizar sus instituciones si quiere inmigración y no marginados que, como los "sertanejos", se repliegan rencorosos contra la nación.

A pesar de estos elementos positivos, las condiciones de posibilidad para pensar la cultura en el Brasil de entresiglos tienen un límite, y Bonfim -como la elite intelectual de la que se distancia- no sólo piensa la teoría cultural con apoyo en el paradigma organicista, sino que además, al menos por momentos, toma partido en favor de la civilización europea. Así por ejemplo, aunque las teorías racialistas se apoyen en presupuestos falsos, admite que la cultura negra e india no poseen las cualidades que permiten orientar el progreso hacia la evolución social: aunque la noción de "raza" haya sido sustituida por la de "cultura", la deslegitimación internalizada vuelve a reactualizarse.



Prolongando la línea de crítica cultural inaugurada por Bonfim, Alberto Torres se erige contra el escepticismo racialista: en *O problema nacional brasileiro* (1914)³⁹⁰ defiende el potencial racial como fundamento del progreso, y opone a la distorsiva exaltación tropicalista, la enunciación de un diagnóstico autocrítico y "objetivo" sobre los problemas sociales, políticos y culturales, fundando así una suerte de nacionalismo "reformista". En este sentido Torres niega el origen racial del atraso, remitiéndolo en cambio a la consolidación de una estructura elitista fundada en la exclusión sistemática de las multitudes. En efecto, en el marco de una más amplia crítica tanto al imperialismo extranjero como a las instituciones nacionales (como el Imperio, la esclavitud y el actual falseamiento de la República), combate el plan oficial de inmigración de europeos, anteponiendo el reclamo por la valorización de los trabajadores locales, víctimas de un evidente proceso de exclusión. En este sentido, advierte que los sectores populares nacionales (indios, negros, mulatos y mestizos) son relegados "à miseria, ao parasitismo proletário, nas classes baixas" (p. 127).

³⁹⁰ El libro reúne artículos doctrinarios de análisis asistemático de la situación nacional. Parte del segundo capítulo, del tercero y del cuarto son publicados por primera vez en el *Jornal do Comércio* en 1912. El segundo aparece por primer vez bajo el título provocativo de "Canaã", en el que resuena la famosa novela de tesis -racialista- de Graça Aranha. Con respecto a esta novela, véase la introducción a esta segunda parte de la tesis.

Crítico del cientificismo positivista, Torres desarticula los estereotipos raciales, denunciando el racismo como una de las causas principales del atraso nacional. Contra el pensamiento radical de Nina Rodrigues, afirma la igualdad jurídica y cultural de las razas, y traduce las supuestas luchas biológicas a conflictos sociales. Así por ejemplo, para Torres el problema del mulato es que se sitúa en un lugar intermedio entre dos capas sociales (elevado por encima del medio de los negros, y sin apoyo para incorporarse a los blancos, “fica, assim, desclassificado entre nobres e ‘párias’, desprezado por uns e invejado pelos outros”), o advierte que “a disposição psíquica que caracteriza o tipo ambíguo e instável do mulato das ruas” depende “do fato social” (p. 69) y no del sustrato biológico.

Conciente de su no pertenencia al cientificismo social, Torres valora el pragmatismo por sobre la reflexión teórica. Así, advierte que el verdadero diagnóstico sobre el estado de disolución nacional debe provenir del análisis directo de los hechos históricos, geográficos y sociales del país, y no fundarse (como sucede según Torres en casi todos los estudios anteriores y contemporáneos) en “inferências analógicas e associações de contigüidade ou de semelhança, ou por deduções de idéias e doutrinas de sociólogos e filósofos estrangeiros” (p. 19).

Como Bonfim, Torres emprende una fuerte crítica a la dependencia cultural. Retomando la perspectiva inaugurada por el romanticismo y profundizada por el naturalismo, es interesante destacar que, en su denuncia del colonialismo cultural, apela al sustrato de la biología positivista, y extrapola las connotaciones negativas de la hibridez, del orden biológico al cultural, denunciando los peligros de la mezcla. Sin embargo, no defiende un modelo de cultura “pura” que niegue el cosmopolitismo, sino que rechaza la importación de modelos que impidan redefinir la identidad nacional desde las culturas populares.

Así, apelando insistentemente al concepto de “máscara”³⁹¹, Torres define toda la historia nacional como resultado de la adopción sucesiva de ideas dislocadas, arbitrariamente concebidas, “utopias retrógradas invocadas (...) pelo espírito reacionário” (p. 14), que conducen a la producción de una falsa civilización “de fachada” y a un desfazaje absurdo entre realidad e ideología:

“Com uma civilização de cidades ostentosas e de roupagens, de idéias decoradas, de encadernação e de formas, não possuímos nem economia, nem opinião, nem consciência dos nossos interesses práticos, nem juízo próprio sobre as coisas mais simples da vida social” (p. 15).

³⁹¹ Que resuena como la inversión del sentido dado a la “simulación” por Ramos Mejía e Ingenieros. Al respecto, véase el apéndice a esta segunda parte de la tesis.

Compartiendo el horizonte ideológico de otros intelectuales latinoamericanos progresistas del período³⁹², esa experiencia del colonialismo cultural también es resumida a través de la metáfora de un “cuerpo fragmentado”: “Quisemos formar cabeça, antes de possuir um corpo; plantamos sementes importadas, e ainda não sabemos produzir sementes; importamos e cultivamos frutos alheios, abandonando os frutos do nosso clima” (p. 53). De este modo, impulsa a la rebelión contra los modelos culturales impuestos desde arriba y desde fuera, y a fundar una nueva definición del cosmopolitismo, que no se base en el rechazo de la cultura extranjera sino en una selección libre, conciente y deliberada, de filiaciones útiles para la consolidación de la nación. Así, Torres sienta las bases de la crítica radical a la dependencia cultural que pocos años después formulará la vanguardia antropofágica.

En el marco de esta crítica cultural, Torres responsabiliza a la elite intelectual por operar como un parásito social al servicio de la clase dirigente³⁹³, y a las “letras” o a la “cultura latina” por instaurar un diagnóstico predominantemente negativo sobre las posibilidades de progreso en el continente. En particular, concibiendo la ideología como un “prisma literário” (o una cámara oscura), Torres ataca lúcidamente el naturalismo como la ideología dominante sesgada por un “ardor punitivo” tendiente a producir, desde Europa, una internalización de los diagnósticos negativos en América Latina, para generar el hábito de la devaluación del propio capital social y cultural. El científicismo es visto como una nueva máscara moderna de la *volonté de puissance* forjada por los sectores más reaccionarios. En particular, alejándose punto por punto de Nina Rodrigues, Torres denuncia que el racialismo (a su criterio, defendido por las academias, las elites políticas y aun por el pueblo) surge sintomáticamente justo cuando avanza el igualitarismo político y la democratización cultural:

“Não se poderia achar prova mais clara da natureza política deste movimento,

³⁹² En efecto, la crítica cultural y política de Torres (al igual que la de Bonfim) se acerca a la de otros intelectuales latinoamericanos que se vuelven contra el colonialismo cultural. En este sentido, puede pensarse el rechazo de Torres en relación al de otro antiimperialista latinoamericano, José Martí, que en “Nuestra América” (1891) se vuelve contra las “retóricas artificiales” de los “intelectuales de lámpara” que defienden la falsa tensión entre civilización y barbarie, y entre razas. Un análisis de esta cuestión en “Nuestra América” se encuentra en Ramos (1989).

³⁹³ Torres apela a una hiperbolización del estado de crisis, y al uso reiterado del imperativo y de sentencias propias de la oratoria política, para provocar el pasaje a la acción. Por otra parte, asume una concepción paternalista del vínculo entre líderes y pueblo. Así, otorga un valor privilegiado al papel de los intelectuales en la dirección de las masas nacionales.

do que a que monstam a semelhanca e simultaneidade das diversas doutrinas aristocráticas, predominantes na ciência social. Gobineau e Malthus, Vacher de Lapouge, certas filiações políticas e sociais do darwinismo, Nietzsche, surgiram de origens e de fontes diversas, quase na mesma geração, chegando por métodos todos científicos, à mesma conclusão: a afirmação da superioridade (...) irredutível, de certas raças e certos povos” (p. 58).

Como asincronía aberrante refutada por la antropología contemporánea -pero defendida anacrónicamente en Brasil-³⁹⁴, aquí la jerarquía de razas se desenmascara como un dispositivo de poder al servicio del imperialismo. En especial, Torres historiza la emergencia de estas teorías aristocratizantes que parten de una lectura desviada del darwinismo para desembocar, por ejemplo, en el racismo imperialista. Cuando analiza algunas teorías raciales, pone en evidencia claramente su crítica radical (así por ejemplo, en la antropología alemana, el arianismo de Ammon se desenmascara como un instrumento peligroso que justifica la expansión del imperialismo alemán)³⁹⁵. Torres reacciona así abiertamente contra la afirmación absurda de que “Brasil carece de pueblo”³⁹⁶, advirtiendo que el verdadero problema nacional consiste en la imposición de un concepto abstracto sobre las masas reales, pues en este cuadro aberrante “todas as blandícias e todos os hinos são reservados para o culto místico de uma pátria abstrata, que não é a do povo e do território” (p. 64).

Torres pone en evidencia el carácter construido y arbitrario de las creencias racialistas que deben ser desmanteladas. Así por ejemplo, analiza críticamente el desdén hacia el negro frente a la idealización dominante del indio y el mestizo, como resultado de la mirada colonialista y rousseauiana producida por los extranjeros europeos. Inclusive, para revertir el rechazo racialista de los negros, apela a imágenes conmovedoras, como la del esclavo sumiso de los viejos tiempos coloniales, en el marco de una vida rural simple y armónica, “poetizada pelo consórcio da alma portuguesa (...) com a meiga ingenuidade do africano” (p. 69). Aunque sesgada por la explotación, esa primera instancia de comunión es pensada como el fundamento “genuino” de la identidad nacional. De este modo, Torres reproduce un clisé típico del romanticismo abolicionista (al estilo de Guimarães) y, al mismo tiempo, anticipa la mirada nostálgica sobre la convergencia entre casa-

³⁹⁴ En efecto, apartándose abiertamente de las posiciones hegemónicas en el campo intelectual brasileño, Torres llama la atención acerca del modo en que, anacrónicamente, la doctrina sobre la desigualdad de las razas es dominante en Brasil cuando ya carece de todo apoyo científico en Europa.

³⁹⁵ Recuérdese que la fecha de la primera edición del libro coincide con el estallido de la primera guerra mundial.

³⁹⁶ Un típico juicio de la elite política brasileña, ya considerado en la introducción a esta segunda

grande y senzala como constituyentes de una comunión rústica “originaria” en la organización de la nación (y que será clave en la lectura de Gilberto Freyre varias décadas después).

Siguiendo la línea inaugurada por Bonfim (cercana al materialismo), Torres amplía el problema de la dependencia cultural remitiéndolo a las condiciones materiales de una dominación extranjera que se prolonga por siglos en Brasil y en América Latina. En efecto, descubre la continuidad del colonialismo mediante un anacronización interesante, homologando las ofrendas realizadas por los indios a los conquistadores, con la entrega sistemática de capitales en el marco del nuevo pacto neocolonial, “ficando-nos em troca, as lantejuoulas das nossas cidades e os arrebiques dos nossos palácios e das nossas avenidas” (p. 95). Él insiste en el ataque al imperialismo europeo, pues “há sociedades parvenues como os indivíduos, nações rastaqueras como os rastaqueros que flanam nos bulevares parisienses” (p. 95).

De este modo, su perspectiva clausura (al menos en parte) la remisión al biologicismo tan persistente aun en la teoría de Bonfim, consolidando un nuevo campo de posibilidades para la crítica culturalista emprendida posteriormente por la vanguardia. Asimismo, junto con la condena del naturalismo como “falsa conciencia” en relación a las motivaciones del atraso, Torres recupera una mirada positiva con respecto al romanticismo, concebido ahora como un primer movimiento capaz de valorizar la cultura local.

A pesar del progresismo implícito en su posición, Torres pierde de vista tanto la amenaza del intervencionismo norteamericano³⁹⁷ como la explotación ejercida desde adentro por las clases dirigentes. Al mismo tiempo, todavía contradictorio, al igual que Bonfim retoma la categoría racial, aunque invierte la jerarquía en función de la adaptación al medio³⁹⁸. Las contradicciones se agudizan cuando cae en el ideologema racialista de afirmar la esterilidad de los híbridos, y

parte de la tesis.

³⁹⁷ Cuando reconstruye el debate (álgido en entresiglos) entre culturas latina y anglosajona, por una parte Torres rechaza la operatividad del concepto mismo de “cultura latina” (porque interfiere en la formación de un “espíritu nacional” propio); por otra parte, afirma esa oposición y señala la superioridad de la cultura anglosajona, evidente en los desarrollos contrapuestos de Estados Unidos y Brasil. Por lo demás, la comparación entre los casos norteamericano y brasileño es tópica en los discursos de la época. Entre los factores que enumera Torres para explicar el desarrollo desigual de ambas experiencias, considera elementos heterogéneos como la debilidad racial de los colonizadores de Brasil, las diferencias de clima y geografía y la interrupción traumática del proceso histórico de formación de una nación independiente por el traslado de la Corte portuguesa.

³⁹⁸ A la vez, elabora una visión positiva sobre las razas nacionales, define la raza como el elemento menos activo en la formación de una identidad nacional, descarta toda idea sobre la degeneración

reclamar -como Nina Rodrigues- una política eugénica capaz de evitar el cruzamiento. Así, ataca de plano la imagen ufanista de un Brasil “crisol de razas” fundado en una “miscigenação” armónica en que las esencias se funden perdiendo sus trazos específicos.



Desde una posición antirracista e incipientemente populista, Bonfim y Torres articulan un mismo gesto crítico ante la impopularidad de la República y la desprotección social de las masas trabajadoras nacionales. Ambos autores trascienden la mera postura crítica, en tanto reconocen la legitimidad propia de las prácticas sociales y culturales de estos grupos.

Sin embargo, éstas constituyen perspectivas atípicas. Con excepción de algunos casos aislados, en general el corpus brasileño adopta una posición crítica de la composición racial de las masas, y de la intervención de las mismas como actores en la historia nacional, como alteridades irracionales y peligrosas por ser capaces de poner en cuestión la autoridad de los grupos dirigentes. Apelando a un mismo marco positivista, aunque con modulaciones diferentes los ensayos de Nina Rodrigues y Celso apuntan a legitimar en conjunto el lugar privilegiado de la elite intelectual, recortando un espacio social de autoidentificación fundado en la exclusión del “otro”.

En general, frente a una inmigración escasa y demorada, y una más fuerte resistencia a la democratización social, el racismo brasileño oscila entre la construcción de un escenario vacío exuberante (que espera la profilaxis de las masas gracias al blanqueamiento “desde fuera”) y la crítica escéptica y negativa (que, en el mejor de los casos, confía en una futura fractura racial de la nación).

Aun así, el espacio cultural de reflexión sobre las alteridades sociales y la identidad nacional presenta en entresiglos un juego interesante de visiones contrastadas, pues los intelectuales brasileños oscilan entre un racismo exagerado y la crítica voraz al racismo, llevando el disenso hasta el límite de las posibilidades, al enfrentarse entre perspectivas hegemónicas, residuales e incipientemente contra-hegemónicas marcadamente diversas. Esta heterogeneidad de posiciones obedece no sólo a la incipiente puesta en crisis del paradigma epistemológico del positivismo, sino también a la exasperación peculiar que la polémica racista adquiere en Brasil, especialmente ante una abolición de la esclavitud demasiado demorada y

racial, y sostiene que ningún pueblo contemporáneo está formado por una raza homogénea.

demasiado reciente, que aun no ha alterado las estructuras sociales y políticas de fondo. Las polémicas extremas contenidas en los ensayos (al pensar el papel de las multitudes en el atraso nacional) dan cuenta de las múltiples fracturas que sesgan la etapa de transición. Inviabile, ni el racialismo extremo ni la simplificación idealizante del ufanismo logran hegemonizar la perspectiva de los intelectuales frente a las nuevas masas. Además, a través de este debate implícito parece revelarse la presencia de una elite heterogénea, con intereses enfrentados y que interviene en espacios culturales todavía poco institucionalizados (y con una homogeneización ideológica relativamente baja).

Estos ensayos disputan entre sí la interpretación política y cultural de los mismos acontecimientos en la historia de las luchas populares. Oscilando entre reconocer, ocultar y poner en cuestión el estigma racial, polemizan en torno a la definición de las masas para redefinir, en última instancia, la identidad nacional.

Distintas experiencias estéticas y políticas no han dejado de posicionarse, más o menos explícitamente, frente a estas representaciones heredadas, reformulándolas o exorcizándolas. De allí que el problema se reabra en los ensayos de las décadas siguientes, y que textos paradigmáticos como *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre se edifiquen obsesivamente sobre los residuos activos de estos ensayos. Varios años después de enunciados estos discursos, Freyre aparentemente autoriza a estos "padres simbólicos" para realizar en realidad una silenciosa transgresión de esos textos, construyendo una definición de la identidad nacional que hace estallar (al menos en parte) las perspectivas anteriores.

La representación de las alteridades sociales producida en torno a los años veinte, y en especial el modo en que posiciones heterogéneas como las de Nina Rodrigues, Sílvio Romero, Bonfim y Torres conviven en el ensayo y la novela de esa nueva etapa será nuestro objeto de reflexión en la tercera parte de esta tesis.



Alejandra Mailhe

Márgenes imaginarios

**Sectores populares y cultura popular
en la novela y el ensayo social brasileños
del s. XIX a la vanguardia**

Volumen II

Tercera Parte

En torno a la experiencia de vanguardia

“Tive ouro, tive gado, tive fazendas,
hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói.”

Carlos Drummond de Andrade,
“Confidência do Itabirano”, *Sentimento do mundo*

Introducción

“Sou um tupi tangendo um alaúde...”

Mário de Andrade, “O trovador”

¿Qué lazos de continuidad y qué fracturas estéticas e ideológicas instauran los textos de la vanguardia brasileña con respecto a la herencia decimonónica, para pensar la alteridad social? En particular, ¿cómo se organiza en el corpus modernista la desarticulación del racismo, de fuerte gravitación en el contexto brasileño a fines del s. XIX? Y una vez esbozada esa desarticulación, ¿en qué medida se reformulan los modos de pensar la integración social a través de instancias de “comunidad colectiva” centradas en la cohesión sexual y cultural? Estas preguntas guiaron nuestra reflexión crítica sobre varias de las principales ficciones y ensayos “sociales” producidos en torno a los años veinte.

Con respecto a los ensayos, partimos del presupuesto de que, frente a la crisis del orden oligárquico (que coincide con el desmontaje gradual de la hegemonía racista), los intelectuales comienzan a despojar el mundo del trabajo de los atributos negativos que éste había recibido en el contexto inmediatamente posterior a la abolición de la esclavitud, para volverlos asimilables en la construcción del orden moderno, y así estabilizar el “carácter nacional”. Considerando textos de Paulo Prado y Gilberto Freyre, nos propusimos reconocer los presupuestos ideológicos que subyacen a la definición de una cultura nacional y popular, atendiendo a las continuidades y rupturas (epistemológicas e ideológicas) en relación al linaje de ensayos precedentes. Los textos dialogan y polemizan con la tradición, con la vanguardia estética y entre sí, formulando “explicaciones del Brasil” centradas obsesivamente en la revisión del pasado y en la definición del papel de los sectores populares en la formación de la identidad nacional. En este sentido, en el primer apartado, “Fuegos cruzados. Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil*”, nos detuvimos en analizar *Retrato do Brasil* (1928) de Paulo Prado como un texto “de pasaje” saturado de contradicciones, que abre un arco desde los diagnósticos negativos heredados hacia las perspectivas culturalistas del treinta.

En el segundo apartado, “La Ley del Padre: Gilberto Freyre y sus precursores”, nuestro principal punto de reflexión fue el modo en que el autor dialoga y discute con sus precursores,

situándose en un doble papel, como heredero y rupturista respecto de los “padres del pasado”. Consideramos *Casa-grande e senzala* (1933), así como también *Sobrados e mucambos* (1936), *Nordeste* (1937) y diversos artículos y ensayos del autor, advirtiendo de qué modo Freyre reúne en su escritura posiciones incompatibles entre sí, realizando un movimiento contradictorio de innovación “radical” y de consolidación de un campo sobre el pensamiento nacional. Además, atendiendo a la percepción de los actores populares, verificamos cómo la mirada freyreana, prolífica para reconstruir el universo sociocultural de la casa-grande, pierde densidad al centrarse en el mundo de los subalternos. Al mismo tiempo, consideramos el papel privilegiado que Freyre le asigna a la sexualidad como factor clave en la colonización de Brasil y en la formación de la identidad nacional, para lo cual retoma las perspectivas de do Rio, Azevedo y Prado, aunque libera la sexualidad de sus connotaciones negativas. En esta dirección, atendimos a la presencia de una dinámica compleja de interpenetración cultural que articula los vínculos entre culturas dominadas y dominante en múltiples direcciones, formulando una teoría sexual de la cultura que consolida la persistencia, en el campo brasileño, del vínculo corporal (y especialmente sexual) como vía y modelo del intercambio cultural. Así, tanto la vanguardia modernista como el ensayismo freyreano se anticipan al concepto de “trasculturación” definido luego por Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1942). En particular, los múltiples lazos entre el ensayismo de Freyre y el de Ortiz se desarrollan en el Apéndice “Contrapunteo de la casa-grande y la senzala. Gilberto Freyre y Fernando Ortiz”¹.

Por otra parte, hemos revisado algunos textos críticos sobre la vanguardia latinoamericana, que resultaron productivos para pensar el modernismo brasileño, y algunos manifiestos de la vanguardia europea (futurismo, dadaísmo, surrealismo) y latinoamericana (creacionismo, estridentismo), además de las miradas propuestas por la música y las artes plásticas en general. En ellos hemos rastreado la ruptura de la mimesis realista y de la herencia cultural (especialmente en torno a la representación de los sectores populares y la cultura popular), así como también la exploración insistente de materiales provenientes de las culturas populares no europeas, que ingresan como elementos vertebradores de la producción vanguardista. Luego nos concentramos en el análisis de algunos textos significativos del modernismo paulista, de fuerte innovación estética y experimentación formal.

¹ En el tercer volumen adjunto.

Erigiéndose radicalmente contra la tradición literaria, estos textos de vanguardia extreman su experimentación formal, produciendo un opacamiento de la representación que obliga a modificar nuestro paradigma de análisis. La puesta en crisis de los modelos heredados de otredad social se articula, de manera sincrética e indisociable, con la desarticulación de otras identidades culturales fundamentales como las categorías de “texto” y de “sujeto” (las nociones estables sobre las que se fundamentaba hasta entonces la representación). Agudizando la imposibilidad de dissociar forma y contenido, y desestabilizando continuamente la referencia social, las ficciones modernistas refuncionalizan también diversos residuos heredados de los géneros literarios y de los discursos sociales finiseculares, insertando (de manera paródica y subversiva) fragmentos de las ideologías hegemónicas a fin de siglo en un nuevo contexto semántico.

Por ello, para abordar la aprehensión de la cultura popular y la construcción de un modelo de alteridad social, creemos imprescindible no sólo analizar el modo en que aparecen representados los “sectores populares” y/o la cultura popular, sino también articular estas categorías (sometidas ahora a procedimientos más radicales de mediación y de fractura, y por ende desplegadas en base a nociones más sutiles y abstractas de “otredad”) con otras cuestiones procesadas por los textos: la desarticulación de los discursos sociales heredados, el estallido de la identidad y de la “alteridad” como categorías estables, la desestructuración de la trama narrativa y la puesta en cuestión de las nociones de “sujeto” y de “obra”. Estas problemáticas estaban ausentes o apenas se esbozaban en el corpus del s. XIX. El desarrollo de estos planos de análisis (estrechamente vinculados desde la óptica vanguardista a la noción de “alteridad”) nos permitirá considerar con mayor profundidad la puesta en cuestión de la tradición representacional centrada en la “otredad”, sin correr el riesgo de reducir la concepción del arte instaurada por la vanguardia a los parámetros de “transparencia” y “estabilidad” (de los discursos, de las identidades, del vínculo mimético entre texto y contexto) forjados por las narrativas romántica y naturalista.

Con respecto a los casos abordados, en el tercer apartado, “Un viaje por los pliegues del sujeto. Del consumo a la aprehensión del otro en *O turista aprendiz*”, exploramos un ensayo vanguardista (el libro de viajes *O turista aprendiz* de Mário de Andrade, escrito en el marco de la realización de dos viajes modernistas, a la Amazonia y al nordeste, entre 1927 y 1929). Consideramos de qué modo *O turista...* intenta hablar del otro social y cultural realizando un permanente análisis autocrítico, para clausurar así una larga genealogía discursiva etnocéntrica y, al mismo tiempo, procesar su deuda con el pasado. Confrontamos este modo autocrítico de desestructurar la tradición internalizada, con la construcción de la identidad y la alteridad en *Retrato do Brasil*, buscando delinear la especificidad estética e ideológica en el marco de la cual el modernismo define su propio espacio de enunciación etnográfica.

En el cuarto apartado, “Fábulas de la transculturación en *Macunaíma*”, consideramos de qué modo *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, rompiendo con la unilateralidad de los textos de entresiglos para pensar al “otro”, desmitifica los lenguajes citados como “ilusorios”, se niega a elaborar soluciones y reabre continuamente la tensión entre elementos antitéticos inconciliables. En este sentido, clausurando una concepción “decimonónica” del sujeto, el texto define al protagonista “sin carácter” a través de rasgos contradictorios (que parodian las contradicciones del discurso colonialista sobre la alteridad), reconociendo así la imposibilidad de estabilizar una identidad intrínsecamente paradójica. Para abordar el modo en que, en contraste con las continuidades del ensayismo social que abarca el pasaje de entresiglos a los años veinte y treinta, estos textos de vanguardia inician una puesta en cuestión más radical de esas genealogías, comparamos especialmente *Macunaíma* y *Retrato de Brasil*.

Finalmente, en el quinto apartado, “¿Hacia una antropofagia del pasado? Continuidades y rupturas en la obra de Oswald de Andrade”, analizamos los manifiestos “da poesia Pau-Brasil” (1924) y “Antropófago” (1928) y la novela *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade, focalizando la tensión entre la ruptura estética e ideológica con los estereotipos heredados, y el retorno a una cierta esencialización de las alteridades y de la identidad nacional. Tanto en los manifiestos como en dicha ficción atendimos a las metáforas por medio de las cuales se procesa una asimilación crítica de la cultura dominante. En el marco de una operación utópica de “descolonización cultural” (de conversión del Tabú en Tótem), Oswald se reapropia de los discursos heredados y los descontextualiza, respondiendo críticamente a las violentas manipulaciones culturales “de arriba”. Consideramos en esos textos (y especialmente en los manifiestos) la revisión sincrética de la historia nacional como una experiencia prolongada de dominación colonial, la ruptura con las fórmulas de la cultura europea, y la creación de una respuesta novedosa a la tensión entre lo local y lo universal. En segundo plano, atendimos a la parodia de la tradición académica y la puesta en cuestión de la mimesis realista, entendidas como atentados (implícitamente políticos) contra la institución literaria y la tradición cultural en general. En estos discursos analizamos la búsqueda de una síntesis que, a partir de una peculiar reapropiación de las culturas indígenas, aspira a resolver la dependencia cultural y la heterogeneidad. Vimos entonces cómo, en el pasaje de tabú a tótem, el acto antropofágico es convertido en emblema central de esta liberación utópica de la cultura dominante (y, con ella, de las plagas de la cultura occidental: cristianismo, culpa, propiedad privada, orden patriarcal). Las operaciones implícitas en estos manifiestos organizan los parámetros de la crítica cultural emprendida por el modernismo, y sientan las bases de la ruptura radical que se despliega en *Serafim Ponte Grande* frente a la genealogía heredada para pensar la alteridad. En el mismo apartado se

consideran también, aunque lateralmente, algunos puntos de contacto en la representación del “otro” y de la identidad nacional, entre los textos de Oswald y el primitivismo plástico de Tarsila do Amaral.



Cabe aclarar que, aunque hemos privilegiado el corpus de ensayos y novelas modernistas más abiertamente centrado en la representación de los sectores populares y la cultura popular, también tuvimos en cuenta algunas cuestiones generales ineludibles en otros manifiestos, poemarios y novelas claves de la vanguardia brasileña. En este sentido, consideramos el “Prefácio interessantíssimo” al poemario *Paulicéia desvairada* (1922) de Mário de Andrade, atendiendo a la valoración de lo inconsciente como principio privilegiado de la creación artística, y a la desjerarquización de la cultura y la búsqueda de una expresión “nacional” (que, en el plano de la lengua, implica la apertura del texto a la polifonía de voces, a la inclusión de diversos registros, a la simultaneidad y al acercamiento entre oralidad y escritura). En *Paulicéia desvairada*, puntuamos algunos recursos formales originales (fundamentalmente, la puesta en acto de la polifonía poética planteada programáticamente en el “Prefácio...”: la irrupción del babelismo lingüístico, de sujetos de enunciación heterogéneos y de registros y oralidades contrapuestas). Consideramos estos procedimientos como gestos emblemáticos de afirmación de la especificidad y autonomía del lenguaje poético, pero también de defensa de la democratización de lo bello, y de ruptura “política” respecto del “grafocentrismo” hegemónico. Este bagaje de recursos opera como un precedente claro de la exploración vanguardista-folklorista desplegada, algunos años después, en *O turista aprendiz* y en *Macunaíma*.

También tuvimos en cuenta la primera novela vanguardista de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), entendiéndola como metáfora de la apertura del modernismo hacia el internacionalismo cultural, como reescritura de las “novelas de artista” de entresiglos, como parodización del género novela y de otros discursos sociales, y como antecedente de *Macunaíma* y *Serafim Ponte Grande*, por la exploración estética (de nuevas estrategias narrativas) e ideológica (en la medida en que la desarticulación de la tradición representacional conduce a una puesta en cuestión de los modos de conceptualizar la propia identidad y la del “otro”).



El modernismo paulista: ¿Una vanguardia oligárquica?

Nuestra lectura se apoya en la hipótesis general de que el modernismo constituye un fenómeno cultural que problematiza, explícita e implícitamente, y por primera vez de manera privilegiada, la situación de dependencia cultural de Brasil, poniendo en evidencia en los textos estéticos la ideología del colonialismo.

A la vez, indirectamente y de manera muy mediada, la vanguardia modernista también da forma a la crisis del sistema oligárquico. En esta dirección, para varios críticos brasileños (Berriel, 2000 y Miceli, 2001 entre otros), el movimiento modernista forma parte de un programa más amplio (económico, político y cultural) impulsado por la oligarquía del café para afianzar su posición de dirigencia nacional².

Si consideramos que, del inicio de la República hasta el golpe de 1937 (señal del fin de la dominación oligárquica rural), la oligarquía de los estados dominantes (como San Pablo o Minas Gerais) lucha con los demás grupos dirigentes por mantener la hegemonía política nacional, es posible concebir los emprendimientos culturales de los intelectuales paulistas, que en los años veinte se vinculan al modernismo, como parte de las tentativas de la oligarquía por preservar (y/o recuperar) ese poder central. En esta dirección, Miceli (2001) advierte que las transformaciones en la producción cultural e ideológica de las décadas del veinte y treinta dependen de las relaciones de fuerza que se despliegan dentro del circuito dirigente oligárquico. Para Miceli, en este período hay tres instancias decisivas que permiten entender el rumbo de la clase dirigente y de la intelectualidad paulista: la fundación de un partido de oposición en 1926, la derrota de la oligarquía regional en 1930 y la insurrección al gobierno provisorio de Vargas en 1932.

En efecto, hasta 1926 existe un único partido oligárquico en San Pablo, el PRP (Partido Republicano Paulista). Hasta entonces la oposición se produce dentro de ese partido, a través de la producción ideológica del grupo vinculado a la familia Mesquita. Este grupo de liberales

² A mediados del s. XIX ese sector cafetalero crece enormemente, alcanzando un peso semejante al del azúcar nordestino, justo cuando se prohíbe el tráfico negrero, lo que desemboca en una disputa por la escasa mano de obra. Ese conflicto económico y social entre el café paulista y el azúcar nordestino y carioca asume un cariz político. Ante la alianza del Estado y el sector azucarero, la oligarquía cafetalera se vuelve abolicionista y republicana. En este contexto, entre otras transformaciones sociales y políticas importantes, Antonio Prado funda el Partido Republicano Paulista y promueve la “Lei Áurea”, al tiempo que se funda la “Sociedade promotora da imigração” (elementos que refuerzan el carácter moderno, proletario y no-esclavo

oligárquicos controla el periódico *O Estado de São Paulo* y funda la *Revista do Brasil* (dirigida varios años por Paulo Prado, esta publicación se torna el emprendimiento editorial más prestigioso antes de 1930, marcando la hegemonía paulista en el campo intelectual nacional)³.

Cuando en 1926 se crea el Partido Democrático (el PD, en cuya fundación interviene activamente Antonio Prado), la mayoría de los grupos disidentes consigue congregarse en torno a un programa de reformas electorales (para restringir la manipulación de los coroneles) y de modernización cultural, pero manteniéndose ausente la representación política de la clase obrera. De hecho, el PD busca situarse como portavoz de una fracción especializada (en los campos de la política y de la cultura) dentro de la clase dirigente, ofreciendo una alternativa política a jóvenes que pretenden escalar posiciones por fuera de la fracción oligárquica más tradicional. En ese contexto surgen los intelectuales modernistas.

Los cambios políticos y culturales implican ahora un modo diverso de acceso al papel dirigente: ya no sirve la mera reproducción directa de la hegemonía a través de la obtención de un título académico y de la circulación por los espacios sociales cerrados (entre parientes, amigos, socios, profesores y políticos)⁴. Ahora los intelectuales asumen tareas cada vez más especializadas en los campos político y cultural, y su relación con los grupos dirigentes no implica sólo la participación en partidos, sino también el ejercicio de la administración pública (como sucede con Mário de Andrade) y, fundamentalmente, la aceptación del mecenazgo oligárquico de diversos proyectos estéticos. Ese mecenazgo es ejercido por ejemplo por Paulo Prado y Oswald de Andrade, ambos ligados al consumo de símbolos del prestigio social propio de la oligarquía, junto con el apoyo y/o la producción de bienes propios de esta modernización estética radical⁵. El

de los sectores populares paulistas).

³ Fundada en 1916 y apuntando a un público masivo, la *Revista do Brasil* reúne a intelectuales de diversas coyunturas: desde modernistas a pensadores autoritarios, católicos e incluso representantes de la generación de 1870. Dicha revista facilita el crecimiento de la industria editorial del libro, constituyéndose en un órgano intelectual clave del país. Captando un público popular amplio, todas las figuras que serán relevantes en el modernismo intervienen también en la *Revista do Brasil*, convirtiéndose ésta en un espacio especialmente codiciado por los modernistas. Al respecto, véanse Bonafini Landers (1988) y Miceli (2001) entre otros.

⁴ En efecto, Miceli (2001) advierte que hasta los años veinte el intelectual se consolida como parte de la clase dirigente por el simple pasaje por la Universidad. Ahora las esferas política y cultural siguen un proceso de diferenciación creciente que clausura aquella circulación asegurada. Así, el mundo oligárquico afloja sus lazos orgánicos, rígidos hasta ese momento.

⁵ A la vez, el encierro de clase se hace visible en la circulación reducida de las primeras obras modernistas, como la primera edición de 800 ejemplares de *Losango cáqui* de Mário de Andrade, o la edición parisina de *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, fuera de circulación en el mercado

acceso a la oligarquía permite a los intelectuales acceder también a la experiencia europea de vanguardia, para asumir así el papel de innovadores culturales y estéticos⁶.

En 1930 las oligarquías disidentes (pertenecientes a los estados excluidos del circuito de exportación), junto a facciones oligárquicas del nordeste y movimientos de oposición en San Pablo y Minas Gerais, llevan adelante una insurrección armada y asumen el gobierno central, derrotando a la oligarquía paulista. El gobierno provisorio de Vargas debilita más aún las bases políticas de la antigua clase dirigente. Esas fuerzas oligárquicas intentan recomponerse creando un frente paulista único (uniendo el PRP y el PD); en 1932, este grupo desencadena un movimiento armado para desplazar a la colisión de 1930. Derrotado, el frente único gana las elecciones en 1933. Pero en 1937, el golpe instaura un régimen dictatorial que acaba con las esperanzas oligárquicas de recuperar el control del poder central (Miceli, 2001; Carone, 1985).

En lugar de reconocer la demanda social de ampliación de la participación política, los dirigentes de la oligarquía paulista se dedican a crear instituciones culturales capaces de reforzar a sus propios grupos intelectuales, considerando que el fortalecimiento de sus cuadros especializados en las áreas política y cultural constituye una herramienta estratégica.

Las derrotas de los años 1930 y 1932 definen la dirección de las carreras de muchos intelectuales paulistas: los del PRP se radicalizan hacia la izquierda y la derecha. Así por ejemplo, por motivaciones políticas, en 1929 Oswald de Andrade rompe con Mário de Andrade, Paulo Prado y Alcântara Machado (relativamente ligados al PD); en los años treinta, Oswald ingresa al Partido Comunista Brasileño (el PCB) alejándose de la experiencia modernista (y renegando de su propia obra vanguardista previa), al tiempo que otros escritores modernistas (Plínio Salgado, Menotti del Piccia, Cassiano Ricardo) se ligan al autoritarismo de derecha. Y mientras los intelectuales del PRP tienden a asociar estética y política, e incluso radicalizan ese vínculo (como

masivo nacional.

⁶ Un elemento importante que en los años veinte produce una fractura ideológica en el interior de la clase dirigente paulista (y que resulta clave para los intelectuales modernistas, especialmente para Paulo Prado), se refiere a la posición nacionalista adoptada frente a la presencia de capitales extranjeros: parte de la oligarquía cafetalera, modernizante y nacionalista (bajo el modelo de la casa Prado-Chaves, de Paulo Prado) inicia una puja por reducir o anular la presencia imperialista en la intermediación comercial del café, en gran parte en manos de capitales ingleses y norteamericanos. Esa puja produce una fractura política en el interior de la oligarquía del café, entre el grupo que (como Paulo Prado) se opone a la presencia del capital inglés (nucléándose en el PD), y el Partido Republicano Paulista, en el que se encuentra la mayor parte de la oligarquía cafetalera conservadora, enfrentada al nacionalismo modernizante de los "democráticos" (Berriel, 2000: pp. 22-28).

en el caso de Oswald de Andrade), los intelectuales del PD (con el ejemplo paradigmático de Mário de Andrade) tienden a resguardar la autonomía estética respecto del conflicto político.

Finalmente, ciertas organizaciones políticas radicales de derecha, como la “Ação Integralista Brasileira” e instituciones apoyadas por la Iglesia, articulan una respuesta activa frente a la derrota de la oligarquía paulista. Estos grupos atraen, entre 1930 y 1937, a intelectuales y políticos cuyas carreras se truncan (o corren el riesgo de truncarse) por la derrota de la oligarquía: estos movimientos apuntan a defender el objetivo de ser políticos profesionales e intelectuales, y a erigir a ciertos líderes radicales para restaurar (a través de un proyecto autoritario) las relaciones de fuerza previas a 1930. Cuando en 1932 se confirma la derrota política de la oligarquía, muchos intelectuales se vuelcan hacia el partido de la “Ação Integralista”, y crece el peso de la Iglesia en la elite intelectual⁷.



Aunque casi todos los escritores modernistas provienen de antiguas familias de las clase dirigente paulista, se distinguen entre sí por la proximidad en relación a la fracción intelectual y política de la misma. En este sentido, Oswald de Andrade es un típico “homem sem profissão” según su propia definición⁸, como heredero de una posición segura y antigua de prestigio cultural y político. En cambio Mário de Andrade constituye un ejemplo de “primo pobre” que enfrenta más dificultades para obtener una posición de reconocimiento o consagración. Así, mientras Oswald viaja a Europa, Mário (que jamás sale de Brasil) estudia el interior del país, aprovechando la recolección de materiales populares para su propia producción intelectual y estética; mientras Oswald se entrega a la práctica literaria gracias a su fortuna personal, Mário (que participa del PD, pero sin desarrollar una carrera política) ejerce su liderazgo intelectual por vías diferentes, invirtiendo fuertemente en capital cultural, y aprovechando la expansión de las instituciones culturales de la oligarquía, sin una posición económica sólida y sin un título universitario. Con estos elementos compite con Oswald por el liderazgo del modernismo, diversificando su competencia cultural y cubriendo casi todos los dominios culturales de la época (literatura, bellas artes, folklore, etnografía, historia), en tanto Oswald no produce prácticamente nada fuera de la

⁷ En el campo literario, este fenómeno se hace visible a través de la creación del grupo de escritores católicos reunidos en torno a la revista *Festa*, una publicación que se considera modernista pero que invoca una estética “espiritualista” y esencializadora de la identidad nacional.

⁸ En el texto autobiográfico del mismo título. Véase Andrade (1990).

literatura, al menos hasta después de los años treinta.

Por otra parte, la concepción del modernismo como manifestación cultural de la clase dirigente es reforzada por los propios intelectuales del movimiento, por ejemplo en los análisis retrospectivos que elaboran sobre el movimiento Mário y Oswald de Andrade. En la conferencia “O movimento modernista” de 1942, Mário (adoptando una posición de autocrítica radical) concibe la “Semana” como una manifestación de la aristocracia paulista en contra de la burguesía carioca⁹. Para ello, traza un antagonismo entre las tradiciones culturales de Río de Janeiro y San Pablo, entendiendo el modernismo como ruptura moderna con la forma e ideología de la hegemonía tradicional carioca. Su objetivo es probar la esencia “paulista” de la “Semana”, poniendo en evidencia las motivaciones por las cuales el modernismo sólo podría haber surgido en San Pablo. En esta dirección, opone la cultura urbana de Río (internacionalista pero decimonónica, dominada por una burguesía ligada a la burocracia y las academias) a la de San Pablo (más provinciana pero antiacademicista, y con una “verdadera aristocracia” comprometida con la modernización industrial). En efecto, para Mário “o movimento modernista era nitidamente aristocrático”, y “Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional” (p. 127), opuesta a la “alta burguesía carioca” culturalmente más conservadora¹⁰.

También Oswald, en el artículo “O modernismo” de 1954, revisa las bases sociales y económicas de la vanguardia, y refuerza el lazo estrecho que vincula esta experiencia estética a la oligarquía, advirtiendo el modo en que, como instancia de distinción, este movimiento colabora en la construcción de la identidad cultural de la elite tradicional paulista¹¹.

⁹ Analizando la crítica rupturista emprendida por Mário en ese texto, Mota (1978: p. 109) advierte que, al evaluar a la distancia las raíces ideológicas de su producción intelectual y la del grupo modernista en su conjunto, Mário parece situarse “no limite da consciência possível”.

¹⁰ Esta interpretación anti-burguesa agrega una connotación diferente a los ataques a la burguesía en la obra de Mário de Andrade en general (por ejemplo, en la famosa “Oda ao burguês” en *Paulicéia desvairada*).

¹¹ Otro juicio demoledor en este sentido es el del artista plástico E. Di Cavalcanti, que en 1955 recuerda con ironía el lazo paradójico entre vanguardia y clase dirigente: “...: la flor y nata de la mayor derecha conservadora de la sociedad paulista apadrinaba una manifestación literaria dirigida a combatirla. Lo único que no tocábamos era la estabilidad económica de estos señores” (citado en Amaral, 1978: p. 21).

Con respecto a la reformulación del pensamiento racista, aunque en las décadas del veinte y del treinta el ideal de “branqueamento” continúa presente (Skidmore, 1989: p. 212), la elite vivencia la tensión entre el surgimiento del concepto de “herencia racial”, (reactualizado por teorías europeas ligadas a la derecha alemana), y ciertas relecturas nacionales que, por el contrario, adoptan una posición positiva para evaluar laudatoriamente el mestizaje. En esta línea intervienen los textos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Gilberto Freyre.

A pesar de esas exaltaciones del mestizaje (que no implican sin embargo el abandono de la categoría de “raza”)¹², bajo la incidencia del pensamiento racista promovido por Alemania, la “Ação Integralista Brasileira” se vuelve el partido político de más rápido crecimiento: aunque el racismo no es explicitado, el tema central de las publicaciones integralistas es el nazismo y el antisemitismo (que serán reprimidos por el gobierno de Vargas).

A la vez, aunque en la década del diez ya hay críticas fuertes de parte de la elite intelectual al falseamiento de la República (en las obras de Lima Barreto, Alberto Torres y Manoel Bonfim, entre otros), en el veinte esas críticas se agravan y adquieren un tono más fuertemente nacionalista, tanto para plantear la necesidad de adecuar las instituciones políticas a la singularidad nacional, como para revertir los diagnósticos negativos sobre la raza, en favor de las posibilidades regionales y/o nacionales. En este sentido, Skidmore (1989) encuentra puntos de contacto entre la rebelión estética del modernismo (contra la herencia conservadora de los intelectuales “académicos” de entresiglos), la reacción política (contra el orden conservador) y la emergencia de un discurso exaltativo del futuro nacional y de los efectos de la mezcla racial.



¹² En el marco de este recrudescimiento del racismo, varios intelectuales brasileños (entre ellos, Gilberto Freyre y Roquete Pinto) dan a conocer un “Manifiesto contra o preconceito racial” (publicado en octubre de 1935) en donde se declaran en contra del trasplante de ideas racistas a países cuya consolidación depende de la integración racial. Sin embargo, como veremos, esa declaración no agota la posición de estos intelectuales frente a las categorías problemáticas de “raza”, “jerarquía racial” y mestizaje.

III.1. Fuegos cruzados

Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil*

“O dia que o capitão-mor Pedro Alvares Cabral levantou a cruz (...) era a 3 de maio, quando se celebra a invenção da Santa Cruz em que Cristo Nosso Redentor morreu por nós, e por esta causa pôs nome à terra que havia descoberta de Santa Cruz e por este nome foi conhecida por muitos anos. Porém, como o demônio com o sinal da cruz perdeu todo o domínio que tinha sobre os homens, receando perder também o muito que tinha em os desta terra, trabalhou que se esquecesse o primeiro nome e lhe ficasse o de Brasil, por causa de um pau assim chamado de cor abrasada e vermelha com que tingem panos, que o daquele divino pau, que deu tinta e virtude a todos os sacramentos da Igreja.”

Fray Vicente do Salvador, *História do Brasil*

Los textos de Paulo Prado operan como puntos de articulación privilegiados entre la ideología finisecular y la vanguardia, y entre el ensayo social positivista y el culturalista de los años treinta, exponiendo abiertamente la tensión que atraviesa el modernismo entre fracturas y continuidades ideológicas. Este apartado aborda dos textos de Prado, centrales en el ensayismo brasileño de la década del veinte: *Paulística* y *Retrato do Brasil*. Por una parte, atiende a la tensión que sesga la obra de Prado entre conservadurismo ideológico y vanguardia estética, considerándola una instancia privilegiada para poner en evidencia los puntos de contacto entre la oligarquía y el modernismo (ese contacto constituye un rasgo peculiar y persistente en las vanguardias latinoamericanas, y obliga a repensar las articulaciones entre clase social y subgrupos culturales). Al mismo tiempo, analiza los lazos estrechos que estos ensayos, al pensar la alteridad social y la identidad nacional, establecen con el ensayismo decimonónico y con el discurso colonial inaugurado con la conquista y colonización de Brasil.

En efecto, Prado mantiene una relación compleja y problemática con el modernismo; sin embargo, mientras la crítica en general subraya la ruptura estética del movimiento o el papel de Prado como oligarca y mecenas de la “Semana de arte moderna”¹³, pocos trabajos (como el de

¹³ Aunque precedida por algunas manifestaciones plásticas y literarias previas (una exposición de plástica francesa de vanguardia, la puesta en escena de la obra teatral *O contratador dos diamantes* de

Berriel, 2000) enfatizan, por el contrario, el carácter programático, la continuidad ideológica y la coherencia implícitos (más allá de la estética) entre la obra de Prado y el modernismo en su conjunto. Así por ejemplo, en tanto Moreira Leite (1969) explica la asimetría entre Prado y la vanguardia paulista por tratarse de un movimiento estético sin una coherencia ideológica “sólida”¹⁴, Berriel postula que, por el contrario, Prado juega un papel clave en la formación ideológica del grupo. Mientras los modernistas que realizan una experimentación formal más radical postulan también una utopía de transformación social (con grados diversos, es el caso de Mário y Oswald de Andrade); y otros actores más convencionales filian esa transformación estética al conservadurismo y/o al “fascismo” (como los grupos “Verde-Amarelo” y “Anta”), Prado no se liga al grupo conservador sino al de los intelectuales progresistas en los planos estético y político¹⁵, generando así una contradicción interesante entre ideología y estética.



Afonso Arinos, entre otras), la “Semana de arte moderna” (que tiene lugar en febrero de 1922, en el Teatro Municipal de San Pablo, y es promovida por la clase dirigente paulista) simboliza la introducción de la vanguardia en Brasil. Prado se involucra en el movimiento modernista, financiando la “Semana” y estableciendo lazos intelectuales estrechos con numerosos artistas del movimiento. Al respecto véanse Amaral (1978), Sevcenko (2000), Schwartz (1993) y Berriel (2000) entre otros.

¹⁴ En efecto, Moreira Leite (1969) plantea que, aunque Prado adhiere al modernismo, es difícil identificar en su obra la influencia de ese movimiento intelectual, acaso porque el modernismo es una tendencia estética más que ideológica. Moreira Leite insiste en efectuar una lectura despolitizadora del modernismo: sostiene que las primeras manifestaciones vanguardistas de los años veinte no contienen una orientación política acentuada, mientras que, en cambio, reconoce que en los treinta los líderes modernistas tienden a orientarse más marcadamente por opciones políticas de izquierda o de derecha. A la vez, cuando Moreira Leite acusa al modernismo de “carencia de solidez ideológica”, olvida que este rasgo es común a las vanguardias estéticas latinoamericanas y europeas, en general sesgadas por numerosas fracturas y polémicas, e inestables en función de sus propios presupuestos básicos.

¹⁵ Ese lazo se hace visible en la participación de Prado como director de revistas modernistas (como la *Revista do Brasil*, entre 1923 y 1925), y como prefaciador o destinatario de textos claves del movimiento (como las novelas *Macunaíma* de Mário de Andrade y *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, ambas dedicadas exclusivamente a Prado).

Narciso en el espejo

Como los manifiestos oswaldianos o *Macunaíma*, el primer conjunto de ensayos producido por Prado y titulado *Paulística*,¹⁶ tensiona dos temporalidades opuestas y absolutas: el origen remoto del pasado (regional/nacional) y el futuro promisorio. Sin embargo, las modulaciones ideológicas de Prado son muy particulares: entre otros elementos, la exaltación de la hegemonía regional, la valoración de las alteridades sociales o de las mezclas raciales en la historia, y el papel asignado a los sectores populares en la construcción de la nación, cargan esas temporalidades “absolutas” compartidas con el modernismo, de un sentido radicalmente diverso.

Paulística se inscribe claramente en el seno de los proyectos culturales del modernismo que buscan forjar la legitimidad simbólica de la hegemonía paulista¹⁷. Con menos dotes literarias que los artistas de vanguardia, Prado se erige en una suerte de pensador historiógrafo que resiste la autonomización del arte y de las ciencias sociales. Al mismo tiempo, busca una reintegración “decimonónica” como dirigente económico, político e intelectual, y se propone expandir esa simbolización legitimante a la totalidad de la región paulista, para lo cual se remonta al origen remoto de la conquista y colonización, y restringe al pasado y a la elite los lugares en donde descansan (escondidas y esperando ser interpretadas) las claves del “problema nacional”.

Apoyándose en el presupuesto de que la historia de Brasil como un todo depende de la historia particular de San Pablo, Prado revisa el proceso histórico de formación del carácter regional, atendiendo a la pervivencia (y/o a la transformación) de ciertos rasgos claves de la psicología social. En esta dirección, se basa en los modelos historiográficos de Renan, de la generación del setenta y de Capistrano de Abreu (según este último, la historia nacional depende de los caminos de desarrollo y comercialización)¹⁸, así como también busca apoyo en las teorías

¹⁶ El texto reúne una serie de artículos ensayísticos publicados en la década del veinte en *O Estado de São Paulo*. Primera edición en libro: San Pablo, Monteiro Lobato, 1925.

¹⁷ Aunque sin olvidar las marcadas diferencias estéticas e ideológicas, puede pensarse que ésta es también la raíz que impulsa la aprehensión poética o narrativa de San Pablo (como escenario simbólico de una modernización privilegiada) en *Paulicéia desvairada* (1922) de Mário de Andrade o en *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) de Antônio de Alcântara Machado. Sin embargo, explorar los lazos y diferencias entre el ensayo de Prado y estos textos literarios, en relación a la representación de la ciudad, excedería con creces los objetivos de esta tesis. Al respecto, puede consultarse Sevchenko (2000).

¹⁸ Capistrano de Abreu (el principal interlocutor y guía historiográfico de Paulo Prado) parte del proyecto ambicioso de escribir una historia de Brasil diferente de la versión (pro-monarquista y conservadora) de Varnhagen: entre otras particularidades, en sus *Capítulos de História Colonial*

sobre la decadencia de las razas (especialmente, en la versión de Oliveira Martins sobre la decadencia racial de Portugal)¹⁹.

Esta continuidad ideológica con las hipótesis y presupuestos de la generación anterior (e incluso con respecto al propio legado simbólico familiar) refuerza el carácter oligárquico de las ideas de Prado, y expone así uno de los lazos más flagrantes entre la producción intelectual de los años veinte en torno al modernismo, y la oligarquía²⁰.

Partiendo de este *background* ideológico, basa su análisis de la historia paulista en el lazo directo de la sierra al mar que, desde el comienzo de la colonización, aísla a San Pablo de las demás regiones, impidiendo la llegada de diversas influencias negativas que sí actúan en el resto de Brasil. Gracias a ese “caminho do mar”, “a população do planalto se conservou afastada dos contágios decadentes da raça descobridora” (p. 24), frente al litoral y el norte, en contacto con la metrópoli (por la presencia constante de representantes del poder político y de la Iglesia). Ese contacto estrecho con la península es negativo porque Portugal entra rápidamente en un período de desintegración social. A esto se suma la decadencia económica, racial (por la presencia de negros) y moral que se instaura en la colonia, de la cual “sólo se salva el sur”.

En *Paulística* Prado imagina un tiempo remoto en el que se habrían acumulado las características étnicas (amén de las geográficas) que justifican la hegemonía “natural” (económica,

(1907) se apoya en el modelo de mestizaje originalmente pensado por Martius, para situar el inicio de la historia nacional en las culturas indígenas, aunque reitera los estereotipos racialistas (al igual que *Retrato...*); como luego hará Prado, avanza en el análisis de la miscigenación desde el punto de vista sexual, considerando motivaciones diversas para indias (deseo de ascenso racial) y portugueses (ausencia de mujeres); como Prado, analiza la historia brasileña como resultado de un proceso de diferenciación regional (así, la expansión bandeirante crea un sistema sociocultural colonial diferente respecto de las áreas litorales). Anticipando las lecturas de Buarque de Holanda y Freyre, Capistrano de Abreu analiza la vida cotidiana de esos “Brasiles” diversos partiendo de la cultura material como configuradora de mentalidades heterogéneas.

¹⁹ Además, Prado toma del historiador portugués Oliveira Martins, la diferenciación conceptual entre el norte de Brasil (esclavista y dependiente de la metrópoli) y el sur (más moderno, independiente e insumiso). Martins impone “por primera vez” el tópico (preferido por la oligarquía del café) de la superioridad histórica, racial y cultural del paulista frente al resto del país. Así, de Martins a Prado se consolida el mito de Brasil como “obra dos bandeirantes”.

²⁰ A través de su tío Eduardo Prado, en París y Lisboa Paulo Prado entra en contacto personal con representantes claves (predominantemente conservadores) de la generación del setenta de Brasil y Portugal (Eça de Queirós, Oliveira Martins, Capistrano de Abreu y Joaquim Nabuco, entre otros). De esa generación, Paulo (y en parte todo el grupo modernista) hereda las críticas al desajuste entre ideas y realidad, a la falsa retórica académica, a la importación cultural y la ausencia de originalidad mental, a la desnacionalización de la sociedad y a la decadencia de Europa (especialmente de la península ibérica).

política y cultural) de San Pablo sobre el resto de Brasil. Aunque reconoce que otras regiones son igualmente claves para entender la historia nacional, el objetivo central de *Paulística* es densificar el espesor simbólico (racial e histórico) de San Pablo, para dotarlo de una legitimidad superior en la definición de la identidad nacional. Así, desde el Prefacio el narrador acentúa la gravitación de un “epos” implícito privilegiado, cargando de un sentido aurático “o mistério das origens” (p. 4). En el marco de esa legitimación simbólica, el texto traza su historia de San Pablo como región positivamente aislada respecto del conjunto nacional.

En efecto, en la teoría de Prado raza y geografía colaboran para la formación de un “centro de aislamiento” privilegiado en San Pablo: por un lado el cruce entre portugueses e indígenas da origen a una mezcla superior y exclusivamente paulista (la de los mamelucos), en la que habría perdurado el ideal heroico del “hombre renacentista”. Así, apoyándose abiertamente en la “Antropogeografía” de Moritz Wagner y Ratzel, Prado sostiene que el aislamiento y la mezcla racial cerrada crean un tipo étnico homogéneo y superior que juega un papel clave en el impulso de progreso desplegado por San Pablo. A esa mezcla se suma luego el elemento judío, agregando los trazos positivos de inteligencia, voluntad y arribismo, amén de cierto individualismo y secularización, específicos de la sociedad paulista. En este sentido, resulta interesante leer *Paulística* en el seno del racismo antisemita de la década del veinte: en “Cristãos-novos em Piratininga” por ejemplo, Prado se dedica a refutar a Oliveira Vianna, quien en *Populações meridionais do Brasil* y en *Evolução do povo brasileiro* asigna un mayor papel a los europeos “arianos” que a los judíos en San Pablo (en el marco de una búsqueda xenófoba por defender las bases raciales positivas de la región)²¹.

A la vez, la situación topográfica de la región, aislada del resto del país y dotada de un clima “fortificante”, mantiene ese centro libre de contaminaciones raciales y culturales externas²².

²¹ Por lo demás, existen numerosos puntos de contacto entre el ensayismo de Oliveira Vianna y el de Paulo Prado. Aunque esta comparación excede con creces los objetivos de esta tesis, cabe señalar que *Evolução do povo brasileiro* (de 1922) constituye una reactualización reaccionaria del pensamiento social hegemónico precedente. Sin embargo, aunque elogia a los pensadores del racismo europeo (y mantiene la tensión entre razas inferiores y superiores), al menos relativiza el peso de tales categorías, ofreciendo una solución más “potable” a la tensión entre ideología racista y realidad multirracial. En efecto, negando los diagnósticos negativos (de Le Bon a Nina Rodrigues), *Evolução...* pretende probar empíricamente que Brasil ya asciende efectivamente hacia el blanqueamiento (al que se refiere como “arianización”) gracias a la “destruição” de la población “inferior”, india y negra (así por ejemplo, apela a tablas cuantitativas para mostrar la mayor mortalidad y menor fecundidad de éstos, amén del aumento de la población blanca por inmigración). De este modo, con el bagaje conceptual heredado del racismo finisecular, Vianna llega a una conclusión positiva, y en este sentido opuesta a la de Prado.

²² En efecto, junto con la endogamia racial y el aislamiento geográfico, el clima (gracias a las

Por su parte, el conquistador portugués es presentado como un actor fuerte e individualista, de imaginación ardiente y propenso al misticismo; en su mayoría, se habría tratado de delincuentes y marginales expulsados de la metrópoli que, al llegar a Brasil, habrían caído en la “tentación” de la sensualidad indígena, ya que

“Para essa gente desabusada e rude -íberos e cristãos novos- as índias tupiniquins e guaianases trouxeram, ao desembarcar, a sedução da concubinação na vida livre da mata virgem” (p. 28).

La crueldad e indisciplina de los portugueses habría sido atemperada por cierta “doçura”, estableciéndose así una marcada diferencia con respecto a los conquistadores españoles²³. Sin embargo, algunos rasgos “negativos” (especialmente la tendencia a rebelarse frente a la autoridad) resultan ventajosos porque preservan la individualidad y la autonomía de la región paulista frente a la colonia. Destacando la modernidad, el liberalismo y la actitud secularizadora propia del paulista, cuando Prado se refiere a la historia de la región (deteniéndose en las entradas bandeirantes o en la vida de los “patriarcas” fundadores de la región paulista), subraya los episodios (anécdotas de biografía individual o escenas de rebelión colectiva) que prueban la gravitación de ese carácter rebelde e independiente. Así, toda la expansión geográfica de Brasil termina percibiéndose como “o desenvolvimento fatal das qualidades étnicas do povo paulista” (p. 37).

Apoyándose en Varnhagen tanto como en los *Capítulos de História Colonial* de Capistrano de Abreu, Prado concibe la alteridad indígena a partir de ciertos rasgos ambivalentes (tales como “indolência” y, al mismo tiempo, capacidad para llevar a cabo grandes esfuerzos, o “instinto nômade racialmente determinado” y buen desarrollo de los sentidos)²⁴. Prado elogia las bandeiras orientadas a la explotación de tierras y metales, y condena las ligadas a la cacería de indígenas (calificándolas como expediciones “de morte e extermínio”, p. 80); sin embargo, es

bruscas modificaciones de temperatura) ejerce en el habitante del “planalto” una influencia “tónica”, además de producir una selección “natural” de los “más aptos”.

²³ Para referirse a la “hiperestesia de rapina e sangue dos aventureiros castelhanos”, Prado remite a Rufino Blanco Fombona (p. 88), aunque sin citar la fuente en la que se apoya. Esa breve mención deja entrever el diálogo oblicuo que el texto de Prado traza con otras figuras del ensayismo latinoamericano contemporáneo.

²⁴ En *Paulística*, al referirse al indígena varias veces Prado apela al pretérito imperfecto y a expresiones verbales de potencialidad (como si procesara el carácter ya clausurado, y por ende puramente imaginario, de esta figura), para pasar inmediatamente después al presente. Esa oscilación de tiempos revela la ambivalencia del ensayo, entre la reconstrucción de un tipo original “perdido” y la perduración de ese modelo en el interior de la mezcla.

extremadamente ambiguo en relación al papel de las bandeiras en la represión de los quilombos de negros. A la vez, relativiza la condena de esas excursiones contra los indios cuando afirma los “preconceitos” raciales para explicar “o choque inevitável da raça forte e conquistadora, exterminando e escravizando o gentio imbele, disperso e mal armado” (p. 79).

En esta dirección, uno de los objetivos centrales de *Paulística* parece ser la celebración exultante de una (y sólo una) mezcla racial, en el origen remoto de la nación:

“Do cruzamento desse índio nômade, habituado ao sertão como um animal à sua mata, e do branco aventureiro, audacioso e forte, surgiu uma raça nova, criada na aspereza de um clima duro, no limiar de uma terra desconhecida. No desenvolvimento fatal dos elementos étnicos num meio propício, mais do que em outras regiões do país, em São Paulo medrou forte, rude e frondosa a planta-homem” (p. 29).

Más adelante, insistiendo en el carácter superior de ese renacimiento racial (ocurrido en un pasado heroico, y proclive a “uma mais rápida arianização”, p. 9), Prado afirma que el mameluco es

“...um admirável exemplar humano (...) dos que só puderam realizar nessa perfeição física, os homens da Renascença italiana, quando César Borgia seduzia o gentio de Maquiavel” (p. 86).

A la valorización épica de San Pablo (por la semejanza con la aristocracia del Renacimiento italiano) se suman las comparaciones de esta región con el interior montañoso del Peloponeso en la Antigüedad griega (por ejemplo, en p. 26), legitimando así veladamente el origen clásico y rector del paulista para definir una versión “más elevada” del carácter nacional.

Por otra parte, cuando historiza el desarrollo del área paulista, Prado no exalta el papel paradigmático de las masas tanto como el de algunos individuos aislados que asumen un cariz legendario. Así, reproduce una concepción reaccionaria sobre el proceso histórico, ya que en general los “héroes” no encarnan las tendencias colectivas de las multitudes; más bien, imponen sus propios rumbos a las masas, convirtiéndose en los “patriarcas” fundadores de la oligarquía. Eligiendo el modelo rankeano en lugar del de Walter Scott (aunque explícitamente reivindica a ambos), en *Paulística* los conflictos sociales a lo largo de la historia no dependen de causas económicas o de la participación activa de las masas, sino de la voluntad (y a menudo, de las pasiones privadas) de algunos portugueses “heroicos” de la elite, vigorosos, longevos, portadores

de una capacidad hiperbólica de reproducción y que, al mezclarse con las indígenas, dieron lugar a una primera prole de “piratininganos”. Reconstruyendo esas historias pasionales y/o aventureras (como la de João Ramalho, o de los Pires y Camargos), Prado rastrea en los documentos coloniales los indicios épicos necesarios para reforzar el prestigio simbólico en que se basa su propia posición oligárquica, aunque transviste su pertenencia a ese linaje heroico -su fidelidad a la clase de origen- al presentarse como “um simples produtor, comissário e exportador” que “só sabe plantar, colher e embarcar o seu produto” (p. 138).

Es obvio que esta celebración conservadora de la propia región busca desarticular la gravitación de otros regionalismos, hasta entonces hegemónicos en términos materiales y/o simbólicos. Al evaluar la producción del café o la raza paulista como instancias de regeneración, Prado afirma en términos apologeticos la centralidad nacional de su clase e incluso de su propia familia: el sur encarna el progreso frente al atraso del norte y el nordeste, San Pablo encarna la esencia del sur, y su familia, la esencia dirigente y modernizadora de San Pablo.

En efecto, realizando un movimiento inverso al de Gilberto Freyre (y al del Euclides da Cunha, que Freyre erige en su propio precursor), Prado advierte que el atraso “natural” del norte (“a imobilidade do faquirismo tropical”, p. 9), no resiste ninguna comparación con el acelerado crecimiento económico y social del sur (y aquí, el sur “equivale” a San Pablo)²⁵. La mezcla racial superior, el clima más benigno al progreso, la riqueza del suelo, el mayor peso de la inmigración europea y el menor del esclavismo “explican” la situación de privilegio de San Pablo. Así, Prado desautoriza el regionalismo nordestino de un sólo golpe, considerándolo resultado de una artificial deformación romántica, de un sentimentalismo nostálgico del pasado en desaparición:

“...um *poncif* literário que tem alimentado uma magnífica produção intelectual, explorando o romantismo regional dos sertões nordestinos ou o africanismo baiano, como no século XIX o indianismo fora de moda dos nossos poetas. É a lenda do Brasil brasileiro, localizado numa região pitoresca, mas estéril e ingrata (...). Exagero romântico que será dentro em pouco tão inexplicável como considerar o carro de bois do pioneiro do far-west o símbolo da grandeza da América americana” (p. 8).

²⁵ Ténganse en cuenta que esta crítica, presente en el Prefacio a la segunda edición de *Paulística*, es de 1934, precisamente un año después de la aparición de *Casa-grande e senzala*. Inscripta en ese contexto, la cita adquiere el cariz de un ataque virulento (pero solapado) al regionalismo freyreano.

Sin embargo, a pesar de esa superioridad múltiple del área paulista desde el s. XVI, y de su influencia decisiva en la constitución de la unidad nacional, para Prado la región entra en decadencia en el s. XVIII como resultado de la ambición del oro. Este factor (que será retomado y ampliado en *Retrato do Brasil*) opera como una suerte de “hybris”. A la ambición se suman la apertura de nuevos caminos que interrumpen el aislamiento (como el paso abierto para la explotación de Minas Gerais) y la pérdida de la autonomía política, económica y cultural respecto de Río de Janeiro. El resultado final de ese deterioro se percibe en la transformación del antiguo mameluco de los sectores populares “heroicos” en “o Jeca do escritor paulista”, en alusión al análisis de Monteiro Lobato (p. 39); es decir, en el caboclo actual supuestamente triste, pálido, víctima del alcohol y el “faquirismo indolente”. También la aristocracia rural, que hasta entonces preservaba la esencia nacional, ahora se encuentra en crisis como el resto de las clases, degenerando por efecto de esa decadentización. Aun así, de la “velha semente bandeirante” todavía queda el fermento instintivo de los “tempos heróicos”, vivo en el paulista contemporáneo, y renovado por la inmigración europea e interna.

De este modo, la apelación a la “decadencia” (que históricamente habría tenido lugar desde el s. XVIII hasta el presente) constituye una estrategia eficaz de auto-legitimación del propio papel que la elite dirigente desempeña en el presente, orientando el “renacimiento” económico, racial y cultural de la región. De hecho, *Paulística* confirma el propio papel del ensayista como “patriarca” de la clase y orientador de las masas, hacia la modernización y la defensa de la autonomía en el área paulista y en la nación en su conjunto.

Hasta tal punto el enfoque de Prado está sesgado por los intereses de su clase, que manipula los acontecimientos, destacando la relevancia de aquellos que tienen consecuencias directas para la economía de la clase dirigente, y desestima aquellos que modifican las condiciones de vida de los otros grupos sociales²⁶. El ensayo, acercándose a una tradición épica de largo aliento, busca despertar esa “velha semente” dormida, descubriendo las huellas en extinción de una antigua hegemonía perdida. En este sentido, comparte el tono “saudadoso” que impregna la reconstrucción del viejo dominio oligárquico en los textos de Gilberto Freyre, pero también comparte la tensión radical (que atraviesa los textos vanguardistas en su conjunto) entre un “pasado remoto original” y un “futuro utópico” fundado por el texto.

²⁶ Esa manipulación, como otras en el texto, está “justificada” por el método impresionista empleado deliberadamente en el ensayo. Tal como Prado advierte en el Prefacio a la segunda edición de *Paulística*, “a deficiência de documentos permite, com mais liberdade, a reconstituição do passado, pela ignorância que simplifica e clareia, e que é (...) um dos requisitos do perfeito historiador” (p. 4).



Retrato do Brasil (1928)²⁷, el ensayo siguiente de Prado, se convierte en un texto central con fuertes consecuencias en el ensayismo posterior que reflexiona sobre el carácter nacional. Allí Prado agudiza la rebelión (todavía sutil en *Paulística*) contra la figuración ufanista de Brasil como "Visão do Paraíso" (la versión que, mostrando a Brasil como un escenario libre de conflictos y de vicios, y saturado de riquezas y bellezas naturales, recorre obsesivamente la literatura y el ensayismo brasileños desde la colonia hasta el nacionalismo de Celso, ya considerado en nuestra tesis).

En *Retrato...*, toda la historia de Brasil se basa en el desarrollo desordenado de dos obsesiones negativas: la lujuria y la codicia. Prado recupera concepciones naturalistas del trópico (como las formuladas por Araripe Júnior y Aluísio Azevedo) al sostener que, incentivados por la naturaleza exuberante y el ardor del clima, los excesos de la vida sensual (implícitos en la Europa renacentista y "naturales" entre los "primitivos") dejan una fuerte impronta en el carácter brasileño, produciendo un agotamiento sensorial, vegetativo e intelectual, y creando un estado de fatiga patológica.

Cabe aclarar que para Prado el Renacimiento -concebido como parte de un movimiento de rebelión contra la debilidad de Occidente (p. 149)- implica una exploración "rabelaisiana" de los excesos instintivos. Así, Prado busca lo mismo que Mário y Oswald de Andrade (el "origen" de una cultura carnavalesca centrada en la liberación del cuerpo), y apela a las mismas fuentes de la tradición colonial, pero lo hace extrayendo conclusiones exactamente opuestas a las de estos autores²⁸.

Prado describe los excesos sensuales en que caen los conquistadores²⁹ apoyándose acriticamente en las perspectivas "colonialistas" formuladas tanto en el período de la conquista y colonización (por Vaz de Caminha, Soares de Sousa o la *Primeira Visitação do Santo Ofício às partes*

²⁷ Primera edición: San Pablo, Mayença.

²⁸ En este sentido, resulta significativo el hecho de que Prado realice una lectura nietzscheana del Renacimiento (aunque combina ese nietzscheanismo con una concepción típicamente positivista de la economía libidinal).

²⁹ Pues "para homens que vinham da Europa policiada, o ardor dos temperamentos, a amoralidade dos costumes, a ausência de pudor civilizado -e toda a contínua tumescência voluptuosa da natureza virgem- eram um convite à vida solta e infrene em que tudo era permitido" (p. 159).

do Brasil)³⁰ como en el s. XIX por la historiografía de Varnhagen³¹. En este sentido, el análisis de la *Primeira Visitação...* es uno de los casos más interesantes: sin poner en cuestión la transparencia de la fuente, Prado encuentra allí numerosas pruebas de la “anormalidade patológica” instaurada en la colonia: la “hiperestesia sexual” desencadena prácticas de sodomía, tribadismo y pedofilia entre clérigos, cristianos-nuevos, mamelucos, indios y negros, en una mezcla que desconoce las fronteras de género, raza o estamento social, pues “o vício e o crime não eram (...) privilégio das camadas inferiores e médias das povoações coloniais nesse fim do século XVI” (p. 161)³².

Esa supuesta hipertrofia del deseo podría haber sido puesta en cuestión, o al menos percibirse como un elemento positivo dado su carácter democratizador y generador de cohesión social, racial y cultural. Sin embargo, *Retrato...* concibe sólo las consecuencias negativas ligadas a la dilución de los valores morales y a la creación de un estado de anarquía social que borra las jerarquías sociales y los límites de la represión. Sólo en el “Post-scriptum” -y contradiciendo la hipótesis desarrollada hasta el hartazgo por el ensayo- Prado reconoce las “ventajas” de la lujuria y la anarquía: la mezcla favorece la integración nacional, evitando la segregación racial del elemento negro (como sucede en cambio en EE.UU.)³³; también en el “Post-scriptum”, oponiéndose a la perspectiva implícita en el libro, Prado exalta el mestizaje³⁴ y refuta la jerarquía de las razas³⁵, aunque vuelve a afirmar el blanqueamiento (gracias a la saludable arianización de los negros) y la progresiva degradación de los híbridos.

Pero el cuerpo del ensayo sigue y traiciona su propio modelo de origen, dado que -tal como también declara en el “Post-scriptum”-, *Como se deve escrever a história do Brasil* de Martius constituye el principal modelo de análisis. Así, cobra relevancia (al menos, teóricamente) el estudio de la penetración biológica de las tres razas, de la convivencia sexual del portugués con indios y esclavos, de las entradas bandeirantes, y de los aportes (raciales y culturales) del elemento

³⁰ Al respecto, véanse especialmente las pp. 158-162 en el ensayo de Prado.

³¹ Véase especialmente p. 167 en el ensayo de Prado.

³² Vale la pena recordar que Prado financia la publicación de documentos inéditos de la Inquisición en Brasil, continuando así el proyecto historiográfico de su tío Eduardo y de la elite intelectual paulista en general, que veía en esa publicación un apoyo estratégico a la propuesta de definir *ab origine* la identidad paulista.

³³ p. 223.

³⁴ “Salvo uma ou outra objeção aristocrática, que já não existe, o amálgama se fez livremente, pelos acasos sexuais dos ajuntamentos sem nenhuma repugnância física ou moral” (p. 223).

³⁵ “A questão da desigualdade das raças, que foi o cavalo de batalha de Gobineau e ainda é hoje a tese favorita de Madison Grant proclamando a superioridade nórdica, é questão que a ciência vai resolvendo no sentido negativo” (p. 224).

indio y negro. Sin embargo, *Retrato...* rechaza en general la mezcla racial, al tiempo que el negro no recibe ningún tratamiento, más allá de su esencialización y de la condena ambigua de la esclavitud.

En efecto, además de estas ambivalencias raciales, aunque Prado (citando un tópico heredado del discurso abolicionista) reconoce que la asimetría social entre el lujo de la clase dirigente y la miseria extrema de los esclavos es el principal factor responsable de la degradación de las costumbres, en definitiva no es la dominación, sino la anarquía sexual y la ambición desmedida lo que desencadena la decadencia de Brasil. La misma ambivalencia que conduce a aunar causas raciales y socioeconómicas reaparece en el abordaje de la esclavitud negra, pues

“O negro cativo era a base de nosso sistema econômico (...), e como que em represália aos horrores da escravidão, perturbou e envenenou a formação da nacionalidade, não tanto pela mescla de seu sangue como pelo relaxamento dos costumes e pela dissolução do caráter social, de conseqüências ainda incalculáveis” (p. 201).

Esas ambivalencias se exasperan cuando el narrador adopta abiertamente el punto de vista de un viajero europeo recién llegado a Recife (p. 201): ante la ciudad “tomada” por esclavos sumidos en una promiscuidad repugnante, asume una posición crítica que oscila sospechosamente entre el etnocentrismo miserabilista y la denuncia de la explotación, entre la condena racialista y la sensibilidad social al estilo de Rugendas o Debret³⁶. En igual dirección, cuando analiza la situación de decadencia en la metrópoli, advierte que la inmoralidad emana tanto de la esclavitud como “da última mistura com mouros e negros” (p. 193); del mismo modo, el contacto de Portugal con la India proviene de la exaltación de la ambición pero también del contacto con la “sedução asiática” (p. 194).

Así, el texto de Prado cabalga continuamente entre dos argumentaciones ideológicamente contrapuestas: entre la denuncia de la explotación y la condena racialista de la mezcla (que probaría el debilitamiento decadente de los valores morales), y entre el reconocimiento de la intervención de factores materiales y simbólicos, y la determinación biológica. En algunos pasajes se hace más explícito el ataque virulento a la mezcla racial (celebrada tanto en el proyecto

³⁶ Obsérvese la fuerte convergencia de tópicos entre el fragmento de Prado (probablemente inspirado en *Travels in Brazil* de Henry Koster), y las escenas captadas por esos plásticos del s. XIX (considerados en la primera parte de la presente tesis). De hecho, Prado se detiene, como Debret y Rugendas, en captar la llegada del navío negrero, la exposición de los esclavos en venta, olorosos, sucios y enfermos o la intimidad de la vida doméstica de la elite, sesgada por la relajación de costumbres, en consonancia con la degradación moral provocada por la esclavitud.

historiográfico de Martius que sirve de base a *Retrato...*, como en las ficciones de Oswald y Mário de Andrade o en el ensayismo de Freyre): por ejemplo, refiriéndose al arribo de la “sadia e sólida” inmigración europea a fines del s. XIX, advierte que ésta “...veio acordar a mandranice brasileira apodrecendo nas delícias da mestiçagem (...), num desleixo tropical, entre mulatas, lundus e festas religiosas” (p. 213). Concebidas por momentos las víctimas como victimarios, y oscilando entre denunciar y naturalizar la sumisión, indios y negros se presentan como “animais lascivos”, al tiempo que los excesos sexuales acaban perdiendo su remisión a la dominación³⁷. Aunque critica el exceso explotador también entre los paulistas (convertidos en esclavócratas cegados por el deseo de riquezas), Prado exalta acríticamente el papel de las bandeiras en los ataques al “gentio revoltado” de los indios, y luego “aos negros dos Palmares” (p. 177).

Para legitimar la hegemonía de San Pablo, *Retrato...* apela a una estrategia diversa de la empleada en *Paulística* (centrada en historizar la región paulista): aquí, en lugar de exaltar las cualidades positivas del área, asume la posición típica del narrador decimonónico, afirmando los lugares comunes del colonialismo europeo. Para ello, apela acríticamente al “testimonio” de diversos viajeros europeos que visitan Brasil a comienzos del s. XIX. Bajo esa perspectiva miserabilista centrada en el atraso del trópico, la indolencia, la sensualidad o la degradación por la esclavitud, Recife, Salvador y Río de Janeiro se convierten sutilmente en contracaras nefastas de San Pablo. Inserto con fuerza en esa tradición colonial, el texto diseña el perfil contra el cual, pocos años después, reaccionará la mitificación “saudosista” del regionalismo freyreano. En *Retrato...* (siguiendo el *Travels in Brazil* de Koster), el Salvador del s. XIX es “...um horrível monturo que devia empestar até o mar alto”, donde “...as negras vendiam peixe, carne moqueada (...) e as infinitas qualidades de quitutes baianos, alguns dos quais, dizia o cronista, ‘ótimos pelo asseio para tomar para vomitórios’ mientras “a vida dissoluta do africano e do mestiço invadia a melhor sociedade. Tudo se fazia nesse abandono desleixado e corrompido que é a praga da escravidão” (p. 202); “Os escravos eram terríveis elementos de corrupção no seio das famílias. As negras e mulatas viviam na prática de todos os vícios (...). Os mulatinhos e crias eram perniciosíssimos. Transformavam as casas, segundo a expressão consagrada e justa, em verdadeiros antros de depravação” (p. 203).

³⁷ El único elemento que Prado destaca en este sentido es “a submissão fácil e admirativa da mulher indígena, mais sensual do que o homem como em todos os povos primitivos” (p. 167), a lo cual se agrega “a passividade infantil da negra africana” (p. 168), reduciéndose esa sumisión a una mera inclinación racial. Y cuando analiza la lujuria en San Pablo en el s. XIX, “as cafuzas e sararás que pululavam à noite nas ruas escuras de Paulicéia” (p. 216) se convierten en las responsables de infectar de sífilis a los jóvenes blancos.

El mismo diagnóstico horroroso se repite para Río de Janeiro. Basándose en los relatos de viajeros ingleses y alemanes (John Luccock, Andrew Grant y L. von Rango), la capital se evoca como una ciudad atrasada e inmundada, contaminada por un olor penetrante y saturada de esclavos. Citando nuevamente tópicos de la literatura de viajes y de la plástica de Debret y Rugendas,

“Às vezes passavam estranhas figuras de escravos de máscara de ferro, com que os puniam do vício da embriaguez. De toda essa mistura de côres, de línguas, de trajés, (...) Luccock tinha a impressão de estar numa cidade da África” (p. 205).

Así, aunque superficialmente se denuncie la responsabilidad de la esclavitud como institución corruptora (por crear una “filosofía de senzala (...) latente nas profundezas inconfessáveis do caráter nacional”, p. 226), en la estructura profunda de la argumentación la plaga no es la esclavitud sino los propios esclavos. Incluso, en la *dispositio* del texto se antepone la contaminación por la presencia negra al reconocimiento de los abusos por parte de los señores blancos para con sus esclavas. De este modo, exactamente en donde Freyre encontrará puntos álgidos de una “mistura” y cohesión social positivas, Prado descubre una extrema degradación y una fuerte atomización de la sociedad³⁸.

Reiterando la hipótesis de *Paulística*, el contacto con los grandes centros coloniales “envenenados” (física, social, racial y moralmente) por la esclavitud, origina junto con otros factores la entrada de San Pablo en una etapa de decadencia.

A la lujuria se suma la ambición desenfrenada de los conquistadores, poseídos por un individualismo y sed de riquezas que atentan contra el establecimiento de una red social y someten la colonia a “uma locura coletiva” (p. 182) que atraviesa todas las clases sociales y siembra la anarquía.

De la combinación nefasta entre lujuria y ambición (trazos que ya antes de llegar a Brasil darían cuenta de una población decadente) surge una “raça triste” sesgada por la melancolía y la debilidad moral, en contraste con la fuerte moralización presente por ejemplo en la colonización

³⁸ En el clímax de las contradicciones, cuando ataca el concepto nocivo de “romanticismo”, Prado evoca San Pablo en términos “saudocistas”, erigiéndola en un eje del pensamiento romántico (p. 215). El tono romántico con el cual evoca esa San Pablo nostálgicamente perdida contradice la condena al romanticismo que se postula teóricamente (y gracias a esa “romántica condena del romanticismo”, San Pablo adquiere la dimensión aurática que, deliberadamente, se le niega al nordeste).

de los EE.UU³⁹: la tristeza provendría del agotamiento por la perversión sexual y la ambición desmesurada siempre insatisfecha⁴⁰. Ese cuadro patológico ya es perceptible en la colonia (pues Portugal conquista Brasil cuando se encuentra corroído por la decadencia política y la desmoralización de las costumbres) y se agrava con el “romanticismo” que se extiende de movimiento estético a “modo de ser nacional”, en concordancia con una percepción anti-moderna y distorsionada de la realidad⁴¹.



¿Brasil Purgatorio de Portugal?

¿Qué representaciones del Brasil colonial resuenan en esta enunciación de Prado? ¿Sobre qué huellas simbólicas se escribe esa visión de la nación como “Purgatório de Portugal”? Las hipótesis centrales de *Retrato...* se apoyan en “preconceitos” típicos sobre Brasil construidos por el discurso colonialista que inventa *ab origine* una versión escatológica de la nación.

Desplazando los límites geográficos de las áreas crecientemente conocidas a las nuevas periferias, el imaginario exotista de la Europa renacentista proyecta sobre Africa, Asia y luego

³⁹ Prado abre el capítulo “A tristeza” apelando al contraste (ya tópico en la historiografía brasileña) entre los procesos de colonización de EE.UU y Brasil, demostrando que en el primer caso, el puritanismo creó una poderosa unidad de espíritu social, “establecida em condições favoráveis de higiene moral”, y generando “a atmosfera saudável em que pôde prosperar a nação” (p. 191).

⁴⁰ Esta secuencia de abatimiento físico ya estaba presente en varios textos románticos (por ejemplo, en la imagen de algunas razas tristes o “saudosistas”, en Ferdinand Denis) y en el naturalismo (por ejemplo en Araripe Júnior). En este punto resulta claro en qué medida Prado homologa “sin más” los planos de las psicologías individual y colectiva. Así por ejemplo, explicita: “Luxúria, cobiça: melancolia. Nos povos, como nos indivíduos, é a seqüência de um quadro de psicopatologia: abatimento físico e moral, fadiga, insensibilidade, abulia, tristeza” (p. 196).

⁴¹ En la versión de Prado, el concepto de “romanticismo” es ambiguo e incluye un amplio conjunto de manifestaciones del idealismo occidental. En especial, implica falsa retórica, valores meramente discursivos, divorcio entre realidad y artificio (rasgos dominantes en la política liberal y en la cultura brasileña del s. XIX). A la vez, supone una hipertrofia de la imaginación y una exaltación anómala de la sensibilidad. De esa trampa romántica sólo escapan los analfabetos (“que representam ingênuamente a alma popular”, p. 218) o los “raros” que forman parte de una elite de elegidos. La crítica al “mal romántico” nacional reproduce, con contradicciones, los clisés de la reacción naturalista-positivista a la filosofía y estética románticas y al decadentismo finisecular (paradójicamente precursor del modernismo vanguardista).

América, versiones sobre la existencia del Paraíso y el Infierno terrenales⁴². Buarque de Holanda (1969) y Mello e Souza (1995) entre otros, revisan el modo en que esas “visões” del Paraíso y el Infierno imaginan, con inflexiones específicas, el contexto brasileño. Frente al linaje edenizador revisado por Buarque de Holanda, Mello e Souza explora el sentido infemal de la colonización, referido especialmente a la percepción de los indios brasileños como humanidades inferiores o diabólicas⁴³, evidenciando el parentesco entre monstruos medievales y antiguas creencias sobre el salvaje y lo demoníaco, y el modo en que ese imaginario es transpuesto a la figura del indígena y del negro (y, por extensión, a todo el territorio brasileño en proceso de colonización).

En efecto, la representación de la diferencia americana se organiza en el cruce de distintas tradiciones mitológicas de lo monstruoso, lo salvaje, lo animal y lo demoníaco. La imaginación europea ya había desplegado (a través de una larga tradición que se remonta a la Antigüedad clásica) una prolífica teratología en torno a la propia condición humana del “otro”; con el descubrimiento y conquista de Brasil (y de América en su conjunto), esa tradición se orienta a aprehender esa nueva humanidad “de borde”⁴⁴. Si en el discurso religioso católico y protestante, lo monstruoso se asocia a la herejía y el diabolismo, estos elementos se combinan y potencian para aprehender a estos actores, marginales sociales y geográficos al mismo tiempo.

⁴² Así, ya antes del descubrimiento del Nuevo Mundo, se fabularon numerosas versiones sobre espacios saturados de riquezas, o plagados por la exuberancia de una naturaleza fantástica poblada de plantas, animales y hombres “monstruosos”, sesgados por diferencias fascinantes respecto del mundo europeo (por ejemplo, a través de la figura de caníbales irracionales, anárquicos, portadores de sexualidades hiperbólicas y transgresivas).

Mientras en *Visão do Paraíso* Buarque de Holanda acentúa las perspectivas idealizadoras de la naturaleza americana y brasileña, Antonello Gerbi en *La disputa del Nuevo Mundo* (1995) atiende más bien a la genealogía de miradas devaluantes del mundo americano (así advierte cómo, con Buffon y De Paw entre otros autores, se consolida una versión negativa sobre América como continente húmedo, saturado de animales inferiores y poblado por hombres débiles y carentes de voluntad).

⁴³ Aunque con oscilaciones y límites, las visiones de Brasil como Paraíso terrestre se refieren en general a la naturaleza (en estado “puro”, o bajo la intervención re-edenizadora del propio proceso colonizador); en cambio, la infemalización toma por objeto especialmente a la alteridad social. No casualmente Prado recupera esa asimetría, repitiendo en la apertura y cierre del ensayo que “*Numa terra radiosa vive um povo triste*”.

⁴⁴ En contraste con la polémica más amplia que se despliega en el contexto español en torno a la naturaleza del indio (que implica la adopción de posiciones heterogéneas, desde la idealización del “buen salvaje” de Las Casas, a la condena barbarizante de Sepúlveda), las fuentes portuguesas (de Vaz de Caminha a Anchieta y Nóbrega) registrarían una mayor homogeneidad en favor de la condena del “otro”. Sobre esta hipótesis véase por ejemplo Buarque de Holanda (1969: pp. 298-299).

En la experiencia brasileña de conquista y colonización, los textos jesuíticos hegemonizan la representación de la alteridad, poniendo en evidencia la concepción portuguesa de la colonia como lugar privilegiado del pecado, dominado por vicios sexuales (lujuria, incestos, poligamia), indolencia, herejía y ambición (sobre todo entre los blancos, contaminados por el ambiente nocivo que en la colonia incita a la transgresión)⁴⁵. Así por ejemplo, en su *Tratado Descritivo do Brasil*, Magalhães Gândavo edeniza la naturaleza brasileña para estimular su colonización, pero percibe “a multidão de bárbaro gentio” bajo la lente de un miserabilismo extremo: los indios son responsables de dificultar el desarrollo de la colonia, no sólo por su incapacidad de realizar cualquier trabajo sistemático: además son lujuriosos, bestiales y vengativos antropófagos, y carecen de toda moral, religión, ley u orden político. Del mismo modo, mientras Fray Vicente do Salvador demoniza el territorio brasileño⁴⁶, Manuel da Nóbrega (en el *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*) degrada radicalmente los indios a “cães em se comerem e matarem e porcos nos vícios e na maneira de se tratarem”.

⁴⁵ En términos generales, la acción moralizante de la Contra-Reforma en su conjunto implicó la criminalización de las sexualidades “desviadas”, la valoración de la conyugalidad nuclear y del paternalismo, y la represión de las religiosidades heterodoxas. Para Vainfas (1997) y Mello e Souza (1995), la estrategia ofensiva de la Iglesia -más débil en Brasil que en la colonia española- gravita en torno a la demonización de la vida cotidiana de los indígenas primero, y luego de los esclavos negros. Los indicios sobre la presencia del demonio se localizan especialmente en la “licenciosidad” y en la relación que los indios mantienen con el cuerpo (desnudez, canibalismo, promiscuidad, poligamia, incesto, sodomía). De hecho, un capítulo entero del *Tratado Descritivo do Brasil em 1587* de Soares de Sousa se destina a describir “a luxúria destes bárbaros”. Para organizar a las masas con base en la familia cristiana, y hacerles creer en la verdad divina de la Iglesia, ésta pone en marcha una verdadera “pastoral del miedo” intimidando a los fieles con la idea del “castigo divino”, estigmatizando especialmente deseos y transgresiones sexuales. Rápidamente, los jesuitas perciben que el pecado no sólo se desarrolla entre el “gentio” sino también entre los portugueses recién llegados del Reino (incluso entre los clérigos): copiando el “desregramento” moral y sexual indígena, también los colonos se entregan al amancebamiento, la poligamia y otras prácticas transgresivas. A ese “magma” inclinado al pecado se suman los esclavos negros y los primeros mestizos y mulatos, nuevos actores de la demonología colonial. En el marco de una crítica conservadora a la esclavitud, los jesuitas idealizan un modelo de colonia esclavista pero cristiana, donde las relaciones entre señores y cautivos se basan en derechos y deberes recíprocos, reproduciendo un orden monárquico y patriarcal.

⁴⁶ Salvador es uno de los primeros que pone en evidencia la dimensión simbólica nefasta que, en clave teológica, contendría incluso el nombre de la colonia portuguesa. Explicitando las connotaciones demoníacas latentes en el imaginario europeo sobre la otredad geográfica y cultural, Brasil habría surgido bajo el signo del Demonio, evidente en el desplazamiento de la designación virtuosa de “Santa Cruz” por la infernal de “Brasil”. El diablo, habiendo perdido el control sobre una Europa “exitosamente” cristianizada en la Edad Media, se habría instalado victorioso en América, y más específicamente en Brasil, en cuyo nombre brillarían las llamas rojas del Infierno (tal como se percibe en el epígrafe que abre este apartado).

A través de esas imágenes instrumentadas por los grupos dirigentes (como fundamentación ideológica de la dominación colonial), el Nuevo Mundo se presenta como infernal por su humanidad demoníaca, o edénico por su riqueza o exuberancia natural. Brasil también se convierte en una suerte de “Purgatorio” de Portugal por el supuesto papel ejercido en la purificación de sus elementos indeseables: las plagas sociales de la metrópoli (delincuentes, enfermos y degenerados), los salvajes herejes, el trabajo esclavo. La metrópoli exorciza sus fantasmas, expulsando los elementos humanos enfermos y las formas enfermas de explotación compulsoria que, en un círculo vicioso, refuerzan el carácter “infernal” de la colonia⁴⁷.

Ahora bien, la historiografía brasileña contemporánea ha puesto a prueba la anarquía moral/sexual afirmada por esa larga genealogía de discursos sobre el “trópico de los pecados” que desemboca en *Retrato...* En esta dirección, Vainfas (1997), en el marco de una densa investigación cuantitativa y cualitativa en torno a diversas fuentes coloniales, sostiene que el supuesto “caos sexual” de la colonia proviene tanto de la actitud con que este fenómeno fue descrito por los observadores coloniales, como por las propias condiciones del proceso de colonización, implicando necesariamente una relajación de las reglas morales promovidas por la Iglesia. En este sentido, no respondió a la ausencia de “preconceito” racial -y menos aun a la inclinación “natural” del portugués por la lujuria-, sino a la cercanía entre explotación esclavista y abuso sexual, a la carencia de mujeres blancas (que redujo la prostitución velada o explícita a indias, negras, mulatas y caboclas, inferiorizadas por su condición femenina, racial y servil), a la inoperancia de los poderes civiles y eclesiásticos para vigilar las transgresiones, y a la adecuación de los europeos a los nuevos universos morales (de raíz indígena y afro), en una suerte de aculturación invertida y “compensatoria” de la aculturación eclesiástica. Así, el predominio de prácticas sexuales supuestamente “transgresivas” dependió de la propia situación colonial y esclavócrata, en el marco de una política de abierta tolerancia en favor del poblamiento (inclusive, Vainfas prueba que, aun en el marco de estos “desvíos” de acomodación colonial, no prevaleció la anarquía sino la valorización de la familia, la castidad y el matrimonio, aunque instrumentados a

⁴⁷ Numerosos textos coloniales trazan esa homologación entre periferia colonial y Purgatorio. Así por ejemplo, en el sermón dado en 1663 a los negros do Rosário en Salvador, el padre Antônio Vieira compara Africa con el Infierno (pues allí el negro es esclavo de cuerpo y alma), a Brasil con el Purgatorio (pues el negro es liberado espiritualmente por el bautismo), y a la muerte con el Paraíso. En su argumentación paternalista y condescendiente, Brasil es un espacio privilegiado de transición simbólica entre la tierra de la esclavitud y el pecado (Africa), y la liberación final. De manera semejante, en *Cultura e opulência de Brasil*, para Antonil “o Brasil é Inferno dos negros, Purgatório dos brancos e Paraíso dos mulatos e das mulatas”.

través de una mezcla particular entre discurso oficial y práctica popular).

En una población itinerante de desheredados que deambulaban por la frontera colonial⁴⁸, las relaciones social y racialmente asimétricas, la explotación esclavócrata, la prostitución y el concubinato se acercaban desdibujando sus límites; el “preconceito” racial impedía legalizar vínculos estables entre blancos pobres y mujeres indias, negras o mulatas, al tiempo que la posesión de esclavos implicaba la ampliación del dominio al plano sexual, como parte de la explotación esclavista⁴⁹. Estos elementos hicieron que la cruzada moral emprendida por la Contra-Reforma fracasara, o al menos se viera significativamente debilitada. Sólo en este sentido Brasil sería *ab origine* “trópico dos pecados”.

En contraste con esta perspectiva analítica, Prado afirma el carácter “naturalmente” libidinoso del trópico: inserto en la genealogía representacional heredada, lee acriticamente la mirada que proyectan sobre el otro social las fuentes coloniales desde el inicio de la conquista. El cuestionamiento se reduce apenas a la puesta en crisis de la idealización de la naturaleza tropical como “Paraíso terrenal”. Al analizar la fuerte gravitación de lo imaginario como motor de las exploraciones en América, Prado rastrea cómo se origina, en ese contexto de exaltación de lo imaginario, la idealización del trópico como “Paraíso” (de Colón y Vaz de Caminha a Gândavo inclusive). Sólo en ese punto articula una perspectiva crítica de las fuentes coloniales, rompiendo con la idealización “romántica” del trópico para luego imponer su propia versión “realista” sobre su decadencia. Por lo demás, los documentos jesuíticos o las visitaciones del Santo Oficio

⁴⁸ Vainfas advierte que la metrópoli utilizó sistemáticamente el destierro a Brasil como mecanismo de depuración interna y de colonización, castigando así delitos morales tales como violaciones, incestos, sodomía, homicidios y herejías. En este sentido, efectivamente Brasil no habría facilitado la instalación de familias sino de “delincuentes” y aventureros deseosos de enriquecimiento rápido.

⁴⁹ Contrariando la “normalización” de los vínculos sexuales emprendida por la Iglesia, los señores -que consideraban “bienes” a los esclavos y disponían sexualmente de ellos- en general fueron hostiles al casamiento, de modo que también en el seno de la población esclava el casamiento legal fue prácticamente inexistente. Por ello, el concubinato se constituyó en la organización familiar típica sobre todo entre las camadas populares.

Poniendo en evidencia el modo en que los privilegios sociales y la discriminación racista intervinieron en los procesos del Santo Oficio en Brasil, Vainfas advierte que los delitos sexuales fueron reprimidos duramente entre las clases populares, y en cambio tolerados (e incluso admitidos como marcas de “distinción”) entre los nobles. Sin embargo, la fragilidad de la Iglesia frente a la prepotencia de los señores hizo que el número de procesos contra negros e indios en el Brasil colonial fuese reducido; también contra clérigos y mujeres la Inquisición fue indulgente, porque se trataba de figuras necesarias y escasas en la colonia, de modo que, al menos en los s. XVI y XVII, los más perseguidos en este sentido fueron los hombres blancos de los sectores populares.

constituyen para Prado pruebas “transparentes” que aprehenden el “origen” de un “modo de ser” nacional. Las claves del problema brasileño subyacen en el nacimiento espurio de su población, compuesta por la mezcla entre grupos primitivos y actores degradados que provienen de una civilización decadente, para formar en conjunto una galería lombrosiana de degenerados sexuales, delincuentes, criminales y enfermos de ambición.

El clima de “intoxicación sexual” trazado por Prado, que recrea los antiguos discursos de aculturación colonial, será recuperado incluso por *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre, un ensayo heredero -al menos en parte- de *Retrato...* En efecto, crítico del papel aculturador desempeñado por los jesuitas, y comprensivo de la lógica de poblamiento “por cualquier medio” (que impulsa al mestizaje), Freyre partirá (como veremos) de la misma imagen colonial, aunque ésta adquiera ahora connotaciones positivas⁵⁰.



En pro de la vanguardia / en contra la autonomía del arte

“A poesia ‘pau-brasil’ é o ovo de Colombo.”

Paulo Prado, “Poesia Pau-Brasil”

¿En qué medida esa mirada, que sesga el ensayismo y la propia posición de Prado en el campo cultural (evidenciando una continuidad flagrante con el discurso colonial), interviene en su aprehensión de la experiencia modernista? ¿Y hasta qué punto los modernistas confirman, en sus artículos o ficciones, el diagnóstico refractado por *Retrato...*? Responder estas preguntas puede permitirnos no sólo aprehender la distancia entre Prado y los vanguardistas, sino también profundizar en el análisis de sus puntos de contacto. En este sentido, *Paulística* y *Retrato...* operarían como espejos capaces de iluminar las ambivalencias y contradicciones ideológicas

⁵⁰ A la escasez de mujeres blancas (señalada por Prado y Capistrano de Abreu) Freyre agregará la propensión lusitana para convivir con otras etnias, el hábito poligámico heredado de los moros, la ausencia de “preconceito” racial, y la presencia de un clero débil y sometido al poder terrateniente. Al respecto, véase el apartado siguiente (“La Ley del Padre: Gilberto Freyre y sus precursores”) en la presente tesis.

presentes también en los textos de vanguardia.

Para evaluar el modo en que Prado lee la obra modernista es necesario, en primer lugar, considerar que Prado reflexiona poco sobre los textos del grupo que, paradójicamente, lo adopta como “padre” y mecenas. Esa escasa producción crítica evidencia la distancia simbólica que lo separa de su propio movimiento. A la vez, en la medida en que para Prado la literatura no constituye un campo autónomo, desde su perspectiva el arte queda subsumido a la confirmación de sus hipótesis históricas. Así, posicionándose (implícita o explícitamente) contra la autonomía del arte, coloca en primer plano sus propias ideas sobre la emancipación cultural, y reduce los textos de vanguardia a meros “vehículos” para alcanzar esa identidad nacional⁵¹. En esta reducción de la obra de arte a un instrumento ideológico, Prado contrasta con la defensa de la especificidad estética efectuada por Oswald y Mário de Andrade (en ellos predomina una fuerte conciencia de la obra de arte como acontecimiento estético, aunque los límites, ambivalencias y contradicciones múltiples entre estética vanguardista e ideología social atraviesan sincrónica y diacrónicamente las obras de estos autores, y se agudizan especialmente en los años treinta)⁵².

En el marco de esta negación de la autonomía del arte, Prado emprende una interpretación “desviada” de la ideología implícita en los textos modernistas. En este sentido, lejos de la desjerarquización de las razas y de la exaltación de la mezcla (implícitas, como veremos, en *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade), y aun más lejos del rechazo de la propia categoría de “raza” (legible en *Macunaíma* y *O turista aprendiz* de Mário de Andrade), Prado le asigna al modernismo una función “étnica”. En efecto, el criterio racial desplegado en *Paulística* y *Retrato...* es aplicado para pensar el *fin finalis* de la experiencia de vanguardia. De este modo, en el famoso “Prefacio” de 1924 para el poemario *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, incita a los jóvenes modernistas a una suerte de “superación racial”: “Sejamos agora (...), no cumprimento de uma *missão étnica* e protetora, jacobinamente brasileiros. Libertemo-nos das influências nefastas

⁵¹ Así por ejemplo, en el artículo “Becheret” (publicado en *O Estado de São Paulo* en 1923, y luego en la *Revista do Brasil* en 1924), Prado exalta el papel de la Semana como educadora de conciencias y estímulo para activar las fuerzas de la sociedad; y expone por primer vez la tesis (propia de la generación del setenta) sobre la “decadencia” de la vida intelectual nacional, frente a lo cual propone el abandono de la copia de las ideas europeas y la búsqueda de un modelo estético y cultural propios.

⁵² Un excelente análisis de las tensiones entre proyecto estético e ideológico a lo largo de la producción poética de Mário de Andrade se encuentra en Lafetá (1974). Este autor prueba los vaivenes y las soluciones tentativas simultánea y sucesivamente ensayadas por Mário a lo largo de sus textos, buscando responder a tendencias contradictorias (estéticas, psicológicas, ligadas a la participación del intelectual en el mundo social y a la función social del arte). Mário intenta abarcar todos esos aspectos, y del esfuerzo y el desgarramiento por profundizar y sintetizar esas tensiones emana, en gran medida, la riqueza de su obra.

das velhas civilizações em decadência” (p. 59)⁵³. Y forzando la homologación entre vanguardia cultural y eugenesia, opone niños, salvajes y animales, a las “integridades plenas” alcanzadas gracias al progreso de la vanguardia:

“Vai nascer o brasileiro. Desenlaçamos as cadeias que nos prendiam às raças primitivas; sacudimos aos poucos as influências subconscientes que nos aparentavam ao Selvagem, à Criança e ao Macaco (...). Vai nascer o Brasileiro” (p. 63).

Así, amén de la rejerarquización racial, Prado actualiza la antigua devaluación del inconsciente, la animalidad y las alteridades primitivas (tal como vimos en textos paradigmáticos como *O Guarani* de Alencar), en un movimiento ideológico opuesto al promovido por Oswald de Andrade en sus manifiestos y en el propio *Poesia Pau-Brasil* que Prado prologa.

Al reconocer que el modernismo “redescubre” Brasil desde Europa⁵⁴, Prado hace explícito un sentimiento compartido por los intelectuales de vanguardia inspirados en el primitivismo exotista; sin embargo, parece ir más allá, forzando una regresión del artista de vanguardia al lugar “originario” del conquistador⁵⁵, imponiendo una lectura colonialista del modernismo. En efecto, en *Poesia Pau-Brasil* Prado valora el rescate oswaldiano de las fuentes coloniales que “fundan” la identidad nacional. Pero nuevamente su lectura literal olvida (y acaso, incluso niega) el carácter paródico con que el autor se apropia de esas fuentes.

Al mismo tiempo, al condenar la mezcla racial, Prado condena también -veladamente y “sin querer”- el relativismo cultural y el elogio de la transculturación promovidos por *Poesia Pau-Brasil*, *Serafim Ponte Grande*, *O turista aprendiz* y *Macunaíma*. El “bairrismo” y la exaltación eufórica de la nacionalidad (presente tanto en los ensayos de Prado como en sus artículos críticos sobre la vanguardia) contrastan con la exploración de un espacio transnacional en *Serafim...* (evidente en el “trópico desterritorializado” con que se cierra la novela), con la desregionalización nacional y continental desplegada en *Macunaíma*, y con el rechazo de la ideología nacionalista explícito en *O turista aprendiz*.

⁵³ La bastardilla es nuestra.

⁵⁴ En el “Prefácio” a *Poesia Pau-Brasil* advierte que “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy -umbrigo do mundo- descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à patria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato (...) abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia ‘pau-brasil’” (p. 57).

⁵⁵ En la nota anterior, la mención de “descobertas manuelinas” y de un “mundo novo, inexplorado e misterioso” sugieren este retorno al pasado.

Aunque concibe el modernismo como una instancia de ruptura radical con el pasado, apela a metáforas positivistas cuando, reactualizando el higienismo decimonónico, se refiere al movimiento como “o saneamiento intelectual de que tanto precisamos”⁵⁶, o cuando al reforzar la actualización del legado decimonónico, analiza el desfase nacional entre ideas y realidad, aludiendo al “bovarismo nacional” y la “patología mental” que dificultan el progreso⁵⁷. Y en ese contexto “decadente”, la región paulista es concebida, en términos organicistas, como “um corpo em plena crise de crescimento” expuesto a una “falha patológica, que é a nossa profunda anemia intelectual e artística”⁵⁸.

En este juego de lecturas desviadas, cabe preguntarse cómo leen los modernistas el ensayismo de Prado; qué vasos comunicantes y qué distanciamientos polémicos entablan con el texto, implícita o explícitamente. Los intelectuales vanguardistas y la propia clase dirigente reaccionan de inmediato ante la publicación de *Retrato...*, captando la tensión que sesga el ensayo entre el origen de clase del autor y su filiación al modernismo. Aunque el propio modernismo presenta rasgos antipopulares y aristocratizantes que combinan con el aristocratismo de Prado, los intelectuales modernistas suscitan debates ardientes en torno al texto (Nogueira, 2001: p. 193). En este contexto polémico, por ejemplo en *O turista aprendiz* (en la sección escrita un año después de la publicación de *Retrato...*), Mário de Andrade se refiere brevemente a la recepción crítica del ensayo de Prado. Sin embargo en “O movimento modernista” este autor reconoce el papel esencial de Prado en la realización de la “Semana de arte moderna”⁵⁹, y en *O turista...* se abstiene de juzgar el libro, pero advierte la contradicción de quienes rechazan enfáticamente sus argumentos y a la vez reconocen la verdad “dolorosa” del diagnóstico de fondo. Atacando especialmente la reacción nacionalista despertada por el libro, y adoptando una actitud comprensiva frente al pragmatismo “ingenuo” de Prado, advierte:

⁵⁶ En el artículo “Brecheret”, reproducido en Berriel, 2000: p. 290.

⁵⁷ En el artículo “O momento” del 4 de 1923.

⁵⁸ En “O momento”, reproducido en Berriel, 2000: p. 292.

⁵⁹ En efecto, cuando en 1942 Mário revisa las condiciones económicas y culturales por las cuales el movimiento modernista emerge en San Pablo, concluye que sin Prado (la figura en torno a la cual se organiza la identidad del clase del modernismo) no habría habido “Semana de arte moderna” pues, sin ser artista, Prado habría dado expresión social al modernismo, suscitando la organización del movimiento.

“Tenho aliás achado muita graça na reação patrioterica que o livro de Paulo Prado causou. O *Retrato do Brasil* está sendo lido e relido por todos. E comentado. Comentado pra atacar. Inda não topei com ninguém que concordasse com o livro. Isso me diverte porque toda a gente ataca a letra desse trabalho tão sutil e acaba concordando com o espírito dele. Acham que o livro é ruim, o Brasil não é aquilo só, a sensualidade não entristece ninguém, o brasileiro não é triste, mas com palavras diferentes o que todos acham mesmo é que ‘o Brasil vai mal’” (p. 317).

También Oswald (cuando revisa el movimiento modernista varias décadas después) sitúa a Prado en un lugar clave en el grupo, no sólo por el financiamiento de la “Semana” sino también por sus intervenciones en la organización de su programa cultural⁶⁰. Y en el primer “Prefácio” que escribe en 1926 para *Serafim Ponte Grande*, Oswald advierte que el protagonista decadente es en realidad un heredero directo de los antiguos conquistadores y un doble complementario de los “bandeirantes” que “fundaron” la identidad regional (pues, como aquellos, el lazo que establece con el mundo se basa en “a riqueza mal adquirida”, p. 33); en este sentido, puede pensarse que en ese texto Oswald se acerca a la historiografía contemporánea que (como el propio *Retrato...*) postula obsesivamente ese “retorno al origen”. Sin embargo, como veremos, aunque Oswald cita ese linaje arcaico, la puesta en acto de la ficción se sitúa en las antípodas de Prado, para desarmar paródicamente esa legitimación.

Si por un lado la presencia de varios elementos modernistas vinculan las concepciones estéticas y culturales de Prado y Oswald de Andrade, otros elementos abren una distancia infranqueable entre ambos. Los dos coinciden en la crítica al proceso brasileño de imitación del modelo extranjero, a la falta de instituciones culturales nacionales, a la incapacidad para explicar y resolver el problema del atraso; también coinciden en el común retorno al “origen” de la conquista como instancia paradigmática en la construcción de la identidad. Pero esa convergencia se quiebra radicalmente cuando las ideas de Oswald se organizan como teoría antropofágica: mientras Oswald concibe una utopía cultural centrada en invertir la relación histórica de dominación cultural entre amerindios y civilización europea, Prado valora la dominación del europeo sobre el indio como una relación natural y óptima, de la que surge el “mameluco” como superación racial. Mientras Oswald elige la idealización del “otro”, poco etiológica y más bien iluminista (ya que, en su teoría antropofágica, el comunismo utópico previo a la conquista permite erigir una amplia y eficaz crítica a la implantación de la cultura europea), Prado asume frente a la alteridad el punto de vista europeo, aunque también adopte una perspectiva “brasileña” para rechazar la cultura europea implantada.

El ensayo de Prado también ofrece puntos de contacto significativos con *Macunaíma*. En efecto, publicados el mismo año, tanto el ensayo de Prado como la novela de Mário de Andrade definen la lujuria y la codicia como las características centrales de la mentalidad nacional. Por ello, desde nuestro punto de vista, varios trabajos críticos cometen el error de reforzar los puntos de contacto entre ambos textos, encontrando así, sin más, una solución al conflicto estético-ideológico que sitúa a Prado en una posición tensa en el seno de la vanguardia⁶¹.

Es evidente que, al menos en principio, ambos textos ponen en escena algunas ideas generales sobre el país: el criterio racial (presente en el juego irónico de *Macunaíma* en torno a la síntesis inconclusa de las tres razas "tristes" que componen al brasileño), la desmistificación del nacionalismo ufanista (mediante la puesta en evidencia de los defectos del carácter nacional), o el reconocimiento de la lujuria y la ambición como trazos de la mentalidad nacional. Ambos buscan condensar la historia de Brasil, procesando el mestizaje racial y cultural en términos sincréticos y subjetivos. Incluso, Prado se constituye en un referente historiográfico importante en *Macunaíma* pues Mário, además de dedicarle la ficción, parece reconocer al autor de *Retrato...* como un interlocutor historiográfico importante, tal como se percibe en el primer Prefacio -luego excluido de la primera edición- y en el tratamiento de algunos temas históricos.

Sin embargo sólo una lectura unilateral permite establecer una relación punto por punto entre ambos textos, pues el discurso literario y el ensayo se apartan en varios aspectos ideológicos claves. En este sentido, como veremos⁶², *Macunaíma* siempre muestra los dos lados del problema: si Prado señala la lujuria, la avaricia o la pereza como trazos determinantes del modo de ser nacional, Mário coloca en el mismo plano la lujuria y la inocencia (situando la sexualidad por encima de la moral, como una práctica espontánea y libre de culpa); señala la avaricia y la generosidad, o las desventajas y los beneficios de una cultura fundada en el ocio, capaz de estimular la creatividad estética y la desalienación. Mientras Prado piensa una división de la

⁶⁰ Véase Oswald de Andrade (1954).

⁶¹ El trabajo de Bonafini Landers (1988) es uno de los más representativos en este sentido. Para esta autora, *Retrato...* es, como *Macunaíma*, un intento de síntesis sociológica de todas las deficiencias de la formación "espiritual" y "social" brasileña. Las características negativas del Jeca-Tatu lobatiano (triste, apático, pasivo) están presentes en *Retrato...* Tanto Lobato como Prado, e incluso Mário de Andrade, se habrían propuesto mostrar el problema nacional a partir de la relaboración de un contramodelo decimonónico: el tipo simbolista del *neurosé* (ahora ya no definido por el vicio refinado de la civilización -como el estereotipo de la elite- sino por un primitivismo exagerado).

⁶² Al respecto, véase el apartado "Fábulas de la transculturación en *Macunaíma*" en la presente

nación entre dos “razas” (la paulista, centrada en el progreso, y la mezcla del resto del país), Mário confía en la efectiva construcción de una identidad brasileña basada en la integración racial y cultural. Frente al diagnóstico negativo de la nación como “organismo enfermo”, Mário construye un universo transculturado de dolencias arcaicas y modernas, europeas y latinoamericanas, mediante las cuales parodia precisamente los diagnósticos que patologizan la nación (Chiappini, 2000; Berriel, 2000). Así, mientras *Retrato...* clausura el análisis (de allí la fractura radical entre diagnóstico y solución revolucionaria), *Macunaíma*, planteando al mismo tiempo los dos polos del conflicto ideológico (por ejemplo, el ufanismo y el antiufanismo), se niega a adelantar soluciones, postulando en cambio una síntesis abierta de tendencias contradictorias e irreductibles (Chiapini, 2000).

En tanto Prado piensa la historia en términos mitificadores y lee acriticamente los discursos heredados (permaneciendo preso en la literalidad de las fuentes), Mário funda una mitología que, por el contrario, apunta a desmitificar la historia y las versiones coloniales, cuestionando continuamente el valor de verdad de la mirada etnocéntrica. Como veremos, al monologismo de *Retrato... Macunaíma* opone una sucesión polifónica de narradores desdoblados que se apropian y desarman los discursos sociales que definen la identidad y la cultura nacionales. En consecuencia, el grado de ambivalencias (y por ende, la riqueza de sentidos) es mucho mayor en *Macunaíma*⁶³. Amén de la ideología de la forma (en donde la potencialidad estética abre una brecha infranqueable entre ambos textos), la estructura narrativa en la novela de Mário tiene también un efecto ideológico importante, en la medida en que se niega a clausurar la semiosis y postula una apología de todo proceso dinámico y abierto (en la diégesis tanto como en la hermenéutica de la historia nacional y cultural), en contraste flagrante con la narración cerrada sobre el proceso “transparente” de decadencia y renacimiento ofrecida por la versión apocalíptica y mesiánica de Prado.

Al menos en parte, estas críticas ya estaban implícitas, aunque con carácter sintético y más bien intuitivo, en el artículo “Um livro pré-freudiano” que Oswald de Andrade publica un año después de la aparición de *Retrato...* Allí Oswald reconoce como un acierto de Prado la descripción de la vida cotidiana colonial (y en este sentido, tanto Prado como Oswald descubren

tesis.

⁶³ Sólo por citar un ejemplo, Prado plantea un diagnóstico extremadamente negativo, reproduciendo una estrofa popular sobre los males de Brasil (“São desgraças do Brasil:/ Un patriotismo fôfo,/ Leis com palavras, preguiça,/ Ferrugem, formiga e môfo”, p. 207), acercándose de este modo a los dichos populares inventados en *Macunaíma*. Sin embargo, en la rapsodia modernista ese tipo de diagnósticos críticos adquieren una connotación irónica (precisamente paródica de las enunciaciones que diagnostican los males nacionales).

un elemento que luego será un foco de interés clave para el ensayismo posterior). Sin embargo, el autor de *Serafim Ponte Grande* también advierte lúcidamente que *Retrato...* es un glosario histórico de *Macunaíma*, pero que Prado, alejándose irremediabilmente de la novela de Mário, cae en el error de repetir “todas as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta” (p. 39), y condena la lujuria desde una moralización pre-freudiana, adhiriendo a la mirada europea y colonialista sobre Brasil, para lo cual se apoya en una “tese francamente missionária e catequista” (p. 40). Así, condenando el “pecado sexual” “como qualquer visitador de Santo Officio” (p. 40), Prado adoptaría precisamente la visión del portugués “da governança e da fradaria” (p. 40) que él mismo condena como el principio de los males nacionales⁶⁴.

Sin embargo, resulta interesante el hecho de que tampoco Oswald ponga en cuestión la noción misma de “lujuria” como trazo nacional; por el contrario, Oswald afirma la sensualidad del trópico en su propia producción literaria y cuando, al condenar *Retrato...*, advierte que “a luxúria brasileira não pode, no espírito luminoso de Paulo, ser julgada pela moral dos conventos ignacianos” (p. 39).

Así, las contradicciones políticas que sesgan *Retrato...* se refractan en las valoraciones estéticas por medio de las cuales Prado pretende legitimar el papel del modernismo. A las oscilaciones entre la crítica a la oligarquía y su reivindicación corresponden la crítica al romanticismo y una concepción romántica de la vanguardia, la defensa del modernismo y el rechazo de la especificidad del arte que el modernismo reivindica, la exaltación de una ruptura ideológica radical y la prolongación del organicismo, el racialismo y la moral “pre-freudiana”, para juzgar la conducta de las masas en la historia. Así, adquiriendo exactamente los trazos ideológicos que los vanguardistas rechazan, en la versión de Prado el modernismo adopta una función étnica, además de la cultural (clausura de la dependencia) y política (legitimación de la modernidad -de la hegemonía- regional). Prado explicita aquello que la vanguardia reprime confesar, e incluso aquello que la vanguardia rechaza abiertamente. Afirma negando a sus contemporáneos, neutralizando la ruptura al asimilarla a la continuidad, en este juego intrincado en que se llenan los silencios y, finalmente, se silencian las ambigüedades implícitas en los enunciados del arte.

⁶⁴ También Sérgio Millet (en el artículo “Retrato do Brasil”, de los años cuarenta) ataca la contradicción entre modernidad y “preconceito” en la lectura de Prado, la falta de objetividad, la ausencia de consideración de los factores económicos, y la construcción de un argumento romántico en el mismo texto que condena el romanticismo (aunque el artículo de Millet es considerablemente posterior a la edición de *Retrato...*, refuerza la extensión de la crítica entre los modernistas).

Por otra parte, en diversos aspectos Prado anticipa *Casa-grande e senzala*, el ensayo paradigmático en la década del treinta, aunque también se distancia del mismo. Como en Freyre, la decadencia ya aparece vinculada al problema de la dominación esclavócrata. Sin embargo, en la puesta en acto del análisis esa categoría abstracta (*a priori* ambigua en relación a la responsabilidad que recae sobre cada polo de la dominación) se refiere sistemáticamente a casos de contaminación "desde abajo"; por contraste, Freyre acentuará el sadismo de la clase dirigente (aunque también en los hechos visualice pobremente el mundo de los pobres).

Aunque ya *Retrato...* (como luego *Casa-grande...*) reivindica la sexualidad como esfera de intercambio privilegiada para entender el poblamiento y la emergencia de una nueva cultura híbrida, todavía patologiza esa esfera, reactualizando el *background* del determinismo de entresiglos. Así, la conquista se presenta más bien como una colección de casos de criminología y psiquiatría finisecular, incluyendo sodomía, hiperestesia sexual, corrupción de menores y agotamiento somático y psíquico. Aunque ya coloca en primer plano la sexualidad (inscribiéndose en la línea de Martius y Capistrano de Abreu, así como también en la de Alencar, Azevedo y do Rio), ésta aparece hiperbolizada y condenada, prolongándose así una concepción negativa de la nación como organismo enfermo.

A la vez, Prado ya aparece preocupado por ingresar en la intimidad de los sobrados aristocráticos de las ciudades coloniales, por establecer un lazo de correspondencias simbólicas entre la corrupción esclava y la relajación moral de esa oligarquía sometida a los influjos del trópico. En este sentido, Alencar, Debret y Rugendas (y el conjunto de la literatura de viajes producida a principios del s. XIX) constituyen un posible punto de partida para esa historización de la intimidad oligárquica que desembocará en *Casa-grande...* Aunque Prado no desarrolla ese universo cultural, y apenas atiende a las instancias de intercambio (sexual, pero también cultural) que se despliegan en ese escenario "promiscuo", sí señala su importancia, reactualizando lugares comunes heredados y perfilando, al menos en parte, las condiciones de posibilidad en el marco de las cuales será erigido el ensayo freyreano.



En conclusión, es evidente que las contradicciones de *Retrato...* no pueden ser explicadas en términos teóricos, sino en función de las motivaciones sociales de fondo; en este sentido, tales contradicciones son legibles como síntomas de un proceso complejo de transición social.

Prado no resigna el papel dirigente de la oligarquía; y si al analizar el peso de la

experiencia histórica responsabiliza directamente a los grupos dirigentes, también incluye un programa de acción que relegitima su papel como intelectual orgánico clave dentro de ese esquema oligárquico. Para ello, apela a un método impresionista de análisis, que incluye la deshistorización deliberada y el uso de diversos artificios retóricos; ese método condice con la elaboración de un proyecto político ambiguo, basado en la intuición y no en la comprensión racional.

En el “Post-scriptum”, esta autolegitimación se agudiza cuando se sugiere una virulenta ruptura radical con el pasado, por medio de una “guerra” o de una “revolución”. En tensión (al menos *a priori*) con el resto del libro, y adoptando un tono peligrosamente profético, el concepto de “revolución” como vía de regeneración nacional parece remitir a la emergencia de valores contrarios a la oligarquía, pues Prado deja abierta la posibilidad de que surja un revolucionario mesiánico de entre las masas anónimas de Brasil, encarnando románticamente las fuerzas colectivas. Sin embargo, en el fondo se le asigna a esto un fuerte contenido de peligrosidad, pues el final de la cita rompe “sin querer” con la utopía revolucionaria:

“Os novos, os pobres, os esquecidos, os oprimidos surgem quando se ateia nas cidades e nos campos o fogo devastador das invasões; é quando se abre o período das falências governamentais. O herói providencial é uma criatura das vicissitudes da Guerra. Vem muitas vèzes das camadas profundas do povo onde o vão encontrar as necessidades da salvação pública. Será entre nós, numa longínqua possibilidade, quem sabe, um gaúcho do Sul, ou fazendeiro paulista, ou serigueiro do Acre, ou jagunço do Nordeste, ou mesmo êsse desocupado da Avenida Central, freqüentador de cafés como Lenin, freguês paupérrimo da *Rotonde*, do Montparnasse, meses antes de ser ditador e senhor absoluto de 120 milhões de almas” (p. 234).

El proyecto sugiere una revolución de izquierda capaz de desplazar a la oligarquía y, a la vez, realiza una demanda de violencia irracional como anticipación del fascismo. En efecto, al aludir de manera abstracta a cualquier movimiento armado y con cualquier objetivo, el libro se acerca a las doctrinas fascistas (al estilo de Maurras y de Sorel) en crecimiento a fines de los años veinte. Contradictorio, afirma la herencia “irremediable” de una enfermedad social y, al mismo tiempo, confía en la revolución como vía privilegiada para transformar ese carácter nacional enfermo, lentamente forjado a lo largo de los siglos.

En el fondo, Prado parece temer lo que varios analistas de la época advierten: el riesgo inminente de que el país se desmembre en oligarquías autonomizadas en desmedro del Estado nacional (de hecho, cuando historiza el proceso de “decadentización” de la colonia, coloca en primer plano la ausencia de cohesión social –y por ende, de “nación”–, percibiendo en cambio una

sociedad fracturada en “uma aglomeração de moléculas humanas”, p. 199). Ante ese cuadro negativo, responde ideando un proyecto intelectual que reorganiza la hegemonía simbólica y refuerza los lazos de cohesión nacional, y proponiendo “a guerra ou a revolução” como solución de cambio (aunque esta opción ambigua se restrinja, en el fondo, a una mera transformación del aparato político y de los valores, para afirmar una dirección oligárquica más sólida).

Dos años después de la publicación de *Retrato...* explota la revolución de 1930; en ese sentido, aunque Prado no adhiere al varguismo (e incluso se convierte en un firme opositor)⁶⁵, el texto prueba el clima de transformación inminente, la sensación del “fin de un orden” ya palpable en 1928.

Aunque aprehende intuitivamente ese clima de crisis, en realidad *Retrato...* neutraliza toda intención crítica, porque oculta o niega temas claves del debate social y político en el Brasil de los años veinte. En este sentido, llama la atención la ausencia casi total de alusiones al presente, y en especial a las luchas sociales y políticas llevadas a cabo por esos sectores populares “historiados”, excluidos -hasta fines de la “República Velha” inclusive- de la participación plena en el sistema “democrático”. En este contexto, el ensayo restringe de hecho la legitimidad de las masas: devaluadas por el peso de una mirada colonial de largo aliento, apenas se percibe la formación de los sectores populares y su papel en la historia nacional, aun cuando el final -oscilando entre el supuesto deseo y el verdadero temor- parezca celebrar la emergencia de estos actores políticos, en desmedro de la hegemonía oligárquica.

A pesar de este sesgo oligárquico (o quizás gracias a él), Prado reorganiza los tópicos principales de la genealogía colonial/colonialista, hace decir al modernismo aquello que el modernismo niega (o al menos calla), y abre un puente importante hacia la reflexión culturalista del ensayismo posterior. En ese juego de espejos que refractan y distorsionan diversas etapas del linaje discursivo, paradójicamente, Prado prolonga el s. XIX, y al mismo tiempo estimula su disolución.



⁶⁵ Entre 1931 y 1932, mientras Prado dirige la *Revista Nova* junto a Mário de Andrade y Alcântara Machado, dos editoriales (de los números 5 y 7) asumen una dura crítica al gobierno del “Ditador Vargas” por la suspensión de las garantías constitucionales. Por otro lado, algunos años después (en la nota que agrega a la cuarta edición de *Retrato...*), Prado mismo afirma que los hechos previstos intuitivamente en el “Post-scriptum” habrían sido confirmados con la emergencia y caída del gobierno de Vargas.

III.2. La Ley del Padre: Gilberto Freyre y sus precursores

“En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.”

Jorge Luis Borges, *Kafka y sus precursores*

¿En qué medida el ensayismo social, en el Brasil de los años treinta, rompe con las representaciones sobre la alteridad social heredadas de entresiglos? ¿Qué tópicos reproducen estos textos para pensar la heterogeneidad racial o la transculturación? Este apartado indaga sobre estas cuestiones en varios textos de Gilberto Freyre. Por una parte, nuestra lectura considera el modo en que, en *Casa-grande e senzala* y en algunos textos posteriores (especialmente el ensayo *Nordeste*)⁶⁶, Freyre analiza la realidad sociocultural nacional apelando a ambivalencias irreductibles, a través de las cuales revela una concepción de la identidad nacional como intrínsecamente mestiza. Al mismo tiempo, nuestro análisis revisa el modo en que Freyre se erige a sí mismo en heredero del pensamiento decimonónico sobre la alteridad social y la identidad nacional, e intenta evaluar en qué medida la adopción de ese linaje obtura un quiebre ideológico más profundo con los modelos heredados.



¿Coerción o cohesión?

Uno de los aspectos más complejos y polémicos del ensayismo freyreano radica en la dinámica de poder peculiar (sesgada por contradicciones) que advierte en la sociedad colonial brasileña, y que habría dejado una impronta fuerte en la constitución de la identidad nacional. En

⁶⁶ Primeras ediciones: *Casa-grande e senzala. Formação da família patriarcal brasileira sob o regime da economia patriarcal*, Río de Janeiro, Maia & Smith, 1933, y *Nordeste. Aspectos da influência da canna sobre a vida e a paisagem do Nordeste no Brasil*, Río de Janeiro, José Olympio, 1937.

efecto, junto con la añoranza de una confraternización armónica entre casa-grande y senzala, Freyre también pone en evidencia diversas instancias de violencia y coerción en el sistema esclavócrata; así, establece un juego irresoluble entre distanciamiento coercitivo e intimidad cohesionante. De hecho, en su versión del despotismo "à brasileira", el esclavo es incorporado a la esfera de la intimidad, sin que eso implique exactamente un ablandamiento de la opresión, sino más bien el despliegue de una convivencia ambigua en el interior de una familia inclusiva, híbrida y poligámica. Retomando el lúcido análisis de Benzaquen de Araújo (1994) sobre la dinámica de poder en Freyre (y en especial su referencia a los "antagonismos en equilibrio"), se hace evidente que en su teoría las divergencias aproximan los opuestos sin llegar a disolverlos, creando así un efecto sincrético en que las partes preservan tanto su identidad "otra" como la marca de la dominación, en una ambigüedad siempre irresuelta que combina despotismo y confraternización, violencia y proximidad sexual, e influencias culturales heterogéneas, creando una imagen de la sociedad brasileña como intrínsecamente híbrida.

Freyre basa esta dinámica de coerción y cohesión en la definición de la realidad como exceso, irregularidad, "trópico" (según las connotaciones estereotípicas, asociadas históricamente al término, y que Freyre reactualiza). En este sentido, la apelación a la transgresión como trazo "esencial" sitúa *Casa-grande...* en el seno de una tradición de largo aliento que, con variaciones, define a la nación como "desmesura", desde los discursos inquisitoriales hasta las representaciones románticas, naturalistas y aun vanguardistas de la identidad.

Sin apartarse de esa genealogía heredada, Freyre refiere esta "hybris" o desmesura especialmente en relación a los "excesos sexuales". Siguiendo más o menos explícitamente la argumentación formulada en *Retrato do Brasil*, este modelo de Brasil "trópico dos pecados" se explica apelando no sólo a motivaciones históricas racionales (como la escasez de mujeres, la falta de mano de obra esclava, o la relación económica entre esclavitud y explotación sexual), sino también a determinaciones biológicas (como el predominio de psicologías sociales "mórbidas" entre los conquistadores, o el exceso de impulsos libidinales provocados por el medio).

En el marco de esta concepción de un mundo sociocultural saturado de contradicciones, el "feudalismo" "à brasileira" se apoya en una relación anárquica que acerca a los diferentes y separa a los iguales, creando un equilibrio y unidad marcadamente precarios (de hecho, el factor que crea unidad también crea ruptura, pues tanto el predominio de pasiones anárquicas como el encierro de los señores en la privacidad de los ingenios producen, además de la cohesión vertical, fractura y rivalidad horizontal entre las casas-grandes, poniendo en peligro, en última instancia, la unidad nacional).

Casa-grande... se inscribe implícitamente en una larga genealogía de discursos que enlaza las imágenes de Debret o las fabulaciones de Alencar y Guimarães con las ficciones de do Rio y Azevedo (amén del paradigmático *Retrato do Brasil*): en este linaje representacional que desemboca en el ensayo freyreano, la dominación social esclavócrata es pensada especialmente desde el punto de vista de la intimidad doméstica que acompaña (y excede) la explotación laboral, el doble juego entre distancia coercitiva y proximidad cohesionante es percibido sobre todo en el plano sexual. Por una parte, subrayando la coerción, Freyre advierte el ejercicio extendido de una sexualidad sádica que genera en los actores subalternos (negros, mulatos, mestizos, mujeres) la consolidación de una subjetividad masoquista⁶⁷. A la vez, insiste en que, en la colonia, ese exceso sexual configura zonas de confraternización que contrabalancean el despotismo de la esclavitud. El problema es que, en Freyre, ese clima “orgiástico” no sólo remite a los factores económicos ligados a la explotación, sino también a las determinaciones hereditarias y del medio. El concepto biologicista de “intoxicación sexual” (por la raza, por herencias mórbidas, por el trópico) recibe evidentemente la influencia de *Retrato do Brasil* de Paulo Prado (de 1928), el ensayo más decimonónico producido en el Brasil de la década del veinte, en pleno contexto vanguardista. Como el propio Freyre advierte, la hipótesis de la desmesura sexual tiene origen en una de las fuentes principales de *Casa-grande...*: los documentos de las Visitaciones del Santo Oficio (no casualmente publicadas por Paulo Prado y una de las fuentes centrales de su ensayo de 1928). Aunque esta objeción no invalide el conjunto de su argumentación⁶⁸, el error de Freyre (como antes el de Prado) consiste en leer literalmente la fábula etnocéntrica producida por la Iglesia sobre la sociabilidad anárquica en los trópicos, sin sospechar suficientemente sobre su contenido.

Reforzando los lazos verticales, la casa grande freyreana muestra la configuración de un dominio aristocrático *ad hoc*, que saltea el disciplinamiento del erotismo, para anular la distancia (sexual) entre elite y pueblo. Freyre se aparta del diagnóstico negativo y represivo de Prado, porque oscila entre la censura y el elogio del exceso, clausurando la culpabilización patologizante

⁶⁷ Según el análisis de *Sobrados e mucambos* (primera edición: San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1936), el niño de la familia patriarcal ejercita el sadismo y recibe un tratamiento sádico por parte de las figuras de autoridad. El patriarca considera al niño un sujeto inferior, rebelde e irracional, sobre el cual puede aplicar un poder absoluto semejante al que ejerce sobre el esclavo. Esa pedagogía autoritaria apenas se modifica en el pasaje de las casas-grandes a los sobrados urbanos, y se afianza especialmente en los colegios religiosos.

⁶⁸ Incluso porque los nuevos trabajos historiográficos (entre otros los de Mello e Souza, 1995 y Vainfas, 1997), leyendo críticamente tanto las fuentes coloniales como los propios textos de Prado y Freyre, parecen confirmar la hipótesis de Freyre (aunque obviamente rechazan la explicación biologicista) sobre la mayor “relajación moral” de la colonia brasileña, en

lanzada por *Retrato do Brasil*. En este punto, Freyre retoma más bien cierta fascinación por el trópico (como origen de un estilo social, cultural, político “nacionales”) ya presente en la novela y el ensayo románticos y en las perspectivas de Araripe Júnior y Aluísio Azevedo a fines del s. XIX. Así, no sólo invierte las connotaciones del discurso inquisitorial/colonialista que se extiende del Santo Oficio a Prado; también revierte la larga tradición de pensamiento que contrapone el papel de la aristocracia como controladora de las pasiones, a la “bestialidad popular”. Desarticulando alta cultura y cultura popular desde una perspectiva carnavalesca (“rabelesiana” en términos de Bajtín)⁶⁹, violencia y confraternización sexual conviven en una amalgama tensa pero en equilibrio. Por eso la exaltación de la transgresión en Freyre está lejos de tener sólo una connotación negativa como justificación conservadora de la dominación (aunque no deje de tener también este sentido).



¿Híbridos raciales o culturas mestizas?

A partir de *Casa-grande...*, Freyre emprende una explícita refutación del racialismo; sin embargo, no consigue romper con el concepto de “raza”, y en cambio tiende a emplear las nociones de “raza” y “cultura” de manera alternativa y contradictoria. Consideremos algunos ejemplos. Al exaltar la mezcla y el carácter progresista de las contribuciones raciales indígenas, negras y árabes, generando las bases para la construcción de una identidad nacional inclusiva de las culturas denegadas por el racialismo hegemónico, Freyre preserva el vocabulario biologicista compatible con el determinismo racial del s. XIX junto con el intento de clausurar el racialismo⁷⁰. Al mismo tiempo, produce una imagen idílica sobre la sociedad colonial apelando a la imagen explícita de la “democracia racial” (lo que implica una reactualización de la idea de raza y de las visiones utópicas del mestizaje heredadas del romanticismo⁷¹, amén de permitir un ocultamiento

comparación con otras experiencias coloniales más represivas.

⁶⁹ Véase Bajtín (1987).

⁷⁰ Benzaquen de Araújo (1994) advierte que Freyre apela a una noción neo-lamarkiana de “raza”, basándose en la enorme aptitud del hombre para adaptarse a diversas condiciones ambientales. Así, el medio operaría como una categoría de mediación (valga la redundancia) entre la raza y la cultura.

⁷¹ Presente, por ejemplo, en el proyecto historiográfico de Martius tal como lo hemos considerado en la primera parte de esta tesis.

de la explotación)⁷².

Las contradicciones que emergen en esta pretendida refutación del racialismo reaparecen al intentar desarticular la jerarquía de géneros sexuales en el sistema patriarcal. Por una parte, Freyre extiende la dicotomía sexual a diversos planos socioculturales, de modo que las razas, el paisaje⁷³, las prácticas culturales, las instituciones políticas, y hasta la economía y las divisiones de clase⁷⁴ adquieren las connotaciones propias del binarismo sexual⁷⁵. Así, Freyre, aunque

⁷² Ni en *Casa-grande...*, ni menos aún en *Nordeste*, la categoría de "raza" se abandona en función de una plena lectura en clave culturalista; por el contrario, la tensión entre "raza" y "cultura" permanece abierta y cargada de contradicciones. Así, aunque por momentos rechace frontalmente las determinaciones raciales, también retoma los argumentos racialistas para invertir los "preconceitos" (por ejemplo, para probar la superioridad racial de los negros en *Casa-grande...*, p. 286), o incluso asume una postura abiertamente antisemita (*Casa-grande...*, p. 223).

En *Nordeste*, insiste en refutar el racialismo, pero también apela a éste al defender la composición "superior" de la mezcla nordestina. Allí Freyre analiza la emergencia de la identidad regional (y nacional) como resultado de la mezcla de razas heterogéneas (portugueses, indios y negros), a las que caracteriza en base a ideologemas típicos del sentido común del positivismo de entresiglos (así por ejemplo, aunque con carácter positivo, el negro se define en función de su adaptación racial al trabajo, o los híbridos constituyen los modelos típicos de la región/la nación, con "buenas posibilidades eugénicas"). Más allá de estas oscilaciones, Freyre apela a las mismas categorías del positivismo que pretende clausurar, al señalar supuestos rasgos patológicos "típicos" de los esclavos (pereza, libertinaje, masoquismo, tendencia al suicidio, masturbación), aunque no los explique por las determinaciones raciales, sino por las condiciones mismas de la esclavitud. También en *Sobrados y mucambos* Freyre rechaza la superioridad "natural" entre los sexos o las razas, pero al mismo tiempo afirma sus diferencias, explicándolas alternativamente en función de motivaciones histórico-culturales y biológicas.

⁷³ Reiteradamente, Freyre piensa el paisaje como un escenario cargado de significaciones simbólicas, a partir de imágenes claramente heredadas del pensamiento determinista del s. XIX. Así, recuperando tópicos de largo aliento, feminiza la tierra nordestina ("penetrable" por la civilización, frente a la arena resistente de los sertones), o atribuye a la tierra la capacidad de ablandar a la aristocracia azucarera, creando una mentalidad dúctil y "femenina".

⁷⁴ En los ensayos la clase dirigente tiende a ser concebida en términos de feminización (por refinamiento y parasitismo), frente a la supuesta masculinidad de los sectores populares. Así por ejemplo, en *Sobrados...* Freyre advierte que el hombre patriarcal es él mismo "uma mistura de agressividade machona e de molície efeminada (...), quase o mesmo ser franzinho que a mulher (...), porém em situação privilegiada de mandar" (p. 101).

En particular en relación a la cultura, reactualizando el debate espiritualista que, en el resto de América Latina se organiza en entresiglos en torno al *Ariel* de Rodó, Freyre opone a la supuesta masculinidad "activa" y "racional" del mundo anglosajón, una femineidad "brasileña" y latina. Inclusive, reivindica alternativamente las bondades "masculinizantes" de la educación patriarcal (capaz de forjar una personalidad autoritaria pero viril y plena, no sesgada por la represión), o de una pedagogía feminizante (materna y religiosa).

⁷⁵ En *Sobrados...* se explica las diferencias de género por factores económicos y socioculturales, pero también se identifica mujeres y negros en función de una "pasividad" biológica compartida, asociando "masculinidad" y "renovación" por una parte, y "femineidad" y "conservadurismo" por otra. En *Sobrados...*, el hombre patriarcal (que reúne dominación "de raza" y "de sexo") acaba

teóricamente reivindica la diversidad sexual (asociándola a las prácticas de síncretismo cultural y racial exaltadas), en el mismo movimiento en que se rebela contra los “padres del pasado”, se erige él mismo en un nuevo Padre moralizador.

Estos elementos, aunque no anulan el cariz culturalista ni los méritos significativos de su interpretación, sí obligan a relativizar la dimensión rupturista con la que *Casa-grande...* se piensa a sí misma (y es pensada en parte por la crítica historiográfica) en el seno del campo intelectual de los años treinta⁷⁶.

La defensa relativista de esta especificidad “ad hoc” en Freyre obtura la primacía de la igualdad y universalidad de sujetos y sistemas (en este sentido, Freyre se sitúa en las antípodas de otros intelectuales contemporáneos⁷⁷ que, lejos de convertir el legado esclavócrata en una marca específica -y en parte “positiva”- de la identidad nacional, denuncian ese legado como el principal obstáculo para la construcción de una sociedad igualitaria)⁷⁸.



¿Represión o sensualismo?

Freyre vuelve a reencontrar los mencionados “antagonismos en equilibrio” cuando analiza el papel de la religión en la formación de la nación. Al incluir el pecado como parte fundamental de la experiencia cristiana (siguiendo una línea de pensamiento que desemboca en el decadentismo finisecular), Freyre consigue compatibilizar la religiosidad católica con la visión despótica y sensual de la casa-grande, al advertir que la Iglesia colonial es sometida a la tutela del patriarcado que impone a la primera su “ethos” peculiar.

Reivindicando una suerte de catolicismo herético, que se relaja ante ciertos “pecados capitales” como la lujuria, la gula y la pereza (claves en el estilo de vida de la casa-grande), Freyre

convirtiéndose en el autor privilegiado de los valores de la identidad nacional.

⁷⁶ Para una introducción a la recepción historiográfica de *Casa-grande...*, véase Giucci (2001).

⁷⁷ Como Caio Prado Júnior o Sérgio Buarque de Holanda.

⁷⁸ A la vez, en Freyre, la crítica a la impopularidad del orden republicano acentúa la dimensión conservadora implícita en la defensa culturalista de la heterogeneidad colonial. De hecho, en *Sobrados...* critica la inadaptación del gobierno republicano a la sociedad, por implementar una modernización arbitraria y “desde arriba” que no considera ni las diferencias de tiempo social ni las diversidades culturales y regionales.

valora sobre todo a sectores que exaltan la sensibilidad religiosa, la pasión y el antiintelectualismo, rescatando en consecuencia la vertiente franciscana (así como también cierta religiosidad portuguesa influida por el sensualismo oriental), en desmedro de las corrientes más racionales y represivas ligadas a la Contrarreforma (Benzaquen de Araújo, 1994). De hecho, el polo que contrapesa estas prácticas transgresivas se encuentra en la versión “oficial” del catolicismo sostenida por los jesuitas, que habrían exaltado una concepción ética y pedagógica “puritana” (y una mayor aculturación) que amenazaron la continuidad de una religiosidad *ad hoc* más blanda (y de las prácticas culturales miscigenadas)⁷⁹.



¿Tradición patriarcal o modernización alienante?

Abriendo un nuevo cauce a los “antagonismos en equilibrio”, Freyre valora la modernización como un principio liberador de la opresión patriarcal; sin embargo, ese mismo proceso es también denunciado como responsable de la implantación de un orden excluyente que insta una represión “victoriana” en Brasil, poniendo en peligro la sociabilidad “tropical”. En efecto, en los textos considerados acentúa el papel de la civilización urbana en el s. XIX como elemento clave en el proceso de decadencia del sistema patriarcal. En el pasaje de las casas grandes a los sobrados, amén de las continuidades que se establecen entre ambas instancias,

⁷⁹ En este sentido, Benzaquen de Araújo (1994) sostiene acertadamente que la reflexión de Freyre está atravesada por una referencia negativa (y en general implícita) al puritanismo. En Brasil, al igual que en el Caribe y en el sur de los EE.UU., magia, ocio y excesos sexuales habrían creado una sociedad sesgada por el pecado y resistente a los valores (sociales, éticos y religiosos) asociados al puritanismo. Esta valoración de la *hybris* como instancia de crítica y repudio a los valores victorianos de la “civilización” puede pensarse como parte de una respuesta más amplia, emprendida por el pensamiento etnográfico norteamericano de post-guerra, del que Freyre participa (especialmente, por el grupo formado en torno a Boas, crítico de los ideales de progreso dominantes, y preocupado por el análisis de estilos de vida contrarios a la represión victoriana).

Por lo demás, esta tensión entre religiosidad “semi-herética” y catolicismo ortodoxo es también el eje conceptual en torno al cual se articula la trama biográfica de la novela tardía de Freyre *Dona Sinhá e o filho padre* (1964): a través de la biografía del protagonista, la ficción (que repite y estereotipa concepciones de la alteridad social, el género y la cultura que se desplegaban de manera más rica en los ensayos del treinta) explicita el modo en que la represión religiosa coarta una supuesta experiencia “espontánea” del cuerpo y la sexualidad “en los trópicos”, impidiendo el desarrollo de un sujeto pleno, e instaurando una pedagogía de la aculturación (que, desde la colonia, amenaza esa larga tradición de cohesión social por el deseo).

también se origina una transformación significativa en las pautas de sociabilidad: bajo una urbanidad represiva “a la europea”, la civilidad “burguesa” impone recato ético y sexual, forzando así el pasaje del modelo de familia poligámico, inter-étnico e inter-clase, a una monogamia disciplinada, y obligando a un distanciamiento respecto de las prácticas socioculturales de los sectores populares.

Al analizar la puesta en crisis del poder del pater-familias, Freyre elabora una nueva posición paradójica. La distancia modernizante pone en peligro la cohesión del mundo colonial; en la medida en que la elite se europeiza, el mundo sincrético del pasado tiende a desaparecer, y cuanto menos patriarcales son los sobrados (esto es, cuanto más movilidad social hay), también se genera mayor distanciamiento y exclusión. Así, la antigua sociedad híbrida y sincrética de la *Casa-grande...* se fractura bajo la experiencia moderna en instancias recíprocamente indiferentes o incluso antagónicas.



¿Exaltación o silenciamiento de las senzalas?

Al analizar la fractura intergrupal que se genera con el advenimiento de la modernización y la República, Freyre vuelve a apelar a una cadena de significaciones alegóricas, encontrando que, frente al polo cada vez más europeo, represivo, “jesuita” y “masculino” de las ciudades modernizadas, los residuos de una sociabilidad colonial “tropical”, horizontal, “franciscana” y “femenina” laten aún en los sectores populares⁸⁰. En este sentido, Freyre se acerca en parte a las concepciones románticas (presentes en Martius, en Rugendas, o luego en Bonfim) sobre la cultura popular como espacio dinámico de integración sincrética y reservorio privilegiado de la identidad nacional⁸¹.

Sin embargo, el universo popular exaltado paradójicamente apenas se pone en escena en los ensayos de Freyre. *Casa-grande...* y sobre todo *Nordeste* asignan profundidad semántica al

⁸⁰ En efecto, para Freyre, las prácticas sincréticas y los valores positivos de ese universo patriarcal (solidaridad, armonía con la naturaleza, autenticidad) se preservan en los mucambos, vistos como prolongaciones urbanas de las antiguas senzalas y quilombos.

⁸¹ Incluso, por momentos, Freyre aspira a que su propio texto relegitime la sociabilidad popular y, al mismo tiempo, produzca una nueva mediación sincrética entre las esferas culturales fracturadas, para que opere así del mismo modo que la propia cultura de los sectores populares.

mundo "de arriba", al tiempo que, aunque reivindican abiertamente el valor de las culturas populares, empobrecen la representación de los pobres y, consecuentemente, corren el riesgo de reducirlos a meros estereotipos que, sin densidad psicológica y/o cultural, apenas decoran la escena oligárquica. Lejos de constituirse en sujetos plenos, éstos se configuran (al menos por momentos) en base a clisés heredados de las representaciones de entresiglos. Así, los modelos "preconceituosos" que se rechazan teóricamente no son sustituidos por nuevas representaciones en la práctica, ni menos aun deconstruidos⁸².

Esta homogeneización reduccionista de la alteridad social se vuelve más explícita cuando se percibe cómo el análisis freyreano se adensa (y por momentos hasta se extasia) cuando focaliza valores y prácticas del mundo aristocrático, con el que (por lo demás) se afilia veladamente el sujeto de enunciación. En este sentido, Freyre muestra un proceso de hibridación integradora, pero privilegiando el punto de vista oligárquico: ilumina los mestizajes que se suscitan en el interior de la casa-grande, pero tiende a dejar en sombras y/o en fragmentos los que ocurren en la senzala⁸³. Preserva la individualidad novelesca de los actores oligárquicos mientras despersonaliza a los sectores populares⁸⁴; clasifica tipos sociales populares (como el "cabra", el "moleque", el "capanga", el "mulato vadio", el blanco pobre o el curandero) afirmando taxonomías heredadas del ensayismo social de entresiglos, o deconstruye críticamente -pero

⁸² En *Casa-grande...* Freyre emprende una deliberada tipificación de los negros, reducidos a ciertos arquetipos, como el "ama-negra" o el "moleque" (p. 313). Evidentemente, este procedimiento emparenta los textos freyreanos con la fascinación del ensayo positivista finisecular por la clasificación de los sujetos (con el efecto consecuente de homogeneizar de manera reduccionista la alteridad). Esta reducción del "otro" se exagera luego en *Dona Sinhá...*, donde el "moleque" es un personaje estúpido de "sorriso bom", una suerte de esclavócrata trasnochado que acepta sumiso el autoritarismo paternalista de dona Sinhá. La "babá" que cria al protagonista soporta la desvalorización humillante de su cultura (aunque también aproveche los "intersticios" del sistema para "colonizar" al niño, iniciándolo en creencias religiosas, supersticiones y comidas de tradición afro).

⁸³ En *Nordeste* apenas se mencionan algunas prácticas negras legítimas, como la fabricación de remedios en base a caña de azúcar, o el valor religioso del buey en los "bumba-meu-boi", o se historizan superficialmente movimientos y rebeliones de negros en la región.

⁸⁴ En *Nordeste*, gracias a los numerosos retratos de la aristocracia que el texto reproduce, éste se convierte en una galería oligárquica. Frente a esa sobrecarga de representaciones de la elite, Freyre apenas reproduce la foto de un único mulato, que no es presentado como un individuo, sino como un "ejemplar típico" de "nordestino eugénico". No casualmente sólo en ese caso se reproduce el cuerpo completo (anónimo, visto de frente y perfil, y prácticamente desnudo, como en las reproducciones de la criminología de entresiglos), en contraste con las respetuosas reproducciones del mundo "de arriba". Así, hasta en la *dispositio* gráfica se reproduce la tensión entre los sujetos que, también para el narrador, valen o por su individualidad, o por su cuerpo como mera fuerza de trabajo.

también recupera- valoraciones etnocéntricas (e incluso bestializadoras) sobre la alteridad⁸⁵. Y en algunos casos extremos, reactualiza esos rasgos miserabilistas asignados a los actores populares del pasado, para interpretar la conducta política de estos sectores en el presente⁸⁶.

Es en este sentido que los finales de *Casa-grande...* y *Sobrados e mucambos* se parecen, como si en el cierre de ambos textos se intentara compensar las oscilaciones ideológicas entre determinaciones biológicas y culturales, dando relevancia a la cultura negra y neutralizando la asimetría socioeconómica que el propio texto recrea en su desarrollo, al presentar un desequilibrio entre el elogio de la cultura negra y la ausencia de datos concretos. En ambos finales, aunque nuevamente revaloriza la herencia afro conservada, apenas deja entrever, en fragmentos, elementos de la cultura y la sociabilidad de esos actores populares. Y es nuevamente impreciso y ambiguo: no dice cómo se preservan las prácticas de origen afro, o cómo pasan las barreras de resistencia para influir en el interior de los sobrados. Más bien, esa sociabilidad popular entra súbitamente en la argumentación, forzando la resolución de la trama en favor de un “final feliz” del proceso cultural narrado en el ensayo: contradiciendo el propio razonamiento del resto del texto, muestra cómo, después de un prolongado aislamiento, la extrema movilidad del mucambo para el sobrado permite (o acaso permitiría en el futuro) una religación sincrética “desde abajo”.



⁸⁵ En *Nordeste*, analizando documentos privados de los señores de ingenio, Freyre pone de relieve cómo en éstos se hace referencia a caballos y carros del mismo modo en que se hace referencia a los negros. Sin embargo, el propio Freyre compara más sutilmente a los trabajadores esclavos con animales (por ejemplo, al aproximar caballos y bueyes respectivamente a los modelos del indio y del negro, en función de supuestas tendencias comunes a la rebeldía, al trabajo o al sufrimiento “masoquista”).

⁸⁶ Así por ejemplo, en *Nordeste*, puesto a analizar la pervivencia de rasgos de la vida primitiva en la cultura brasileña, Freyre atribuye las demostraciones de violencia social (por ejemplo, el saqueo de haciendas por “cangaceiros”) a la vigencia de un legado de “furor selvagem” (p. 152) que perduraría aun en los movimientos políticos y sociales del presente. En este caso, el miserabilismo negado sobre todo ante el elemento negro y la “miscigenação” (que Freyre reivindica), por momentos emerge a la superficie (especialmente frente al legado cultural indígena, que desestima).

Gilberto Freyre, ¿intelectual del siglo XIX?

Continuamente Freyre se erige a sí mismo en heredero y rupturista respecto de los “padres” del pasado. Esta operación se exaspera en *Casa-grande...* pues allí, al intervenir por primera vez en el campo intelectual brasileño, Freyre realiza una típica “operación de comienzo” en el sentido de Said, reorganizando el campo simbólico de posiciones heredadas para recortar para sí un espacio de autolegitimación⁸⁷.

Tal como vimos, el ensayo oscila entre la ruptura conceptual y epistemológica proveniente del culturalismo, y la reapropiación de materiales del s. XIX, concebidos por el propio Freyre como “fundacionales” del pasado y de la identidad nacional. Por ello, *Casa-grande...* no sólo tematiza las cohesiones raciales/culturales que fundan la nación, sino que además aspira a erigirse él mismo en una “casa-grande” simbólica capaz de conciliar discursos de la nación divergentes, o incluso inconciliables⁸⁸.

En efecto, reconociéndose descendiente tanto del ensayismo español finisecular, como de la antropología culturalista norteamericana, Freyre reconstruye el debate nacional que desarrolla el ensayo de entresiglos, y se posiciona en el seno del mismo instaurando puntos de partida y líneas de fuga que en todo caso legitiman el espacio propio como “meta”. Así por ejemplo, clausura el racialismo (de Nina Rodrigues a Oliveira Vianna)⁸⁹ para imponer una lectura culturalista de las diferencias (que funda sus raíces de manera privilegiada en Euclides da Cunha)⁹⁰; reactualiza el

⁸⁷ Véase Said (1985).

⁸⁸ Incluso Freyre hace explícita, en el “Prólogo” a la primera edición de *Casa-grande...*, su aspiración a que el ensayo propio resuelva, de manera sincrética, los conflictos y límites del pensamiento nacional de sus precursores.

⁸⁹ En *Casa-grande...*, aunque Freyre condena el racialismo de Nina Rodrigues, por otro lado lo reconoce como inaugurador del estudio sistemático de la cultura negra en Brasil. Al mismo tiempo, afirma y polemiza con las hipótesis racialistas de Oliveira Vianna, combatiendo su arianismo (*Casa-grande...*, p. 39, p. 286), o su idealización del paulista (*Casa-grande...*, p. 67). Esa última discusión (en la que Freyre cae en una defensa invertida de la jerarquía de razas) forma parte de un enfrentamiento “bairrista” entre representantes de elites regionales, en pugna por el dominio de la escena nacional.

⁹⁰ Freyre crea a su precursor, se vuelve “hijo/padre de su padre”, leyendo en Euclides lo que quiere que sea leído en sí mismo: una pluralidad de registros enunciativos, una mirada hermenéutica cuyo poder interpretativo se impone por sobre las otras formas de conocimiento del mundo social, la misma capacidad del ensayo para develar la dimensión representativa de la identidad nacional (implícita en el nordeste), la común lectura en clave “culturalista” (a pesar del racialismo en el que Euclides incurre, y de cuyas culpas es absuelto por Freyre), o la apelación semejante a un sujeto de enunciación múltiple y a saberes científicos plurales (geografía,

tópico finisecular de la “decadencia” para pensar la historia nacional; rescata análisis socio-históricos inaugurales en la representación crítica del orden patriarcal⁹¹, o rechaza el indianismo romántico para consolidar en cambio otro linaje intelectual centrado “por primera vez” en la valoración de la cultura negra⁹².

Tal como mencionamos anteriormente, otra de las hipótesis centrales de Freyre (sobre el papel de la cohesión sexual en la consolidación de la identidad nacional) se origina en varias representaciones literarias y ensayísticas heredadas de los discursos coloniales, sucesivamente reformuladas a lo largo del s. XIX. En efecto, numerosas representaciones románticas, naturalistas y decadentistas -de José de Alencar o Rugendas, a Aluísio Azevedo o João do Rio- insisten en pensar los vínculos sexuales entre dominantes y dominados, como instancias claves en la generación de una integración sociocultural que contrabalancea la exclusión (aunque también revele la pervivencia de los rasgos esclavócratas). Si en las ficciones del s. XIX esas fábulas de cohesión sexual todavía pueden establecer un contrapunto con los discursos oficiales (que intentan imponer una resistencia al “mestizaje” a través del racialismo y de la represión de las culturas populares), de la década del treinta en adelante esa ideología será asimilada por el discurso oficial: manipulado por el varguismo, ese modelo de cohesión formará parte de un ufanismo identitario imprescindible para el nuevo modelo autoritario de integración social⁹³.

antropología, botánica, sociología). Incluso Freyre habilita en el otro la propia imagen finisecular de sí como artista/profeta, cuyo saber proviene de cierta conjunción “inciática” entre racionalidad e intuición (convertida en la única vía “auténtica” para la definición de la identidad nacional).

⁹¹ Por ejemplo, en el prólogo a “José de Alencar” Freyre proyecta en la narrativa del escritor romántico un origen posible para su propia concepción de la historia nacional, centrada en la familia patriarcal y esclavócrata más que en instituciones como el Estado o la Iglesia. Proponiendo una lectura socio-cultural del romanticismo brasileño, Freyre encuentra en Alencar la misma articulación entre historia de la familia e historia de la nación, y entre sexualidad y sociabilidad, que serán claves en sus propios textos.

⁹² Continuamente, a lo largo de *Casa-grande...*, Freyre rechaza la importancia del factor indígena en la constitución de la identidad nacional. Por eso critica la idealización implícita en Euclides da Cunha y contrapone a ésta la lectura de *Seixos rolados* de Roquette Pinto; cita irónicamente a la vanguardia modernista (condenando veladamente la idealización antropofágica de la cultura indígena) al referirse al atraso de esta cultura como “su primera dentición” (p. 105), o ataca especialmente la indianofilia romántica de Bonfim (por ejemplo en p. 50, p. 108 y p. 111). También en *Nordeste* asigna al elemento indio un lugar muy menor en la conformación de la cultura popular/nacional, pues “o colono europeu e o colono africano” acaban dominando la construcción de lo nacional “ao ponto de parecerem às vezes mais da terra (...) que o pau-brasil e que o índio” (p. 57).

⁹³ En este sentido, cabe señalar (aunque la cuestión excede el objetivo de este trabajo) que el carácter “rupturista” de *Casa-grande...* no sólo se halla limitado por sus contradicciones internas, o

Para narrar la nación en un campo cultural aún precario y disperso, Freyre organiza un canon, juzga cada eslabón de la cadena interpretativa, y dicta sentencia sobre las hipótesis montadas por esa tradición reciente. Convirtiéndose a sí mismo en “hijo / padre” de sus padres simbólicos, se erige en heredero de una serie de conflictos conceptuales a resolver... por él mismo. Su escritura corrige otras escrituras, salda los vacíos y borra los excesos, albergando en la “casa grande” del discurso las ideas polémicas sobre la “miscigenação” que “al fin” pueden ser miscigenadas. A través de este tipo de procedimientos, fija líneas de interpretación sobre el pasado (que conducen, en última instancia, a considerar su propia obra como “final” de un proceso teleológico hasta entonces incompleto).

Apelando a los mismos estereotipos para pensar el otro y la identidad nacional, pero resignificándolos, Freyre traza un juego de espejos que reproduce, deforma o invierte, variaciones sobre la misma imagen. Para teorizar sobre el sincretismo, sincretiza teorías en el seno de un texto sincrético. Concientemente teje hacia atrás sus propias genealogías, funda sus propios orígenes, y proyecta nuevos sentidos sobre los textos del pasado.

En “Kafka y sus precursores”, Borges advierte que

“...cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres”.

Del mismo modo, ¿no se hace imposible leer las ficciones del pasado (sobre la cohesión nacional) sin descubrir en ellas un trazo “freyreano”, anticipado y oculto, que sólo existe gracias a la escritura Freyre? Pues amén de los lazos explícitos de *Casa-grande...* con *Retrato do Brasil*, las representaciones de la alteridad y de los lazos de cohesión y de coerción en *A escrava Isaura*, en las *Mémórias de um sargento de milícias*, en las figuraciones de Debret o Rugendas o en las ficciones decadentistas de do Rio adquieren una nueva dimensión a la luz del ensayismo freyreano. Quizás ésta sea la mejor (la única) prueba de la eficacia con que Freyre, como heredero, funda sus propios precursores y consolida una tradición.



por la posición ambigua que asume al interior del campo cultural nacional, sino también por las reapropiaciones políticas a las que rápidamente ese discurso es sometido. Al respecto, véase Ortiz (1994).

III.3. Un viaje por los pliegues del sujeto

Del consumo a la aprehensión del otro en *O turista aprendiz*

¿Desde dónde habla del “otro” la vanguardia modernista? ¿En qué sentido hablar del “otro” implica revisar críticamente la propia identidad? ¿En qué medida (h)ablar al “otro” -en el doble sentido de “habla” y de “ablación”- es también (h)ablar el yo? ¿Hasta qué punto es posible hablar del “otro” sin apelar a los materiales heredados, reactualizando por ende la carga ideológica que portan esos materiales? Y al construir nuevas imágenes del “otro”, ¿cómo hace el modernismo (que imagina una ruptura radical con la tradición heredada) para procesar (para asumir) su deuda con el pasado? Este apartado reflexiona sobre estas cuestiones, basándose en el análisis de *O turista aprendiz*, el diario escrito por Mário de Andrade durante la realización de dos viajes modernistas “en busca de la alteridad perdida” (uno en 1927 a la Amazonia, y otro entre 1928 y 1929 al nordeste).

A la luz de estas preguntas, *O turista...* resulta un texto fascinante, porque explora los pliegues de un sujeto desgajado en identidades múltiples, moviéndose entre las enunciaciones del turista, el antropólogo folklorista, el etnógrafo y el esteta de vanguardia (que, a la vez, oscila entre el dandi decadente y el intelectual comprometido)⁹⁴.

El narrador de *O turista...* no es exactamente un impresionista que busca, junto con el goce de la propia subjetividad, expandirse asimilando (y asimilándose) al otro; tampoco es un exotista,

⁹⁴ Esta búsqueda de un nuevo campo epistemológico híbrido, así como también su identificación con el arte y no con la ciencia, explican en particular la preocupación de Mário (escritor vanguardista, músico y etnógrafo/folklorista) por relativizar su asociación al folklorismo como disciplina científica: “Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...” (*O turista...*, p. 232). *O turista...* critica los estudios folklóricos tal como se han desarrollado hasta su contemporaneidad, pues se orientan exclusivamente a los fenómenos literarios y prácticamente no consideran las manifestaciones integrales que (como las danzas dramáticas) son el principal objeto de análisis de Mário. Este tipo de reflexiones evidencian la sensación de incomodidad que el narrador de *O turista...* registra en el resbaladizo campo del folklorismo, así como también el esfuerzo por legitimar su propio aporte intelectual en el seno de dicho campo.

ni un alegorista que apela al “otro” para hablar de sí; menos aun es un turista⁹⁵. Parodiando cualquier tentación de instrumentalizar o reducir la alteridad, el texto construye un espacio de enunciación híbrido e inestable que oscila entre el registro antropológico y la identificación romántica con el “otro” (y tal como se cifra en la ambivalencia inaugural del título, la crisis de identidad que atraviesa al sujeto de enunciación corresponde a la puesta en cuestión del orden de los discursos). A pesar de estos vaivenes, afirmándose en la especificidad del arte, en general se antepone el goce estético y la empatía afectiva por encima del análisis sociohistórico o ideológico racional.

Paralelamente, en el texto persiste tanto la conciencia de no pertenecer originariamente al mundo del “otro” como el deseo de integrarse a ese mundo. En este sentido, el viaje simbólico a las culturas populares se balancea entre la iniciación como etnógrafo, el anhelo romántico de fusión y el turismo distanciado, conservando algo del consumo exotista heredado del decadentismo, del romanticismo y de la literatura colonial⁹⁶. Enraizado en el seno de esa genealogía nacional, *O turista...* parece procesar subrepticamente varios legados literarios en diálogo con la antropología: el indianismo romántico alencariano, la legitimación del “otro social” en Lima Barreto, el goce decadente de do Rio. Estos modelos no afloran a la superficie del texto porque ya han sido internalizados: puestos los códigos y la identidad en crisis, se vivencian ahora como fragmentos en diálogo en el interior del propio sujeto de enunciación.

En este sentido, el carácter fragmentario y probablemente inconcluso de *O turista...*, la tensión entre épocas de escritura diversas, entre diversos tipos de discurso, el diálogo con géneros heterogéneos (la crónica periodística, el diario íntimo, el diario de viajes, la ficción, el ensayo folklorista, el informe sociológico o etnográfico -universos heterogéneos que delatan las dificultades que enfrenta el narrador al articular y afirmar un nuevo saber-) y con residuos ideológicos de épocas diversas (como la proto-etnografía del s. XVI o el exotismo romántico, junto a los procedimientos vanguardistas), potencian el efecto ideológico en favor de la “precariedad”: rompiendo con la “mirada etnográfica” heredada que estabiliza las identidades forjando estereotipos, aquí la identidad se revela como siempre inacabada y en proceso dinámico

⁹⁵ Sobre las actitudes tipológicas del viajero frente al “otro”, véase Todorov (1991: p. 386 y ss.).

⁹⁶ De hecho, Mário de Andrade presenta múltiples áreas de intervención desde el inicio de su carrera: como profesor del Conservatorio Dramático y Musical de San Pablo, es un investigador musical que registra las prácticas populares; al mismo tiempo, se trata de un escritor culto y vanguardista que procesa los materiales populares, inscribiéndolos en el texto de vanguardia. Sin embargo, Mário no percibe las tendencias vanguardista y folklorista no constituyen instancias incompatibles; por el contrario, ambas apuntan a la exploración de una cultura e identidad nacionales.

de transformación; en el cruce de múltiples representaciones, “uno” y el “otro” sólo se configuran de manera provisoria.



“O Brasil não é longe daqui”.

o de cómo los modernistas se travisten en etnógrafos improvisados

Influidos por el primitivismo estético y antropológico, un grupo de modernistas (Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade y su hijo, Olívia Guedes Penteadó, Paulo Prado y el poeta francés Blaise Cendrars, entre otros) viajan en 1924 a Minas Gerais, para asistir a las fiestas populares de Cuaresma y Semana Santa. Ese viaje de “descoberta do Brasil” constituye una primera experiencia de contacto “directo” con la identidad popular, y revela al grupo modernista el potencial “primitivo” de las culturas locales, produciendo una maduración del proyecto nacionalista. En este contexto surgen los poemarios *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, y *Clã do Jabuti* (1927) de Mário: distanciándose de la estética de *Paulicéia desvairada*, *Clã do Jabuti* explora un registro poético “brasileño”, próximo a la oralidad y la cultura populares⁹⁷.

Aunque Mário percibe la necesidad de profundizar su conocimiento sobre el norte y el nordeste brasileños -visualizados como ricos depósitos de la cultura popular-, algunas dificultades económicas y resistencias psicológicas retrasan ese viaje que Mário sustituye con lecturas e

⁹⁷ En efecto, ya en *Clã do Jabuti* (1924) Mário apela a temas, recursos poéticos y vocabulario extraídos de fuentes del folklore tradicional (el propio título reconoce la gravitación del totemismo en la cultura popular), evitando el regionalismo y apuntando a la construcción de una síntesis de la cultura nacional (Ancona Lopez, 1972).

La preocupación por preservar y fomentar las culturas populares es central en el pensamiento modernista de Mário, en la medida en que esas “fuentes” ofrecen las bases de una identidad nacional y continental en formación: “Nós só seremos de deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando à conquista desse dia” (“Assim falou o papa do futurismo”, entrevista publicada en “A Noite” -en diciembre de 1925- y reeditada en Ancona Lopez, 1983, pp. 17-19). Del mismo modo, en *O turista...* diferencia usos diversos del concepto de “tradição”: “Jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas (...). O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme (...). Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares. As tradições imóveis não evoluem por si mesmas” (p. 254).

investigación teórica sobre folklore.

Sin embargo, en mayo de 1927 otra expedición vanguardista (reducida al propio Mário, Olívia Guedes Penteado -mecenas de los modernistas-, su sobrina y la hija de Tarsila do Amaral) parten con rumbo a la Amazonia, recorriendo Salvador, Recife, Belém, Santarém, Manaus, Porto Velho, Iquitos, Marajó, Fortaleza, Natal, Maceió y Vitória, para regresar en agosto de ese año (precisamente cuando *Macunaíma* se encuentra en etapa de escritura). Mário produce un diario de viaje, proyectando publicarlo al regresar, bajo el título de *O turista aprendiz*. Varios fragmentos aparecen entre 1927 y 1929 en diversas publicaciones de Río y San Pablo; otros permanecen inéditos. En 1928 ese proyecto se interrumpe, y es retomado recién en 1942, cuando se publican sus obras completas. Ese segundo tiempo de escritura intervendrá en el texto, implicando una mayor elaboración estética y un distanciamiento significativo con respecto a la experiencia “empírica”⁹⁸.

Entre diciembre de 1928 y febrero de 1929 se realiza una nueva expedición modernista, ahora al nordeste, partiendo de Río y dirigiéndose a Recife, Natal, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba y Bahia. Sobre todo en Paraíba y Rio Grande do Norte⁹⁹, Mário se entrega a la recolección de documentos musicales de intérpretes populares, asiste a representaciones de obras dramáticas, estudia diversas manifestaciones de religiosidad popular (incluso participa de su propio “fechamento do corpo”), y registra las condiciones y el estilo de vida de los sectores populares, o el patrimonio natural y arquitectónico nordestinos. Gran parte de esa investigación sobre danzas dramáticas, Bumba-meu-Boi, música religiosa, creencias, supersticiones y poesía popular permanecerá inédita, pues Mário pretende divulgarla en una obra exclusivamente dedicada al folklore e intitulada *A pancada no ganzá*, que no podrá concretar¹⁰⁰.

Más allá de la investigación folklorista, sus notas de viaje se convierten rápidamente en las setenta crónicas de la serie “O turista aprendiz” que publica como corresponsal del *Diário Nacional*, entre el 14 de diciembre de 1928 y el 29 de marzo de 1929, bajo el calificativo de

⁹⁸ Aun así, Ancona Lopez (1983) advierte que, por errores de tipeo e incoherencias que revelan falta de corrección, es muy probable que los originales de *O turista...* se encuentren en una versión para-definitiva.

⁹⁹ En este viaje, el folklorista norte-riograndense Luís da Câmara Cascudo juega un papel importante en el viaje de Mário al nordeste, guiándolo permanentemente en su búsqueda de manifestaciones populares en la región.

¹⁰⁰ Su discípula y colaboradora Oneyda Alvarenga organiza luego parte de esa investigación, editando *Música de feitiçaria no Brasil y Danças dramáticas do Brasil*, incluidas en las obras completas de Mário.

“Viagem etnográfica”¹⁰¹.



Viaje a la semilla

El desplazamiento espacial suscita un viaje simbólico al origen de los discursos sobre la identidad y la alteridad. *O turista...* revela hasta qué punto la mirada europea y la tradición nacional, que han producido la realidad americana como paisaje geográfico y etnográfico, se interpone ante toda experiencia “inmediata” (“...tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves”, p. 61). Así, el viaje se erige contra esa genealogía y busca forjar otros modos de percepción más legítimos. Ahora bien, ¿cómo irrumpen la pulsión etnográfica en el texto? Mário apela a una enorme gama de recursos por medio de los cuales parodia diversas modulaciones del discurso colonial.

El narrador reelabora continuamente la exploración colonial del territorio brasileño, citando especialmente la prolífica “Visão do Paraíso” que, desde el s. XVI, concibe el trópico como un escenario exuberante. Los trazos del documento renacentista (largas enumeraciones con omisión de comas, oscilaciones ortográficas, arcaísmos, metáforas que aprehenden la realidad americana en función de analogías con el mundo europeo, extensos catálogos de las especies autóctonas incorporando intermitentemente sus nombres indígenas, o la apelación al tópico de la disculpas al lector frente a la inverosimilitud “inevitable” de lo narrado) refuerzan el carácter paródico que el texto vanguardista asume frente a esos residuos de la tradición¹⁰²:

“Estávamos todos trêmulos contemplando a torre-de-comando o monumento mais famanado da natureza. E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime. Sete quilômetros antes da entrada já o mar estava barreando de pardo

¹⁰¹ Ancona Lopez (1983) advierte que algunos de esos fragmentos (como por ejemplo “Religião brasileira”) aparecen también en otros medios, como la *Revista de Antropofagia*, el 31 de marzo de 1929. Sin embargo, gran parte del material producido por Mário en el marco de este segundo viaje permanecerá inconcluso y con un grado de elaboración estética menor que el del viaje anterior.

¹⁰² Esa parodización del documento colonial aparece ya anticipada en el título del primer viaje: “O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Perú, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega” contiene una resonancia arcaica que el final (“até dizer chega”) quiebra paródicamente.

por causa do avanço das águas fluviais. Era uma largueza imensa gigantesca rendilhada por anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal. O avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetas tremendo cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do Sol (...). A medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento repuxava, todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás perobas, pinheiros platanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as serigueiras em cujas pontas mais audazes os colonos suspensos em cordas de couro cru apanhavam as frutinhas de borracha. O aroma do pau-rosa e da macacaporanga desprendido da resina de todos os troncos era tão inebriante que a gente oscilava com perigo de cair naquele mundo de águas brabas. Que eloquência! Os pássaros cantavam no vôo e as bulhas das iererês dos flamingos das araras das aves-do-paraíso nem me deixou escutar a sineta de bordo...” (p. 60).

Erigiendo nuevas versiones utópicas de Eldorado colonial, el narrador describe el Amazonas como “uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem” (p. 61)¹⁰³, o presenta Itacoara (p. 81) como una ciudad de setecientos palacios triangulares, con un extraño granito blando y felpudo y puertas de mármol rojo, mientras por las calles líquidas navegan doncellas lindísimas que invitan al narrador a entrar en los palacios para dormir en redes de oro y plata. En este tipo de “fantasías diurnas” Mário produce deliberadamente un cambio en el tiempo verbal de la narración, desplazándose del presente al pretérito indefinido, y luego al imperfecto, instaurando la materia narrada abiertamente en el plano de la experiencia onírica. En otros casos parodia las versiones ufanistas de la abundancia nacional que, al estilo de Affonso Celso o Euclides da Cunha¹⁰⁴, recuperan en entresiglos una

¹⁰³ Más adelante, bordeando el río Amazonas, “Os mosquitinhos eram em tais milhares que a gente avançava difícil, carecendo abrir caminho com os braços. O pessoal da terceira classe, diz-que abre o ar a faca, fazendo picadas que desgraçadamente logo se desmancham. Por vezes a massa dos mosquitinhos era tão compacta que Mag e Dolur, esportistas, conseguiam se sustentar, um minuto não digo, mas uns quarenta segundos no ar, nadando na mosquitada (...) ...às vezes eu paro hesitando em contar certas coisas, com medo que não me acreditem” (p. 70).

¹⁰⁴ Rompiendo enérgicamente con los determinismos y las manipulaciones del “otro” heredadas, ataca especialmente la visión de los sertones instaurada por Euclides da Cunha (“Pois eu garanto que *Os Sertões* é um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsidão hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetamos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura...”, p. 295). El rechazo de la visión de Euclides implica una crítica mordaz al intelectual nordestino que, presa de un “regionalismo sentimental... e euclidiano” y cómodamente instalado en una ciudad habitable, lejos del sertón, “compra quantas latas de água quer e, morta a sede, se põe cantando a resistência do povo, o nativismo dos retirantes que voltam, etc.” (p. 295), invisibilizando el sufrimiento inhumano de los

imagen distorsionada (y en general, exuberante) de la realidad nacional. Así, citando irónicamente las aristas inverosímiles de *Por que me ufano do meu país*, inventa el mito de un “apuizeiro” gigante y legendario¹⁰⁵ con un hueco de setenta metros de diámetro y setecientos de altura, en el que todas las variedades de abejas brasileñas han hecho su colmena: ese seno providencial e hiperbólico alimenta generosamente al pueblo brasileño (e incluso el gobierno ha fomentado su explotación turística y social, instalando una canilla para proveer de miel a toda la población)¹⁰⁶.

De este modo, el narrador actualiza esas variantes del Paraíso para desarticular el mito (descubriendo sus inflexiones tópicas y sus fundamentos ideológicos) y acaso también para expulsarlo fuera de sí, junto con otros “demonios” heredados (pues no casualmente el viaje “estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim”, p. 61)¹⁰⁷.

A la vez, explora las motivaciones inconscientes que impulsan la construcción discursiva del paisaje: el deseo “sexual” de belleza¹⁰⁸, el anhelo de una experiencia estética que en todo caso media en la percepción de la naturaleza¹⁰⁹, el encuentro de las categorías de lo bello postuladas por la vanguardia “realizadas” en el paisaje¹¹⁰, o la competencia entre la naturaleza y el arte. Las

sertanejos. Con este tipo de evaluaciones Mário recorta por contraste su propia posición como intelectual frente a los sectores populares y la cultura popular.

¹⁰⁵ El viajero fabula sobre el origen del árbol a partir de la leyenda de la “Tapera da Lua”, en la que una india, después de cometer incesto con su hermano, sube al cielo trepando al cipó, para convertirse en luna (p. 83). Obsérvese la correspondencia con la mitología de ascensión desplegada insistentemente en *Macunaíma*.

¹⁰⁶ La alegoría continúa para parodiar los discursos que explican la asimetría entre riqueza natural y atraso económico: la miel extraída es rica pero bastante sucia porque las abejas nacionales todavía desconocen la arquitectura moderna de las colmenas, y producen desordenadamente (amén de que, cómodas con la canilla del gobierno, están dejado de trabajar, motivo por el cual la riqueza natural se está extinguiendo).

¹⁰⁷ En este sentido, Mário no elige la exaltación de la abundancia americana: ese camino (que en parte es el de Carpentier, el de Lezama Lima, el de García Márquez, e incluso el del propio Mário en *Macunaíma*) convalidaría la “Visão do Paraíso” que *O turista...* juega a desenmascarar con ironía. En *O turista...* no se afirma la veracidad providencial de la nación como Paraíso, sino más bien la historia de la dominación cultural. Desde esta perspectiva, el neobarroco podría revelarse como una nueva inflexión que recupera parte del antiguo linaje colonial.

¹⁰⁸ “Adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais (...). Tem qualche coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer” (p. 63).

¹⁰⁹ “Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quando assuntada no mapa...?” (p. 61).

¹¹⁰ En efecto, la estética modernista continuamente rige la percepción de los espacios en el viaje. En particular, el paisaje es construido insistentemente en base a la interpolación de la lente plástica de Tarsila do Amaral (en pp. 300 y 335), o de las experiencias de contacto con las culturas

circunstancias físicas del desplazamiento por agua crean un estado semi-inconsciente que fortalece el lazo entre desplazamiento geográfico y viaje psíquico, y entre experiencia etnográfica y experiencia vanguardista: “...de tanto mexe-que-mexe o fato é que bateu uma tonteira engraçada (...). Minha cabeça triplicou a lei da atração e ondula no ar buscando no vento resistências que a almofadem” (p. 210).

Además, la mirada etnográfica propia se somete a un permanente análisis autocrítico: si ya no hay exploración posible de tierras o alteridades desconocidas, resta la exploración del “otro” contenido en “nosotros”. Un nuevo territorio debe ser forjado por la propia conciencia poética, no para explorar los exotismos externos, sino a los exotistas internalizados. En el inicio -material y simbólico- del viaje y del texto, irrumpe el automatismo condicionado por la imaginación colonial, poniendo en evidencia hasta qué punto ese registro emerge como el retorno a la superficie de un residuo inconsciente:

“Comprei pra viagem uma bengala enorme, de cana-da-Índia, ora que tolice! Deve ter sido algum receio vago de índio... Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica, possui uma consciência poética também. As reminiscências de leituras me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões. E a minha alminha santa imaginou: canhão, revólver, bengala, canivete. E opinou pela bengala” (p. 51).

O turista... exorciza las propias fabulaciones latentes (desarmando paródicamente sus consecuencias ideológicas), y al mismo tiempo explora sus potencialidades literarias expandiendo su contenido poético, en un doble movimiento de catarsis de los constreñimientos ideológicos y de expansión estética, de superación de la exotización del “otro” y de nostalgia por ese potencial exotista perdido. A ese reflejo condicionado por la tradición se opone “por primera vez” el desdoblamiento dialógico del yo, desplazándose conscientemente por las alteridades internalizadas junto con el lenguaje, para así desautomatizar la identidad¹¹¹. La subjetividad se fractura tomándose polifónica no sólo al interior del sujeto: bajo la proyección subconsciente de los estereotipos culturales, también la comitiva del viaje adquiere ribetes oníricos, encarnando una

populares. Sobre los lazos entre la plástica de Tarsila y las ficciones de Mário y Oswald de Andrade de Andrade, véase el apartado “¿Hacia una antropofagia del pasado?” en la presente tesis.

¹¹¹ Insistentemente, el narrador reflexiona sobre los límites del lenguaje para dar cuenta de una experiencia intensa que perturba la antigua estabilidad del sujeto (“Não sei, quero resumir minhas impressões (...), não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei...”, p. 60).

teatralización catártica de los conflictos del yo (del grupo emergen científicos europeos¹¹² y explotadores extranjeros imaginarios, ávidos de instrumentalizar, en términos simbólicos o materiales, la alteridad latinoamericana¹¹³).

Ese autoanálisis de los clisés exotistas internalizados, junto con la exploración del inconsciente y la imaginación, conducen a fabular contactos “oníricos” deseados y temidos a la vez, con alteridades “imposibles”. En efecto, fantasías diurnas, sueños y pulsiones inconscientes se anticipan y condicionan un contacto con el “otro más lejano” que se demora infinitamente a lo largo del viaje. De este modo, desenmascarando las trampas ideológicas del indianismo romántico (consolidado en Brasil por Alencar, Martius y Rugendas entre otros), el texto irá demostrando que ese Brasil etnográfico “*não é longe daqui*” (como advertía Süsskind, 2000) pero que está siempre “en otro lugar”.

A lo largo del viaje, el relato de los sueños permite procesar los conflictos culturales que sesgan al narrador. En uno de ellos (p. 56), ha escrito un discurso en tupi para pronunciarlo ante los indígenas; cuando encuentra una tribu junto al río Madeira procede a leerlo, pero los indios se burlan, y los viajeros aterrados creen que serán comidos (en realidad, lo que sucede es que el tupi del orador está plagado de errores ridículos). Jugando con un malentendido cultural complementario del que formula Policarpo Quaresma en la novela de Lima Barreto, esa pesadilla pone en evidencia, con humor, hasta qué punto el problema de la heterogeneidad cultural sesga y tensiona profundamente la estructuración de la identidad individual y colectiva. Inclusive, ese sueño da forma específicamente al temor inconsciente del intelectual que, como mediador cultural, puede caer en un manejo fragmentario, arbitrario e incluso grotesco, de la cultura del “otro”.

Por momentos, el narrador recupera versiones fabulosas y arcaicas sobre los “bárbaros” imaginarios que poblarían el norte de Brasil. Apelando a la reformulación de varios imaginarios

¹¹² Como el suizo Schaeffer o el profesor Hagman (un supuesto naturalista suizo que vive en Manaus y viaja enseñándole a la tripulación obviedades del Amazonas). Ancona Lopez (1983: p. 55) advierte que probablemente el personaje de Schaeffer alude al cronista e historiador alemán D. Schaeffer, amigo de Leopoldina, Caballero de Honor de Pedro I y colaborador en el proceso de independencia de Brasil. Como cronista, D. Schaeffer es bastante moderno en su lenguaje irónico y coloquial (un elemento que lo acercaría sutilmente a Mário).

¹¹³ Como el rico “Atrepa-Atrepa, filho duma fábrica italiana de sedas paulistas” (p. 55). Reforzando el diseño del gigante capitalista en *Mucunaíma*, en *O turista...* abundan las imágenes de explotadores peruanos. Así por ejemplo, subrayando la sensación de extrañamiento frente a la alteridad extranjera, al llegar a Perú el narrador advierte, lúdico, que “os peruanos nascem todos

heredados, al internarse en el río Amazonas piensa contactos inverosímiles con tribus radicalmente exóticas, como si fuese imposible (al menos todavía) un encuentro con el “otro” no mediado por la ideología. Deliberadamente esas visiones imaginarias ocupan el centro de la escena etnográfica y desplazan cualquier contacto “real” con la otredad indígena. En algunos casos, los “otros” presentan cualidades físicas increíbles (“Creio que por causa do calor os índios desta região são mui barbudos e trazem a barba a tiracolo, em tranças de desenhos complicadíssimos”, p. 76); en otros, sus pautas culturales son la inversión perfecta e inquietante de los patrones occidentales: los “Pacaás Novos” mantienen relaciones sexuales o defecan en público sin prurito, pero jamás comen o hablan frente a otros porque consideran inmoral mostrar la boca o emitir sonidos con el aparato fonador fuera de la intimidad conyugal, ya que “falar pra eles é o máximo gesto sexual” (p. 92)¹¹⁴. A lo largo del viaje, tanto la invención de la otredad como la parodia de la genealogía etnográfica van adquiriendo nuevas modulaciones: a la fantasía de los Pacaás sucede el esbozo de una sátira a las exploraciones científicas, por medio de la descripción antropológica de los indios “Do-Mi-Sol” (para quienes los sonidos musicales tienen significado intelectual, y las palabras valor meramente estético)¹¹⁵.

na Itália, gesticulam, fazem um barulhão” (p. 111).

¹¹⁴ En el clímax de esa imagen en negativo, cierra la narración de la experiencia contando “...um sucesso famoso entre os depravados da tribo: uma dançarina pacaá (...) anunciara espetáculos de nu artístico, aparecendo inteiramente vestida mas com a boca à mostra, e cantando caçonetes napolitanas que aprendera com um regatão peruano que lhe tirara a orelha (...). As cunhãs, que estavam despeitadíssimas, se reuniram furibundas, foram lá e comeram a dançarina” (p. 93). Como las orejas, la nariz y la boca son zonas prohibidas entre los pacaás, tirar de la oreja equivaldría aquí a ejercer una práctica tabú. Por su parte, la figura del “regatão” peruano refuerza los lazos entre esta experiencia imaginaria y la figura de Pietro Pietra en *Macunaíma*.

¹¹⁵ En torno a los “Do-Mi-Sol”, el narrador fija un plan ficcional que irá plasmando paulatinamente: la descripción de un lenguaje musical desconocido, riquísimo en modulaciones expresivas, basado en cuartos, quintos y sextos de tono (cerca al que efectivamente Mário encuentra en la cultura musical nordestina); invirtiendo la escala de valores de la civilización occidental, imagina la existencia de una tercera tribu, esclava de los “Do-Mi-Sol”, e inferior precisamente por hablar con palabras (y por ende, por haber caído en un estrechamiento de los conceptos); descubre entre los “Do-Mi-Sol” la ausencia de una conceptualización del bien (y, por el contrario, una sobreabundancia de términos y divinidades para referirse al mal, la entidad que les es necesario conquistar para sobrevivir); al inventar la mitología de la tribu, elogia subrepticamente la pereza, como resultado de un conocimiento profundo sobre el sentido de la vida, al tiempo que asigna a los indígenas la capacidad de elaborar interpretaciones filosóficas complejas y trascendentes sobre la naturaleza (pp. 161-162).

Desarrollando el valor de los “preguiçosos” como animales míticos en la cultura indígena, esa exaltación de la pereza como fundamento de una visión del mundo divergente respecto de la tradición occidental, y especialmente polémica con respecto a las interpretaciones miserabilistas que condenan la improductividad del trópico (de Araripe Júnior a Paulo Prado inclusive), constituye una constante en el pensamiento de Mário, tal como se revela en textos como “A divina preguiça” y *Macunaíma*. En igual dirección, el narrador idealiza ciertos animales totémicos

Por medio de estas fabulaciones, el narrador, lúdico, imagina la cultura del “otro” como la contracara imposible, absurda y escandalosa, de la propia identidad. De este modo, el texto compensa el deseo frustrado de exotismo y, al mismo tiempo, exorciza el etnocentrismo internalizado que atraviesa al sujeto imponiéndole un espacio de enunciación prefijado. Así por ejemplo, el narrador simula perder el control de su “relativismo” y advierte que “Os Pacaás são *suficientemente porcos pelo nosso ponto-de-vista da porcaria*” (p. 92; la bastardilla es nuestra). Más adelante, cuando al entrar en territorio peruano se produce el primer intercambio efectivo con el “otro”, el narrador vuelve a asumir el espacio vacante que el etnocentrismo reserva para el turista/folklorista: al subir a la barca de un indígena para comprarle coca, desdobra su voz en la del discurso colonial: exteriorizando los sedimentos de un indianismo romántico de largo aliento, el narrador apela al mito de la decadencia de las civilizaciones indígenas (como vimos, presente en Denis, Martius, Varnhagen y Alencar), al plantear que los incas forjaron una civilización deslumbrante pero que actualmente los indígenas sólo son “uma raça decaída” (p. 116). Provocativo, inverosímil (por el contraste flagrante con la ideología del texto), ese juicio de resonancias racistas revela una fractura en la unidad del sujeto; la propia voz es poseída por la voz del “otro contenido en nosotros”. En respuesta, el indígena no sólo se niega a venderle coca: irónico, lúcido, pone en cuestión eficazmente los “preconceitos” del narrador, y apela al mito para defender los valores propios y explicar la prohibición mítica de dar coca al extranjero, de modo que el turista/folklorista sediento de otredad obtiene un mito en lugar de la materia sagrada.

En este sentido, es posible pensar la escritura del viaje como catarsis simbólica complementaria de la elaboración de *Macunaíma*: el héroe de la rapsodia baja del Amazonas a San Pablo en el mismo momento en que Mário sube de San Pablo al Amazonas; la escritura de *O turista...* hace emerger, procesa, y permite asumir y expulsar, las fantasías exotistas heredadas, como condición *sine qua non* para establecer luego un contacto más estrecho -“más puro”- con las culturas populares tradicionales.

A diferencia de los discursos coloniales, que imponen a los sectores populares identidades arbitrarias y encubren su carácter construido, aquí se asume abiertamente desde el arte el cariz fabulado de la otredad, debilitando indirectamente las disciplinas y los universos discursivos que

en las culturas indígenas (como el jacareçu, en la p. 171), atribuyéndoles una suerte de conocimiento inmediato e intuitivo de lo real, superior a la racionalidad. Tal como se observa en estos ejemplos, más allá de la mera tematización del primitivismo como objeto de representación, las concepciones primitivistas penetran y estructuran de hecho la percepción del mundo del

organizan al “otro” como objeto¹¹⁶. En ese doble movimiento de anhelo de la alteridad perdida y de autocrítica del anhelo, Mário parece volverse paródico no sólo del discurso colonial, sino también del primitivismo contemporáneo que alimenta tanto a las vanguardias latinoamericanas y europeas¹¹⁷ como a la antropología de los años veinte¹¹⁸.



Transculturaciones imaginarias

Los pliegues y desdoblamiento del sujeto se acentúan cuando éste se pregunta por la propia identidad brasileña y latinoamericana: en esa instancia, el desgarramiento, la indefinición del carácter y la ausencia de tradición sesgan íntima y dolorosamente al individuo (tal vez esa orfandad de tradición/de identidad sea la causa de esa imperiosa apropiación crítica del linaje

narrador.

¹¹⁶ Así por ejemplo, expone el plan de una escritura cargada de artificios exotistas: “Dar fisiologia desses índios, toda inventada. Descrever as cerimônias da tribo, suas relações tribais, família, frátiás, etc. Religião. Sua filosofia e maneira de discutir. Seu comunismo. No fim, dar uma série de lendas, de pura invenção minha. As lendas etiológicas, se prestam muito para a fantasia. Dar um vocabulário também ficava engraçadíssimo...” (p. 127).

¹¹⁷ Por ejemplo, cuando describe el sistema matriarcal instaurado entre los “Do-Mi-Sol”, encuentra una “matercracia comunista” (p. 140) pero basada en el autoritarismo y la injusticia. La ironía parece aludir al matriarcado utópico de Pindorama, imaginado por Oswald de Andrade en el “Manifiesto antropófago” y en *A crise da filosofia messiânica*. Al respecto véase el apartado “¿Hacia una antropofagia del pasado?” en la presente tesis.

¹¹⁸ Por momentos, ese contacto imaginario reconstruye, con humor, registros etnográficos muy cercanos a los de Levy-Bruhl. Casualmente, un texto clave de la antropología de Levy-Bruhl, como *Alma primitiva*, se publica en 1927, el mismo año en que Mário viaja e inicia la escritura de *O turista aprendiz*. Ancona Lopes (1983) advierte que en los años veinte Mário ya está bastante familiarizado con la producción de esta corriente antropológica.

Crítico perspicaz, en la entrevista “Assim falou o papa do futurismo” (1925), Mário advierte con lucidez las ambivalencias implícitas en el concepto “primitivismo”: “Giotto foi cultíssimo e primitivo. Monteverdi também. Porém se primitivismo não se opõe à cultura pode se opor a uma determinada cultura. De resto, a gente carecia de entender primeiro sobre o conceito que dá a primitivismo, palavra larga que serve para o homem das cavernas, para Chaucer e para o Aleijadinho (...). Inda por cima certa aparência de primitivismo do Modernismo brasileiro provém de que nós um dia resolvemos ter coragem da nossa ingenuidade. Ingenuidade que existe em todo mundo, note porém de que tínhamos vergonha (...). Puro séc. XIX. Pura Academia Brasileira de Letras”. Publicado en “A Noite”, Río de Janeiro, 12 de diciembre de 1925; reeditado en Ancona Lopez (1983: p. 19).

colonial)¹¹⁹.

Ensayando una respuesta a esos desgarramientos, el narrador busca aprehender los vacíos y las contradicciones culturales: para dar cuenta de las fracturas históricas, de las asimetrías económicas y de las violentas transculturaciones, fantasea con mundos exóticos e irreales, superponiendo tiempos y geografías extrañas en espacios insólitos. Si las áreas de extrema modernización en la selva desrealizan el escenario nacional¹²⁰, a la luz de los absurdos culturales Brasil se toma un error de percepción o un malentendido semántico:

“Belém é a cidade principal da Polinésia. Mandaram vir uma imigração de malaios e no vão das mangueiras nasceu Belém do Pará. L'ingraçado é que a gente a todo momento imagina que vive no Brasil mas é fantástica a sensação de estar no Cairo que se tem” (p. 63).

Esa transculturación insólita se reitera obsesivamente a lo largo del viaje, tensionando la identidad nacional entre el transplante grotesco de Europa y los exotismos inverosímiles de Africa y Oriente. Así, el “lado europeo” (de Brasil, pero también del sujeto de enunciación) se revela cuando en el nordeste, la difusión del canto popular reactualiza la Florencia del Renacimiento, con plazas públicas destinadas al canto (p. 231), o cuando, al arribar a Santarém, un hotel con ojivas europeas al borde del puerto revela el absurdo cultural de una Venecia erigida en pleno Amazonas¹²¹. En última instancia, esa europeización se denuncia como desvío e

¹¹⁹ En efecto, la tensión entre “nosotros” y los “otros” adquiere nuevas modulaciones cuando el narrador de *O turista...* opone la falta de carácter o la irresolución moral latinoamericanas, a la seguridad europea que emana del respaldo de una sólida tradición cultural. Recuperando la polarización procesada en textos previos (especialmente en la ficción *Amar, verbo intransitivo*), advierte la existencia de un dolor específicamente sudamericano, una “incapacidade realizadora do ser moral” que atraviesa íntimamente a cada individuo, aunque reconoce la explotación social también en Europa. En la carta que planea escribirle a una francesa, judía y comunista, reflexiona: “A dor, a imensa e sagrada dor do irreconciliável humano, sempre imaginei que ela viajara na primeira vela de Colombo, e vive aqui. Essa dor que não é de ser operário, que não é de ser intelectual, que independe de classes e de políticas, de aventureiros Hitlers e de covardes Chamberlains, a dor dos irreconciliáveis, vive aqui” (p. 166).

¹²⁰ Así por ejemplo, el nordeste se revela como un espacio absurdo pues, en pleno desierto nordestino, emergen escenarios insólitos de modernización aislada, creándose violentas tensiones, como en Caicó (en donde “as obras de arte da estrada, pontes de cimento, mata-burros de trilho, tudo reto, é monumental. Um monumental desolado, em que a monotonia do grandioso tem uma psicologia de perversão baudeleriana, amarga”, p. 300).

¹²¹ Entonces la disonancia cultural es llevada al extremo: “Os venezianos falam muito bem a nossa língua e são todos duma cor tapuia escura, mui lisa” (p. 72), enuncia el narrador, asumiendo con ironía un punto de vista típicamente exotista. Ese dislocamiento también resulta del juego con la inferioridad cultural internalizada, que aflora a la superficie de la conciencia como una

impostación de la “verdadera” identidad nacional y continental, más próxima a otras periferias coloniales¹²². Ese “lado colonial” perimido emerge cuando, al arribar a un ingenio, en lugar de revelarse como “el” origen privilegiado de la nación (tal como lo hace el regionalismo nordestino), se ilumina fugazmente como un espacio exótico que revela fuertes puntos de contacto con geografías lejanas de la dominación colonial, a tal punto que “*não parece mais Brasil... Está com jeito da gente andar turistando pelas Áfricas e Ásias do atraso inglês, francês, italiano, não sei quem mais!*”, revelando así “*todos os atrasos da conveniência colonial*” (p. 270).



Fábulas del Imperio

También Río de Janeiro se transfigura en términos oníricos, evidenciando las connotaciones simbólicas latentes bajo la superficie del paisaje. Saturada de contrastes violentos entre escenarios lujosos y márgenes oscuros, la capital pone en evidencia la perduración de un mismo régimen de exclusión social: el narrador (un paulista reciénvenido, un “extranjero”) lee en la ciudad las huellas aún activas del sistema esclavócrata descrito en la pintura neoclásica del s. XIX al estilo de Debret. Esa tradición estética modeliza la experiencia social:

“O mais importante de observar são as ruas dos bairros de residência e os subúrbios pobres. As ruas residenciais têm um ar de família (...). A gente continua, como a descrita por Debret, mais que indiscretamente vestida nas portas, nas calçadas. E a pobreza, os operários dos subúrbios não tem a menor dignidade arquitetônica de seu estado: casas enfeitadíssimas, miseráveis, anti-higiênicas e enfeitadas, bancando alegria, festa. É repugnante” (p. 52).

enfermedad cultural. Así por ejemplo, en los términos irónicos de Mário, la “*moléstia-de-Nabuco*” es una dolencia típica de la periferia económica y cultural, consistente en “*...isso de vocês andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista e é isso de você falar dum jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelmente*” (en “*Assim falou o papa do futurismo*”, entrevista publicada en “*A Noite*”, 12 de diciembre de 1925, y reeditada en Ancona Lopez, 1983: pp. 18-19).

¹²² “E esta pré-noção invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes (...). E deixou-se ficar por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós...” (p. 61).

Cuando esa imaginación social se extrema, la ciudad (percibida como un emblema de la aristocracia colonial y de la elite dirigente de la “Belle Époque”) se revela como un espacio cargado de fabulaciones oligárquicas y exotistas; componiendo una nueva fantasía diurna a partir de residuos heredados de las fiestas galantes y del imaginario del decadentismo finisecular, las imágenes surreales emergen en fragmentos, creando una acumulación paródica (que recuerda las acumulaciones suntuarias del interior finisecular, pero para revelar aquí sus aristas grotescas). Al incorporar irónicamente al mecenas del modernismo y a Tristão de Ataíde en ese bazar irreal y cosmopolita, la escena refuerza el carácter transhistórico de ese universo oligárquico:

“Passam exércitos de criados correndo com bandejas cheias de sorvetes (...). A Dama das Camélias se debruça no janelão baixo que dá sobre as águas e brinca de guspir. Se percebe mais longe o Barão de Rothschild, o rei da Bélgica e um marajá não sei de onde assoprando em apitos de prata brilhantes. Nos terraços passam, meio indiscerníveis, Paolo e Francesca, Paulo Prado, Tristão de Ataíde e Isolda, Wagner, Gaston Paris, Romeu e Julieta...” (p. 54).

De inmediato, bajo la misma tesitura onírica esa atmósfera refinada se transfigura en su opuesto complementario, revelando la faz más dramática y espectacular de la explotación: repentinamente, irrumpen tropas imperiales que desgajan los cuerpos desatando una violencia social hiperbólica; la sangre brota en un escenario sincrético (plagado de esclavos negros, caballos, elefantes, camellos y panteras) que condensa la dominación colonial por encima de las coyunturas geográficas y temporales:

“Milhares de cavalos brancos por causa do nome da avenida, carregando pajens também de branco, cetins e diamantes, surgem numa galopada imperial, ferindo gente, matando gente, gritos admiráveis de infelicidade, a que respondem sereias (...). E quando a avenida é uma uniforme poça de sangue, vêm elefantes e camelos transportando gongos de cobre polido (...). E assim que passaram as panteras rasteiras, espirrando pros lados o sangue que corre no chão, setecentos escravos negros, assoprando em apitos, nus em pêlo (...), puxan por festões de camélias brancas fornecidas pela Dama das Camélias...” (p. 54).

La experiencia onírica del refinamiento aristocrático duplica rápidamente su imagen invertida. Ambas escenas fantasmagóricas (e incluso “fantasmáticas” en el sentido psicoanalítico del término) se construyen con las astillas de un espejo decimonónico que todavía naufraga, flotando en la superficie de la imaginación poética (y probablemente también, en el fondo del

imaginario colectivo).



Aprendiz de etnógrafo

Más allá de las fábulas imaginarias, los “otros reales” en *O turista...* son los sectores populares urbanos y rurales, con quienes el narrador establece diversos vínculos de solidaridad y afecto, y a quienes aprehende intentando evitar las mediaciones (y las manipulaciones) de la tradición etnográfica o del arte.

Por una parte, el narrador describe las condiciones y el estilo de vida de los obreros (la arquitectura de los barrios pobres, la alimentación, la vestimenta, las rutinas de trabajo urbano o rural); evalúa las características físicas de los pobres, atendiendo siempre a la explotación y jamás a la herencia racial (que, como vimos, todavía a fines de los años veinte Paulo Prado, Oliveira Vianna o Monteiro Lobato afirman como una categoría de análisis legítima), o denuncia la dominación extrema a la que están sometidos¹²³.

Por otra parte, *O turista...* perfila algunos retratos populares “pintorescos” a nivel regional¹²⁴ o nacional, atractivos por su extrañeza y/o celebridad (en algunos casos, pone en cuestión las idealizaciones “románticas” de héroes populares como Lampião y los “cangaceiros”). Esos retratos revelan cierto potencial exótico latente en los sectores populares (y en ese sentido *O turista...* comparte una zona de contacto con *Urupês* de Monteiro Lobato, a pesar de la distancia estética que fractura el lazo entre ambos autores).

El carácter sintético de las anécdotas aisladas enfatiza su potencialidad crítica¹²⁵. Inclusive, en busca de significados sociales silenciados, *O turista...* atiende especialmente a ciertos detalles

¹²³ Por ejemplo, al percibir las condiciones de vida en los “mocambos” de Recife (p. 258).

¹²⁴ Como el famoso farolero cearense convertido en un coronel autoritario (capaz de sojuzgar a la ciudad a fuerza de chicote, prolongando así el modelo de poder esclavócrata, para luego morir asesinado, pp. 210-211), o el telegrafista leproso que vive años con una cobra, buscando ser mordido para sanar de la lepra, sin conseguirlo (p. 263).

¹²⁵ Así por ejemplo, el narrador menciona rápidamente que la expresión “ir virar tartaruga” es empleada por los jóvenes nordestinos en analogía con la caza de tortugas, para aludir a las salidas a la playa para violar “caboclas” desprotegidas (p. 136).

mínimos capaces de revelar las paradojas de la dominación¹²⁶, como las estrategias de resistencia que desvían los sentidos impuestos desde “arriba” en favor de las concepciones populares¹²⁷, o el modo en que la creatividad popular genera objetos y prácticas insólitos que des-realizan el mundo cotidiano de los pobres, acercándolo al arte de vanguardia¹²⁸.

La conciencia de la explotación social se agudiza en el viaje al nordeste, cuando la apertura difusa y fascinada a las culturas populares adquiere densidad con el establecimiento de vínculos afectivos de diverso tipo. En este sentido, si el narrador consigue circular por los sectores populares, venciendo las resistencias “de abajo” para intervenir como mediador cultural¹²⁹, al mismo tiempo establece lazos personales que dan espesor biográfico a la empatía con el “otro”: en Río de Janeiro, antes de iniciar el viaje al nordeste, el narrador huye del ámbito intelectual para encontrarse a solas con un obrero comunista “e comoventemente religioso” (p. 205); ese lazo libera al intelectual de los constreñimientos de la “alta cultura”, suscita nuevas identificaciones del yo (apenas unas páginas después, Mário se refiere a su propio lado “operário”, opuesto a las pulsiones aristocratizantes internalizadas), y permite experimentar el vínculo profundo (y apenas perceptible) entre solidaridad política y erotismo (pues “uma vontade tamanha de amar intransitivamente” se apodera del narrador a medida que los ideales sociales y la humildad del proletario lo conmueven)¹³⁰. Reconociendo la centralidad que adquieren los pobres en su escritura¹³¹, esa misma conmoción “romántica” se extiende en términos abstractos al colectivo de

¹²⁶ Esa detención en el detalle simbólico crea un lazo sutil entre el modo en que Mário mira el mundo social, y el de uno de sus precursores, Lima Barreto.

¹²⁷ Por ejemplo, cuando en un poblado la jerarquía de la nobleza es invertida por la de la pobreza, haciendo que la sierra “da Velha Nobre” se llame “da Velha Poble” (p. 72).

¹²⁸ Para el narrador, la pobreza es cómplice del arte por ejemplo cuando descubre que, en Tapajós, los pescadores duermen en redes que, durante el día, son también las velas de los barcos.

¹²⁹ Refiriéndose a la hospitalidad con la que es recibido por el “homem-do-povo”, el narrador señala varias veces que es reconocido por el pueblo en las calles, volviéndose popular (“eu já estou familiar em Natal porque sou ‘o dotô que veio de S. Paulo studá ‘Boi’”, p. 259), o que asiste a “Bumba-meu-Boi” especialmente celebrados para su investigación. De este modo, se diferencia abiertamente de otros intelectuales que desconocen los códigos necesarios para circular e integrarse en el pueblo nordestino, pues allí “...só recebem com desconfiança quem aparece de polainas, calça de montar, camisa de esporte (...). Também não é bom você aparecer como jornalista, me falaram. Porque é numerosa a récuá dos que andam colhendo por toda a parte assinaturas de revistas e jornais nunca chegados” (p. 259).

¹³⁰ (p. 206). La actitud pudorosa que en general mantuvo Mário en relación a su homosexualidad, así como también la autocensura exigida por la publicación de ese fragmento en un periódico, limitan la narración del deseo que interviene en ese vínculo a la mención de ciertas sensaciones afectivas y eróticas aisladas y difusas.

¹³¹ Entre otras reflexiones, advierte que “Está claro que uma das minhas observações mais

la clase¹³². Aunque la mirada se acerca al marxismo¹³³, el narrador se niega a intelectualizar al “otro” como objeto, y tiende a establecer una diferencia clave entre condiciones materiales y subjetividad¹³⁴: desestructurando las visiones parciales tanto de la clase dirigente tradicional como de los intelectuales marxistas ortodoxos¹³⁵, advierte que en los sectores populares (nordestinos/nacionales), aunque la explotación es evidente (y aquí Mário coincide con la perspectiva marxista), ésta aparece compensada por la producción de numerosos valores *ad hoc* que crean un universo cultural riquísimo, así como también por la existencia dominante de un carácter social fundado en la alegría y la extroversión¹³⁶. De este modo, la mirada culturalista supera las polarizaciones maniqueas, forzando los límites del análisis ideológico para aprehender la especificidad idiosincrática nacional¹³⁷.

carinhosas vai se dedicando ao homem-do-povo. Afinal a situação das ‘classes inferiores’ é boa o ruim por aqui? Minha pergunta não cogita da felicidade, é lógico, mas da facilidade de vida porém” (p. 258).

¹³² Por ejemplo, al percibir el esfuerzo material de los pobres invirtiendo todos sus ahorros en los disfraces para el acontecimiento trascendente de la fiesta popular (p. 244).

¹³³ Esa tendencia marxista, que se acentúa en el segundo viaje, suscita nuevos desdoblamientos autocríticos. Así por ejemplo, el sujeto de enunciación se fractura entre el goce del ocio (defendido hasta entonces como fundamento de la creatividad estética y de otro orden cultural, no fundado en la coerción de la productividad capitalista), y el sentimiento de culpa. Ideologizado, el ocio se convierte en un placer aristocrático que “deshumaniza” y “desoperariza” al yo: “Perco essa parte de operário que tem em mim, tão vasta e muito nobre -a melhor parte de mim. Fico eu, elegantizado pelo tédio, capaz até de wildismos sutis” (p. 210). Aunque mucho más sutil, esa condena autorrepresiva se aproxima a la autocrítica radical que Oswald de Andrade impone en 1933 a su producción vanguardista precedente. Al respecto, véase el prefacio de ese año a la novela experimental *Serafim Ponte Grande*.

¹³⁴ Ese abordaje subjetivo (y más bien “anti-intelectualista”) de la alteridad social forma parte de las soluciones -siempre precarias y continuamente repensadas- articuladas por Mário ante la tensión desgarradora entre subjetividad vanguardista y conciencia política. Pocos años después, en el marco de la reideologización de la década del treinta, esa tensión adquiere nuevas inflexiones en sus ensayos y textos literarios, y se convierte incluso en el centro medular que impulsa su escritura. Sin embargo, a pesar de la presión ideologizadora dominante en los treinta (frente a la cual cede Oswald de Andrade), Mário no abandona su defensa de la forma estética como ideología, y de la subjetividad como vía legítima de conocimiento del mundo. Al respecto, véase Lafetá (1974: pp. 155-169).

¹³⁵ Pues el narrador comprueba la falsedad de las versiones que niegan una de las dos caras de la moneda: “um socialista me afirmou que a situação dos proletários é medonha em Natal e um ricoço com psicologia de filho de engenho me garantiu que não tem pobreza na cidade” (p. 258).

¹³⁶ Pues “se saúde, facilidade, bem-estar fosse deduzível da alegria, o proletário nordestino vivia no paraíso. A gente daqui é alegre e cantar tanto como ela não sei que se cante” (p. 259).

¹³⁷ En este esfuerzo, Mário se acerca sutilmente a otros intelectuales (como José Carlos Mariátegui) preocupados por fundar un pensamiento marxista capaz de comprender en su especificidad la realidad latinoamericana.

Aunque el análisis de las condiciones materiales de los sectores populares y de los tipos sociales ocupa un lugar importante en la escritura etnográfica del viaje, el acento de *O turista...* recae en la consideración de las prácticas culturales de estos actores. El narrador se centra especialmente en la descripción y el análisis de la “feitiçaria” y de la música nordestina en términos generales, sin detenerse demasiado en el registro estrictamente folclorista, sino más bien en la experiencia subjetiva vivenciada en el contacto con esas prácticas¹³⁸.

Al abordar la “feitiçaria” brasileña de raíz africana y amerindia, Mário rompe con una larga genealogía etnocéntrica que, desde fines de siglo y bajo el modelo fundacional de Nina Rodrigues, convierte la cultura popular africana en un objeto privilegiado de conocimiento etnocéntrico y represión¹³⁹. Evitando (al menos en principio) el “preconceito” en la descripción de esas prácticas de “feitiçaria”, sistematiza las diferencias de vocabulario y rituales entre las manifestaciones del nordeste, de influencia predominantemente africana, y del norte, de raíz amerindia¹⁴⁰; retrata con cierta simpatía algunos “mestres” o “catimbozeiros” africanos y amerindios (los espíritus “desmaterializados” que intervienen en las ceremonias); reproduce algunas oraciones secretas, y asiste él mismo a su propio “corpo fechado” celebrado “no catimbó

¹³⁸ En efecto, el narrador menciona reiteradamente el arduo trabajo de registrar las prácticas populares folklóricas (aunque en general no reproduce el material recogido, que reserva para la escritura de un ensayo estrictamente folclorista). Asimismo, menciona las circunstancias en el marco de las cuales accede a ese material, desde el contacto con informantes azarosos o músicos “profesionales”, hasta las instancias “negociadas” (la obtención de canciones populares a cambio de limosnas a vagabundos (p. 293), la compra de una oración ritual secreta entre “feitiçeiros”, o de un permiso especial para asistir a ensayos privados de danzas dramáticas o a prácticas de “feitiçaria”).

¹³⁹ Al respecto señala que “Me parece que estou dando uma contribuição importante pro nosso folclore” (pp. 260-261).

¹⁴⁰ Allí Mário opera como mediador y traductor cultural, estableciendo un diálogo “estrábico” tanto con los actores populares urbanos y rurales (como “feiticeiros” o cantadores marginales, en su gran mayoría analfabetos) como con la elite y los sectores medios urbanos. Para Mário ese rol de mediación es clave porque refuerza los lazos sociales, superando la dispersión cultural, en favor de una identidad integradora. Mário tiene en mente un destinatario urbano colectivo (en el viaje al nordeste, entre los lectores del *Diário Nacional*). Probablemente esto incide en el esfuerzo por evitar el rechazo ante la percepción de ciertas prácticas populares. Ese cuidado es visible, por ejemplo, en el modo en que aborda temas de “feitiçaria” popular, como su propio “fechamento do corpo” en el catimbó); a la vez, en el viaje al nordeste aparece más contenida también la extroversión de sentimientos y emociones personales).

Por otra parte, este tipo de reflexiones presentes en *O turista...* forman parte de una producción más amplia, referida a la influencia clave de las ceremonias religiosas negras en el desarrollo de la música popular brasileña. La investigación de las mismas excede con creces el contenido circunstancial y subjetivo desplegado en *O turista...*, y nos obligaría a considerar

de dona Plastina, lá no fundo dum bairro pobre, sem iluminação, sem bonde, branquejado pelo areão das dunas” (pp. 250-251). A pesar del esfuerzo por preservar una perspectiva relativista, al describir esa sesión de “feitiçaria” el narrador crea una valoración contradictoria, de rechazo racional y, al mismo tiempo, de empatía afectiva y de fascinación ante la riqueza imaginativa desplegada por la práctica y ante la capacidad de la misma para condensar elementos claves de la cultura popular¹⁴¹. Es probable que en esa valoración contradictoria se interponga el peso de la tradición representacional sesgada por el etnocentrismo. En particular, las *Memórias de um sargento de milícias* -esa novela clásica precursora de *Macunaíma*- parece intervenir modelizando la experiencia del narrador viajero al punto de inspirar una identificación sutil de éste con Leonardo Pataca y con el registro enunciativo del narrador de las *Memórias...*¹⁴², aunque al mismo tiempo la

también “Os congos” (1935) y *Namoros com a Medicina* (1939), entre otros ensayos folkloristas.

¹⁴¹ En efecto, el narrador pasa rápidamente del registro de los mestres que acudieron para brindarle protección, al distanciamiento intelectual (inclusive, un salto de párrafo grafica la fractura que sesga al sujeto), pues “...a mistura de santos católicos chamados pra abençoar os trabalhos (...), ...tudo com um ar malandro de mistificação, repugnou por demais à minha consciência convictamente católica” (p. 252); “...é impossível descrever tudo o que se passou nessa sessão disparatada, mescla de sinceridade e de charlatanismo, ridícula, dramática, cômica, religiosa, enervante, repugnante, comovente, tudo misturado” (p. 250). Cuando cierra la narración del rito, sentencia: “Foram bonitezas e ridículos, cantos e rezas e quase duas horas imperceptíveis de sensações e divertimentos pra mim. Preço: 30 mil-réis”.

Refiriéndose a los “mestres” materializados que intervienen en el ritual, el narrador de *O turista...* evalúa que “...o João era sincero. Manuel não, um farsante de marca maior, charlatão cabotino paracara” (p. 253). De este modo, el ritual es desenmascarado como una mera “puesta en escena”. Incluso la publicación de las oraciones secretas, o la negación del carácter trascendente del ritual, ¿no dejan entrever las huellas de la ya conocida manipulación de las culturas populares? En términos antropológicos, esa mediación cultural no deja de implicar cierta tergiversación de los significados originarios... Otra vez, el intelectual traductor “traiciona” al “otro” cuando transpone sus prácticas al orden del discurso y a los valores de la alta cultura, apelando al linaje representacional heredado.

¹⁴² Recuérdese la escena en que, en plena consulta al “caboclo do Mangue”, Pataca es sorprendido por la policía. También en *O turista...* se trata de un catimbó amerindio (a fines de los años veinte todavía perseguido por la autoridad, como en pleno s. XIX) celebrado en el fondo de una casucha pobre del margen urbano; nuevamente la experiencia crea cohesión porque establece una instancia de intercambio entre el margen y los sectores medios; nuevamente se trata de una práctica transculturada. El paralelo con el narrador de las *Memórias...* y con Pataca se prolonga ante la defensa etnocéntrica del narrador de *O turista...* (que media y traduce la práctica para el lector colectivo del periódico, revelando su límite de aceptabilidad). Nuevamente el humor se desprende del carácter ridículo y de la repetición infinita que se produce en el ritual (en *O turista...* innumerables “santos” invocados entran en los “mestres”, obligándolos a que se golpeen a sí mismos para, indirectamente, limpiar el cuerpo del narrador). Tanto en las *Memórias...* como en *O turista...*, la causalidad mágica y la repetición “infinita” de esa práctica son despojadas del trascendentalismo religioso de origen, negadas como instancias legítimas de acción efectiva. Recuérdese que en *Macunaíma* la causalidad de la magia es eficaz en los hechos porque todo el texto afirma lúdicamente el elemento fantástico contenido en las culturas populares de base.

referencia oblicua a las *Memórias...* y la explícita a *Macunaíma*¹⁴³ también evidencian el esfuerzo de Mário por forjar un linaje que haga visible esa práctica cultural, convirtiéndola en un elemento paradigmático de la idiosincracia popular y de la identidad nacional.

Por su parte, legitimando el arte popular (y abogando continuamente en favor de una política cultural proteccionista de estas manifestaciones)¹⁴⁴, el narrador pone en juego criterios estéticos específicos, o descubre procesos creativos próximos (e incluso superiores) a los del arte de vanguardia¹⁴⁵. Así por ejemplo, girando en ronda junto a los otros músicos, y girando a la vez sobre sí mismo, el cantante y compositor popular Chico Antônio busca marearse durante la interpretación:

“Quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. Poemas que nenhum Aragon já fez tão vivo, tão convincente e maluco” (p. 278).

Mário describe con fascinación el arte musical de numerosas figuras populares, desde marginales¹⁴⁶ hasta artistas populares “consagrados”. Entre estos últimos ocupa un lugar central Chico Antônio: el narrador destaca su expresividad, originalidad y riqueza rítmica y melódica, y la simpleza y afectividad de sus composiciones, poniendo en primer plano el fuerte lazo entre ese

¹⁴³ Describiendo los pasos de su “corpo fechado” advierte que, “...como mostrei na cena da macumba do *Macunaíma*, felizmente todos os sacrifícios impostos pelo santo que chega, são executados ...sobre o próprio corpo que o santo entrou. Xaramundi foi estendendo o braço direito hirto e se deu a si mesmo no pobre do João uma bofetada formidável. Fiquei horrorizado. E que materia impura a minha, puxa! as bofetadas continuaram com a mesma força sempre” (p. 253).

¹⁴⁴ Reiteradas veces en *O turista...* Mário denuncia la desprotección de las prácticas populares en los espacios públicos (tales como las cheganças o las representaciones pastoriles o del “Bumba-meu-Boi”), como resultado de la pervivencia de una política estatal de largo aliento, basada en la represión de las manifestaciones colectivas (por ejemplo, en p. 267). Contra esa posición persecutoria, Mário defiende una política proteccionista de parte de los municipios y del estado (como la que él mismo pondrá en práctica en 1937 como gestor cultural, en su cargo de Jefe del Departamento de Cultura del municipio de San Pablo), con medidas tales como la organización de concursos, la eximición del pago de licencias o la construcción de escenarios especiales en los espacios públicos, destinados a la celebración de danzas dramáticas y otras manifestaciones populares.

¹⁴⁵ Pues aunque no son obras de arte perfectas desde el punto de vista técnico, allí “surtem coisas dum valor sublime que me comovem até a exaltação” (p. 236).

¹⁴⁶ En efecto, entre marginales (como la vieja paraibana que canta un “bendito” a cambio de limosnas, p. 303), Mário encuentra el reservorio fascinante de una riqueza musical aún no

intérprete y el público popular. En efecto, la comunicación con el grupo de pertenencia crea un vínculo espontáneo de integración dinámica que el intelectual admira, nostálgico de esa integración “pastoral”¹⁴⁷:

“Até onde o vento leva a toada, os homens do povo vem chegando (...). A encantação do coqueiro é um fato e o prestígio na zona, imenso. Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada (...), sem poder partir”; “Toda a gente o imita e coco que ele cante se torna ‘coco de Chico Antônio’, apesar de muitos não serem da invenção dele” (p. 277).

Inevitablemente, esa experiencia estética (fascinante, intensamente conmovedora, pero también lejana, frágil e irreproducible) crea dislocamiento y sentimiento de ajenidad en la identidad del narrador¹⁴⁸.



Aprendiz de fotógrafo

O turista... implica no sólo una narración textual sino también fotográfica del norte y el nordeste pues, como fotógrafo amateur, Mário registra la naturaleza, los monumentos arquitectónicos, la vida cotidiana al margen de los ríos, los espacios públicos de las ciudades, la preparación de fiestas populares, o situaciones de trabajo en el ingenio, entre recolectores de cocos, vendedores ambulantes o pescadores. En cierta medida, ese corpus forja las bases de lo que posteriormente se desarrollará como “antropología visual”, apelando a la imagen como auxiliar de la investigación etnográfica.

explorada y que contradice, en varios aspectos, las teorías musicales conocidas.

¹⁴⁷ El intelectual parece encontrar en ese lazo (directo y empático, libre de mediaciones) un modelo ideal “perdido”, imposible en la experiencia moderna (y esa nostalgia es, en parte, la que impulsa la consagración al folklorismo).

¹⁴⁸ Chico Antônio parte al poco tiempo, despidiéndose del narrador con lirismo melancólico; es imposible registrar plenamente sus interpretaciones escénicas; además “...está se estragando... Meio curvo, com seus 27 anos esgotados na cachaça e noites inteiras a cantar...” (p. 277). Al mismo tiempo, el narrador es consciente de su propia imposibilidad de reinsertarse en la cultura de origen, luego de ese contacto trascendente con el arte popular “aurático” (“E terei de ir para São Paulo... E terei de escutar as temporadas líricas e as chiques dissonâncias dos modernos...” se lamenta el narrador, transfigurado por esa experiencia nordestina, p. 277).

Ahora bien, ¿qué relación mantiene el discurso fotográfico con el texto? ¿Y en qué medida las fotografías dan cuenta de las concepciones de Mário sobre la cultura popular y sobre el arte de vanguardia? Abordaremos brevemente estas cuestiones, considerando algunos ejemplos¹⁴⁹.

El interés de Mário por la imagen fotográfica como objeto de reflexión proviene inicialmente de su fascinación por el cine, al que valora por su potencialidad estética (al tiempo que critica su explotación como mero objeto de consumo en la cultura de masas)¹⁵⁰. Como fotógrafo amateur, realiza algunos experimentos para explorar los pocos recursos técnicos de su cámara: lleva a cabo algunos montajes, capta sombras o agrega breves notas -a veces humorísticas o poéticas- que proponen una lectura no-mimética de la imagen¹⁵¹. Al mismo tiempo, escribe algunos artículos centrados en los lazos entre fotografía y plástica vanguardista, que evidencian su valoración de la fotografía como experiencia estética moderna (ese compromiso con la reproducción técnica en el arte sitúa a Mário en una posición claramente opuesta al tradicionalismo común a los intelectuales folklóricos)¹⁵².

¹⁴⁹ Mário realiza 540 tomas en el primer viaje y 260 en el segundo. No habiendo podido acceder a todo el material fotográfico (actualmente, en el Instituto de Estudos Brasileiros de la USP y todavía inédito), nuestra breve selección se basa en el corpus editado por Ancona Lopez (1983) y Carnicel (1994).

¹⁵⁰ Inmerso en las teorías cinematográficas de los años veinte, Mário publica (en la revista *Klaxon* en 1922 y luego en el *Diário Nacional*) una serie de artículos críticos en los que analiza los films en exhibición, refiriéndose a la técnica de las imágenes y al valor estético del cine. En este sentido, advierte que "...a cinematografia é uma arte. Ninguém mais sensato discute isso. As empresas produtoras de fitas é que não se incomodam em produzir obras de arte, mas objetos de prazer mais ou menos discutíveis que atraíam o maior número de basbaques possível... A cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte" (en *Klaxon*, n° 6, octubre de 1922: p. 14). También en *O turista...* se cuelean reflexiones críticas sobre los films norteamericanos que se proyectan durante el viaje y que crean una fuerte asimetría con respecto al atraso económico y el tradicionalismo cultural en los escenarios recorridos.

¹⁵¹ Por otra parte, la apelación a la imagen fotográfica como instrumento de registro del material folklórico o del acervo arquitectónico, continúa a lo largo de su vida: basándose en la experiencia pionera de *O turista...*, años después (en 1938) coordina (aunque sin viajar) la "Missão de Pesquisas Folclóricas" que se dirige al nordeste, y en la que se producen 1.066 registros fotográficos y 9 films (Carnicel, 1994). Este y otros proyectos impulsados por Mário, como gestor cultural en los años treinta, prueban la enorme importancia dada por este autor al registro visual (fotográfico y cinematográfico) de las prácticas de la cultura popular.

¹⁵² En el artículo "Fantasias de um poeta" (reproducido en su totalidad en Carnicel, 1994) Mário se entrega al elogio de las posibilidades de expresión artística del fotomontaje, comentando en particular algunos experimentos en este sentido del poeta Jorge de Lima. En ese artículo, Mário confía en la expansión del fotomontaje como vía de iniciación masiva en el gusto por la estética de vanguardia (en estrecho contacto con esa técnica): "A fotomontagem é uma espécie de introdução à arte moderna (...). Toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco

En *O turista...*, el narrador se refiere críticamente a las manipulaciones de la cámara en la elaboración de imágenes clisés o de “tarjeta postal” sobre la realidad nacional, descubriendo el vínculo que sutilmente engarza esas versiones gráficas de la nación con las estereotipias ideológicas de la tradición literaria y ensayística: en general, esos paisajes implican la ocultación de los actores sociales¹⁵³. Contra esa mirada “turística” se erige *O turista...* pues, a pesar de las limitaciones técnicas que afectan especialmente la aprehensión de las prácticas populares¹⁵⁴, Mário no sólo registra situaciones cotidianas del viaje, aspectos del paisaje natural o urbano, o se retrata a sí mismo junto a personalidades del modernismo y de la cultura brasileña en general¹⁵⁵; también aprehende tipos humanos, prácticas colectivas en las calles, usos del espacio urbano, formas de trabajo, medios de transporte, o incluso situaciones inverosímiles o surrealistas que se desprenden de las asimetrías y tensiones de la realidad nacional. Heredero de Lima Barreto, Mário vuelve evidente también los modos de mirar y la conciencia del montaje de esas miradas y de su artificio, gracias a la valorización del fragmento y de la obra de arte como “collage” en el contexto de la estética de vanguardia.

Reforzando la ruptura con el modo turístico y aburguesado de mirar, en general cada fotografía es acompañada por un texto que no sólo fija témporo-espacialmente la escena (y por momentos, busca suplir aquello que la imagen limitada no consigue aprehender)¹⁵⁶: además, entabla un diálogo poético o irónico con el contenido de la imagen, obturando la posibilidad de

tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo”.

¹⁵³ Por ejemplo, Mário advierte que, en las típicas fotografías de la “Praça da Sé” en San Pablo, se percibe la iglesia, los edificios laterales, e incluso los autos, alineados deliberadamente para la toma... pero la gente jamás se registra: la ciudad siempre está elegantemente desierta “que nem caatinga seca” (p. 313). Recuérdese la parodia de la fotografía europea implícita en *Macunaíma*, cuando el protagonista, huyendo de un monstruo mitológico, se cruza con Hércules Florence, un francés que dice haber descubierto (¡en 1927!) la fotografía (p. 143).

¹⁵⁴ A excepción de la construcción de una barca para “chegança” y de un ensayo de representación pastoril, Mário no consigue registrar la gran mayoría de las manifestaciones folklóricas, en general realizadas de noche. También es probable que, entre las dificultades para retratar a los personajes populares, hayan intervenido concepciones populares sobre el efecto nocivo de la fotografía como elemento corruptor del carácter trascendente de ciertos rituales, o del cuerpo o el alma de los fotografiados (tal como se menciona al pasar en *O turista...*, al narrar algunas anécdotas sobre enfermos rurales).

¹⁵⁵ Aparece con Cícero Dias, Jorge de Lima o Câmara Cascudo entre otros, revelando las experiencias compartidas y las situaciones de intercambio suscitadas por el viaje.

¹⁵⁶ Por ejemplo, la noción de movimiento perdida en la toma (la velocidad del trabajo o de un cuerpo en danza) se suple por medio de indicaciones tales como “Ritmo”, agregadas al texto que acompaña la foto.

una lectura mimética. Así por ejemplo, reforzando la desautomatización que procura el análisis textual, una de las tomas reza: “Veneza em Santarém/ (E o hotel)/ To be or not to be Veneza/ Eis aqui estão as ogivas de Santarém”¹⁵⁷, señalando una absurda puesta en escena del “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade. Con igual extrañamiento, en “Roupas freudianas” desrealiza una situación vulgar y cotidiana al captar las ropas blancas henchidas por el viento como si se tratase de una escena fantástica proyectada por el inconsciente.

Al mismo tiempo, la aprehensión fotográfica de la experiencia del viaje no impide la continuación lúdica de las intervenciones polémicas de Mário en el campo cultural. Una de las fotografías muestra una Anta rodeada de gallinas en un escenario rural. El título que acompaña la toma (“Grades espirituais” (...). Menotti, Plínio, Cassiano e a Anta”)¹⁵⁸ permite parodiar abiertamente el ala derecha del grupo modernista nucleada en torno a la revista “Anta”, defensora de un nacionalismo esencialista y reaccionario que Mário rechaza enérgicamente¹⁵⁹.

En general, las fotografías refuerzan la inevitable pertenencia de Mário al mundo de la cultura letrada: marcando la distancia (que el texto impone más veladamente) entre “nosotros” y los “otros”, Mário se retrata a sí mismo en soledad o junto a los intelectuales o compañeros de viaje de la élite; nunca comparte la imagen con los actores populares retratados (a lo sumo, el colectivo popular aparece como un difuso telón de fondo que enmarca el encuadre del grupo modernista en primer plano)¹⁶⁰. Así, podría pensarse que la conciencia de la distancia socio-cultural (innegable, a pesar de la empatía), el respeto por la autonomía del “otro”, o incluso el deseo de preservar el efecto de una “objetividad antropológica” (y no turística) conducen a que - incluso frente a figuras entrañables como el músico Chico Antônio- el fotógrafo asuma exclusivamente el papel de mediador entre el otro y el público, situándose en el lugar de la lente.



¹⁵⁷ Véase Lámina I.

¹⁵⁸ Véase Lámina II.

¹⁵⁹ Algunos puntos de contacto entre este movimiento y el análisis cultural de Mário conllevan el riesgo de asimilar su propuesta a la de la derecha nacionalista. Mário parece consciente de este riesgo, tal como se percibe en los diversos ataques y críticas (por lo demás, bien fundadas) a ese grupo que en los años treinta reivindicará el fascismo. Al respecto, véase Schwartz (1991).

¹⁶⁰ Como sucede en la fotografía “Alagoas - Feira em Fernão Velho com Lins do Rego e Jorge de Lima”. Véase Lámina III.

Límites ideológicos

A pesar del esfuerzo por desarmar la tradición heredada para pensar la alteridad social, en algunos casos el narrador cae en afirmar acriticamente ciertos modos de mirar sesgados por el etnocentrismo. Por momentos se trata de estilizaciones en las que resuenan sutilmente representaciones decimonónicas del margen, a veces justificadas por la perduración por siglos del mismo sistema económico y social. En algunos casos, el narrador rejerarquiza el campo de la “cultura popular”, reservando el centro de la escena para algunas experiencias (cierta “feitiçaria”, ciertas expresiones musicales transculturadas), en tanto otras son apenas entrevistas y simbólicamente “deformadas” por la distancia o por la oscuridad y el humo, como sucede ante la representación de un zambê, una experiencia folklórica situada más lejos -espacial y simbólicamente- de las que aprehende normalmente el narrador¹⁶¹. En otros casos, pone en evidencia los límites entre “nosotros” y los “otros”, recuperando (aunque muy fragmentariamente) la antigua tensión entre “trabajadores” y “peligrosos”¹⁶².

El narrador también cae en la fijación de estereotipos para definir la cultura urbana y/o nacional, poniendo en evidencia una dependencia más fuerte respecto de los modelos heredados para pensar al “otro”. Así por ejemplo, sexualiza la cultura al concebir a las mujeres cariocas y paulistas como encarnaciones de tradiciones culturales (e incluso raciales) divergentes¹⁶³.

¹⁶¹ En efecto, cuando el narrador percibe a la distancia la celebración de un “zambê”, un brasero humea creando “um espetáculo assombrado” entre el grupo que saltimbanquea entonando letras “duma leveza espantosa” (p. 280). La escena conserva algo de las distorsiones (por momentos estéticas; por momentos tétricas) a las que, en el s. XIX (por ejemplo, en la pinturas de Debret o Rugendas), se sometían las prácticas culturales afro e indígenas. La distancia física que el narrador mantiene frente a la celebración es inexplicable si tenemos en cuenta su preocupación obsesiva por registrar las prácticas populares. A la vez, mientras oye el “zambê” a lo lejos y se retira a dormir, el narrador reflexiona: “Uma sensação estranha de século XIX... Samba de escravos perpetuado através de todas essas liberdades servis... Que não acabarão de verdade enquanto não vier uma fatal, mas longínqua ainda, bandeira encarnada (p. 280).

¹⁶² “Se estivéssemos em 1906 por exemplo, passar por ali é que não passávamos. Por debaixo desses coqueiros havia naquele tempo um dilúvio de casinhas de palha, valhacouto dos facinorosos de Natal. Quem se aventurava por ali (...), saindo vivo, saía pelo menos sem uma orelha (...). Coqueiros era, em plena cidade de Natal, uma espécie de ninho de cangaceiro que nem os socavões de Riacho do Navio (...). Mas agora a gente caminha descansado por ali, na direção do Areal. Alguém cruzando com a gente, é indivíduo humilde, bem manso, dos nossos” (pp. 235-236).

¹⁶³ “A mulher de S. Paulo, apesar da ascendência ítalo-hispano-bandeirante é um tipo raçado, cultivado numa tradição genealógica fatal. A carioca, muito mais uniforme na genealogia, é no entanto muito mais cosmopolita. Esse cosmopolitismo (...) provém muito mais duma

Anticipando definiciones estereotípicas que serán constantes en el regionalismo freyreano, el paseo por San Salvador despierta en el narrador un sabor “puramente físico”, como si el cuerpo propio pasara a formar parte “...dum quitute magnificente”, o como si estuviera siendo “devorado por um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até” (p. 214). Así, en *O turista...*, como luego en Gilberto Freyre, San Salvador (y con él el nordeste en su conjunto) se definen por los ideogramas de la corporalidad, la inmediatez, la negación de todo trascendentalismo y un erotismo desenfrenado e incluso violento. La misma sexualización exuberante de la raza, evidente como vimos en los textos románticos de Alencar, Almeida, Denis o Rugendas, aquí se proyecta en el espacio urbano en su conjunto. En cambio, cuando se refiere a San Pablo (esto es, cuando se refiere a sí mismo), Mário rechaza la estereotipia, como resultado de una falsa ideologización¹⁶⁴ (incluso, extiende el rechazo del propio regionalismo a cualquier regionalismo nacional, al tiempo que refuta abiertamente el nacionalismo patriotero)¹⁶⁵.

A pesar de estas contradicciones, la mirada antropológica de Mário resulta ideológicamente innovadora cuando se la inscribe en el seno de la literatura que, incluso en el interior mismo de la experiencia vanguardista, explora la alteridad cultural latinoamericana. Mientras muchos intelectuales de vanguardia reactualizan fuertes clisés ideológicos al entrar en contacto con los sectores populares latinoamericanos (y en este sentido, la literatura de viajes producida por Antonin Artaud en México es un ejemplo paradigmático)¹⁶⁶, *O turista...* opera no

acomodação criadora com a nação que ela representa. (...) Por mais que ela se cubra está sempre nua (...). O que ela tem de mais brasileiro é o tropicalismo da nudez (...). E toda essa maravilha semostradeira que é a mulher carioca reflete um país novo da América, uma civilização que andam chamando de bárbara porque contrasta com a civilização européia. Mas isso que chamam de barbárie os deserdados da nossa terra não passa duma reeducação” (p. 207).

¹⁶⁴ Así por ejemplo, advierte que “...os brasileiros no geral, dão ao paulista uma personalidade tão definida que, apesar de injusta, nos glorifica inda mais porque faz dos paulistas a única gente bem característica, bem inconfundível do Brasil. Infelizmente não temos tamanha caracterização. Nosso orgulho, nossa independência e altivez, nosso sentimento organizado de pátria... estadual, nosso desprezo pelo alheio, dedicação ao trabalho, conceito fechado de família, secura de trato, etc., etc., tudo isso é falso” (p. 247).

¹⁶⁵ “Tristão de Athayde outro dia falava que apesar de eu ter chegado a uma certa expressão de entidade nacional, tinha uma singular incompreensão política do Brasil. Acho que errou. Já tive compreensão política de pátria mas a ultrapassei. Graças a Deus. Pátria pra mim é que nem as classes sociais: uma camisa-de-força que muitos vestem por... digamos que por prazer” (p. 248).

¹⁶⁶ Artaud viaja a México en 1936 y permanece allí varios meses, interesándose por el estudio de los indios tarahumaras. Sus escritos al respecto se reúnen en dos libros, *Messages révolutionnaires* y *Les tarahumaras*. Tal como se desprende del lúcido análisis de esos textos realizado por Todorov (1991, p. 383 y ss.), prolongando una larga tradición de exotismo eurocéntrico, Artaud piensa México en oposición a Francia, concibiendo ambas culturas como bloques homogéneos. La

sólo como reescritura paródica del linaje de discursos heredados sobre la cultura popular y los sectores populares, sino también como refutación velada de las operaciones culturales que acechan todavía al intelectual vanguardista, especialmente cuando piensa la alteridad cultural en el contexto latinoamericano: frente al purismo reduccionista de la cultura del “otro”, Mário subraya fuertemente su carácter transculturado; frente a la negación de las transformaciones modernas, aprehende las asimetrías y tensiones (económicas, sociales y culturales) que convierten el Brasil de los sectores populares en un universo heterogéneo (y por ende irreductible); frente a la imposición irreflexiva de “preconceitos”, hace conciente y desestructura los residuos etnocéntricos internalizados, parodiando las pulsiones que, desde afuera y desde adentro aspiran a reactualizar el relativismo exotista (y etnocéntrico). En ese sentido, *O turista...* insta un punto de llegada y una superación de la larga genealogía de discursos que, de la colonia a *Retrato do Brasil*, hilvanan en un mismo linaje las senzalas entrevistadas en Olimpio, las tribus bárbaras en Alencar o las pensiones promiscuas de Azevedo y Caminha. Su texto clausura el consumo “turístico” del “otro” en todas sus formas y quiebra la tradición, abriéndose a una experiencia “fundacional” de conocimiento y autocrítica.



cultura mexicana encarna una actitud frente a la vida asociable al esoterismo musulmán, bramánico y judío. La cultura francesa, por oposición, condensa el racionalismo europeo. Así, Artaud no entra jamás en contacto con la realidad mexicana, sino con sus propios “preconceitos”, previamente constituidos en el marco de un primitivismo europeo de largo aliento. En este sentido, aunque invirtiendo su valoración, reproduce la jerarquización dominante entre los racistas finiseculares. Tal como prueba Todorov, Artaud deshistoriza arbitrariamente la realidad mexicana, y se muestra incapaz de percibir las transformaciones modernas y los procesos de transculturación contemporáneos, que se oponen al México antiguo idealizado. Así, cae en un “neo-romanticismo” fuertemente etnocéntrico que niega al “otro” en su heterogenidad, valorando solamente las huellas de culturas antiguas, originales, libres de toda influencia europea, sin mezclas.

III.4. Fábulas de la transculturación en *Macunaíma*

“Detesto os climas moderados, e por isso vivo pessimistamente em S. Paulo. Também não aprecio a civilização, nem muito menos, acredito nela. Tanto o meu físico como as minhas disposições de espírito exigem as terras do Equador. Meu maior desejo é ir viver longe da civilização, na beira de algum rio pequeno da Amazonia, ou nalguma praia do mar do Norte brasileiro, entre gente inculta, do povo. Meu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho.”

Mário de Andrade, *Entrevistas e depoimentos*

Introducción

¿En qué medida Mário de Andrade articula las miradas críticas sobre la identidad y la alteridad en la ficción vanguardista y en el libro de viajes ya considerado? ¿Es decir, ¿en qué sentido el análisis antropológico de los pliegues del “yo” se pone en acto en la narración? ¿Hasta qué punto la transculturación celebrada en el ensayo se fabula en términos novelescos y atraviesa la propia construcción de la mirada ficcional? Y nuevamente, ¿hasta qué punto le es posible a la novela “marioandradiana” (como a la ficción de Oswald) hablar del “otro” sin apelar a los materiales heredados, reactualizando por ende la carga ideológica contenida en tales materiales? Este apartado reflexiona sobre estas cuestiones, basándose en el análisis de la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade, publicada en 1928 (el mismo año que el “Manifiesto antropófago” y *Retrato do Brasil*)¹⁶⁷. Ese texto constituye un hito paradigmático en el modernismo brasileño, pues realiza una síncretis espectacular –y prácticamente sin precedentes en toda la literatura latinoamericana, al menos de los años veinte- entre el material popular y la creación culta de vanguardia¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Primera edición en libro: San Pablo, H. Cupolo, 1928. Ese mismo año, antes de la aparición del libro, el capítulo I (bajo el título “Entrada de Macunaíma”) se publica también en la *Revista de Antropofagia* (San Pablo, n° 1, en julio de 1928); el capítulo VIII se publica en el *Diário Nacional* de San Pablo en el mismo mes.

¹⁶⁸ Ancona Lopez (1988) advierte que en 1922 ya hay un clima de aceptación de la creación popular entre los modernistas, pero esta tendencia apenas está esbozada. Aunque el “Prefácio

La trama de *Macunaíma* gira en torno al viaje de ida y vuelta emprendido por Macunaíma, junto a sus hermanos Jiguê y Maanape, desde el río Uraricoeira (donde el protagonista nació y se hizo Emperador de la selva -después del casamiento con Ci, reina de las icamiabas-) hasta San Pablo. El objetivo del viaje es encontrar la “muiraquitã”, un talismán de la suerte que Ci le había dado antes de subir al cielo y convertirse en una estrella, y que ahora está en manos de Venceslau Pietro Pietra/gigante Piaimã, un capitalista y coleccionador de bienes arqueológicos. Después de diversas aventuras por San Pablo y Río de Janeiro, el protagonista recupera la “muiraquitã” y vuelve a su selva; pero su tribu ha sido liquidada por una epidemia, los dos hermanos mueren, Macunaíma pierde nuevamente el talismán y también muere, transformándose en una estrella (como otros personajes positivos de la ficción)¹⁶⁹. Ese esquema narrativo básico se sobrecarga con la proliferación *ad infinitum* de múltiples narraciones secundarias que crean una estructura barroca, reforzada por la tematización constante de antítesis sin solución.

“...um tupi tangendo um alaúde”.

Folklorismo, vanguardia y síncrexis transculturadora

Los estudios folklóricos de Mário inauguran un nuevo e importante campo de investigaciones en torno al análisis del folklore brasileño (especialmente musical), en una etapa en que se inicia la especialización del folklore en general. Los antecedentes de esta línea de investigación se encuentran en los trabajos de Nina Rodrigues y Sílvio Romero a fines del s. XIX

interessantíssimo” (de 1922) aún no aborda la creación popular como problema, ese año Mário comienza su investigación de campo. *Clã do Jabuti* (el poemario de 1926, en donde Mário desdibuja las referencias geográficas nacionales), apela a repeticiones propias de las narraciones indígenas, y busca una fusión de áreas y registros en favor de una síntesis nacional, demostrando ya el dominio de una cantidad considerable de información sobre las tradiciones brasileñas.

¹⁶⁹ Así, en gran medida el principal eje narrativo se refiere a las peripecias de la “muiraquitã”: en el capítulo III, después del encuentro amoroso con Ci, ésta le ofrece al héroe la piedra mágica antes de subir al cielo y convertirse en estrella; en el capítulo IV Macunaíma pierde la piedra; del capítulo IV al XIV la acción gira en torno a la recuperación del amuleto que, una vez obtenido, vuelve a perderse en el XVII.

(sobre folkllore literario de tradición ibérica, indígena y africana) y de João Ribeiro a principios del s. XX, pero Mário se centra en el estudio no sólo de los textos literarios de las canciones populares, “cocos” o “lundus”, sino también en el de danzas dramáticas de diverso tipo, y abarcando el folkllore infantil, negro, mágico e indígena entre otros.

Mário encuentra en las características del folkllore brasileño una confirmación del “modo de ser” nacional (por la presencia de ciertos rasgos como la locuacidad, la ruptura de la lógica expositiva, la resistencia indolente al trabajo, la melancolía, la pasividad o la incapacidad crítica), de modo que los procesos estéticos populares revelarían en gran medida la psicología del brasileño. Si las constantes de la identidad nacional laten en las producciones culturales del pueblo, el artista debe revelar esos principios, unificarlos e incorporarlos a sus obras, operando así como una instancia de mediación privilegiada entre la cultura popular y la alta cultura; al reelaborar las estructuras profundas de la experiencia colectiva, el artista adquiere una verdadera dimensión “nacional”¹⁷⁰.

De este modo, Mário clausura una larga tradición intelectual etnocéntrica que concebía las culturas populares como vestigios incómodos o detalles curiosos, exóticos o pintorescos... de una “barbarie” en extinción. Así por ejemplo, en su *Ensaio sobre a música brasileira* rechaza todo consumo exotista y superficial de las culturas populares. La crítica al exotismo europeo se extiende aquí hacia la falsificación de la identidad por la propia elite intelectual nacional que ejerce un consumo diletante del “otro”:

“Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosofia que nem a Ásia, nem economia que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido”¹⁷¹.

Al mismo tiempo, además de negar el postulado de que la cultura popular apenas simplifica y reproduce las formas de la alta cultura, Mário descubre un valioso punto de contacto entre las concepciones del lenguaje (y con él, de la ideología) en el folkllore y en la estética de vanguardia: ambas exploran las potencialidades musicales, ambiguas, polisémicas e incluso ilógicas de la expresión, resistiendo así las limitaciones del pensamiento lógico burgués.

¹⁷⁰ Obsérvese la democratización vanguardista implícita en esta concepción del artista como mediador (artesano o traductor cultural), en cierta medida próxima a la noción de “productor” en Benjamin (1987).

¹⁷¹ Andrade (1928: p. 16).

Refiriéndose críticamente a la inclinación por la denotación en Castro Alves, en *Aspectos da literatura brasileira* advierte que

“O povo e as suas expressões artísticas usam e abusam da fluidez de sentido das palavras. O povo se adapta perfeitamente a frases, estrofes, orações totalmente incompreensíveis. O sentido como o pensamento lógico são expressões de burguesice. A burguesia renega as vaguezas, as evanescências; é anti-musical por excelência, porque não há como a semicultura pra insular a compreensão na terra curta do pensamento lógico”¹⁷².

A la vez, oponiéndose a la simplificación de lo nacional en símbolos vacíos o reduccionistas (como el carnaval, las mulatas o “Anta” en el propio modernismo), Mário busca resistir otros usos de la cultura popular dentro y fuera de la vanguardia. Así, diferenciándose del movimiento antropófago, propone un acercamiento a la cultura popular que no se basa en la introspección intuitiva y antiintelectualista (como la desplegada por Oswald de Andrade), sino en la investigación y el análisis paciente y prolongado de sus manifestaciones. Sin embargo, el punto de ataque principal es la concepción de la cultura popular en los regionalismos contemporáneos, que para Mário amenazan la síntesis plural de “lo nacional” y la apertura de lo nacional al contexto internacional¹⁷³. Por ello, las fuertes tensiones entre *Macunaíma* y el ensayismo freyreano no se resuelven aunque existan algunos puntos de contacto entre ambos autores.

Defendiendo la consolidación del “carácter nacional” como vía para alcanzar una universalización de la cultura (impulsada en *Macunaíma* por medio de la mezcla de registros, tradiciones y referencias geográficas diversas), Mário señala que

“..só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira, que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, novo ‘assemblage’ de caracteres psíquicos, enriquecimento do universal humano.”¹⁷⁴

Al mismo tiempo, no se trata de un folklorismo purista: conciente de la imposibilidad de aprehender un elemento “genuino”, el autor de *Macunaíma* atiende especialmente a las interpolaciones múltiples que dinamizan los procesos de mezcla cultural. Lejos de rescatar una

¹⁷² Andrade (1943: p. 118).

¹⁷³ Al respecto véase, por ejemplo, el artículo de Mário “Regionalismo”, publicado en el *Diário Nacional* en 1928.

¹⁷⁴ Andrade (1958: p. 113).

“autenticidad incontaminada” (ese gesto parodiable es, en cambio, precisamente el del capitalista Pietro Pietra en *Macunaíma*), Mário busca crear un producto intensamente transculturado tanto en su temática como en los propios procedimientos constructivos, produciendo una síntesis integradora de los fragmentos que resultan de las violentas asimetrías socioculturales. Inclusive, poniendo en evidencia el carácter construido y arbitrario de las operaciones culturales propuestas por él mismo, en la escritura de *Macunaíma* se apoya explícitamente en autores alemanes, basándose en un fragmento de la cultura indígena (guayana) que no es clave en absoluto en la “real” construcción de la identidad brasileña, aunque paradójicamente descubre, en ese rico margen de “cultura de frontera”, la potencialidad de simbolizar la “ausencia de carácter” nacional. Contra el museo de fragmentos de una cultura saqueada (bajo el modelo paradigmático de la reificación de las alteridades practicada por Pietro Pietra), pone en escena una integración dinámica, en un texto culto transculturado y transculturador tanto en sus temas como en sus procedimientos. En este sentido, *Macunaíma* pone en acto y completa, en términos más marcadamente ficcionales, la vigilancia autocrítica del lugar del intelectual frente a las culturas populares desplegada en *O turista aprendiz*.

Mário amplía continuamente la reversibilidad de los fenómenos culturales, reconociendo la procedencia erudita de muchas formas populares; sin embargo, en su propia producción (y particularmente en *Macunaíma*) predomina la exploración del aprovechamiento erudito del material folklórico (siguiendo el antecedente fundacional de Sílvio Romero), buscando fusionar ambas instancias para dar cuenta del “carácter nacional”, pues para Mário las dos formas de arte deben mantener una relación dialéctica: el arte erudito debe realizarse en y a través del arte popular, dando lugar a un tercer elemento nuevo, síntesis de los anteriores. Así, Mário establece una dinámica cultural doble de nivelación estética (donde un elemento o un género popular se incorpora al arte culto, al tiempo que la cultura popular se apropia de elementos de la cultura erudita), sin olvidar que ambas direcciones se combinan continuamente (a menudo se conserva un fragmento como en el original, pero se agregan detalles y se sobreponen nuevos elementos de proveniencias culturales muy diversas).

En esta dirección, para Mello e Souza (1979), en *Macunaíma* Mário se apoya básicamente en dos sistemas referenciales diversos: las culturas populares (indígenas, africanas, brasileñas, europeas) por una parte, y la alta cultura tradicional europea por otra¹⁷⁵. En este último sentido,

¹⁷⁵ En *Macunaíma*, la “alta cultura” ingresa en el texto especialmente a través de la mención (paródica) de ciertos temas de la literatura clásica (el asesinato de la madre confundida con una

esta autora observa el lazo con el ciclo arturiano, especialmente con la búsqueda mítica de un objeto milagroso como el Grial: así, todo *Macunaíma* podría leerse como una revisión satírica de la novela de caballería, en la medida en que invierte uno a uno los valores elevados de la ética caballeresca, con base en la carnavalización del Renacimiento estudiada por Bajtín¹⁷⁶.

Sin embargo, en el caso de Mário este tipo de procedimientos no provienen sólo de la dinámica cultural, pues también las elaboraciones del inconsciente (vinculadas por ejemplo al trabajo del sueño) juegan un papel importante como modelo creativo¹⁷⁷. Ambas formas de elaboración (desde el folclorismo y desde la psicología) constituyen el fundamento formal e ideológico sobre el que se erige *Macunaíma*¹⁷⁸.

Así, *Macunaíma* aparece saturada de expresiones populares y de estructuras narrativas de base tanto folklórica como erudita, por medio de las cuales se explora la narración de un denso conglomerado de temas populares. Paradójicamente, a pesar del sustrato popular de origen, *Macunaíma* resulta un texto extremadamente complejo en términos lingüísticos y narrativos (en este sentido, no escapa a las paradojas que sesgan la experimentación vanguardista, desgarrada

“viada”, que cita sutilmente el mito de Edipo; el interrogatorio grosero de la hija de la Caapora, parodiando las adivinanzas de la Esfinge, o el triunfo de Macunaíma sobre Pietro Pietra gracias a su astucia, reelaborando la estratagema de Ulises frente al ciclope). También se apela a la reescritura de tópicos de la narrativa europea (medieval y renacentista) y de ciertas estructuras musicales. Al respecto véase Mello e Souza (1979).

¹⁷⁶ Apoyándose en el sustrato folclorista presente evidentemente en diversos planos (temáticos, narratológicos, lingüísticos) de *Macunaíma*, Campos (1973) analiza la estructura narrativa de la novela basándose en el análisis de Propp sobre el cuento popular ruso. Para Campos, la acción básica reproduce un modelo secuencial que se inaugura con el acontecimiento de un daño, sobreviniendo una prolongada lucha con un antagonista, para concluir con la solución del daño y el regreso triunfal. Mello e Souza (1979) discute calurosamente esa lectura estructuralista que efectivamente no puede dar cuenta del sintagma negativo que boicotea el regreso triunfal del héroe, imponiendo la derrota de Vei/del trópico en el final, como venganza ante la traición a la selva (esto es, a la cultura de origen).

¹⁷⁷ La valoración del inconsciente como forma de conocimiento del mundo y como fuente de creatividad estética ya es explícita en el “Prefácio interessantíssimo” a *Paulicéia desvairada* (1922). En “Do cabotinismo” (1939) Mário problematiza lúcida y tensamente el lazo (y las tensiones) entre inconsciente y creación estética.

¹⁷⁸ Al abordar la transposición del arte popular a la obra vanguardista, Fernandes (1946, p. 144-146) advierte la existencia de diversas modalidades (el aprovechamiento dispersivo, la intersección, la asimilación de formas y procesos, y la estilización propiamente dicha).

A la vez, para Mello e Souza (1979), en su composición narrativa Mário se apoyó en modelos musicales (especialmente suite y variación) comunes a la música popular y erudita. Recuérdese que la asociación con la música está implícita en la “rapsodia” (el término con que Mário define *Macunaíma*). Además, tal como advierte Mello e Souza, tanto *Macunaíma* como el “Bumba-meu-boi” (para Mário, un rito de renovación de la vida fundamental en la cultura popular brasileña) tienen ambos una forma rapsódica.

entre la democratización de la categoría de “lo bello” y la religación entre arte y vida por una parte, y las dificultades de acercamiento al público por otra). Des-regionalizando el Brasil, rescatando los elementos de la oralidad popular que refractan las características del inconsciente colectivo, y desplegando una circulación fantástica de los personajes por todo el país (e incluso por diversas regiones del continente), esos materiales lingüísticos, narratológicos y temáticos populares ingresan en un texto culto capaz de revelar el potencial altamente modernizador de uno de los sustratos culturales más arcaicos.

En última instancia, esta síncretis cultural y témporo-espacial, que sesga el texto en sus diversos planos, responde al anhelo de resolver, en el espacio privilegiado (pero también efímero y limitado) de la ficción, las tensiones (entre subjetividad y objetividad, individuo y comunidad, lirismo y técnica, campo y ciudad, cultura popular y alta cultura, civilización europea y cultura nacional, consciente e inconsciente) que desgarran al sujeto sumido en la experiencia de una “modernidad periférica”¹⁷⁹. En este sentido, el fondo romántico (todavía latente en la escritura marioandradiana) impulsa en *Macunaíma* la fundación de una unidad capaz de saldar esas fracturas y de crigirse en el “principio”¹⁸⁰ de una nueva identidad cultural y colectiva.



Mário toma de manera ecléctica elementos de diversos autores, para formar así un cuerpo de ideas elemental pero funcional a sus concepciones. Antropología, folklore, filosofía metafísica, psicoanálisis y marxismo se mezclan, guiados por el objetivo común de sentar las bases para un autoconocimiento nacional capaz de permitir una expansión de la cultura nacional hacia lo universal. Resulta interesante advertir el hecho de que este autor no parece percibir la existencia de contradicciones entre esas líneas teóricas que sesgan tanto su reflexión ensayística como la puesta en acto de la ideología en *Macunaíma*¹⁸¹. En especial, partiendo del primitivismo

¹⁷⁹ Un análisis de las implicancias que adquieren estas tensiones en la obra poética de Mário se encuentra en Lafetá (1974) y Schwarz (1981).

¹⁸⁰ Sobre la categoría de “principio” en la temporalidad mítica de la vanguardia latinoamericana, véase Monteleone (1989).

¹⁸¹ Ancona Lopes (1972 y 1974) afirma que la formación antropológica de Mário se amplía en torno a 1928 con la lectura de Freud, Frazer, Tylor, Levy-Bruhl y Keyserling. Por una parte, el lazo entre folklore y psicoanálisis (un elemento importante en la estructuración simbólica de *Macunaíma*) y la concepción de una sociedad totémica (evidente en *Clã do Jabuti* y *Macunaíma*) surge a partir de *Tótem y tabú* de Freud, al tiempo que la idea de un sustrato primitivo y de símbolos del “inconsciente colectivo” en el arte, se desplegará a partir de *Psicoanálisis del arte* de

antropológico de Levy-Bruhl, Mário formula una conceptualización *ad hoc* del primitivismo, el pensamiento prelógico y la “civilización climática”, para pensar el carácter idiosincrático del pueblo brasileño¹⁸². Al mismo tiempo, la alegoría desarrollada en *Macunaíma* (en torno al matrimonio con Ci, la promesa de casamiento con la hija de Vei, la traición y la ejecución de la venganza) implica la realización de la tesis de la “civilización telúrica” implícita en la lectura de Spengler y Keyserling¹⁸³. *Macunaíma* encarna el “Scin” de la teoría de Keyserling; sin embargo csc

Baudouin, un autor próximo a las concepciones de Jung. Ancona López advierte que en 1929 Mário aún no ha estudiado la cultura popular desde la perspectiva folklorista de Frazer o Tylor. Por ello, en *O turista aprendiz* predomina el análisis social o estético más que la investigación etnográfica o folklorista propiamente dicha.

¹⁸² Según Ancona Lopez (1974) es muy probable que Mário no haya leído a Levy-Bruhl hasta después de publicar *Macunaíma* y *O turista aprendiz* (razón por la cual, en estos textos, el término “primitivo” implica una connotación filosófica, etnográfica y psicológica que no remite estrictamente a la “mentalidad prelógica” del antropólogo francés). Sin embargo resulta interesante observar que, de manera implícita (y revelando la gravitación de un clima ideológico común que impregna el primitivismo antropológico y estético en general de los años veinte), varias tesis de Levy-Bruhl ya estaban presentes en la construcción del universo de *Macunaíma*. Así por ejemplo, comparando *Macunaíma* y *L'âme primitive* (1927), hemos constatado la presencia de numerosos elementos comunes para pensar el mundo “primitivo”: entre otros, la ausencia de sentido de la individualidad, la indiferenciación entre hombres, animales, plantas y minerales (visible en la creencia en el pasaje metamórfico de un orden a otro, o en la participación de un mismo ser en dos o más naturalezas), la existencia de un “mana” o aura que homogeneiza las cosas y los seres, el reconocimiento de una dualidad intrínseca en todo lo que existe (de modo que las ambivalencias irresueltas en *Macunaíma* se basarían en ese dualismo primitivista), o la presencia de una fuerza mística en todos los elementos de la naturaleza, o el ordenamiento de la sociedad tradicional a través de la figura del tótem.

¹⁸³ La reflexión de Keyserling (que impacta fuertemente en los intelectuales modernistas y sudamericanos en general) le permite a Mário elaborar una discusión propia en torno a los conceptos de “carácter nacional” y “raza” (entendida como factor cultural), y en torno a las tensiones entre “cultura” y “medio geográfico” y entre “cultura” y “civilización”. En esta dirección, para Ancona Lopez (1972 y 1974) y Berriel (1987), la base de la crítica marioandradiana a la civilización como el elemento que niega los valores “naturales” del trópico, y la idealización del primitivismo como “realización humana”, provienen de *Le mond que naît* de Keyserling. La gravitación de Keyserling en *Macunaíma* es reconocida por Mário en el prefacio de 1928 a *Macunaíma* y en el de *Na pancada no ganzá*. Mário encuentra en *Le mond que naît* un abordaje metafísico sobre el carácter de las naciones americanas, que además alimenta su latinoamericanismo: ellas tendrían un lazo mayor con los valores de la sensibilidad (pues como todas las culturas “antiguas”, su centro de gravedad sería lo irracional, lo impulsivo, la sensibilidad, la ilógica y el erotismo). Partiendo de Keyserling Mário opone progreso material (civilización alienante) y civilización primitiva, vinculando esta última (a la que asigna un valor positivo) a una adaptación armónica entre el carácter social y el clima tropical. De hecho, en Mário existe una conceptualización negativa del progreso material como elemento perjudicial para el folklore y la civilización. Ese rechazo ya se observa en “A divina preguiça” (1918). El irracionalismo de Keyserling ofrece una base teórica para consolidar esta valoración del ocio, afirmando que el estado amazónico de disolución del hombre en la naturaleza tropical es positivo pues, aunque acarree indolencia, preserva la sensibilidad y la armonía entre la evolución del

“Sein” es resultado de una etapa de transición inaugural, ya que Macunaíma es todavía un “herói sem nenhum caráter”, apenas “um sintoma de cultura” indefinido y en proceso de formación. Para forjar un carácter definido deberá afirmarse en los materiales preexistentes, especialmente en la mezcla racial, el trópico y la tradición¹⁸⁴. Pero distintos elementos se interponen impidiendo la creación de una cultura brasileña: ninguna de las tres razas que forman el “Sein” de Macunaíma es capaz de crear esa cultura por sí sola, y el “Sein” en formación debe enfrentar la implantación amenazante de la cultura extranjera. Así, al poner en escena el choque entre la cultura en formación y la civilización decadente importada de Europa, *Macunaíma* pone en juego la paradoja “trágica” de una nación (de un continente) que posee civilización pero carece de cultura¹⁸⁵. Como veremos, las consecuencias alienantes del desequilibrio que se establece entre las civilizaciones tropical y europea se perciben en el universo cultural de Pietro Pietra y en la debilidad simbólica del protagonista, que extravía el lazo con la tradición y cae en la fascinación negativa por el progreso, frustrando así la construcción de una cultura “auténtica”.

Como el resto de los intelectuales vinculados al movimiento antropófago, Mário permanece preso de un tropicalismo basado en la geografía y en la afirmación del enfoque metafísico y decimonónico de Keyserling. Sin embargo también abre nuevos horizontes cuando, guiado por la perspectiva keyserliniana, aprehende ficcionalmente las complejas ambivalencias en las que se desarrolla la dinámica de la transculturación. Por ello, a nuestro criterio la intervención de ese linaje “filosófico” en la construcción de *Macunaíma*, así como el análisis atento de las lecturas llevadas a cabo por Mário en torno de la antropología y el psicoanálisis europeos a lo largo de su formación autodidacta, no agotan el problema: permiten reconocer el eclecticismo que impulsa a Mário a efectuar elecciones originales de la teoría en favor de sus ideas acerca del problema cultural nacional y continental, pero no dan cuenta de la organización de un pensamiento transculturado y centrado en la transculturación, basado en una concepción estrictamente latinoamericana que cruza, desarticula y se aparta de esas genealogías europeas (y etnocéntricas).

espíritu y la de la técnica.

¹⁸⁴ Para Keyserling, la tradición es un elemento clave en la constitución de la cultura. Y no casualmente, ésta también juega un papel central en *Macunaíma*.

¹⁸⁵ En el artículo “Cultura e selvageria” (publicado el 18/2/1926 en el *Jornal de São Paulo*), Mário señala que “Nós possuimos civilização e não possuimos cultura. Somos inferiores, sob esse ponto de vista, a muita ilha de Java, pois a própria cultura amrindia incipiente, que poderíamos ter desenvolvido, tal e qual o México está fazendo, foi esquecida por nós na pressa com que nos civilizamos.”

En este sentido, creemos que nuestro enfoque, orientado en torno al proceso de transculturación, prácticamente no trabajado en la bibliografía crítica sobre Mário, permite aprehender el carácter ambivalente y dinámico del fenómeno, mientras que la reflexión en torno a la antropología europea, o al ensayismo en la línea de Spengler y Keyserling (absolutamente pertinente desde el punto de vista del contexto de ideas que inspiran la escritura de *Macunaíma*) no agota la aprehensión del fenómeno en toda su riqueza y complejidad. Desde nuestra perspectiva, Mário capta el problema de la transculturación intuitivamente y de manera fundacional, abriendo camino para la reflexión culturalista latinoamericana en torno a la transculturación, que desemboca en textos como los de Gilberto Freyre y Fernando Ortiz en las décadas del treinta y del cuarenta¹⁸⁶.



Algunos recursos de la fabulación transculturada

Macunaíma constituye un palimpsesto de elementos de proveniencias culturales heterogéneas (diversas leyendas indígenas¹⁸⁷, textos coloniales o académicos del s. XIX, literatura culta). Con los fragmentos modificados que extrae de esos sistemas, Mário crea un bricolage lúdico generador de nuevos sentidos. Consideremos algunos procedimientos transculturadores en los planos temático, estilístico y narratológico.

¹⁸⁶ Así por ejemplo, tal como veremos, no concordamos con Berric (1987) en la lectura estrictamente spengleriana, que lo lleva a interpretar la llegada a San Pablo como la disolución del universo mítico, en favor de la civilización de la Máquina. Creemos que, a pesar de su lucidez y minuciosidad, este trabajo crítico, por entender el pensamiento keyserlineano del texto, no da cuenta de la persistencia del sustrato mítico en la ciudad, y de la participación de la técnica en el plano del mito.

¹⁸⁷ Básicamente, para la construcción de la figura de Macunaíma (y de numerosos elementos narrativos) Mário se apoya en la rapsodia indígena recogida por el etnógrafo alemán Koch-Grünberg en el norte de Brasil y Venezuela, en *Vom Roroima zum Orinoco*. La reelaboración de esa fuente etnográfica ha sido minuciosamente estudiada por Cavalcanti Proença (1974). Cuando este autor enumera las fuentes de la novela (que evidencian la búsqueda amplia de Mário en su investigación folklorista) menciona a Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu, Lindolfo Gomes, Couto de Magalhães, Sílvio Romero y Teschauer entre otros, además de Koch-Grünberg y los cronistas brasileños del s. XVI. Mário se sirve de todos ellos indiscriminadamente, y en muchos casos recrea las leyendas recogidas por éstos a través de la fusión de varias de ellas y/o de la invención de nuevos elementos.

Por una parte, además de seguir los modelos mitológicos del folklore (ya ampliamente analizados por numerosos críticos brasileños, especialmente por Cavalcanti-Proença, 1974), *Macunaíma* también crea nuevos mitos, expandiendo el razonamiento folklorizante en el texto de vanguardia, especialmente para aprehender las transformaciones modernizadoras¹⁸⁸. Con respecto a la creación de procedimientos estilísticos sincréticos, uno de los recursos más interesantes en *Macunaíma* consiste en la enumeración acumulativa de términos de procedencias culturales heterogéneas¹⁸⁹. Gracias a la ausencia de comas y a la aliteración, en *Macunaíma* esa yuxtaposición se apoya en la repetición de la oralidad popular (especialmente en la narración indígena) y en la concepción mágica de la palabra ritual¹⁹⁰, al tiempo que potencia la exploración semiológica vanguardista (que permite explotar los recursos poéticos de la prosa)¹⁹¹ y crea una cohesión simbólica transregional y transcultural¹⁹². Además, citando (con cierto distanciamiento irónico) el anhelo nacionalista de “nombrar la nación”, esa repetición y variación “infinitas” aglutinan y al

¹⁸⁸ Por ejemplo en el capítulo III, del título del hijo de Macunaíma nace la primera planta de guaraná; en el capítulo V se explica el origen del juego de truco a partir del intercambio de amenazas y presas entre Pietro Pietra y Maanape; en el VI se narra el supuesto origen mítico de “três pragas”: el “bicho-do-café”, la “lagarta-rosada” y el fútbol; en el VIII se explica el origen mítico de la expresión popular “Vá tomar banho!” y de la piedra “Vató” para hacer fuego; en el XIV, el narrador explica en términos míticos por qué las garrapatas se adhieren a la gente, y Macunaíma cuenta el mito de la onza que se convierte en automóvil; en el XVI el narrador cuenta el nacimiento del “Bumba-meu-Boi” a partir de la muerte de un buey, que la sombra de Jiguê muerto confunde con Macunaíma; en el XVII el narrador explica el origen de las manchas oscuras en la Luna, producto de los golpes dados por Macunaíma cuando, muerto, asciende para convertirse en una constelación.

¹⁸⁹ Como vimos, ese mecanismo también está presente, aunque con variantes, en la parodia al discurso colonial desplegada en ciertos pasajes de *O turista aprendiz*. Por lo demás, varios elementos refuerzan (incluso de manera explícita) el lazo entre *O turista...* y *Macunaíma*, dos textos escritos simultáneamente: entre otros ejemplos, en *O turista...* se menciona reiteradamente al “regatão peruano”, especialmente durante el viaje al norte; luego el narrador percibe a la Iara mitológica nadando seductoramente en las aguas, bajo una circunstancia semejante al final trágico de Macunaíma.

¹⁹⁰ En efecto, *Macunaíma* aparece saturado de ejemplos en los que la palabra adquiere explícitamente un sentido mágico (por ejemplo, en el capítulo II, el protagonista hace repetir a la madre una pregunta mágica por medio de la cual la traslada de manera fantástica por el espacio). Al respecto véase el interesante ensayo de Souza (1988).

¹⁹¹ Véase en este sentido, por ejemplo, el juego de contrastes entre la enumeración de frutos a partir del predominio de las vocales abiertas (p. 42), frente a la enumeración de animales (a partir del predominio de las vocales cerradas (p. 43), reforzando las connotaciones opuestas de exaltación y de muerte que se suceden con el cambio de escena.

¹⁹² Para mostrar el asombro de la naturaleza ante la metamorfosis racial de Macunaíma y sus hermanos, el narrador apela a la repetición rítmica y fonética de sustantivos desregionalizadores (p. 38), o acumula las diversas designaciones regionales de moscas y mosquitos (p. 15). Esa enumeración de la naturaleza tiene su correlato invertido en la enumeración desregionalizadora

mismo tiempo preservan la heterogeneidad. Así *Macunaíma* crea cohesión nacional/continental integrando fauna, flora, geografía, grupos sociales y tradiciones populares heterogéneas, suspendiendo además la temporalidad del verosímil realista¹⁹³.

Por su parte, la transculturación narrativa a la que el texto es sometido emana también de la representación mítica y arcaizante del capitalismo moderno. De hecho, Pietro Pietra actúa en el mismo plano mítico, anacrónico y “primitivo” que *Macunaíma*¹⁹⁴. La ficción compensa así el deseo de apropiarse míticamente de la devoración capitalista, subsumiéndola al sustrato de un pensamiento pre- (y acaso anti-) capitalista. De hecho, apelando a cierto trasfondo romántico, la novela concibe la civilización como un elemento negativo que amenaza la unidad cultural (de allí la valorización positiva de la pereza, y los símbolos del robo del talismán o de la antropofagia bárbara del capitalismo y de la cultura de masas, como fracturas en la unidad del sujeto).

Otro recurso transculturador clave consiste en entremezclar los mundos de la naturaleza, siguiendo los lineamientos del pensamiento “primitivo”; inclusive el texto amplía esa estrategia de integración desjerarquizadora, incluyendo los elementos de la tecnología moderna en el mismo plano del mundo natural. Así, el árbol mítico que da todos los frutos posibles contiene infinidad de animales (que Maanape caza, arrojándoselos a *Macunaíma*; p. 42), pero también las mercancías comerciadas por los ingleses (armas, balas, cajas con botellas de whisky) son frutos producidos por los árboles¹⁹⁵, del mismo modo que una garrapata puede convertirse en una llave “yale” para salvar a *Macunaíma* de la muerte (p. 45), o un pájaro “tiuiú” puede volverse una “máquina-aeroplano” para trasladarlo a la pensión. Además, a medida que *Macunaíma* se asimila a la civilización urbana, expande y perfecciona su dominio de la máquina (por ejemplo, cuando convierte a Jiguê en “máquina-telephone”, o a un inglés en la máquina London Bank), aunque esto

de la moneda: la repetición permite oponer (y veladamente asociar) ambos órdenes (p. 38).

¹⁹³ Por ejemplo, en el camino de los hermanos hacia San Pablo, numerosos ríos de Brasil se reúnen en un recorrido inverosímil (p. 36) que anticipa, por ejemplo, el sertón imaginario de Guimarães Rosa (para numerosos críticos, el principal “heredero” del experimento pionero de Mário). Perseguido por Piaimã, *Macunaíma* recorre espacios irreales de todo Brasil en un tiempo fantástico (p. 52).

¹⁹⁴ Por eso flecha al protagonista con un arma arcaica; practica la antropofagia, se metamorfosea de manera fantástica, se presenta con las máscaras de varios monstruos míticos, e interviene en secuencias narrativas cuya repetición “copia” las estructuras folklóricas.

¹⁹⁵ Ese mito ya está presente en la recopilación que realiza Koch-Grünberg entre 1911 y 1913, de modo que el propio pensamiento mítico escogido por Mário (híbrido *ab origine* y ya abierto a la tensión entre arcaísmo y modernidad) es el que capta y se apropia de la producción en serie en el capitalismo emergente.

suponga al mismo tiempo un acentuado proceso de despersonalización. Ambivalente, esa homogeneización insólita de objetos radicalmente heterogéneos debata la equiparación reduccionista operada por el capitalismo, que convierte a los seres en mercancías-máquinas y remite las máquinas a la naturaleza. Así, expande el pensamiento “salvaje”, demostrando la metamorfosis de la materia operada en la modernidad, y descubriendo en la reproducción técnica una analogía -invertida- con respecto a la repetición ritual en el universo mítico.

Como en *Macunaíma* el carácter bárbaro de la tecnología adquiere una connotación negativa, lejos tanto de la idealización del futurismo italiano o del “bárbaro tecnizado” al estilo de Oswald de Andrade, como de un conservadurismo cerrado, la ficción de Mário busca neutralizar la alienación capitalista desde el mito. Sin embargo, paradójicamente, plantea tanto la naturalización de la reificación como la expansión del pensamiento mítico por encima de la tecnología.



Una fábula transculturada sobre la transculturación

Reiteradamente el texto prueba que no hay una cultura pura: el “mato virgem” inaugural no existe, y Macunaíma y su tribu están contaminados *ab origine* por la transculturación. Así, desde el primer capítulo el protagonista es un indio “tapanhumas” y un “preto retinto” (p. 5) tentado por el dinero (que sin embargo aún se desconoce en la tribu); en su grupo se realizan “pajelanças” con la figura africana del “Rei Nagô”, al tiempo que se acumulan fiestas rituales de tribus heterogéneas de Brasil; Macunaíma le pide al “pai do terreiro” tribal que sople “petum” en su cuerda para cazar con éxito (p. 11). Cuando Sofará lo lleva al mato y lo deposita en un lugar mágico, Macunaíma se convierte en “um príncipe lindo” y “fugoso” (que sugiere la predisposición fantástica, desde la infancia, hacia la aculturación y la sensualidad). En el segundo capítulo, durante el episodio de la hambruna, emergen trazos típicos del mundo nordestino (por ejemplo, el narrador dice que no hay ni “jabá” cuando “a fome bateu no mucambo”¹⁹⁶); al morir la madre (que Macunaíma mata confundéndola con una “viada” que acaba de parir), Maanape interviene en el funeral como “catimbozeiro” (en alusión al culto sincrético del norte de Brasil). En el capítulo III, cuando nace el hijo “encamado” de Ci y Macunaíma, acuden las mulatas de Bahía,

¹⁹⁶ “Jabá” (p. 14) es un tipo de carne seca, común durante la sequía nordestina; el “mucambo” es

Recife, Paraíba y Río Grande do Norte, en una típica peregrinación de pesebre, que reúne elementos del folclore africano, del folclore popular europeo y de la actual cultura de masas (sugerida por la presencia de futbolistas en pleno cortejo carnavalesco, p. 26)¹⁹⁷. Metáfora del proceso de lenta despersonalización cultural, cuando Macunaíma pierde su talismán (y antes de partir hacia San Pablo para recuperarlo), deja su conciencia en la isla de Marapatá, colgada en la punta más alta de un “mandacaru” para que no sea comida por las “saúvas” (p. 36)¹⁹⁸. Inmediatamente después se baña en las aguas encantadas surgidas de una pisada de Santo Tomás (del período en que habría peregrinado evangelizando a los indios), transformándose en un blanco rubio y de ojos azules (p. 37)¹⁹⁹, de modo que la huella evangelizadora (que prueba la latencia de la colonización cultural) literalmente “blanquea” términos espirituales y raciales.

La pérdida de la “muiraquitã” (que representa el último lazo entre el héroe y la tradición) evidencia la fragilidad de ese mundo en extinción, amenazado por el avance de la modernización. El debilitamiento de ese lazo se inicia con la pérdida del talismán (que cae en manos del capitalista Pietro Pietra, rápidamente enriquecido por su posesión), y se acentúa profundamente con la caída progresiva del protagonista que, en la búsqueda del objeto, es seducido por el “falso Paraíso” de ese mundo civilizado dominado por el dinero y la máquina²⁰⁰.



Varias veces el texto pone en escena los límites y el carácter construido de toda mirada cultural sobre la otredad, y la reversibilidad de la experiencia de extrañamiento (invirtiendo la mirada etnográfica, evidencia la desautomatización implícita en toda percepción del “otro”). Así por ejemplo, en el capítulo V el narrador aprehende la ciudad moderna siguiendo la óptica del

una habitación típica de negros.

¹⁹⁷ Del mismo modo, para proteger al bebé mandan traer una tijera de Bolivia, zapatos de lana de San Pablo, puntillas pernambucanas, etc.

¹⁹⁸ Precisamente la isla de Marapatá (situada en el municipio de Manaus) se convirtió, durante el período de la explotación del caucho, en territorio de fuertes especulaciones. Según Osvaldo Rico (citado por Zanotto Manfio en Ancona Lopez, 1988) ese lugar “ficou sendo a Sapucaia do escrúpulo: ali deixavam a consciencia os que entravam nos seringais” (cabe aclarar que en la Sapucaia se depositaba la basura de Río de Janeiro).

¹⁹⁹ El episodio encierra una explicación irónica sobre el origen de las razas: Jiguê consigue aclarar su piel hacia el cobrizo, y Maanape apenas aclara la palma de las manos y la plata de los pies.

²⁰⁰ Sintomáticamente, el séquito de papagayos (que tiene un valor edénico en la mitología indígena, e incluso en la literatura colonial) acompaña al protagonista hasta la entrada en la ciudad

protagonista, buscando crear un extrañamiento absoluto también desde el punto de vista del lector. Hiperbolizada (probablemente lejos de la realidad urbana de los años veinte), San Pablo aparece expresiva y deliberadamente distorsionada (obedeciendo no a un criterio empírico sino a una necesidad de la composición estética), presentada como un espacio irreal absolutamente dominado por la máquina²⁰¹.

Invirtiendo la dirección tradicional de la mirada, aquí el colonizado retoma el discurso colonizador para aprehender el “Paraíso” descubierto de la dominación. Si Macunaíma primero confunde las máquinas con animales, iniciado (sexual y culturalmente) por las prostitutas, reconoce su error pero asimila la máquina al universo mítico trascendente (adquiriendo “um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã emanado que os filhos da mandioca chamavam de máquina,...”, p. 40)²⁰². Como Macunaíma apela a sus valores y parámetros cognitivos para aprehender esa otredad desconocida (confunde las luces urbanas con estrellas, desconoce la mercantilización de la sexualidad o la naturaleza de la máquina), el texto explora la expansión del pensamiento mítico, capaz de apropiarse del mundo moderno, creando explicaciones insólitas cuyo potencial poético busca reivindicar el papel del mito como fuente dadora de sentidos auráticos en un mundo carente de aura.

Partiendo de la perspectiva de análisis desplegada por Berriel (1987), la ciudad, deformada bajo la percepción subjetiva de Macunaíma, presenta las señales precursoras de la muerte de las civilizaciones tal como la identifica Spengler: todas las cosas son máquinas y aparecen desprovistas de espiritualidad, participando de una ciudad colosal e irreligiosa (síntoma spengleriano del fin de una civilización). De allí que la imagen de San Pablo compuesta por *Macunaíma* no pueda obedecer a la realidad empírica, sino al pensamiento marioandradiano: debe expresar el dominio de una civilización europea, práctica y fría, en oposición a una cultura “equatorial” basada en la pereza, la contemplación y la filosofía místico-sensual. Macunaíma, que representa un indicio de cultura nacional, encuentra en San Pablo su amenaza de destrucción; la ausencia de carácter lo vuelve más vulnerable a la civilización de la máquina (que rápidamente lo convierte en un “maquinador” de ideas)²⁰³.

y regresa a la selva, agudizándose el proceso de despersonalización del héroe.

²⁰¹ Berriel (1987: p. 97) advierte que aquí Mário apela a recursos cercanos a los del expresionismo alemán.

²⁰² No es casual que sean las prostitutas quienes lo inician: Macunaíma ingresa al capitalismo por la vía de la sexualidad, descubriendo así la articulación que homologa y al mismo tiempo opone tradición/modernidad, selva/ciudad.

²⁰³ Exponiendo en términos teóricos el contenido implícito en *Macunaíma*, luego Mário retoma varias veces esta cuestión a lo largo de su obra. Por ejemplo, cuando en 1932 analiza la oposición

Cuando el protagonista decide “ir brincar com a Máquina para ser também imperador dos filhos da mandioca” (p. 40), ese razonamiento absurdo (que resulta de la aplicación automática de las “maquinaciones” que pergenian los propios discursos, reificando al propio sujeto de enunciación) revela la dimensión monstruosa de la máquina (que mata al hombre y forma parte de un mundo desaturizado en el que no existe la religión)²⁰⁴. A la vez, identifica las máquinas con el sujeto femenino y con el poder, preservando para sí mismo (como en la primera posesión de la emperatriz de las icamiabas) el lugar del sujeto (masculino) que ejerce una dominación (fálica) sobre bienes y personas. Allí el texto reconoce la presencia de un punto de contacto fuerte entre los órdenes políticos de la selva y de la modernización urbana nacionales)²⁰⁵.

Macunaíma recupera la metáfora de la antropofagia desplegada por Oswald de Andrade, pero invirtiendo la dirección cultural del fenómeno: en la novela de Mário, la devoración antropofágica recae generalmente en la dominación colonial, y especialmente en el capitalismo moderno²⁰⁶. La crítica al carácter negativamente “antropofágico” del capitalismo reaparece en la

entre las culturas de San Pablo y del resto de Brasil, advierte que “de fato há uma distinção intransponível por enquanto entre S. Paulo e o Brasil. É que são duas civilizações diversas. O Brasil é uma... não chega bem a ser uma civilização, é uma precariedade, em grande parte de caráter equatorial. S. Paulo é uma civilização europeia cristã, com a mentalidade, o clima, a internacionalidade, os recursos duma civilização europeia cristã. (...) S. Paulo estraga o Brasil, o Brasil estraga S. Paulo (...). O Brasil é uma precariedade, mas é novo, e dele se pode esperar uma solução nova, um avanço novo, uma criação social nova, uma civilização nova. É verdade que pra muito longe. Ou pra nunca porque os homens do Brasil pra combater a civilização cristã querem se civilizar à europeia. A exemplo de Japão que trocou uma civilização por um progresso...”. Andrade (s/d). “Movimento paulista” en *Originais-Revolução de 32* (inédito, IFB, USP), citado por Berriel (1987: p. 147).

²⁰⁴ Por eso, a pesar de la explicación contraria de las prostitutas, concluye que los hombres son máquinas, y las máquinas hombres, pues la debilidad del hombre habría consistido precisamente en no convertir las máquinas en Iaras (mujeres) y en haberlas reducido apenas a una realidad material del mundo.

²⁰⁵ Inclusive en la primera edición hay una escena, en el capítulo XI (que Mário deja de lado en las ediciones siguientes), en la que Macunaíma persigue a tres maestras normales para secuestrarlas y violarlas. Ese nuevo objeto de deseo expresa el anhelo de dominación transgresiva de la cultura moderna. Usufructuando el cuerpo como mercancía (y exteriorizando su incipiente control de la técnica), a la última de las víctimas perseguidas la convierte en una “máquina-bonde” para pasear (p. 103).

²⁰⁶ En efecto, la antropofagia pertenece sobre todo al mundo de Pietro Pictra y/o al de la violencia social en la ciudad modernizada. Así por ejemplo, en la primera entrada de Macunaíma en el palacio del magnate, un paulista hierva en una olla, con polenta y otros aditamentos “transculturados” (p. 49). En el capítulo IX, Macunaíma narra a las icamiabas la violencia social por la que muere la Policía a manos de “súcias de gigantes antropófagos”, que dejan los huesos de sus víctimas en tierra, generando así un “excelente adubo de futuros cafezais” (p. 82); en el

enunciación del narrador cuando, en la ciudad, ciertos bienes emblemáticos del consumismo (e incluso los sujetos) se revelan como máquinas²⁰⁷ (reiteradamente el héroe transforma a uno de sus hermanos en teléfono; cuando se transviste en “francesa” cada objeto del disfraz femenino constituye una máquina)²⁰⁸.

En este sentido, cabe aclarar que aunque Mário niega “en privado” sus lazos con la antropofagia²⁰⁹, en muchos sentidos *Macunaíma* despliega narrativamente el parricidio simbólico que constituye el eje del proyecto antropofágico. De hecho, no sólo el grupo antropofágico convierte a *Macunaíma* en un texto paradigmático de su movimiento: además, entre otros numerosos aspectos, la novela de Mário opera la misma celebración del carácter tropical de la cultura nacional que los manifiestos y la novela *Serafim...* de Oswald de Andrade, la misma exaltación de la sensualidad, el primitivismo y la pereza como trazos idiosincráticos, la misma oposición entre “principio de placer” y “principio de realidad”, y la misma crítica (desde la lengua) a la dominación de la cultura europea.



Ya instalado en San Pablo, Macunaíma emprende la búsqueda de la piedra perdida, dirigiéndose al palacio de Pietro Pietra. Encarnando la devoración antropofágica efectuada por el capitalismo moderno sobre las alteridades socioculturales, el interior de ese espacio (descrito en el capítulo V) constituye una metáfora sintetizadora de los usos arqueológicos de las culturas populares, incluyendo bienes de todo Brasil, de América Latina y de Europa. En este sentido, el

capítulo XIV, Pietro Pietra desangra a un chofer obligándolo a hamacarse en una madera de espinos, para asesinarlo lanzándolo a la “macarronada”. Finalmente Macunaíma consigue ejecutar su venganza, matando a Pietro Pietra en su propia salsa.

²⁰⁷ La crítica al capitalismo como sistema “antropófago” también se encuentra entre las múltiples modulaciones que adquiere el término en el marco del propio movimiento antropofago. Así por ejemplo, en el n° 1 de la “Segunda Dentición” (del 17/3/1929), la *Revista de Antropofagia* publica (en la sección “Os românticos da antropofagia”, destinada a escritores que acordarían con la teoría antropofágica) un fragmento de George Simmel en el que se analiza la apropiación espiritual del hombre por el hombre en el capitalismo moderno (aunque Simmel no apela allí a la metáfora de la antropofagia, la asociación queda “flotando”, condicionada por el contexto de publicación, muy cerca de la reificación desplegada en *Macunaíma*).

²⁰⁸ Por su parte, la conversión de los elementos “femeninos” en máquinas marca violentamente el lugar de género como una mera construcción, atravesada además por la alienación.

²⁰⁹ Al respecto, véase por ejemplo la carta a Alceu Amoroso Lima del 19/5/1928 en Andrade y Alvarenga (1983).

mundo simbólico que rodea al gigante Piaimã resulta clave para considerar la reificación capitalista y el papel de los intelectuales en los procesos de apropiación de las culturas populares. El narrador aborda esa vitrina de museo burgués, creando una síncretis cultural del Brasil, semejante y al mismo tiempo opuesta a la que configura el texto mismo de *Macunaíma*.

“...Piaimã tirou os carrapatos da francesa e levou-a pra uma alcova lindíssima com esteios de acaricoara e tesouras de itaúba. O assoalho era um xadrez de muirapiranga e pau-cetim. A alcova estava mobiliada com as famosas redes brancas do Maranhão. Bem no centro havia uma mesa de jacarandá esculpido arranjado com louça branco-encarnada de Breves e cerâmica de Belém, dispostas sobre uma toalha de rendas tecidas com fibras de bananeira. Numas bacias enormes originárias das cavernas do rio Cunani fumegava tacacá com tucupi, sopa feita com um paulista vindo dos frigoríficos da Continental, uma jacarezada e polenta” (p. 49).

Por medio de la construcción de ese escenario sincrético y antropofágico (que reproduce el interior aristocrático del "castelo no trópico" exaltado en *O Guarani*, pero invirtiendo la dirección de la crítica), Mário se aleja de cualquier simplificación idealizadora de la transculturación como una instancia pastoral de integración armónica de los elementos heterogéneos²¹⁰: por el contrario, la síncretis se revela como un elemento ambivalente, resultado de violentas relaciones de dominación, e incluso como un producto de consumo al servicio de la antigua colonización y de la moderna burguesía capitalista, especialmente paulista²¹¹.

A la vez, la devoración antropofágica se despliega en los planos simbólico y material a través de metáforas específicas que se complementan recíprocamente. Así, la colección de piedras de Piaimã forma parte de un museo sincrético de apropiaciones “salvajes” de la cultura del “otro”, del mismo modo que los cuerpos fragmentados de las víctimas del “comedor de gente” humean en las ollas de polenta o de fideos, llevando a un plano hiperbólico y monstruoso el concepto de “explotación”. Exponiendo un saqueo cultural semejante al que hemos observado

²¹⁰ Esta perspectiva pastoral (como vimos, ya presente en algunas versiones románticas de la integración cultural) domina en gran parte del debate posmoderno en torno a una utopía del internacionalismo cultural. Gruzinski (2000) advierte sobre el riesgoso reduccionismo que implica idealizar la mezcla cultural (tanto la producida en el marco de la globalización contemporánea como la que resulta de un largo proceso de dominación colonial). En los estudios norteamericanos y europeos contemporáneos (advierte lúcidamente Gruzinski, 2000: p. 41) predomina una tendencia a trivializar procesos de mezcla sumamente heterogéneos, exaltándolos sin más, y olvidando por ende el modo en que éstos están marcadamente sesgados por complejas relaciones de dominación.

²¹¹ De hecho, en San Pablo tanto Macunaíma como los hermanos van siendo atrapados por el goce de los bienes del capitalismo industrial cafetalero (no casualmente Maanape se hace fanático

en los textos románticos y positivistas, Pietro Pietra

“...foi lá e voltou carregando um grajáú tamanho feito de embira e cheinho de pedra. Tinha turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo d’água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões flechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obeliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornítomorfos de Iguape,...” (p. 50).

En una profusa enumeración barroca -que reiteradamente omite las comas-, piedras valoradas en diversas regiones de Brasil se unen a elementos arqueológicos de la prehistoria brasileña y de otras culturas antiguas y exóticas. Esos fragmentos dispersos “robados” a su coherencia de origen se reifican, homogéneos y petrificados en el cesto del capitalista/arqueólogo²¹². En el polo opuesto a la utopía cultural del texto, Pietro Pietra mata el aura de la tradición y la coherencia cultural con la misma voracidad con que cercena y deglute el cuerpo de los “otros”.



Travestismo y transculturación

Los diversos procedimientos mágicos por medio de los cuales Macunaíma se convierte de salvaje “tapanhumas” y negro, en hombre blanco y héroe aculturado (o de niño en cuerpo de adulto y cabeza de “piá”), evidencian el juego de la ficción con el complejo de inferioridad racial y cultural, y con las tensiones entre identidades heterogéneas y contrapuestas. Ese travestismo racial (que encierra una alusión paródica al racialismo romántico y naturalista, todavía hegemónico en el Brasil de los años veinte) se amplía en el texto a través del juego con múltiples máscaras de identidades migrantes, que sucesivamente se metamorfosean y juxtaponen creando un complejo juego de espejos donde las imágenes se reproducen y distorsionan. Consideremos dos casos paradigmáticos en este sentido: el travestismo de Macunaíma en francesa (para convertirse en objeto de deseo de Pietro Pietra, en el capítulo V) y la celebración de una macumba (en la que se castiga al capitalista a través del poseído por el orixá, en el capítulo VIII).

del café, lo que desencadena la venganza mítica de Macunaíma; p. -47).

²¹² El origen espurio de esos bienes geológicos y arqueológicos queda claro cuando Pietro Pietra miente sobre el modo en que consiguió la “muiraquitã” (al decirle a Macunaíma que esa joya de

Cuando Macunaíma se presenta ante el gigante Piaimã disfrazado de francesa, emerge un travestismo carnavalesco que cruza elementos de la cultura moderna y de la tradición folklórica, escenificando el mosaico transculturado que sesga todo el texto. En esa escena alcanza el clímax la ambigüedad que fractura la identidad del protagonista, acentuada por el disparatado hibridismo sexual y cultural (el travestismo de género converge con las tensiones selva/ciudad, Europa/América Latina, consumismo capitalista/tradiciones populares, internacionalismo/localismo puestas en escena en el “cuerpo” del protagonista).

La reificación del capitalismo se acentúa cuando Macunaíma, disfrazado de francesa y huyendo de la persecución erótica de Pietro Pietra, queda completamente pegado a (petrificado por) el cuerpo de una negra escondida tras las matas, que no es sino “una boneca de cera de carnaúba posta ali pelo gigante” (p. 51). Ese fetiche -que cristaliza un estereotipo racial y de género paradigmático, al servicio del capitalismo- le devuelve a Macunaíma, en espejo, su propia amenaza de reificación²¹³. Esa figura fetichizada (paralela e inversa a la Uíara que en el final seduce a Macunaíma) revela la identidad que el “otro” ha tratado de borrar de sí, pues desenmascara especularmente los binarismos (masculino/femenino, blanco/negro, verdadero/falso, centro/periferia, sujeto/objeto, Uno/Otro) sobre los que se erige la identidad que se desenmascara como precaria y ambivalente.

El mismo juego complejo de identidades de género, raza y cultura heterogéneas y yuxtapuestas emerge cuando, desesperado por no conseguir la “muiraquitã”, y fracasando en las pruebas que se infrije para medir sus fuerzas, Macunaíma acude a una macumba en Río de Janeiro para pedir la intervención de Exu. En la ceremonia, Macunaíma -en proceso de aculturación- descubre la “cachaça”, y cuando se manifiesta Exu en una polaca/macumbeira, el protagonista entra en trance convirtiéndose en un nuevo hijo del orixá. Cuando llega el momento de los pedidos y promesas, Exu imparte una suerte de “justicia nacional”: a un médico le niega escribir en portugués con elegancia académica y a un hacendado le niega la erradicación de las hormigas y el paludismo de sus tierras (p. 62), afirmando así la inevitabilidad de los males declarados por el dicho popular (de “Pouca saúde e muita saúva...”) inventado en la novela.

su colección fue comprada “por mil contos” a la emperatriz de las icamiabas, p. 51).

²¹³ En efecto, la muñeca de cera, así como también el cesto que se traga a Macunaíma, evidencian el dominio del capitalista sobre los objetos (no sólo sobre las máquinas, sino también sobre clisés de las culturas populares, alegóricamente al servicio del mercado). Por lo demás, a partir de ese episodio se inicia una secuencia de captura, huida y persecución fantásticas. Luego de escapar de un hormiguero gracias al ardid del pene, Macunaíma consigue regresar a la pensión.

En ese contexto Macunaíma le pide a Exu que haga sufrir a Pietro Pietra; Exu acepta, y la mujer poseída convoca en sí al capitalista, para que Macunaíma la/lo golpee y le ordene verbalmente castigos insólitos (entre otros, tomar un baño salado e hirviendo, caminar pisando vidrio a través de un mato de ortigas hasta los Andes y recibir la mordida de numerosísimas alimañas) que se ejecutan en el cuerpo de la mujer/que es Exu/que es Pietro Pietra (quien mágicamente está recibiendo en San Pablo “una tremendísima sova”, p. 63). Por medio de ese juego de cajas chinas, ese cuerpo anómalo de identidades migrantes y múltiples pone en escena el lazo estrecho entre posesión y transculturación. En el clímax mágico de esas yuxtaposiciones absurdas, se superponen las tensiones que fracturan la identidad individual y colectiva (las oposiciones entre tradición y modernidad, masculino y femenino, centro y periferia, inmanencia y trascendencia, aura y desaturatización).

A la vez, la ceremonia se presenta como una instancia paradigmática de integración colectiva de obreros, profesionales, marginales, inmigrantes europeos, e incluso intelectuales vanguardistas, acercándose (aunque de manera polémica) a las representaciones álgidas de la integración nacional por la cohesión popular, paradigmáticas en la tradición literaria y ensayística brasileña que hemos considerado (en sus modulaciones románticas y naturalistas, desde el “Lundu” de Rugendas o la novela de Almeida, a las ficciones de Azevedo y do Rio, o los ensayos de Celso o Nina Rodrigues)²¹⁴. En efecto, cuando Macunaíma llega al “terreiro”, encuentra “...muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, toda essa gente e a função ia principiando” (p. 57); iniciada la ceremonia, reparten una vela “pra cada um dos marinheiros marceneiros jornalistas ricos gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados-públicos! todas essas gentes...” (p. 57) que participan activamente del ritual, entregándose semidesnuda y sudorosa a la danza, la bebida, el trance y los ruegos²¹⁵ (además del estado de inconsciencia colectiva, el olor de los cuerpos, en una mezcla de “budum coty pitium e o suor de todos” -p. 59- refuerza la cohesión)²¹⁶. La acumulación de

²¹⁴ En particular la macumba de *Macunaíma* cita (pero también se diferencia) de las *Memórias de um sargento de milícias*, pues Mário muestra el proceso sincrético y entronizador de las manifestaciones afroamericanas en el seno de la cultura de las élites (que, tal como se registra en las *Memórias...*, aún en el s. XIX no se ha producido). Por lo demás, no parece casual que el “terreiro” se halle situado “no Mangue no zungu da tia Ciata” (p. 57): se trata de un espacio marginal semejante a aquel en donde se practica “feitigaria” en las *Memórias...* Al respecto, véase el análisis de Mário sobre la novela de Almeida, en Andrade (1941). Para considerar los lazos entre *Macunaíma* y la tradición satírica encarnada en las *Memórias...* véase por ejemplo Nogueira Galvão (1976).

²¹⁵ La enumeración de ese colectivo sin fronteras se repite insistentemente a lo largo del mismo capítulo.

²¹⁶ En esa cita, obsérvese de qué modo el texto explota la acumulación de elementos heteróclitos,

sustantivos y la ausencia de comas crea en el espacio del "terreiro"/del discurso una masa homogénea e impersonal, forjando un colectivo social (agrutinador de clases, grupos, nacionalidades, razas, géneros, valores y legalidades heterogéneas) que suspende temporalmente sus límites identitarios. Ese recurso se exagera a medida que los asistentes entran en trance y se manifiesta el orixá convocado. En estos casos, la cohesión por el rito irracional (que suspende las identidades individuales) se transpone al discurso estético por medio de la cohesión por la enumeración sin comas que suspende los límites de los sustantivos enunciados, buscando crear un nuevo signo colectivo²¹⁷ potencialmente paradigmático para la vanguardia²¹⁸. Y aquí la convergencia entre la práctica cultural y el recurso expresivo prueba de qué modo el primero opera como modelo formal en la construcción del texto transculturado²¹⁹.

En la novela, la macumba se presenta como una de las ceremonias sincréticas por antonomasia, ya que involucra a divinidades africanas y amerindias, así como también al diablo en la tradición católica (de hecho, de los múltiples sentidos condensados en torno a la figura yoruba de Exu, el narrador refuerza la asociación con el diablo, al tiempo que la "mãe-de-santo" reza una versión desviada -sacrílega- del "Padre nuestro" católico)²²⁰.

Además de los episodios considerados de la francesa y la macumba, varias veces Macunaíma le compra armas, balas y whisky a los ingleses simulando exitosamente que habla

indigenistas y emblemáticos de la industrialización (en la alusión al "Coty"), reproduciendo así en el plano de la lengua la aglutinación homogeneizadora desplegada en el ritual.

²¹⁷ Como la macumba, la celebración del día "do Cruzeiro" constituye en la novela otra instancia generadora de cohesión colectiva (p. 89). Sin embargo, el texto privilegia el rito de fusión irracional situándolo muy por encima de la moderna fiesta cívica. De cualquier modo, Mário sigue evidentemente los pasos de las *Memórias de um sargento de milícias*, al forjar ficcionalmente espacios paradigmáticos de integración social.

²¹⁸ De hecho no es casual que se sugiera la existencia de un lazo simbólico entre la macumba y los miembros de la vanguardia modernista, cuando la ceremonia se cierra con la danza de un samba en el que "...tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada" (p. 64).

²¹⁹ Por lo demás, ese sincretismo de los diversos grupos sociales se revela idéntico al practicado por el narrador frente a la naturaleza, o inclusive frente al dinero o la colección arqueológica de Pietro Pietra. De este modo, el recurso transculturador crea una disonancia inquietante al homogeneizar bienes con valores simbólicos diversos e incluso opuestos.

²²⁰ El sincretismo religioso es continuamente puesto en escena por el texto. Así por ejemplo, en el capítulo X un indio y su mujer, "Mãe de Deus", llegan a la pensión de Macunaíma y bautizan al héroe convirtiéndolo a la religión "Caraimonhangá" (una corriente mesiánica, indígena/católica, probablemente del s. XVI) que en el presente ficcional "estava fazendo furor no sertão da Bahia" (p. 87).

inglés, o planea disfrazarse de pintor para conseguir una beca del gobierno y viajar gratis a Europa. No es casual que el texto juegue tan insistentemente con el travestismo (literal y simbólico) y con la migración de las identidades de género, raza y cultura, creando combinaciones carnalescas, insólitas e increíblemente inverosímiles: por una parte, esas metamorfosis identitarias reproducen el proceso de transculturación que, más abiertamente, estalla en otras instancias estilísticas, temáticas y narrativas del texto; por otra parte, ponen en evidencia un trazo “idiosincrático” de la cultura popular (del “carácter social”) marcado por la carnavalización del cuerpo (individual y colectivo) y del lenguaje. Así, la cohesión colectiva por la vía de una mística irracional²²¹, los sucesivos -y grotescos- travestismos identitarios, las muertes y resurrecciones, la sexualidad exuberante, la parodia de la alta cultura, el tono irreverente o la coprolalia (entre otros elementos) dan cuenta de una concepción carnalesca de esa identidad cultural en formación. El propio concepto de “cuerpo inacabado” (central en esas imágenes carnalescas) metaforiza el inacabamiento y la dinámica de esa identidad colectiva “sin carácter”.

Travestirse con la cultura dominante se revela también como un juego de doble filo: puede constituir una estrategia sutil de resistencia (para recuperar la “muiraquitã” perdida o para obtener armas y mercancías extranjeras), pero en general conlleva el riesgo del extravío. De hecho, comenzada la aculturación en San Pablo (que especialmente se desarrolla a partir de la iniciación del protagonista en la sexualidad reificada del capitalismo), Macunaíma experimenta la envidia y el deseo de ser “el otro”, asume la lengua dominante, traiciona los valores del trópico, y regresa a la selva para morir víctima del anhelo de ser plenamente aculturado.

Por ello, a pesar de la celebración de la mezcla implícita en el texto, ni en la macumba ni en otras instancias de travestismo y migración de las identidades esta convergencia implica una anulación homogeneizadora de las tensiones. Por el contrario, anticipándose a las “ambivalencias en equilibrio” que sesgan el pensamiento freyreano (y oponiéndose a las simplificaciones esencializadoras propuestas por *Retrato do Brasil*), en *Macunaíma* la convergencia de los polos opuestos subraya la disonancia absurda de los fragmentos heterogéneos e irreductibles con los que se constituye la identidad (social/racial/cultural) brasileña y latinoamericana²²².

²²¹ En este sentido, recuérdese que Mário, aunque católico, identifica el cristianismo oficial con la civilización importada de Europa, y valoriza en cambio las prácticas de “feitçaria” heredadas de las tradiciones culturales africanas y amerindias (concluyendo que el pueblo brasileño no es absolutamente católico). Por ende en *Macunaíma*, del mismo modo que en el pueblo brasileño, el sentido de la coherencia ética y de la responsabilidad social están relativamente ausentes.

²²² Por lo demás, el texto tampoco esencializa laudatoriamente la transculturación, pues

Así, creemos que Mário percibe claramente la conexión estrecha entre la migración espiritual de los rituales afro-americanos y los procesos dinámicos de mestizaje cultural, casi veinte años antes que Fernando Ortiz en el *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*²²³: travestismos (de género, raza, clase y/o cultura), transmigración y metamorfosis insólitas ocupan un lugar paradigmático en las transformaciones paródicas y fantásticas que se producen en *Macunaíma* precisamente porque operan como metáforas poderosas de la dinámica de la transculturación.



Ser el otro: los pliegues del deseo

El contacto inicial del protagonista con la modernización económica y cultural “central” (en San Pablo y Río de Janeiro), y especialmente con el poder encarnado por Pietro Pietra, despierta progresivamente en Macunaíma el deseo de “ser el otro”, de convertirse en un aculturado.

Esa entrega a la asimilación de la identidad hegemónica se ve reforzada por el juego de identidad y desdoblamiento que se establece entre Macunaíma y Piaimã: aunque en principio encarnan el enfrentamiento entre la cultura primitiva y la civilización moderna, ambos se disputan la posesión de la “muitaquitã”, ambos tienen debilidad por el sexo, fascinación por el dinero y por el poder emanado de la acumulación de bienes.

El deseo de la palabra

La imposibilidad económica de coleccionar bienes materiales de las culturas populares (así como también la imposibilidad de valorar con los parámetros del “otro” objetos que, en muchos casos, carecen en la propia cultura de los valores asignados por el otro) conduce al protagonista a realizar una colección simbólica en el orden del lenguaje. Luego de ingresar por primera vez al palacio del gigante, Macunaíma regresa a su pensión envidioso del poder encarnado por la célebre

reiteradamente ésta constituye una estrategia implementada “desde arriba” (por ejemplo por Piaimã) para dominar más eficazmente a los subalternos.

²²³ Sobre los lazos entre rituales afro-americanos y proceso transculturador en la reflexión de Fernando Ortiz, véanse Díaz Quiñones (1998) y el Apéndice de la tercera parte en la presente

colección del capitalista:

“Macunaíma estava muito contrariado. Venceslau Pietro Pietra era um colecionador célebre e ele não. Suava de inveja e afinal resolveu imitar o gigante. Porém não achava graça em colecionar pedra não porque já tinha uma imudície delas na terra dele pelos espigões (...). E todas essas pedras já tinham sido vespas formigas mosquitos carrapatos animais passarinhos gentes e cunhãs e cunhatãs (...)... Pra que mais pedra que é tão pesado de carregar!... (...) Matutou matutou e resolveu. Fazia uma coleção de palavras-feias de que gostava tanto” (p. 54).

La cita demuestra la formación de un juicio híbrido, basado tanto en la emergencia del deseo de “ser otro” como en la perduración de las concepciones propias (visibles en la imposibilidad de incorporar los valores arqueológicos del “otro”, o de prescindir del pensamiento mítico que fundamenta la propia cultura). A la vez, el deslizamiento de la colección de piedras a la de palabras (del plano material al simbólico, de la arqueología al lenguaje) revela la conciencia autocrítica del texto en relación al papel del intelectual preocupado (como el propio Mário) por aprehender las culturas populares. La envidia y la colección simbólica de palabras (en lugar de la de bienes) pone en evidencia los lazos sutiles de identificación entre el intelectual y la clase dirigente. En este punto, *Macunaíma* proyecta en el personaje el autoanálisis también desplegado en *O turista aprendiz*, procesando así, en ambas instancias, el propio sentimiento de culpa frente a las manipulaciones arbitrarias de la cultura del “otro”²²⁴.

En el capítulo IX (situado no casualmente en la mitad del libro) se detiene la narración oral y el registro enunciativo popular/vanguardista que sesga el resto del texto, pues el protagonista, asumiendo el lugar del rapsoda, escribe una carta para las indias del “mato”. Ése

tesis.

²²⁴ Por lo demás, la conciencia de los límites del poder de la palabra (del orden simbólico) se evidencian cuando, en el capítulo XI, Macunaíma enfrenta al “Chuvisco” desafiándolo a amedrentar a Pietro Pietra. Para ello, Macunaíma apela a su colección de palabras como arma. El ataque transcurre en un plano puramente simbólico: Macunaíma lanza su colección de malas palabras, pero no sólo no es percibido por Pietro Pietra (mientras que el “Chuvisco” deja caer unas gotas que sí espantan al gigante), sino que además este último se apropia rápidamente de los términos de la colección que le resultan desconocidos (“Tem algumas que a gente não conhece inda não, guarda pra nossas filhas”, p. 101). El episodio también sugiere que existe una distancia insalvable entre la eficacia de la colección de culturas populares por el intelectual, y la fuerza de la “auténtica cultura popular original”: el personaje mítico es más fuerte que el aculturado (que, “sin querer”, sigue operando como mediador, colocando los bienes de la cultura popular al servicio del capitalismo).

texto expone una concepción de la lengua opuesta a la del narrador de *Macunaíma*, evidenciando hasta qué punto el personaje popular cae víctima del “preconceito” grafocéntrico²²⁵. En efecto, la carta revela abiertamente la aculturación deficiente del protagonista, recién llegado a un mundo letrado que apenas conoce en términos fragmentarios. Además, la adopción de la forma dominante vehiculiza la exteriorización de valores y “preconceitos” de la ideología hegemónica (visibles en la mención apenas alusiva del dinero y el sexo), ahora percibidos desde la perspectiva dominante, y ajenos por completo a la identidad de origen del personaje.

Reproduciendo el proceso histórico de colonización (pero ahora desplegándolo “desde adentro”), la carta prueba el esfuerzo de aculturación del propio aculturado, y el olvido (característico del etnocentrismo) de la distancia entre la identidad propia y la del “otro”. Acaso explotando cierto valor ritual de la palabra hermética²²⁶, Macunaíma pasa por alto que las icamiabas no saben leer y que desconocen el portugués “académico”, careciendo además del bagaje cultural necesario para decodificar ese discurso saturado de cultismos, en su mayoría equívocos. De este modo, dirige hacia sí (hacia sus súbditas) la mirada colonial, percibiéndose a sí mismo como un “otro”, y negando la especificidad de esa “otra identidad”²²⁷.

Conciente del papel de la lengua como instrumento de poder, Macunaíma pretende apelar a la lengua portuguesa “más pura” para rechazar el mestizaje y afirmar su dominación; así, entre los “latinórios” hay sólo algunos sustantivos tupis (como “icamiabas”, “muiraquitã”, “Tiete”, “tapir” y “jacarandá”): acercándose paródicamente y “sin querer” al discurso etnográfico colonial y romántico desplegado sobre la cultura indígena (y en donde *O Guarani* de Alencar resulta un ejemplo paradigmático), esos términos aislados prueban la gravitación central de la cultura europea y el desplazamiento máximo al margen, de la cultura “otra” (a la que se reserva apenas el lugar de un detalle de curiosidad local).

²²⁵ Para el concepto de “grafocentrismo”, véase Lienhard (1990). En el final Macunaíma expone su desprecio “preconceituoso” por el “linguajar bárbaro e multifário” del portugués oral, y celebra la lengua escrita en la que “...surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana...” (p. 84).

²²⁶ Fonseca (1988) advierte que, como en la “feitiçaria” primitiva es común el uso “hipnótico” de textos incomprensibles para los asistentes, es probable que la carta juegue con la apelación al efecto hipnótico de ese discurso anacrónico para reforzar el ejercicio del poder (en este sentido, recuérdese la proximidad del ritual de macumba, al que Macunaíma ha apelado para vengarse de Pietro Pietra, en el capítulo anterior).

²²⁷ Incluso recuérdese que, en el cierre, el lector descubre que el relato ha sido narrado por un papagayo a un hombre a orillas del Uraricocira y que, terminada la narración, el papagayo emprende vuelo con rumbo a Lisboa, lo que refuerza las metáforas de la migración cultural de abajo hacia arriba.

Esforzándose por erigirse en dueño de la palabra escrita y en portador de un saber legítimo (en el fondo, improvisado y espurio), reproduce una sucesión “no digerida” de términos y frases cultas; dominado por la sobrevaloración de la alta cultura escrita, el registro se ancla de manera regresiva en el período colonial, atribuyéndose a sí el poder del conquistador, del letrado y del político. De hecho refuerza la relación de poder en la lengua, subrayándola a través del empleo del “Nos” mayestático y de la división nítida entre Emperador y súbditas²²⁸. Aun así, dado el énfasis obsesivo puesto en el ejercicio de la sexualidad (y en la necesidad de obtener dinero para “comprar” el sexo mercantilizado de la ciudad), la carta deja entrever la imposibilidad de abandonar los valores y los instrumentos conceptuales propios: aunque el colonizado celebre ser colonizado (reproduciendo así los gestos de una larga tradición que se remonta a Peri e Isaura como modelos románticos ejemplificadores), las huellas de la cultura previa y los huecos de la cultura hegemónica delatan su origen dominado. Incluso, agregando una nueva fractura en el seno del texto, la obsesión por la satisfacción sexual atenta contra los tabúes que fundamentan ese “latinório” altisonante y colonial.

Esta legitimación del propio carácter colonizado se refracta invertida en la colonización “desde abajo” que, inmediatamente después, Macunaíma emprende “por error” (y paradójicamente como resultado de su propia aculturación): en el capítulo X, una joven coloca una flor en el “ojal” del protagonista; pero como éste no conoce el término, y ya ha internalizado los pruritos éticos de la civilización, reprime las palabras “buraco” y “orificio” para enunciar en cambio “puíto”, un tupinismo grosero y desconocido que comienza a expandirse por la ciudad²²⁹, convirtiéndose en moda e incluso desplazando términos extranjeros (como el afrancesado “boutonnière”, p. 88)²³⁰. Citando (velada e irónicamente) la fantasía tupinizante de Policarpo

²²⁸ En consecuencia, tal como advierte Fonseca (1988), la lengua culta resultante de esa aculturación improvisada es un “monstruo petrificado”. No casualmente, además de la referencia implícita en torno a Pietro Pietra (por su colección arqueológica y por el nombre), en el tercer párrafo de la carta se alude al canto V de *Os Lusíadas* de Camões, en el que se menciona precisamente un monstruo transformado en piedra. A la vez, Macunaíma realiza un gesto emblemático de cosificación del mismo sistema que cosifica bienes y sujetos cuando, al partir de San Pablo, convierte a la ciudad en un “bicho-preguiça” de piedra. Así, desde la perspectiva filosófica (abordada por Ancona Lopez y Berriel), el gesto implica desenmascarar el carácter decadente de la civilización moderna; desde el punto de vista aquí propuesto, el protagonista consolida la reificación del capitalismo, convirtiendo la ciudad en un monumento pétreo, e incluso devolviéndole al capitalismo lo que éste le hace a las culturas populares.

²²⁹ Cavalcanti Proença (1974: p. 177) advierte que significa “ano” en tupi-guarani.

²³⁰ En la semana siguiente, durante la fiesta “do Cruzeiro”, Macunaíma se amiga fugazmente con Fräuelin, una inmigrante alemana (un personaje protagónico en la novela *Amar, verbo intransitivo* de Mário); Fräuelin apela al término “puíto” para colocarle al protagonista una flor en el ojal (p. 89); aunque éste primero se escandaliza, rápidamente comprende el éxito de su invención, pues la

Quaresma, la experiencia muestra los intersticios por los cuales es compensada, aunque sólo en parte y apenas en el orden simbólico, la hegemonía avasalladora de la cultura dominante.

Un episodio posterior contrapesa más enfáticamente la tendencia aculturadora desplegada en la "Carta", cuando en la plaza pública Macunaíma asiste al discurso de un mulato que, trepado a una estatua y ante un nutrido público, dirige una loa a las estrellas del "Cruzeiro" en un tono "bacharelesco" y saturado de clisés parnasianos. Indignado con la "mentira" del mulato²³¹, el protagonista interrumpe al orador, trepa a la misma tarima e expone la interpretación indígena sobre el origen mítico de esas estrellas, a partir de la historia de "Pauí-Pódole" (p. 91-92)²³². La plaza se revela como la representación simbólica de la esfera pública en la que se debaten diversas concepciones de la cultura, ideológicamente enfrentadas y estratégicas en la construcción de la identidad nacional.

Instancia compensatoria del arrasamiento aculturador de las tradiciones populares, esa fantasía erige a Macunaíma (y con él, al propio Mario, folklorista y vanguardista) en una figura

palabra no sólo se ha expandido: incluso los filólogos acaban de publicar "...que pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metafonia metátese próclise prótese aférese apócope haplogia etimologia popular (...), a palavra 'botocira' viera a dar em 'puíto', por meio duma palavra intermediária, a voz latina 'rabanius' (botocira-rabanius-puíto), sendo que rabanius embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no sermo vulgaris" (p. 89). Así, el episodio también permite que el texto expanda su parodia al carácter construido, falso y hermético del saber erudito. En ese sentido, esa absurda etimología imaginaria prolonga la parodización de la jerga docta emprendida en el capítulo anterior (en la "Carta pras icamiabas"). Al mismo tiempo, esa invención filológica prueba la manipulación reduccionista a la que se someten los restos de la lengua del "otro" que ingresan en la cultura dominante.

²³¹ Y aquí la acusación de "mentiroso" no deja de implicar una ironía para con el propio Macunaíma (que miente continuamente) y para con la ficción en su conjunto (que se sostiene en base a una proliferación descontrolada de fabulaciones). De hecho, mito, mentira y narración suponen en la novela el mismo tipo de juego imaginario.

²³² El mito narra cómo el pájaro mutum ascendió al cielo huyendo de las hormigas, gracias al camino iluminado por las luciérnagas, para convertirse luego en el Cruceiro del Sur. En ese mito, como en todo *Macunaíma* (por ejemplo, en la muerte de Ci y del protagonista), el ascenso de los seres que se convierten en estrellas (en "pai de vivos") equivale en términos simbólicos a su ingreso en el canon de la tradición (como Ci en el capítulo III, la cabeza de la "boiúna Capei" que se convierte en la Luna en el capítulo IV, Suzi en el capítulo XIII, Iriqui en el XV, o el propio Macunaíma, transformado por Pauí Pódole en la constelación de la Osa Mayor, en el XVII). Sintomáticamente, algunos personajes mueren sin ascender: la madre de Macunaíma (cuyo cadáver se convierte en un cerro, p. 21), y especialmente Pietro Pietra (a quien el texto niega toda forma de trascendencia después de la muerte). Por lo demás, amén de la mención en el texto, como al pasar, de Carlos Gomes erigido en estrella (p. 119), la versión en manuscrito de *Macunaíma* estaba dedicada no sólo a Paulo Prado sino también a "José de Alencar/ pai-de-vivo que brilha no vasto campo/ do céu", lo que pone en evidencia la deuda conciente de Mário para con el legado romántico. Al respecto, véase Berriel (1987).

legítima capaz de reinstalar en el centro de la escena cultural significados y valores marginales y en proceso de disolución. De hecho, la narración pública del mito acalla al mulato “bacharelesco”, conmueve profundamente la sensibilidad de la audiencia (que se retira “feliz no coração cheio de explicações e cheio das estrelas vivas”, p. 93) y modifica en parte su concepción del mundo (pues “Ninguém não se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica”, p. 93)²³³. Incluso, en el clímax de esa consagración trascendente del “intelectual folklorista en plena ciudad moderna”, el propio “Pauli-Pódole” aprueba su defensa y le agradece al héroe desde la altura²³⁴.

La cámara oscura se mira a sí

En el marco de este proceso de aculturación, junto con la adopción de la palabra del “otro”, Macunaíma internaliza un modo de mirarse a sí mismo y al entorno nacional desde una perspectiva ideológica de largo aliento, vinculada al colonialismo económico y cultural. Macunaíma ha introyectado el discurso etnocéntrico propio de la clase dirigente y letrada, que desemboca tanto en el ufanismo de Celso como en su antítesis “paulopradiana”; en consecuencia, tergiversa la alienación de la ciudad moderna concibiéndola como un escenario paradisíaco, y rechaza el trópico como un espacio de degradación y enfermedad.

En efecto, por una parte Macunaíma aborda la descripción laudatoria de la ciudad moderna apelando al tópico clásico de la “Visión del Paraíso”. En la “Carta pras icamiabas” -el primer ejercicio antropológico desplegado por el personaje durante su llegada a San Pablo-

²³³ Aunque proyectado en términos imaginarios, ese público conmovido forma parte del horizonte de recepción que *Macunaíma* busca captar y/o construir. Recuérdese que, en el inicio del capítulo XI, el protagonista espera impaciente para salir “a contar mais casos pro povo” (p. 94). Un rol semejante asume el protagonista en el capítulo XIV cuando, en el umbral del palacio de Pietro Pietra, interrumpe la escena amorosa entre un chofer y una criada, para contarles el mito del nacimiento del automóvil a partir de una onza parda. Nuevamente la narración mítica surte el efecto poético esperado pues cuando Macunaíma termina el relato ambos jóvenes lloran conmovidos (p. 129-132). Simbolizando la inhumana fragmentación del sujeto practicada por el capitalismo, luego de la “comunião sexual” y de la “comunião mítica” (instaurada por el relato de Macunaíma), el chofer cae ingenuamente víctima de la antropofagia del monstruoso Piaimã.

²³⁴ El mecanismo de fondo implícito en ese episodio se reitera en el capítulo siguiente, cuando un estudiante dirige a la multitud, frente al edificio de la Bolsa, una arenga política y nacionalista contra el “mentiroso” Macunaíma; discriminado como perturbador del orden y extranjero, el protagonista se contagia del brote xenófobo e intenta defenderse a golpes, atacando con especial virulencia a un inmigrante rubio que despierta su envidia. Sin embargo, a diferencia de la “Carta” y de la narración del mito de “Pauli-Pódole”, esta escena sitúa a Macunaíma en un lugar social

convierte ese espacio hegemónico en un escenario exótico y des-realizado²³⁵. Aquí Macunaíma vuelve a narrar la ciudad desde el extrañamiento, pero ahora siguiendo la perspectiva fascinada e hiperbolizadora típica de los conquistadores coloniales: la “Visão do Paraíso” que los cronistas del descubrimiento proyectan sobre la naturaleza americana permite aprehender una San Pablo utópica. Indirectamente, su idealización delirante desenmascara el carácter arbitrario de las visiones paradisíacas en su conjunto, como meras construcciones imaginarias:

“As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana ou de Anverres, e a área tão a eles igual em salubridade e abundância, que bem se poderá afirmar, ao modo fino dos cronistas, que de tres AAA se gera espontaneamente a fauna urbana” (p. 80)²³⁶.

Evidenciando el deseo inconsciente de autocolonizarse importando la civilización central a su reino, Macunaíma planea en primera instancia llevar prostitutas paulistas que le enseñen a las icamiabas “um moderno e mais rendoso género de vida, que muito fará avultar os tesoiros do vosso Imperador”, y agrega que “...si não quiserdes largar mão da vossa solitária Lei, sempre a existência de algumas centenas dessas damas entre vós, muito nos facilitará o ‘modus in rebus’ quando for nosso retorno ao Império do Mato Virgem...” (p. 79), aunque también teme que las Amazonas se lesbianicen, contaminadas por los vicios de las prostitutas modernas. Inmediatamente después amplía hiperbólicamente el proyecto aculturador, planeando la importación de la lengua y la cultura, e incluso la erección de una ciudad moderna semejante a San Pablo en plena selva:

“...si não descuidamos do nosso talismã, por certo que não poupamos esforço nem vil metal, por aprendermos as coisas mais principais desta eviterna civilização latina, por que iniciemos, quando for do nosso retorno ao mato Virgem, uma série de melhoramentos que, muito nos facilitarão a existência, e mais espalhen nossa prosápia de nação culta entre as mais cultas do Universo. E por isso agora vos diremos algo sobre esta nobre cidade, pois que pretendemos construir uma igual nos vossos domínios e Império nosso” (p. 79).

marcadamente marginal e ilegítimo.

²³⁵ En verdad, el texto aparece plagado de numerosos detalles que apuntan a desautomatizar la mirada del lector respecto del mundo moderno y del de la otredad (así por ejemplo, ironizando provocativamente con respecto a la exotización de la propia imagen, Macunaíma -triste al descubrir la partida de Pietro Pietra rumbo a Europa- es llevado por los hermanos a pasear... a un leproso, para que se divierta y alivie sus pesares, p. 112).

²³⁶ La mención de las tres “A” es una cita irónica de los primeros cronistas brasileños (especialmente de Gândavo y Soares e Souza) que insisten en la metáfora etnocéntrica de que los indígenas brasileños desconocen las letras que permiten nombrar términos tales como la ley, la política y la religión.

De este modo, dando una nueva vuelta de tuerca al problema de distancia e intraducibilidad entre culturas, los travestismos culturales se yuxtaponen, creando un juego complejo de espejismos y distorsiones (que reproduce en el plano del lenguaje los travestismos teatrales y fantásticos escenificados en los capítulos previos). Macunaíma narra fascinado, a sus pares dominados y a través de una defectuosa lengua dominante, trazos de la cultura dominante que desearía imponer para aculturar a sus lectores; pero al no abandonar tampoco los propios valores, las contradicciones de la aculturación conducen a una situación grotesca, e incluso trágica. Así, el protagonista fuerza analogías reduccionistas y cae en errores hermenéuticos insólitos, o desenmascara con asombro la distancia cultural, generando irónicamente y “sin querer”, una crítica al sistema idealizado (y a los discursos que sostienen ese sistema). Por ejemplo, las condiciones insalubres de vida en la ciudad y las enfermedades sociales vinculadas a la explotación se entienden como un mecanismo inteligente para mantener el equilibrio poblacional. De este modo, la mirada extrañada del lector observa “por primera vez” el carácter inverosímil (al mismo tiempo fantástico y anómalo) del Brasil moderno, saturado de asimetrías y contradicciones flagrantes. Desenmascarando la arbitrariedad de los discursos hegemónicos (referidos por ejemplo al control social), advierte con fascinación que por las calles de “Paulicéia” vuela un polvo

“...em que se despargem diariamente mil e uma espécimens de vorazes macróbios, que diziman a população. Por essa forma resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários; e assim se conservam sempre as gentes em número igual” (p. 80).

Inclusive, “tão bem organizados vivem e prosperam os paulistas na mais perfeita ordem e progresso” que atraen a “todos os leprosos sulamericanos” que “animam as estradas do Estado e as ruas da capital, em garridas comitivas equestres ou em maratonas soberbas que são o orgulho de nossa raça desportiva” (p. 82)²³⁷. A tal punto es perfecto ese equilibrio social utópico, que los paulistas no necesitan exitarse con ortigas (como hacen los salvajes), pues aquí los mosquitos

“...se encarregam dessa faina; e obram tais milagres que, nos bairros miseráveis, surge anualmente uma incontável multidão de rapazes e raparigas bulhentos, a

²³⁷ Estableciendo un corte abrupto, inmediatamente después esos juicios se revelan como una ironía conciente contra la sociedad moderna (lo que conduce a la enunciación rimbombante del proverbio “Pouca saúde e muita saúva...”, p. 82).

que chamamos 'italianinhos'; destinados a alimentarem as fábricas dos áureos potentados, e a servirem, escravos,..." (p. 83)²³⁸.

Además de la parodia inconsciente y descontrolada del discurso colonial o del higienismo y del control social decimonónicos, la carta se vuelve también un espacio especular que refracta (cómicamente distorsionados, pero sin perder por esto su valor de verdad) los estereotipos y clisés con que se ha articulado históricamente la identidad regional, desde la colonia hasta *Retrato do Brasil* inclusive. Así,

"São os paulistas gente ardida e avalentoadada, e muito afeita as agruras da guerra. Vivem em combates singulares e coletivos, todos armados da cabeça aos pés; assim assaz numerosos são os distúrbios por cá, em que, não raro, tombam na arena da luta, centenas de milhares de heróis, chamados bandeirantes" (p. 81).

Por otro lado, no es casual que sólo en el marco de la experiencia aculturadora en San Pablo Macunaíma invente el juicio "patologizante" sobre Brasil "Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são" (p. 69). Ese juicio evidencia la asimilación y síncretismo de una reflexión "bacharelesca", negativa, etnocéntrica y de largo aliento, recogiendo varios géneros discursivos y de períodos diversos, en torno al problema del atraso nacional²³⁹.

²³⁸ Cuando descubre la mercantilización del sexo, le cuenta a sus "Amazonas" "...que as donas de cá não se derribam a pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal, repuxos brasonantes de champagne, e uns monstros comestíveis, a que, vulgarmente, dão o nome de langosta" (p. 74). O concibe el hacinamiento en la ciudad como un efecto estético virtuoso, "tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população" (p. 80).

²³⁹ En efecto, el juicio decretado por Macunaíma sincretiza dos trazos paradigmáticos de la condena del trópico en el pensamiento colonial: la degradación de la naturaleza (contra-mito del "Paraíso") y el predominio de la enfermedad. Según Cavalcanti Proença (1956), ese leitmotiv resulta de la fusión de dos frases célebres pronunciadas por intelectuales que afirman la mirada colonial/lista: Saint-Hilaire ("ou Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com Brasil") y el médico Miguel Pereira ("O Brasil é ainda um vasto hospital"), amén de un epigrama irónico de Gregório de Matos ("Milagres do Brasil são"). Además, téngase en cuenta que Macunaíma pronuncia ese juicio justamente después de prometer fidelidad al trópico (a Vei) y de caer en la tentación de traicionarla. El juicio reaparece en el capítulo IX (en la carta a las icamiabas), en el X (invertido, en el discurso del narrador -p. 90-, y luego en el discurso de Macunaíma en la plaza pública) y en el XV (cuando a punto de regresar al Uraricoeira, el protagonista convierte a San Pablo en un "bicho-preguiça" "todinho de pedra"). Finalmente, en el capítulo XVII quien repite la frase es el papagayo, único resto del séquito real. En boca del pájaro-narrador, la frase adquiere un sentido netamente paródico, propio de un discurso estereotípico.

Por otro lado, resulta interesante recordar que, tal como ha advertido la crítica brasileña (Ancona Lopez, 1988 y Fonseca, 1988, entre otros), incluso la expresión *leitmotiv* que el protagonista repite en toda circunstancia, como marca personal (el "Ai! que preguiça" alusivo al

No sólo el protagonista introyecta y explora las posibilidades de ese linaje de representaciones coloniales: siguiendo los movimientos de autoanálisis esbozados en *O turista aprendiz*, también el narrador retoma irónicamente los tópicos e ideogramas claves de esa genealogía heredada²⁴⁰.

Al mismo tiempo, ya en San Pablo, recreando una síncretis entre las instancias polarizadas de la selva y la ciudad moderna, el narrador describe la presencia de un árbol paradisíaco que da todos los frutos posibles. Evidenciando la fusión de elementos naturales heterogéneos (propio del pensamiento “primitivo” que sesga la cosmovisión del texto), ese árbol está también mágicamente saturado de animales (p. 42). En la medida en que el árbol mágico se sitúa en las inmediaciones del palacio del “regatão peruano”²⁴¹, el texto sugiere la apropiación del Paraíso por el colonialismo (y por el neocolonialismo encarnado en la figura del capitalista extranjero); en este sentido, el árbol mítico duplica el museo arqueológico de Pietro Pietra, que reúne todos los “frutos” expropiados de las culturas populares. A la vez, su emplazamiento en el seno del capitalismo antropófago le asigna el valor de una ilusión o falsa conciencia -de una construcción al servicio de esos intereses “coloniales”-, a la vez que el texto afirma la interpenetración (indisoluble y ambivalente) de los polos socioculturales contrapuestos.

Por otra parte, *Macunaíma* pone en evidencia la perduración del colonialismo explorando también la anulación de la temporalidad realista: múltiples tiempos históricos se sincretizan revelando las huellas vivas del pasado que des-realizan el país como un escenario anómalo de asincronías fantásticas²⁴².

triunfo del ocio y del placer) cita veladamente un texto de Padre Anchieta que, en el s. XVI, se refiere al animal “Aig” (onomatopeya del sonido producido por éste) o “preguiça”. Puede pensarse que esa cita pone en evidencia hasta qué punto la tensión entre las culturas dominante y dominada crea un sustrato que atraviesa el lenguaje, volviendo imposible pensar fuera del mismo.

²⁴⁰ Así por ejemplo, despliega ficcionalmente varias imágenes ufanistas sobre el carácter paradisíaco de América, cuando los tres hermanos e Iriqui recorren inicialmente (en el capítulo III) un territorio que, suspendiendo toda referencia verosímil, aparece saturado de símbolos coloniales que sugieren una visión alegórica del Paraíso. En efecto, anticipando el encuentro “edénico” de Macunaíma con Ci, los viajeros recorren la “cidade das Flores”, la “estrada dos Prazeres” y el “salto da Felicidade”, para llegar a los cerros de Venezuela (precisamente al lugar en donde Colón supuso que estaba el Paraíso).

²⁴¹ Quien, a la vez, habita en las afueras de San Pablo, es decir, en un punto imaginario de frontera que permite articular las penetraciones recíprocas entre la selva y la ciudad.

²⁴² Por ejemplo, en camino hacia San Pablo los hermanos pasan por la casa del “bacharel de Cananéia”, un personaje medieval que lee manuscritos europeos en plena selva amazónica (p. 32); cuando Macunaíma huye, después de robar el anzuelo de un inglés, recorre una zona plagada de

Estas huellas insólitas encarnan la pervivencia de diversos sustratos del pasado antiguo, medieval, colonial y decimonónico, volviendo palpable la presencia activa de los residuos ideológicos (asociados sutilmente con esas etapas) en un “absurdo Brasil” temporalmente descoyuntado por las fracturas económicas, sociales y culturales que crean condiciones inverosímiles. Además de las asimetrías temporales, la yuxtaposición de huellas arqueológicas de diversos pasados refuerza los lazos entre esa cultura tropical y las civilizaciones antiguas. Inclusive, por medio de estos elementos el texto establece un juego de alusiones irónicas a la arqueología que “heleniza” el Amazonas (y el Brasil en su conjunto) como parte de una exotización “legitimante” (los restos fenicios y el torso griego podrían pensarse en la línea de las idealizaciones del mundo amazónico en Denis, Martius, Rugendas o Celso entre otros).



Fantasías y prácticas del trans-/aculturado

Atrapado por las contradicciones ideológicas en las que se trama la identidad nacional/continental como oposición a Europa, cuando el protagonista descubre que Pietro Pietra ha viajado al Viejo Continente con su familia (para “descansar da sova” recibida a través de la macumba), pasa de la obsesión por embarcarse también él, a la defensa de un latinoamericanismo exagerado que opera como compensación irónica de la imposibilidad de viajar²⁴³. Poco después, ese deseo reprimido de salir de la periferia regresa, puesto en acto en una

marcas de la cultura fenicia (p. 104); escapando de Ceiuci la Caapora, encuentra el torso de una escultura griega enterrada (p. 107); huyendo del monstruo Oibê, se encuentra con el cura Mendonça Mar o “frei Francisco da Soledade”, que hace tres siglos vive en el sertón como ermitaño y guía espiritual popular (p. 143), o en su antigua tapera del Uraricoeira se presenta el propio João Ramalho (canonizado como uno de los patriarcas fundacionales de la nación, en *Paulística y Retrato do Brasil*), junto a las primeras quince familias del “origen”.

Por otro lado, también el sustrato mítico reinventado en la novela incorpora en un mismo plano elementos arcaicos, de la tecnología moderna y de la historia colonial nacional, realizando una síncrexis global de temporalidades múltiples. Así por ejemplo, en el mito que cuenta Macunaíma sobre la conversión de una onza parda en automóvil, ésta -huyendo de una tigresa furiosa- llega a las ruinas de la antigua fundición de Afonso Sardinha, “no princípio da vida brasileira” (p. 130); la onza amarra a sus patas cuatro ruedas de metal que restan de ese origen mítico de la nación. Luego ingiere un motor y gasolina, y se coloca dos luciérnagas en la boca. Así, naturaleza, mito, historia colonial y tecnología moderna encuentran un punto de integración privilegiado, intentando saldar las asincronías y las asimetrías culturales.

²⁴³ El desopilante plan armado con los hermanos (que Macunaíma se disfrace de pianista o de

fantasía diurna fascinante: Macunaíma cree percibir, en la fuente del parque de Anhangabaú (en pleno centro de San Pablo), la llegada de una nave insólita que de lejos parece “um gaiola”, aunque al acercarse cobra la forma de un “vaticano”, de un transatlántico y un piróscafo. Entonces el protagonista se prepara para partir rumbo a Europa, despidiéndose de la multitud, mientras la atractiva tripulación internacional lo llama a bordo. Sin embargo, en el momento de subir a la nave

“...todos esses tripulantes soltaram vaias macotas caçoando do herói enquanto o navio manobrando sem parar dava a popa pra terra e flechava de novo pro fundo da gruta. E todos aqueles tripulantes viraram doentes com crispa sempre caçoando do herói. E quando o piróscafo atravessou o estreito entre a parede da gruta e o bagual de bombordo a chimezona guspiu uma fumaçada de pernlongos, de borrachudos mosquitos-pólvora (...), todos esses mosquitos afugentando os motoristas” (p. 121).

La salida al internacionalismo se abre y cierra al mismo tiempo y de manera abrupta, traumática y meramente ilusoria, deviniendo especularmente en la visión infernal de las plagas periféricas, encarnadas ahora por las pestes y las nubes de mosquitos. Como un Jano bifronte (semejante al lujo sanguinario que percibe el viajero de *O turista aprendiz* cuando contempla Río de Janeiro bajo el efecto de una iluminación fantástica)²⁴⁴, esa duplicidad siniestra revela las dos caras de la modernización (el refinamiento cosmopolita y la miseria insalubre; la promesa y la frustración de alcanzar la identidad del “otro”), manifestando la venganza del trópico al deseo de ser europeizado, o el retorno de la culpa y del sentimiento de inferioridad, reprimidos en los momentos exultantes. En efecto, esa visión expresionista y fantasmática (en que la “nave cosmopolita” deviene “nave de los locos” en su versión monstruosa) emerge del espejo de agua y de la gruta: esto es, del propio deseo narcisista del protagonista, del conflicto inconsciente con la propia identidad cultural. No casualmente se trata del mismo espejo que luego conducirá a Macunaíma a la muerte, víctima de la pulsión insatisfecha de ser colonizado.

Junto con ese tipo de fantasías inquietantes, Macunaíma se convierte en un ferviente consumidor de bienes emblemáticos de la modernidad capitalista. Así por ejemplo, luego de

pintor para obtener una beca del gobierno y así viajar a Europa) desenmascara la cercanía sutil entre las figuras del marginal y del artista, frente a la hegemonía económica del capitalismo. Por lo demás, la disputa anterior con el mulato “bacharelesco” ya ha establecido un puente simbólico entre Macunaíma y el espacio de enunciación del moderno intelectual folklorista.

²⁴⁴ Al respecto, véase el apartado “Un viaje por los pliegues del sujeto” en la presente tesis.

comprar hasta el hartazgo “lagosta e francesas” en los cabarets de San Pablo (p.42), y después de vencer a Pietro Pietra y recuperar la muiiraquitã, se lleva de San Pablo algunos bienes paradigmáticos de la experiencia urbana aculturadora. Aunque modesta, esa pequeña colección de objetos (sustraídos de su contexto cultural de origen y sometidos a una refuncionalización exótica) recuerda veladamente la colección del gigante, confirmando el nuevo papel del protagonista como colonizador/colonizado:

“Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Patek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha” (p. 136).

Reificados por segunda vez, esos objetos devenidos *ready-made* del consumismo cosmopolita, penden de las orejas del héroe como antes pendió el propio héroe (y otras víctimas) de las orejas salvajes del capitalismo antropófago. Junto a esos “trofeos” comprados en la ciudad, el héroe luce ahora la “muiiraquitã” colgada del labio. Perdido el significado trascendente del talismán (desaturatizado por la aculturación y degradado a la condición de un mero recuerdo de la amada), Macunaíma viaja anotando las reformas y construcciones que hace falta erigir para expandir el progreso en la selva²⁴⁵. Reproduciendo en términos más marcadamente ficcionales el autoanálisis desplegado en *O turista aprendiz*, el episodio confirma la proyección de la mirada colonizadora que, si en la “Carta pras icamiabas” “alterizaba” el mundo de origen fundándose en una perspectiva arcaizante medieval-renacentista (o higienista-positivista, según el proverbio “leitmotiv”), ahora expande sus pliegues para incluir, bajo el mismo modelo ideológico, la enunciación típica del pragmatismo tecnológico. La identidad se astilla y expande como un caleidoscopio en movimiento, aprehendiendo todas las combinaciones posibles en el reducido campo especular que recorta la dominación. De este modo, la novela parece erigirse en un punto privilegiado de llegada y superación de la tradición representacional explorada en nuestra tesis, al desautomatizar en términos paródicos los principales tópicos y clisés sobre las alteridades sociales y sobre el trópico, desnudados ahora como construcciones arbitrarias formuladas desde el falso paradigma etnocéntrico.

²⁴⁵ Aun así, Macunaíma pasa inmediatamente, de exteriorizar su pulsión neocolonial a entregarse al ocio artístico cantando “saudades” de su región, en un bilingüismo (tupi/portugués) extremo, produciendo estrofas absolutamente transculturadas.



Los límites de la ambivalencia, o la aculturación como *hybris*

El esfuerzo simbólico del héroe por convertirse en un espejo de la cultura hegemónica desemboca en una traición al trópico, que el texto despliega narrativamente, conduciendo al protagonista hacia un final “trágico”. El trópico aparece encarnado en la novela a través de la figura mítica de “Vei, a Sol” (madre de la naturaleza tropical, como Cí es madre del “mato”: ambas madres condicionan su destino)²⁴⁶. Vei acompaña al héroe a lo largo de la novela, creando diversas situaciones proclives a que Macunaíma construya una civilización tropical. La primera intervención de Vei se produce cuando Macunaíma huye del Currupira; luego cuando sediento y agobiado por el calor, encuentra por primera vez a Cí; después cuando acolorado, se arroja al pozo de agua encantada, blanqueándose. Más adelante, gracias a la intervención de Vei se establece el lazo afectivo y simbólico con Cí, y cuando ésta muere surge la “muiraquitã” como expresión del vínculo del protagonista con la naturaleza tropical y con la tradición propia, sintomatizando la posibilidad de crear una cultura brasileña.

Pero al perder la piedra Macunaíma extravía el lazo con la tradición del trópico, precisamente mientras huye de Capei (otra figura simbólica que encarna la tradición “a su servicio”). Esa situación, que evidencia la vulnerabilidad del proyecto cultural, se reproduce y exagera cuando el protagonista se encuentra personalmente con Vei. En el capítulo VIII, después de hacer enojar al árbol Volomá el protagonista es arrojado por aquel a una isla desierta; abandonado, con frío y lleno de excremento de urubú, el héroe es rescatado por Vei y sus tres hijas (quienes lo cargan en su jangada, lo limpian y le hacen cosquillas). Como Macunaíma tiene frío y Vei se niega a calentar pues aún es muy temprano, Macunaíma -ayudado por las hijas- golpea a la madre para obligarla a irradiar sus llamas. Con el calor tropical (forzado por la violencia “patriarcal” de Macunaíma) se establece una instancia (“paradisíaca” aunque precaria) de ocio y de placer sensual y estético, que refuerza la asociación clásica entre despotismo patriarcal, “preguiça” y trópico²⁴⁷. Cuando la jangada llega a la costa de Río de Janeiro, Vei le ofrece una de

²⁴⁶ La cosmovisión indígena brasileña presupone que todo lo que vive tiene necesariamente una madre. Vei, como la madre de Macunaíma y Ceiuci, constituyen figuras femeninas que responden al orden matriarcal de las sociedades primitivas, aunque también presentan trazos negativos, correspondientes a la mirada crítica comúnmente presente en la literatura popular en torno a la figura de la vieja (Ancona Lopez, 1972: p. 149).

²⁴⁷ Una de las hijas apantalla al héroe con una palma africana (síntoma del carácter transculturado del trópico), mientras el héroe canta las estrofas tristes del “Mandú sarará”, para luego

sus hijas por esposa, pero le exige promesa de fidelidad; Macunaíma asiente pero inmediatamente después rompe la promesa, amigándose con una joven portuguesa vendedora de pescado, con quien “brinca” todo el día en la jangada aprovechando la soledad. Así, reniega de la civilización tropical y de la eterna juventud prometida por el trópico (es decir, del carácter nuevo de “un mundo que nace”, en términos de Keyserling), para “casarse” erradamente con Portugal (degradándose a la vejez de una civilización importada y decadente)²⁴⁸.

La venganza de Vei se expande cuando el héroe emprende su regreso al “Mato-Virgem”. Durante el viaje y bajo el calor del trópico, Macunaíma recuerda que es Emperador, y al pretender declarar su autoridad, Vei se venga oscureciendo el cielo²⁴⁹. El séquito de papagayos protege a Macunaíma continuamente de las agresiones de Vei, al tiempo que diversos monstruos mitológicos lo amenazan, poniendo en escena una alegoría evidente sobre el carácter aculturado y “extranjero” del personaje que retorna convertido en un “otro”, a sus antiguos dominios²⁵⁰. Víctima de un exacerbado “fora de lugar” producto de la aculturación, el protagonista ya no pertenece a ninguno de los universos culturales en pugna²⁵¹. Reforzando esta idea, cuando retorna al río para recuperar la conciencia dejada en la isla de Marapatá, al no encontrarla se calza la

adormecerse “com a boca rindo num riso moleque safado de vida boa” (p. 68). No casualmente ese éxtasis ocioso y erótico transcurre, como el naufragio tropical de *Serafim Ponte Grande*, y como la muerte de Macunaíma, en el no-lugar y en el no-tiempo de las aguas. Lo mismo sucede en el capítulo XV: Macunaíma regresa de San Pablo al Uraricoeira cantando mientras la jangada se desliza por el agua. Alcanzando un clímax de poiesis armónica, en su improvisación poética y transculturada el recuerdo de la infancia y la comunión de lenguas y culturas producen una instancia de fugaz reintegración. Recuérdese que Macunaíma muere en el agua, preso del espejismo de la Iara (del deseo de ser colonizado); de este modo, el agua crea un sutil lazo simbólico entre el retorno a la unidad perdida, y la muerte.

²⁴⁸ Al día siguiente un monstruo mítico se come a la portuguesa cuando el héroe huye, iniciándose así la venganza del trópico (y del orden mítico) contra la traición extranjerizante del aculturado.

²⁴⁹ Aun este recurso es ambiguo, porque el oscurecimiento también proviene de la llegada del cortejo de papagayos súbditos de la autoridad en la selva, de modo que Macunaíma recupera parcialmente su prestigio.

²⁵⁰ Así, el “Mapin-guari”, que persigue a jóvenes mujeres, obliga a Macunaíma a mostrarle los genitales para probar su virilidad, como si la ambivalencia de la aculturación hubiera feminizado al héroe. También la persecución del “bicho Pondê” (que de noche ataca a los viajeros) confirma su extranjería, al igual que la trampa del gigante Oibê. Aquí la serpiente subterránea convida al héroe con comida y agua, alojándolo en un cuarto lleno de cucarachas y asustándolo; en un gesto claro de distanciamiento cultural, Macunaíma le dispara con el arma después de robarle la comida, aunque no lo mata. Tampoco lo reconoce el antiguo patriarca João Ramalho, que lo identifica como un “nobre estrangeiro” (p. 148). Aquí, el retorno al hogar, a la infancia y al origen de la nación coincide con el encuentro con la muerte.

²⁵¹ Llegando al Uraricoeira (y aun antes de recordar con “saudade” a Cí), se conmueve extrañando a todas las “cunhatãs” blancas con las que “brincou” en San Pablo. Y embelesado en el recuerdo nostálgico de San Pablo, simbólicamente casi pierde la “muiraquitã” dejándola caer al río.

conciencia de un “hispano-americano” cualquiera (p. 148). El episodio instaura la aculturación en el plano continental como condición global de la dominación colonial. Finalmente, en ese regreso al origen la traición a la cultura originaria termina conduciéndolo a la muerte²⁵². En este sentido, Macunaíma es la inversión perfecta de los personajes europeos que (como Jerônimo en *O cortiço*) se “abrasileiram” tropicalizándose y regresando a un estadio social inferior, aunque tanto para Azevedo como para Mário, el trópico opere como una instancia superior que condiciona la subjetividad y la cultura.



El otro, el mismo

Este juego de desestabilización de las identidades unívocas atraviesa todos los planos de *Macunaíma*, y por ende todos los pliegues posibles del sujeto. De allí que los personajes presenten siempre un carácter ambivalente, intrínsecamente sesgado por una ambigüedad insoluble. Así por ejemplo, Venceslau Pietro Pietra/gigante Piaimã constituye un símbolo culturalmente complejo que en todo caso preserva el valor de “antagonista”: el nombre “Pietro Pietra” remite al origen italiano, al tiempo que alude a la colección de piedras (es decir, de culturas populares) y a la alienación que “petrifica”. Esa parálisis o reificación ejercida por medio de la fascinación y el

²⁵² Posteriormente desprecia a Iriqui, prefiriendo a una princesa “muito chique” (p. 144) que es producto de un “feitiço” de “mandinga” (es decir, que es una mera construcción ideológica). Dicha princesa traiciona rápidamente a Macunaíma, amigándose con su hermano. (así, pone en evidencia el marcado debilitamiento del héroe, hasta allí poseedor indiscutible de las mujeres de los otros). Esa opción por la construcción imaginaria extranjera -en lugar de la realidad popular nacional- se confirma en el cierre. Primero Macunaíma traiciona a sus hermanos, desencadenando sus muertes (cuando mata a Jiguê, la sombra leprosa de éste se come a Maanape y a la princesa, pp. 152-153).; luego, solo y enfermo, cae en la trampa de Vei: acude a las frías aguas de la laguna para reprimir el deseo sexual, pero en el fondo del agua percibe a una joven bella y blanca, que en realidad es la figura mítica de la Uiara. Azotado por el látigo de calor de Vei (que busca desesperadamente tentarlo a la caída), finalmente se arroja a la laguna, para ser devorado por el monstruo mítico travestido en una *femme fatale* aculturadora. De ese contacto destructivo emerge, fantasmagórico, un cuerpo mutilado (sin una pierna, sin genitales y sin el amuleto) que invierte (pero también duplica) el “inacabamiento” del cuerpo expreso en las manifestaciones “carnavalescas” del resto de la ficción. Aquello que permanecía “festivamente incabado” (en el orden del cuerpo, de la identidad individual, del “carácter social”) se extingue trágicamente. Sin embargo, el final también relativiza en parte el dramatismo de esa aculturación: cuando muere, Macunaíma prefiere volverse “tradición” ascendiendo al cielo y convirtiéndose en la constelación de la “Osa Mayor”, en lugar de permanecer como “piedra” (esto es, petrificado por la civilización decadente).

terror metaforiza las manipulaciones de la cultura del otro ejercidas por el capitalismo y el eurocentrismo, como resemantización del antiguo colonialismo cultural: de hecho, la definición reiterada de Venceslau como “o regatão peruano” retrotrae el personaje al colonialismo ejercido en Sudamérica²⁵³. A la vez, mientras el concepto de “gigante” remite a la mitología popular europea, “Piaimã” ancla al personaje en el sustrato mitológico indígena (al igual que, al estar casado con la “Caapora”, es asociado al “Curupira”, entidad mala de la selva). Esa mitificación fuerza la absorción del capitalismo por el pensamiento mítico.

Del mismo modo, Macunaíma (cuyo nombre significa “el Gran Malo”)²⁵⁴ es un personaje ambiguo tanto desde el punto de vista físico como psicológico y cultural. *Macunaíma* se apoya en la paradoja de erigir un héroe épico, representante del pueblo brasileño y, al mismo tiempo, evidenciar que ese pueblo carece de un carácter definido y que, por ende, no puede ser representado, excepto que el héroe no tenga ningún carácter y por lo tanto sea un antihéroe²⁵⁵. Por ello, encamando los conflictos de identidad que sesgan el carácter brasileño/latinoamericano, el protagonista carece de “carácter”²⁵⁶. En términos culturales, no logra armonizar dos culturas opuestas: la de la selva y la de la ciudad (donde se comporta como como un personaje dionisiaco, poniendo en escena un “fora de lugar” radical).

Macunaíma juega con la articulación paródica de los clisés opuestos sobre la identidad nacional; en este sentido, Mário parece afirmar “sin querer” (como Tarsila, Oswald y el movimiento antropofágico en conjunto) los ideologemas heredados para pensar la identidad “tropical”. De hecho, el protagonista está sesgado por los trazos negativos de lujuria, sadismo, avaricia, maldad, pereza, individualismo anárquico, ilusión romántica y mentira, aunque (como

²⁵³ El “regatão” es el comerciante típico de la Amazonia que, en un barco del mismo nombre, recorre los ríos como comprador y vendedor de todo, realizando una actividad semejante a la de muchos inmigrantes italianos en San Pablo en las décadas del diez y del veinte. En el viaje a la Amazona en *O turista aprendiz* (p. 111), el narrador hace referencia precisamente a la apariencia italiana de estas figuras peruanas.

²⁵⁴ Al respecto, véase Cavalcanti Proença (1974: p. 226).

²⁵⁵ En el prefacio a *Macunaíma* de 1926, explicitando la intención “cultural” que anima la construcción del texto, Mário señala que “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos.” Así, el brasileño “está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma” (Citado por Ancona Lopez, 1974: p. 87).

²⁵⁶ Recuérdese que el hijo de Macunaíma es “encarnado” (p. 26): ambiguo, el adjetivo alude tanto al color noble entre los salvajes como a la “encarnación” alegórica de Brasil (aunque, como

vimos en el análisis comparativo con *Retrato do Brasil*²⁵⁷ el texto también repone el contrapeso positivo de cada una de estas facetas, lo que sitúa al personaje en una posición ambigua.

Por una parte, Macunaíma es marcadamente lujurioso. La misma sensualidad exuberante que *Retrato do Brasil* afirma como un trazo patológico idiosincrático, se presenta en Macunaíma desde la infancia. Pero aquí el acto sexual (aun cuando en varios casos incluye la violencia sádica)²⁵⁸ implica siempre una celebración positiva de los sentidos, adquiere un carácter trascendente, y permanece siempre libre de todo sentimiento de culpa (excepto por la infidelidad cultural implícita en la ideología aculturada del héroe)²⁵⁹.

El texto exagera la lujuria primitiva del trópico no sólo a través de la figura de Macunaíma, sino también por medio de la narración de mitos basados en la exuberancia sexual (e incluso en la violencia), que permitirían probar la gravitación de este elemento en el inconsciente colectivo²⁶⁰. Así, la sexualidad se revela como una instancia ambivalente, sesgada por el goce ingenuo y por el anhelo de poder, por la desalienación y por la alienación al mismo tiempo.

En el prefacio de 1926 a *Macunaíma*, Mário defiende la gravitación del erotismo y de la coprolalia en su texto, a partir tanto del papel relevante que juegan estos elementos en el folklore como de la “quotidianidade nacional” (para lo cual ofrece como prueba... la publicación inminente de *Retrato do Brasil*...!):

“Não podia tirar a documentação obsena das lendas. Uma coisa que não me surpreende porêm ativa meus pensamentos é que em geral essas literaturas rapsódicas e religiosas são freqüentemente pornográficas e em geral sensuais.

Macunaíma, tampoco el hijo representa nada concretamente, e incluso muere antes de madurar).

²⁵⁷ Al respecto, véanse las páginas finales del apartado “Fuegos cruzados. Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil*” en la presente tesis.

²⁵⁸ Ese componente sádico aparece en las relaciones sexuales de Macunaíma y Sofará (en uno de los “brinquedos” narrados, el protagonista le corta a su amante la cabeza de un palazo, tatúa su cuerpo con su sangre, le arranca tres dientes de una pedrada, mientras ella también lo muerde y lo lastima). El lazo entre sexo y violencia reaparece cuando Macunaíma conoce a Ci; luego la violencia se instala, formando parte “naturalmente” de esa relación (en la segunda edición Mário censura un fragmento que daba cuenta de los modos “perversos” inventados por esa pareja para “brincar”; dicho pasaje resultaba interesante porque enfatizaba el primitivismo de ese vínculo).

²⁵⁹ Ese trascendentalismo se hace evidente con el cambio de los tiempos verbales: en cada relación sexual (especialmente cuando ésta es relativamente importante para el personaje), el pretérito dominante en la rapsodia se suspende, y Macunaíma aparece riéndose con su compañera en un presente indefinido que anacroniza el acto, instalándolo en una temporalidad mítica (la fórmula “agora estão se rindo um pro outro” se repite numerosas veces en el texto).

²⁶⁰ En este sentido, véase por ejemplo, en el capítulo IV, el mito de la “boiúna Capei” violadora de mujeres vírgenes.

Não careço de citar exemplos. Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. Paulo Prado, espírito sutil pra quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente²⁶¹

También en el prefacio de 1928 Mário se refiere detenidamente a esta cuestión, revelando una acentuación explícita de la exuberancia sexual, concibiéndola como una “constância deliberada”:

“Uma coisa fácil de constatar é a constância da porcaria e da imoralidade nas lendas de primitivos em geral e nos livros religiosos. Não só aceitei mas acentuei isso. Não vou me desculpar falando que as flores do mal dão horror do mal não. Até que despertam a curiosidade... Minha intenção aí foi verificar uma constância brasileira que não sou o primeiro a verificar, debicá-la numa caçada complacente que satiriza sem tomar um pitium moralizante²⁶².”

Ese erotismo exuberante, así como también la violencia y la ambición de poder, debilitan las fronteras de la supuesta oposición hegemónica entre “civilización” y “barbarie”, revelando la existencia de fuertes vasos comunicantes entre los mundos fracturados de la selva y la ciudad modernizada, así como también entre clases sociales, grupos culturales e incluso órdenes de la existencia heterogéneos²⁶³. Por eso no es casual que Macunaíma descubra la reificación capitalista por la vía del sexo, o que entre al palacio de Pietro Pietra convertido en su objeto de deseo: inscribiéndose en una línea que se inaugura en el romanticismo y se exagera en entresiglos (por ejemplo con João do Rio y Aluísio Azevedo), culminando en el ensayismo de Prado y luego de Freyre, la sexualidad “à brasileira” se revela como un elemento homogeneizador que unifica “democráticamente” los espacios sociales asimétricos, aunque ésto no implique anular el ejercicio de la dominación (incluso en el plano sexual). Al igual que en la experiencia sexual, la individualidad del “yo” y la racionalidad se debilitan en prácticas de cohesión irracional como las fiestas populares, las representaciones románticas o la macumba en *Macunaíma*, permitiendo una comunicación inconsciente que unifica horizontalmente el colectivo social.

En *Macunaíma* la lujuria acompaña un proceso más amplio de representación carnavalesca del cuerpo como un espacio hiperbólico de transformaciones fantásticas²⁶⁴ que exageran la

²⁶¹ Citado por Ancona Lopez (1974: p. 88).

²⁶² Citado por Ancona Lopez (1974: p. 92).

²⁶³ Por ejemplo, las uniones entre seres humanos y animales mitológicos (como en el mito narrado por la cascada, en el capítulo IV).

²⁶⁴ Sobre la representación del cuerpo en la literatura carnavalesca (del Renacimiento europeo),

resistencia física y/o los impulsos instintivos, desorganizando las jerarquías del cuerpo cristalizadas por la cultura occidental. En efecto, amén de las metamorfosis raciales y de los recorridos inverosímiles por espacios extensísimos, varias veces ciertas partes del organismo cobran autonomía²⁶⁵, el muerto resucita o el cuerpo descoyuntado se desorganiza y vuelve a ser insólitamente reordenado (incluso admitiendo la sustitución de ciertas partes por elementos de la naturaleza)²⁶⁶. A la vez, el cuerpo de Macunaíma es reiteradamente escenario de diversas patologías físicas²⁶⁷. Así, poniendo en evidencia la “pouca saúde” de su propio diagnóstico nacional, la misma debilidad que Paulo Prado denuncia como problema “racial” está presente en la novela de Mário. Sin embargo, aquí las enfermedades son tanto “salvajes” como urbanas, tanto latinoamericanas como europeas, y refuerzan el cariz mítico que adquiere la conducta de los personajes (pues se manifiestan durante un período de tiempo cíclico que se reitera en casi todos los casos), al tiempo que la cura no proviene de la ciencia moderna sino del saber tradicional (y fantástico)²⁶⁸.

Además, poniendo en escena el predominio de una mentalidad infantil, primitiva o pre-lógica en un cuerpo adulto de rasgos hiperbólicos, por el efecto fantástico de una pócima, el cuerpo del protagonista crece desmesuradamente, al tiempo que la cabeza permanece pequeña “com a carinha enjoativa de piá” (p. 19)²⁶⁹. De este modo el texto sugiere el predominio “tarsilado-amaralesco” del inconsciente y de la corporalidad por encima de la razón.

La mención reiterada de líquidos corporales ligados a las funciones “bajas”²⁷⁰, las

véase Bajtín (1987).

²⁶⁵ Por ejemplo, la cabeza de Capei (cortada por Macunaíma) persigue largamente al héroe para reconocerlo como su vencedor (p. 31).

²⁶⁶ Por ejemplo, cuando Macunaíma muere en manos de Pietro Pietra y es lanzado a la polenta de la Caapora, Maanape (con la ayuda de dos animales fantásticos) consigue mágicamente reordenar las partes amputadas y verter en ellas la sangre perdida, devolviéndole la vida (p. 45). También cuando Macunaíma muere golpeándose los testículos, Maanape rescucita mágicamente al muerto colocando dos cocos en el lugar de los testículos (p. 117).

²⁶⁷ Sucesivamente el héroe enferma de sífilis (luego de acostarse con las prostitutas paulistas; p. 41), de escarlatina (p. 45), de faringitis por contaminación urbana, de sarampión (p. 111), de erisipela (p. 119) y de paludismo.

²⁶⁸ A través de Maanape “feiticeiro”.

²⁶⁹ Efectivamente, en el capítulo II (p. 19), parodiando la inmersión mítica de Aquiles, una “cotia” (para socorrerlo de los peligros y darle un cuerpo maduro, acorde a su maldad espiritual) moja el cuerpo del héroe con una poción envenenada. Sólo la cabeza queda fuera de la pócima. Algo semejante sucede con el hijo de Macunaíma, que tiene una cabeza chata que el héroe golpea cada día para achatar aun más (p. 26).

²⁷⁰ Como la orina (que Macunaíma lanza cada noche sobre su madre, en el capítulo I) o el

múltiples enfermedades sufridas por el protagonista (siempre curadas por medios fantásticos), y especialmente los pasajes insólitos de la muerte a la vida convierten la representación del cuerpo en un escenario “bajo”, anárquico, camavalesco y pre-moderno, que desconoce la represión, boicoteando continuamente el concepto de “normalidad”. De este modo, *Macunaíma* se erige contra la represión de los instintos del “otro” hurdida sistemáticamente por las fabulaciones románticas (*O Guarani*, *A escrava Isaura*) y naturalistas (*Bom Crioulo*, *A carne*, *O homem* y *O cortiço*) de la tradición nacional. La dinámica de flujos y de fragmentación y recomposición, los intercambios insólitos entre lo bajo y lo alto, la desjerarquización de las partes, el debilitamiento de las fronteras entre lo Uno y lo Otro (entre la vida y la muerte, entre la salud y la enfermedad), sugieren que el cuerpo mismo se expresa en la novela como un puro escenario semiótico que resiste todas las jerarquizaciones y pone en escena los intercambios dinámicos de la transculturación, libre al fin de los constreñimientos de la colonización múltiple de la identidad, del cuerpo, de la cultura.

Tal como veremos en el apartado siguiente, estos procedimientos difieren sutilmente de la fragmentación metonímica a la que se somete el cuerpo en los collages de *Serafim Ponte Grande*; sin embargo el efecto alcanzado finalmente es semejante: ambos textos celebran el modo en que las pulsiones inconscientes suscitan la desarticulación caótica de las jerarquías etnocéntricas (espíritu/materia, alto/bajo, cabeza/genitales, racionalidad/instintos, abstracto/concreto, trascendente/inmanente) por medio de las cuales se había articulado históricamente la representación del cuerpo (y con ella, de la alteridad) como lo “otro” devaluado respecto de lo “Uno”. Así, el modernismo recupera y clausura los residuos de la tradición representacional del “otro”, para hacer posible la emergencia de una “contrahegemonía”²⁷¹.

excremento (que el urubú arroja a la cabeza del héroe, en el capítulo VIII).

²⁷¹ Cabe aclarar que esta resemantización operada por el modernismo sobre los estereotipos heredados para pensar las alteridades no es exclusiva del caso brasileño, aunque aquí adquiere inflexiones peculiares. Algo semejante sucede en el resto de las vanguardias latinoamericanas, aunque con diferencias que obedecen a las peculiaridades de cada campo intelectual en formación, y a la especificidad de cada tradición sociocultural. En el caso argentino por ejemplo, el grupo de “Martín Fierro” da una gravitación significativa al criollismo heredado como factor clave en la definición de la nacionalidad. Del conjunto de ideogramas tradicionales heredados, el martinfierrismo efectúa numerosas operaciones de selección y exclusión de rasgos, construyendo un modelo “potable” para su proyecto estético-ideológico. Así, los escritores argentinos del período retoman los ideogramas heredados para aprehender el margen, aunque en general invierten las connotaciones asignadas al mismo por las generaciones previas, erigiéndolo ahora en un espacio simbólico de la nacionalidad, del pasado perdido recordado con nostalgia o de las injusticias sociales que claman por su redención. Al respecto, véanse Sarlo (1983 y 1988).

A la vez, aunque Macunaíma es mentiroso y cruel, desconoce el sentimiento de culpa o el **cargo de conciencia** (incluso ya antes de abandonar la conciencia en la isla de Marapatá)²⁷². También es ambicioso y egoísta²⁷³; sin embargo, como contrapartida gasta descontroladamente, exteriorizando así dos tendencias opuestas y complementarias en el manejo “compulsivo” del dinero.

La ambición se acompaña de una extrema pereza: Macunaíma (que desde la infancia entorpece la lógica productiva en su entorno) repite continuamente la misma queja leitmotiv sobre la “preguiça”. Paradójicamente, la pereza constituye tanto un elemento negativo como un instrumento de placer (al permitir el cultivo del ocio poético) e incluso una ventaja (varias veces, por azar, la pereza salva al personaje de diversos peligros). Incluso el narrador afirma para el colectivo nacional ese trazo como valor idiosincrático²⁷⁴. Y si de niño no habla por pereza, luego contrapondrá a ese silencio una locuacidad igualmente “enfermiza”, poniendo en evidencia el mal romántico de la retórica “bacharelesca” (atacado por Paulo Prado), y realizando así otro equilibrio paradójico entre extremos opuestos.

El texto también confirma el diagnóstico negativo de Macunaíma sobre el mal de las “saúvas”, aunque lo hace sólo en parte. En efecto, éstas forman parte de una constante en el texto²⁷⁵ que, al menos en principio, evidencia una idiosincracia nacional negativa. Sin embargo, la novela despliega lúdicamente un juego complejo de modulaciones simbólicas, asignándoles también connotaciones positivas, ya que -preservando la duplicidad de valores, clave en la ideología del texto- las “saúvas” también articulan los escenarios fracturados de la selva y la

²⁷² Así, no experimenta resquemor cuando mata a la madre confundíendola con una “viada” que acaba de parir; durante la macumba es rápidamente reconocido por el orixá diabólico, como su “hijo”, o descarga sobre el “ticotico” -simbólicamente, sobre el débil, sobre el pobre- la violencia engendrada por el odio ante su propia debilidad, en lugar de atacar al explotador social. En este último episodio (en el capítulo XII) la crueldad de Macunaíma adquiere un amplio contenido sociocultural: el protagonista se identifica con el opresor y traiciona al explotado (tal como observamos entre los rebeldes pobres ficcionalizados en *Bom Crioulo*, *A carne* y *O cortiço*).

²⁷³ Recuérdese que desea el dinero ya desde la infancia en la selva; que acapara mágicamente alimentos negándose a compartirlos durante la hambruna; que golpea a su hijo repitiéndole que debe correr rápido para ganar dinero en San Pablo, y que luego envidia fuertemente a Pietro Pietra.

²⁷⁴ Así por ejemplo, el narrador dice que inventaron el feriado del “Dia do Cruzeiro” “pros brasileiros descansarem mais” (p. 88).

²⁷⁵ Sólo por citar algunos ejemplos, de niño Macunaíma se divierte decapitando “saúvas” y llora para que Sofará no lo deposite entre las “saúvas” del “mato”; Maanape graba una “saúva” en la lápida de la madre; Macunaíma se esconde en un hormiguero, huyendo de Pietro Pietra; una hormiga chupa la sangre del protagonista muerto y lo ayuda a renacer; en la macumba, Exu no puede concederle a un hacendado el deseo de que sus campos se libren de las “saúvas”.

ciudad, y participan del universo mítico trascendente, contradiciendo así la denostación del “higienismo” embanderada por Macunaíma.

Finalmente, compartiendo el sustrato ideológico “tropicalista” que hilvana en un mismo linaje (aunque con modulaciones diversas) las formulaciones románticas, del corpus naturalista y de los ensayos *Retrato do Brasil* y *Casa-grande...*, el texto afirma en el fondo la importancia de la fidelidad al trópico y la existencia de un “carácter social” ligado al mismo, pues Macunaíma (como el propio Brasil) sólo puede realizarse si encuentra su “muiraquitã”, es decir, si recupera su raíz tropical y los lazos con su tradición cultural.

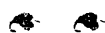


Retomando la perspectiva desarrollada en la introducción a esta tercera parte de la tesis, *Macunaíma* da forma estética a una oposición entre dos polos socioculturales, considerada decisiva por parte de la oligarquía cafetalera de los años veinte para pensar la vida social brasileña. El “baronato” catefalero resiste la emergencia de la industrialización, en general asociada a la intermediación comercial externa (predominantemente inglesa), y se manifiesta en favor de un ruralismo cultural capaz de oponerse a ese proceso de modernización (Berriel, 1987: p. 27)²⁷⁶. Así, la oligarquía paulista articula un programa económico y cultural de carácter nacionalista, sobre la base de la estructura agrario-exportadora tradicional. Intentando imponer una alternativa a la dirección que tomaba la sociedad brasileña en los años veinte, ese sector es el que elabora un proyecto global de autonomía nacional, libre de la dominación colonial, aunque manteniendo la estructura social tradicional intacta, oponiéndose por lo tanto a las transformaciones que acarrearía la industrialización. Ese nacionalismo de base cafetalera, que forja las bases del nacionalismo cultural modernista, hace coincidir su interés particular con la emancipación económica nacional, basando ambos en la continuidad de la estructura monocultora, agraria y exportadora. De este modo, propone el avance económico y cultural a partir de una regresión en el plano social más general (Berriel, 1987: pp. 33-34). Ese equívoco ideológico (que muestra sus fracturas con la crisis económica de 1929 y con la crisis política que conduce a la Revolución de 1930) impulsa la creación de una rica producción cultural inspirada en este conglomerado de

²⁷⁶ Berriel (1987, p. 44) advierte que, en gran parte, los ataques a la industria apuntan a la “artificialidad” de esta actividad en Brasil, en oposición a una “vocación agrícola” “natural” de la nación. La participación cada vez mayor del inmigrante extranjero en la industrialización de San Pablo contribuye a aumentar la hostilidad xenófoba contra la industria nacional (ese ruralismo

ideas nacionalistas. En este contexto puede redimensionarse el conflicto entre Macunaíma y Pietro Pietra, en la rapsodia “sospechosamente” dedicada a Paulo Prado: buscando las bases de la identidad nacional en las tradiciones populares al margen del capitalismo, *Macunaíma* expresaría en parte la utopía contradictoria del sector que ambiciona la autonomía nacional y, al mismo tiempo, rechaza las formas de sociabilidad del capitalismo. La imposibilidad de resolver esa contradicción conduce a la frustración del proyecto identitario, que no casualmente en la novela permanece inacabado.

Aun así Mário opera una ruptura radical con respecto a la cultura hegemónica. Situándose (tal como advierte Mota, 1978) “no limite da consciência possível”, crea una profunda identificación solidaria con la cultura popular, comprometiéndose intensamente con áreas de la experiencia social y cultural apenas visibles superficialmente (o incluso negadas) por el resto de los modernistas. “Por primera vez” el sujeto de enunciación reconoce y expulsa los condicionamientos ideológicos heredados para pensar al “otro”; “por primera vez” el discurso anhela la emergencia de lo popular como una imagen especular que, además de reproducir “hacia fuera” una distorsión de la cultura dominante (encarnada en los sucesivos espejismos que mutilan a Macunaíma), también pregunta “hacia adentro” respecto de la propia identidad. Aunque todavía la respuesta sea provisoria, incompleta... o incluso imposible.



III.5. ¿Hacia una antropofagia del pasado?

Continuidades y rupturas en la obra de Oswald de Andrade

“Os mortos governam os vivos.”

Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*

¿En qué medida la vanguardia antropofágica se erige contra las representaciones de la identidad nacional y de la alteridad social heredadas de ese discurso “colonial” que, del romanticismo a *Retrato do Brasil* inclusive, estigmatiza la nación? ¿Qué inflexiones específicas adquieren, desplegadas narrativamente o condensadas en los manifiestos, cuestiones claves como la dependencia cultural y la liberación del sujeto por la vía de la sexualidad? ¿Y qué tensiones es posible registrar entre la desarticulación de los géneros discursivos y de la categoría de texto por una parte, y la desarticulación de los ideogramas heredados para pensar la alteridad social y la identidad nacional, por otra? Es decir, ¿en qué medida estos textos (tal como ha señalado insistentemente la crítica) rompen con la herencia estética e ideológica del s. XIX, y en qué medida la prolongan? En este apartado nos proponemos reflexionar sobre estas cuestiones en los manifiestos “da Poesia Pau-Brasil” y “Antropófago” (así como también, aunque más lateralmente, en algunos cuadros de Tarsila do Amaral) por una parte, y en *Serafim Ponte Grande* por otra²⁷⁷. En este sentido, nos centraremos en el trabajo crítico que estos textos despliegan en relación a los estereotipos del arte, el procesamiento vanguardista de la dependencia cultural, y la exploración de una sexualidad exuberante postulada como vía utópica de liberación del sujeto, e interrogaremos especialmente los modelos que Oswald perfila para pensar el trópico y la alteridad social en sentido amplio (incluyendo en esta categoría tanto a los sectores populares como al sujeto femenino).



²⁷⁷ Así, abordamos el período vanguardista de Oswald, el más importante en su producción (previo al giro hacia la narrativa “social” que produce en la década del treinta). Para un análisis de las ambivalencias estéticas de Oswald (que incluso contradice el ordenamiento cronológico de sus textos), véase Cândido (1970).

Apología de la transculturación y descolonización del discurso

El “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”²⁷⁸ y el “Manifiesto Antropófago”²⁷⁹ buscan la instauración de un nuevo lenguaje (y con él, de una utopía cultural) que, de manera sincrética, pueda condensar la identidad nacional resolviendo las tensiones entre regiones diversas, entre alta cultura y cultura popular, entre tradición y modernidad, y entre autonomía (pre y poscolonial) y dependencia, desplegando estos conflictos en el orden de la lengua²⁸⁰. En esta dirección, la obra oswaldiana explora insistentemente la parodización de diversos repertorios discursivos provenientes tanto de los discursos coloniales o de la estética decimonónica (pansiano-simbolista y naturalista), como de la oralidad popular e incluso de la moderna cultura de masas. Así, varias secciones de *Poesia Pau-Brasil* se apropian de fragmentos de las crónicas coloniales y los disponen en verso, tanto para resaltar la sorpresa poética ante el Nuevo Mundo como para desautomatizar el etnocentrismo sobre el que se ha construido un modo hegemónico de mirar la identidad propia; en otras secciones, fragmentos de anuncios publicitarios se integran a elementos de la naturaleza o de la cultura, erigidos en “estereotípicos” de la cultura nacional, originando así una fusión peculiar entre modernización y trópico (y entre tradición y vanguardia)²⁸¹. Lo mismo sucede en ambos manifiestos, pues allí Oswald construye una prosa poética “cubo-futurista” con recursos poéticos semejantes a los desplegados en *Poesia Pau-Brasil*, mediante la apelación al telegrafismo y la invención de neologismos, collages cinematográficos, asociaciones libres, *ready-*

²⁷⁸ Primera edición: marzo de 1924, *Correio da Manhã*, San Pablo.

²⁷⁹ Primera edición: mayo de 1928, *Revista de Antropofagia*, San Pablo, n° 1.

²⁸⁰ Esta cuestión es central no sólo en el proyecto estético de Oswald y de Mário de Andrade (quienes, frente al problema de la lengua nacional, dialogan y polemizan con la solución esbozada por el romanticismo indianista): en realidad, la construcción de un nuevo lenguaje también es un elemento medular en las vanguardias latinoamericanas en su conjunto (aunque la respuesta de la vanguardia modernista es una de las más originales y prolíficas en este sentido). Tal como advierte Schwartz (1995), algunos proyectos lingüísticos de globalización cultural (como el de Xul Solar, de crear un “neocriollo” basado en el español y el portugués para América Latina) o de síncretismo de la heterogeneidad intrínseca a la nación (visible en la apertura de la vanguardia peruana a las culturas populares tradicionales indígenas) revelan una preocupación semejante a la que vertebra los manifiestos oswaldianos y la literatura de Mário.

²⁸¹ En esta dirección, resulta productivo leer por ejemplo el diálogo entre los *ready-made* implícitos en el “Manifiesto Antropófago” y la sección “Brasiliana” (que, en la “Primeira denteição” de la *Revista de Antropofagia*, juega a desautomatizar la mirada del lector ante los discursos masivos, especialmente de la literatura, el periodismo y la publicidad). Ese recurso se exagera en la “Segunda denteição” de la *Revista...* cuando, al incluirse en el *Diário de São Paulo*, ésta se vuelve más

mades de fragmentos descontextualizados, y metáforas y metonimias insólitas. El “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” pretende refundar una mirada libre e inocente sobre la propia realidad cultural, apropiándose de los elementos populares reprimidos por el etnocentrismo, e integrándolos a una cultura intelectual renovada (en este sentido, la “teorización” programática desplegada en el primer “Manifiesto” se lleva al acto en la experiencia estética de *Poesia Pau-Brasil*).

Esforzándose por romper con el pasado de los discursos coloniales que definen el Brasil como subalternidad económica, social, cultural y política, ambos manifiestos se apoyan en símbolos paradigmáticos de esa devaluación: el “palo de Brasil” y la antropofagia, huellas de la principal materia prima explotada durante la colonia y de la principal mácula sobre la cual se ha erigido la miserabilización de la identidad desde el ingreso del continente americano en la historia europea²⁸².

En ambos manifiestos, de manera sintética, metáforas insólitas y metonimias violentas (en las que se acumulan materiales heterogéneos y desjerarquizados) fundan una visualidad cubista próxima al primitivismo plástico. Las imágenes condensan temporalidades múltiples, sintomatizando la convivencia asimétrica entre el pasado pre-colonial y la modernización técnica.

El “Manifiesto da Poesia...” ataca desde el primer aforismo el repertorio estético decimonónico, y se abre a una franca estetización de la pobreza y de las culturas populares. El poeta vanguardista impone una radical democratización de lo bello que desjerarquiza las asimetrías y clausura toda concepción aristocratizante de la cultura: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrao e de ocre nos verdes da Favela (...) são fatos estéticos” (p. 5), y el carnaval constituye “o acontecimento religioso da raça” mientras “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo” (p. 5), al tiempo que la potencialidad poética se ve enriquecida con “a contribuição milionária de todos os erros” (p. 6) y la cultura de masas pues “No jornal anda todo o presente” (p. 9)²⁸³.

Ambos manifiestos exaltan (y denuncian) programáticamente las experiencias de aculturación y transculturación que crean una imagen “absurda” de Brasil como universo

permeable a la parodización de los discursos sociales que la rodean.

²⁸² Recuérdese, en este sentido, el modo en que el símbolo del “palo de Brasil” y el predominio de los instintos se articulan en la interpretación demonizante de Fray Vicente do Salvador, en su *História do Brasil* (tal como se cita en el epígrafe inicial del apartado “Fuegos cruzados” en la presente tesis).

²⁸³ Sin embargo (reproduciendo una paradoja típica en la reflexión estética de la vanguardia), el manifiesto condena la “democratização estética” en sentido negativo (que en el s. XIX condujo a una estandarización burguesa del arte) y admite que, con la vanguardia, el arte regresa a las elites (p. 7).

saturado de asimetrías insólitas: en el “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, poniendo en escena la experiencia de un “fora de lugar” inverosímil, la implantación de la cultura europea (del “lado doutor”) que se origina con la larga colonización del trópico, engendra objetos culturalmente des-realizados (como “una cartola na Senegâmbia”, “negras de jockey” u “odaliscas no Catumbi”, p. 5). El “Manifesto Antropófago” radicaliza esta conciencia de la dinámica de dominación cultural y resistencia, afirmando los límites de la aculturación, pues en el fondo “Nunca fomos catequizados” (p. 14) y “Nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (p. 15), aunque haya habido una perpetua escenificación de “O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (p. 16)²⁸⁴.

Anticipándose a los procedimientos transculturados desplegados por Mário poéticamente en *Clã do Jabuti*, y narrativamente en *Macunaíma*, el propio lenguaje poético del manifiesto “Pau-Brasil” transcultura los símbolos de las asimetrías y tensiones (por ejemplo, convirtiendo el universo de la cultura letrada en una selva saturada de “cipós maliciosos da sabedoria” o “lianas da saudade universitária”, p. 6). Esa colisión disparatada entre alta cultura y cultura popular se exagera temática y formalmente en el “Manifiesto Antropófago” bajo la forma sintética del irónico “Tupi or not tupi that is the question” (p. 13) o del poema tupi-guarani que irrumpe en mitad del manifiesto (p. 16): ambos ejemplos crean una tensión máxima entre jerarquías y procedencias culturales opuestas, e instauran violentamente la transculturación en el vértice de los procedimientos vanguardistas²⁸⁵.

Estableciendo una ruptura absoluta entre la poesía “Pau-Brasil” y la totalidad del pasado literario, en el “Manifiesto da Poesia...” ese dislocamiento extremo (producto de una experiencia violenta y prolongada de dominación cultural y resistencia) se erige en la marca principal de la identidad²⁸⁶ y en la principal riqueza a ser “explorada” (en su doble acepción portuguesa, como

²⁸⁴ Las referencias más sutiles al carácter emblemático de *O Guarani* se hacen explícitas hacia el final del manifiesto: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz” (p. 18).

²⁸⁵ Dicho poema (que, tal como la crítica ha señalado, proviene de *O Selvagem* de Couto de Magalhães) supone el reconocimiento primitivista de la modernidad (sintética y pre-concreta) implícita en la cultura indígena. Evidentemente la cita constituye otra vuelta de tuerca en la disputa que el modernismo entabla con el indianismo romántico por la redefinición de las culturas populares.

²⁸⁶ El aforismo XVII del manifiesto advierte: “Temos a base dupla e presente -a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações” (p. 9).

Los últimos fragmentos del manifiesto agregan la gravitación exaltada de la técnica en el

“exploración” y “explotación”) por el modernismo, ya que hasta aquí el “lado doutor” habría obturado la emergencia de una poética “auténtica”, fundada en la anulación de la mimesis realista y en el fluir de una invención “ingênua”, primitiva, popular, infantil, original.



La utopía antropófaga: ¿un ethos dionisiaco?

El “Manifiesto Antropófago” radicaliza la crítica a la cultura global y a la sociedad patriarcal en su conjunto, adoptando el tono de un violento sacrificio ritual. Invertiendo la oposición positivista entre “civilización” y “barbarie”, este programa primitivista enfrenta a un enemigo múltiple: el sistema colonial, la represión psíquica y moral, la sociedad patriarcal, la intelectualidad colonizada por el eurocentrismo, e incluso el indianismo romántico.

Profundizando la crítica radical al “lado doutor” emprendida por el modernismo en su conjunto (donde la “Carta pras icamiabas” de *Macunaíma* constituye un caso paradigmático), mientras el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” propone una conciliación sincrética entre “a floresta e a escola”, el “Manifiesto Antropófago” impone la deglución radical de la primera sobre la segunda. Oswald convierte la antropofagia en un símbolo nodal de la cultura brasileña, definida como carnavalesca y dionisiaca, sesgada por el predominio absoluto del principio de placer en oposición a la racionalización europea. Aunque con algunos antecedentes en la tradición literaria nacional y en la vanguardia contemporánea²⁸⁷, la metáfora oswaldiana de la “antropofagia ritual”

seno de la tensión entre selva (cultura popular/supersticiones/trópico) por una parte, y “alta cultura” (ciencia/importación e impostación europeas): “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar”, p. 9). A diferencia de Mário, Oswald confía en la intervención de la tecnología como una instancia liberadora del sujeto moderno y propiciadora del retorno a ese “estado natural” originario. Así, Oswald opone la moderna alienación del hombre (cuya civilización se basa en la represión, en la imposición de la Ley paterna y de filosofías trascendentalistas que niegan el cuerpo y la sexualidad), a una cultura antropofágica capaz de situar la tecnología al servicio de la libertad del hombre.

²⁸⁷ Fuera de la persistencia de escenas de antropofagia en la literatura brasileña, siempre con connotaciones negativas (de Gândavo o Soares e Souza hasta Alencar en *O Guarani*), Campos (1975) señala a Sousândrade (el canto II del poema épico *O Guesa*) como antecedente del concepto oswaldiano de “antropofagia”. Al mismo tiempo, en la vanguardia europea, Alfred Jarry menciona provocativamente la antropofagia en varios pasajes de su obra, y en los años veinte Oswald encuentra una resemantización de la antropofagia en la revista *Cannibale* (dirigida por Francis Picabia, y de la que se editan sólo dos números, en 1920) y en el “Manifeste Cannibal

(que provocativamente opera, desde el primer aforismo, como la fuente dadora de cohesión colectiva)²⁸⁸ asume una connotación novedosa, ausente en otros canibalismos literarios, e incluso en el propio movimiento antropófago²⁸⁹. Articulando explícita e implícitamente diversas fuentes teóricas²⁹⁰, Oswald erige esa apropiación activa (destruktiva y sincrética) de la cultura hegemónica, en el principio por antonomasia que articula la propia identidad cultural²⁹¹.

Dadá” (también de Picabia y publicado el mismo año en *Dadaphone*). Sin embargo, en estos casos la imagen del canibalismo aparece sesgada por un nihilismo ajeno a la utopía oswaldiana, al tiempo que se limita a vehiculizar un ataque a la mentalidad burguesa de la sociedad europea (mientras que, en cambio Oswald, diferencia entre canibalismo y antropofagia ritual, y concibe esta última como metáfora de una apropiación activa de la civilización occidental en su conjunto). Al respecto, véase Campos (1978).

²⁸⁸ En efecto, el “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” inaugural invierte las fábulas de cohesión armónica forjadas desde las “Visões do Paraiso” clásicas hasta los ufanismos contemporáneos. Polisémica, la unión por la “antropofagia” adquiere resonancias ambiguas en esa apertura, remitiendo tanto a la naturaleza bárbara positivamente erigida en esencia de la identidad nacional, como a las relaciones salvajes de explotación desplegadas negativamente en el interior de la nación. En esta dirección opera la antropofagia en *Macunaíma*, desenmascarando la “barbarie” nefasta del capitalismo.

²⁸⁹ La simple lectura del primer número de la *Revista de Antropofagia* evidencia las oscilaciones ideológicas que adquiere el término “antropofagia” entre los propios intelectuales partícipes de la publicación. En contraste con la posición radical de Oswald en el “Manifiesto Antropófago”, o de Oswaldo Costa en “A descida antropófaga” (que apela a una inversión brutal de la jerarquía cultural, para proponer un “descenso” antropófago de la cultura indígena a la sociedad moderna), el “Abre-Alas” de Alcântara Machado, o la “Nota insistente” (firmada por este último y Raúl Bopp y que apela a la imagen emblemática del avestruz que todo lo traga indiscriminadamente) adoptan una perspectiva ideológicamente mesurada y complaciente con respecto a la tradición cultural. Estos artículos prueban hasta qué punto la antropofagia es entendida en un sentido más superficial, excepto en los casos de Oswald y Oswaldo (que extienden el concepto a los planos estético, cultural, filosófico, social y político, a tal punto que uno de los últimos números de la *Revista...* anuncia la organización de un primer congreso brasileño “de Antropofagia”, destinado a tratar no sólo temas literarios -como la supresión de las academias- sino también el divorcio, la maternidad conciente o incluso -recuperando un tono eminentemente provocativo- la impunidad frente a los homicidios realizados “por piedad”).

²⁹⁰ Varios nombres emblemáticos de la cultura europea contemporánea circulan por el manifiesto, adquiriendo una connotación ambivalente, como portadores de una concepción teórica liberadora (Freud, en el aforismo VI) y, al mismo tiempo, como continuadores de una reducción de la alteridad a un mero objeto de conocimiento (Levy-Bruhl, en el aforismo X). Esas ambivalencias evidencian el distanciamiento crítico que asumen algunos modernistas (como Oswald, y especialmente Mário) frente a las teorías nucleadas en torno al primitivismo europeo. En particular, Nunes (1972) advierte el trabajo implícito del “Manifiesto Antropófago” con varios textos de Keyserling, Engels, Bachofen, Freud, Nietzsche, Proudhon y Kropotkin. Muchas de estas fuentes se explicitan y discuten *in extenso* en los ensayos producidos por Oswald en los años cincuenta, cuando retoma su teoría antropofágica en un nuevo contexto de escritura, asumiendo un tono académico formalmente alejado de la vanguardia.

²⁹¹ Para clausurar la historia “colonial” recuperando la independencia perdida con el inicio de la conquista, el calendario cristiano es provocativamente sustituido, en el cierre del manifiesto, por

Partiendo del antecedente del “Manifiesto Pau-Brasil”, el “Manifiesto Antropófago” remite los intercambios culturales al plano de la corporalidad²⁹², al tiempo que proclama una rebelión subjetiva y colectiva “contra o homem vestido” (esto es, contra las coerciones sobre el cuerpo y sobre el inconsciente, iniciadas en la conquista y consolidadas en el mundo burgués). Como veremos, esa concepción del cuerpo como escenario de conflictos éticos, psíquicos y culturales se despliega luego (extensamente y en términos narrativos) en su novela *Serafim Ponte Grande*. Concibiendo este gesto como el emblema por antonomasia de una “Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa” y resultado de la “unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (p. 14), Oswald inaugura un proceso de explícita politización del cuerpo, clave en las reflexiones teóricas de las décadas siguientes (y especialmente en el marco de la teoría del género).

Imponiendo una sacralización invertida, el “Manifiesto Antropófago” apela al modelo del “buen salvaje” que, ahora refuncionalizado, encarna simbólicamente un orden social utópico, rebelde a los “falsos valores” de la civilización europea (e incluso capaz de volver conciente el carácter fundamental de la identidad latinoamericana para la existencia de Europa). Así, el texto recupera de manera sintética una larga genealogía europea centrada en la exaltación de la alteridad indígena y en el consecuente ataque a la identidad propia: originada en el pensamiento autocrítico de Montaigne y Rousseau, este linaje crítico se prolongaría sucesivamente en el romanticismo, la revolución rusa, la rebelión surrealista y la teoría de Keyserling... para desembocar -en el caso brasileño- en la vanguardia modernista²⁹³.

En esta dirección, los aforismos del manifiesto articulan una oposición constante entre el polo negativo (la colonización por la cultura europea y las elites “vegetais”, la instauración de la represión, del orden patriarcal, de la propiedad privada, del Estado y de una filosofía trascendentalista)²⁹⁴ y el positivo (la descolonización que conduciría a recuperar una “Edad de

la fecha “fundacional” de la “Deglutição do Bispo Sardinha” (p. 19).

²⁹² En este sentido, obsérvese que la metáfora de la digestión de la cultura ya estaba presente en el cierre del “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”, al mencionar “a reação contra todas as indigestões de sabedoria” (p. 9) y “tudo digerido” (p. 10, refiriéndose a la resolución de las contradicciones culturales).

²⁹³ En este sentido, siguiendo la línea programática del “Manifiesto...”, la *Revista de Antropofagia* realiza una sistemática (aunque lúdica) revisión genealógica de posibles precursores. Así por ejemplo en la sección “Os clássicos da Antropofagia” se incluyen textos de Jean de Léry o de Montaigne... como “colaboradores” del grupo antropofágico.

²⁹⁴ El manifiesto aparece saturado de figuras erigidas en símbolos de la implantación de ese orden negativo en la historia brasileña (por ejemplo, el Padre Vieira como encarnación de la domesticación espiritual y de la lengua, a cambio de la explotación económica; Anchieta como

Oro” primitiva y “último-primer”²⁹⁵, la negación de todo trascendentalismo, la liberación de los instintos -sexuales y “antropófagos”-, la reinstauración del inconsciente, de la magia, del arte y del ocio como vías privilegiadas de conocimiento del mundo²⁹⁶, el retorno al “surrealismo poético” de la lengua primitiva, al orden matriarcal “originario” y la anulación de las clases sociales y de la propiedad privada). Así, inscribiéndose en la tradición literaria nacional como la inversión perfecta del indianismo romántico, el manifiesto oswaldiano radicaliza la oposición de la vanguardia antropofágica a la concepción del “otro” postulada por *O Guaraní* de Alencar²⁹⁷. En efecto, como *O turista aprendiz* y *Macunaíma* (y a diferencia del vanguardismo de derecha, nucleado en torno al “Verde-Amarelismo”)²⁹⁸, el manifiesto organiza, apelando a la función anti-represiva del humor paródico, una respuesta “contraideológica” que enfatiza la agresividad (cultural y/o políticamente contestataria) contenida en ese nuevo “indianismo vanguardista”.



condensación del fervor apostólico y del etnocentrismo colonial; João Ramalho como “fundador” del orden patriarcal; la madre de los gracos como símbolo del ingreso de una moral severa y represiva, o la Corte de João VI en alusión a la dominación extranjera). Al mismo tiempo, una serie de símbolos positivos (como “filhos do sol, mãe dos vivientes”, la “cobra grande”, el “Jabutí”, “Guaraci”, “Jací”, “Pindorama”, y especialmente la antropofagia) aluden a un universo mítico que, obturado por la implantación de esos falsos mitos culturales, resurgirían del inconsciente colectivo gracias a la experiencia de la vanguardia.

²⁹⁵ Este elemento evidencia la gravitación de una futuridad mítica que late en el seno de la utopía oswaldiana. Para el concepto de “futuridad mítica” en la vanguardia véase Monteleone (1989).

²⁹⁶ En efecto, como Mário en *Macunaíma*, en el “Manifiesto Antropófago” Oswald cree que las civilizaciones primitivas habrían ofrecido modelos de comportamiento social capaces de devolverle al hombre el goce del ocio como una instancia clave de desalienación creativa.

²⁹⁷ Creemos que, en los manifiestos oswaldianos, y en el modernismo paulista en general, el rescate del sustrato indígena por encima del afro (aunque sin implicar la ausencia de este último) puede obedecer a diversas razones: además del menor peso de la cultura afro en el contexto paulista, la tradición representacional romántica (con la cual la vanguardia teje filiaciones y ajusta cuentas estéticas e ideológicas) impone sus condiciones de posibilidad, legando un repertorio de ideologemas residuales que, aunque se reactualizan de manera polémica, recortan una zona específica de visibilidad social privilegiada.

²⁹⁸ Para considerar la reacción de los intelectuales conservadores ante la ideología “revolucionaria” contenida en el “Manifiesto Antropófago”, véase por ejemplo el artículo “Neo-indigenismo” del católico Tristão de Atayde (reproducido en Amaral, 1978: pp. 43-49).

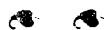
El pasado, ¿antropófago de la vanguardia?

Los manifiestos oswaldianos comparten varios de los gestos rupturistas emprendidos por los manifiestos de la vanguardia latinoamericana en general: de hecho, la apertura hacia la estetización de las culturas populares y/o de la clase obrera se produce junto con (y resulta inseparable de) la parodia de los discursos sociales hegemónicos, y la desjerarquización de los materiales y de la categoría de “lo bello”. En efecto, la ruptura de la lógica, el atentado contra los valores éticos y estéticos “consagrados”, o la celebración de la modernización técnica recorren varios de los manifiestos producidos en el continente americano en torno a los años veinte²⁹⁹. En conjunto, los textos de Maples Arce, Mariátegui, Xul Solar o Borges (por citar algunos ejemplos) exploran -al igual que los manifiestos oswaldianos- soluciones tentativas y sincréticas ante el conflicto entre nacionalismo y cosmopolitismo, buscando “digerir” la apertura al internacionalismo cultural y, al mismo tiempo, resolver la dependencia, afirmando la identidad nacional y/o continental.

En ambos manifiestos oswaldianos la originalidad del *ready-made* estético-ideológico consiste tanto en la combinación de residuos representacionales para poner en escena la experiencia de la transculturación, como en la resemantización a la que estos residuos son sometidos: invirtiendo su signo negativo, ahora los mismos connotan exaltativamente la dimensión comunitaria y “carnavalesca” (irreverente, heteróclita, lúdica, corporal e irracional) presente *ab origine* en la cultura popular y en la identidad nacional. La categoría “sectores populares” -ambigua pero estable en las ficciones decimonónicas- estalla en los textos oswaldianos, acompañando la radical puesta en crisis de la noción misma de “representación”. Como resultado, tanto en los manifiestos como en su novela *Serafim Ponte Grande* la senzala silenciada en *A escrava Isaura*, los aimorés bestializados en *O Guarani* o la multitud popular degradada en *O cortiço* parecen retomar (para devorar vengativamente todos los símbolos culturales de la “casa-grande” y los “sobrados” de la elite europeizada y miserabilista), pero convertidos ahora en una única alteridad sincrética y abstracta, metamórfica e inasible.

²⁹⁹ La mayoría de estas cuestiones sesgan tanto los manifiestos oswaldianos como los manifiestos del estridentismo mexicano. Sólo por mencionar la apertura hacia la estetización de los sectores populares, el “Comprimido estridentista” publicado por Manuel Maples Arce en el n° 1 de *Actual* estetiza máquinas, puentes, fábricas y transatlánticos junto a “las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida”. Véase Verani (1986: p. 89).

A diferencia de *O turista aprendiz* y de *Macunaíma*, los manifiestos oswaldianos no despliegan un análisis autocrítico sobre los límites ideológicos que asedian al intelectual vanguardista al abordar la alteridad social como objeto de representación privilegiado. Al igual que en la pintura de Tarsila do Amaral, la ausencia de una desarticulación de esos condicionamientos ideológicos conduce a reactualizar acríticamente ciertos clisés respecto del binarismo identidad/alteridad. En este sentido, aunque las “visiones del Paraíso” heredadas se integran en el seno de un pensamiento transgresor, Oswald no desarticula los ideogramas de origen. Ambos manifiestos aparecen saturados de imágenes estereotípicas sobre lo “bárbaro e nosso”: en el “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” se acumulan (especialmente en el inicio y en el cierre) símbolos cristalizados de la nación (referidos a la riqueza racial, vegetal y mineral, y a las prácticas culturales capaces de integrar lo popular y lo nacional, como el carnaval, la cocina popular o la danza).

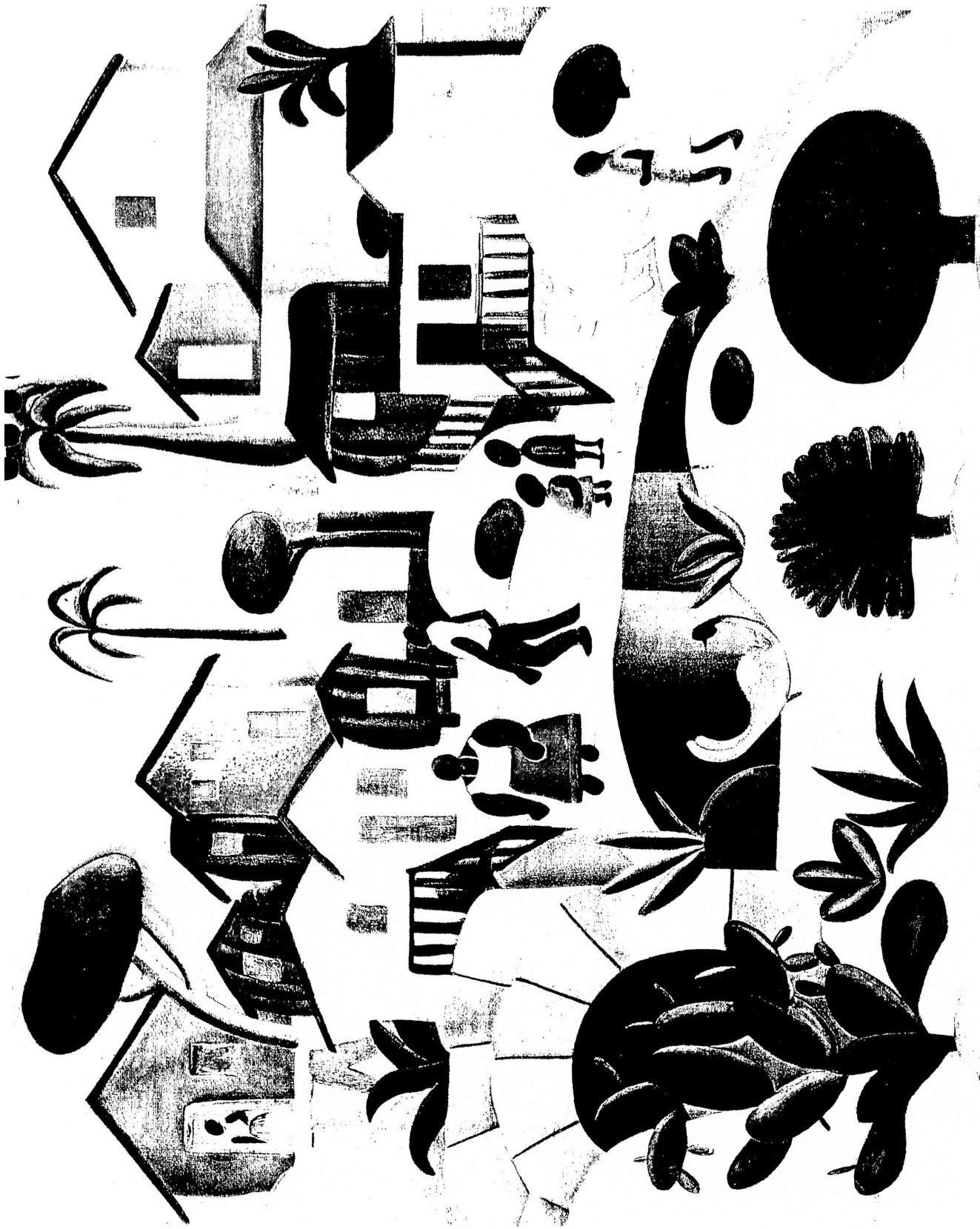


Diálogo entre los manifiestos de Oswald y la plástica de Tarsila

Con la llegada de Cendrars a San Pablo y los viajes modernistas de “descoberta do Brasil” en 1924 (primero al carnaval carioca, y luego a Minas Gerais), Tarsila do Amaral inicia su exploración de las posibilidades plásticas de la “brasilidad”: luego del antecedente de “A negra” (de 1923), en 1924 compone “A cuca”, “Morro da Favela” y “Carnaval em Madureira”, cuadros que acompañan la escritura de Oswald de los primeros poemas de *Poesia Pau-Brasil*, iniciándose así el período que la propia Tarsila llama “Pau-Brasil” (por las correspondencias estéticas e ideológicas que encuentra entre su producción y la oswaldiana) y que se extiende hasta 1927³⁰⁰. También en 1924 compone “E.F.C.B.” especialmente para la exposición que se realiza en San Pablo, sobre la pintura francesa en Brasil³⁰¹.

³⁰⁰ En este sentido, obsérvese por ejemplo en la primera edición del “Manifiesto Antropófago”, los lazos formales e ideológicos entre el texto oswaldiano y el dibujo de Tarsila (“Abaporu”), visibles en el propio diseño de la página.

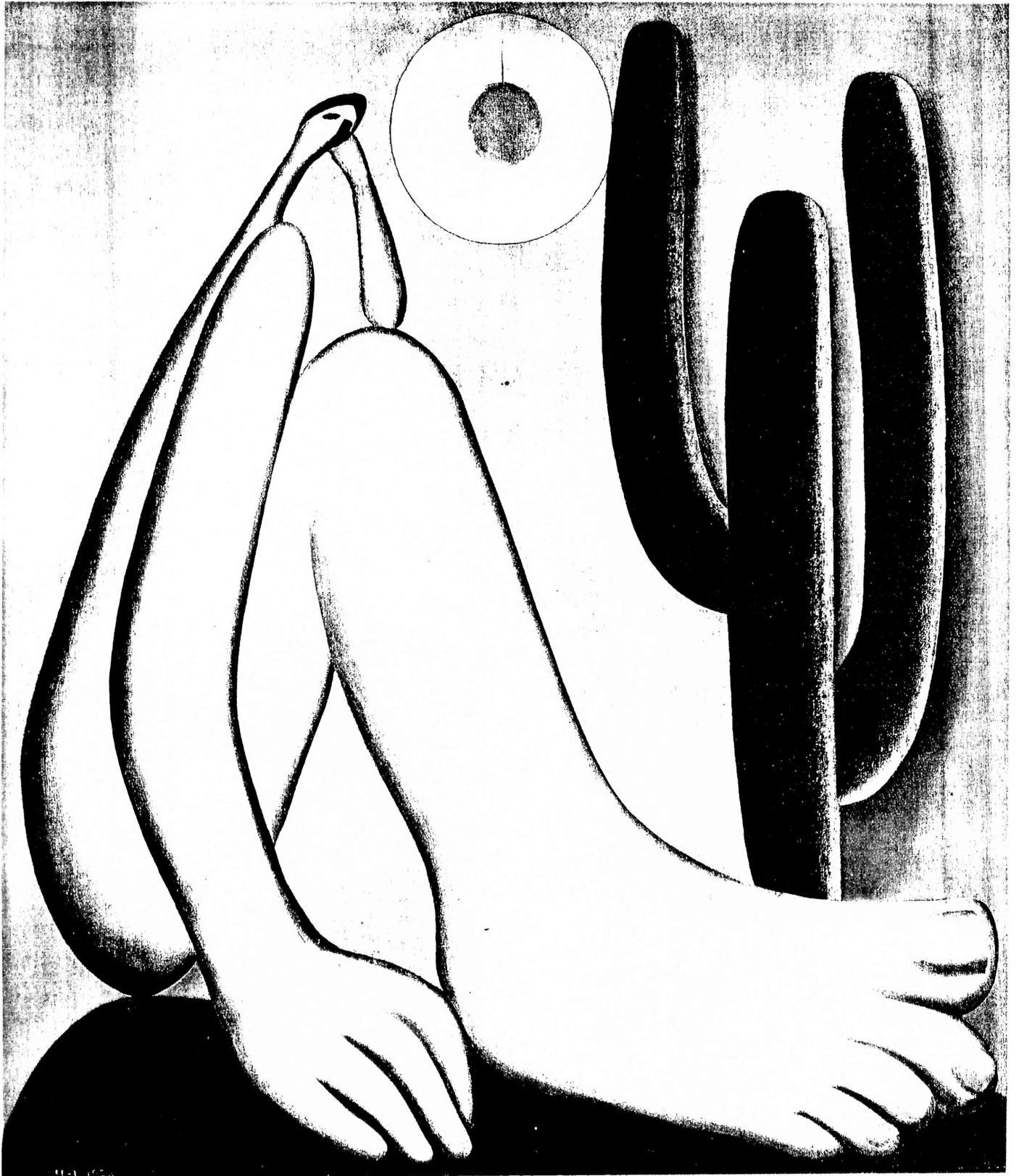
³⁰¹ Allí Tarsila y Segall exponen cada uno tres cuadros, junto a otros de Léger, Cézanne, Gleizes y Delaunay (en su mayoría propiedad de Tarsila, de Paulo Prado y de Olívia Guedes Penteadó). La posición oligárquica del matrimonio “Tarsiwaldo” (tal como Mário de Andrade llama a la pareja de Tarsila y Oswald de Andrade), los continuos viajes a Europa (con largas estadías en París, en donde Tarsila estudia con Lhote, Gleizes y Léger), las sucesivas exposiciones en Francia, y el



TASSILA
1954



Tarsila (1886-1973) *E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil)* (1924),
óleo sobre tela, 142 x 127 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, USP,
São Paulo.









Lasar Segall (1891-1957), *Menino com lagartixa* (1924), óleo sobre tela, 98 x 61 cm. Colección Museo Lasar Segall, São Paulo.

Además de los temas de inspiración popular/nacional, Tarsila apela deliberadamente a recursos plásticos extraídos de las culturas populares, empleando especialmente colores puros considerados “caipiras” (típicos de la decoración arquitectónica y de las fiestas populares), superficies lisas, elementos de simplicidad extrema y contornos nítidos (que destacan los objetos dándoles un aspecto de flotación irreal en el espacio). El abandono de la perspectiva y la profundidad propias de la tradición instalada desde el Renacimiento, el empleo de colores puros y el borramiento de los detalles de textura destacan la autonomía de los objetos representados, des-realizándolos. Estos recursos (relativamente originales aunque también bastante apegados a las propuestas de las vanguardias europeas) permiten aunar de manera sincrética los procedimientos vanguardistas y los temas y recursos expresivos de las representaciones plásticas populares³⁰². En conjunto, los cuadros presentan una suspensión de la temporalidad narrativa: recrean imágenes surgidas del inconsciente y/o de la imaginación infantil flotando en un “presente absoluto” y mítico, ajeno a la diacronía³⁰³.

“Morro da Favela” (1924)³⁰⁴ plasma plásticamente el primer aforismo del “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”, pues allí Tarsila explora la potencialidad estética del margen “primitivo” contenido en la ciudad moderna. Tarsila elige allí un lugar emblemático en la historia del margen carioca, adoptando el mismo punto de vista escogido en el pasado por varias imágenes de entresiglos, pero alterando radicalmente la concepción ideológica implícita en esas representaciones heredadas³⁰⁵. Para abordar la “Favela” el cuadro despliega un tratamiento “primitivista” del espacio, inspirándose en las representaciones plásticas populares: los objetos

contacto estrecho con numerosos vanguardistas europeos consagrados (entre otros -además de los maestros de Tarsila-, Blaise Cendrars, Jacques Péret, y en menor medida Pablo Picasso) convierten a Tarsila en una figura paradigmática en la introducción de la vanguardia en Brasil.

³⁰² Así, su pintura clausura una larga historia en la plástica nacional, centrada en el abordaje de temas “brasileños” a través de recursos técnicos propios del academicismo europeo (como sucede, tal como vimos, en los casos de Rugendas o Debret a mediados del s. XIX, y de Broccos o Alemida Júnior en entresiglos).

³⁰³ En el artículo “Pintura Pau-Brasil e antropofagia”, de 1939 (republicado en Amaral, 1978: pp. 37-41), Tarsila se refiere al origen infantil de sus figuras monstruosas (por ejemplo, de las representadas en “A cuca”, “A negra”, “Abaporu” y “Antropofagia”): los juegos infantiles y los relatos que las “pretas velhas” contaban a los niños a la hora de dormir, habrían dejado su huella en recuerdos míticos inconscientes y de proyección colectiva, que su pintura traería a la conciencia.

³⁰⁴ Véase Lámina IV.

³⁰⁵ Al respecto, véanse los comentarios incluidos en el apartado “Narrar los pobres” y las Láminas I, II y III en la segunda parte de la presente tesis.

(planos, aislados unos de otros y preservando sus contornos marcadamente definidos) y las relaciones que éstos establecen entre sí revelan una deliberada ausencia de perspectiva: plantas, animales, personas y casas se acumulan, como si crearan capas yuxtapuestas (en las que parece resonar, lejana, la arqueología romántica de la alteridad, amén de la representación primitivista del paisaje, rompiendo con las reglas de la perspectiva).

Con un tono predominantemente ingenuo y laudatorio, el cuadro descubre relaciones armónicas entre las curvas de la tierra, los vegetales, los animales y los cuerpos humanos. Sin embargo, junto con la estetización exultante, Tarsila aprehende la dimensión heterogénea y la desagregación tanto de la naturaleza como del mundo popular. En efecto, el orden de la naturaleza y el humano aparecen desarticulados internamente y entre sí. Amén de la ausencia de contacto entre los volúmenes vegetales³⁰⁶ o entre los cuerpos (como si uno y otro se reflejaran recíprocamente), en el centro del cuadro un grupo humano (sometido a las mismas abstracciones genéricas que el resto de los objetos) parece poner en escena una situación “típica” de promiscuidad popular: una mulata gorda evade el encuentro con un hombre en actitud receptiva, ante la contemplación pasiva de dos niños. Esa escena es abrazada en anillo por un arco vegetal y animal menores por debajo, y arquitectónico y vegetal monumentales por encima. A la derecha, el niño y el perro, en direcciones opuestas, crean un puente de articulación dinámica entre el primer y el segundo estadio, y subrayan la existencia de una espacialidad “ascendente” en términos literales y simbólicos. Esa distribución de planos, y la especularidad formal que se establece entre el primero y el segundo parecen señalar el modo en que la realidad brasileña (denotada por una serie de elementos “típicos”, semejantes a los que selecciona el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”) abraza y condiciona al grupo humano. Significativamente, sólo en el nivel arquitectónico (dominado por las rectas, que establecen un marcado contrapunto con las curvas de los volúmenes “naturales”) las formas consiguen yuxtaponerse, estableciendo una cohesión armónica entre sí, e integrándose a la exuberancia vegetal del trópico (señalada por las palmeras y el árbol enormes brotando entre las casas). El cuadro parece sugerir que ese nivel integrado constituye un estadio superior, en el que la cohesión colectiva se impone por encima de la desagregación de los individuos en su esfera privada.

“E.F.C.B.” (“Estrada de Ferro Central do Brasil”; 1924)³⁰⁷ ofrece un tratamiento del espacio semejante al del cuadro anterior. Sin embargo, para explorar la conjunción sincrética de signos de la naturaleza tropical, de la cultura tradicional y de la tecnología moderna, aquí emerge

³⁰⁶ Obsérvese, en contraste, el modo en que “Menino com lagartixa” de Lasar Segall (Lámina IX) subraya la fusión extrema de la enmarañada (y moderna) vegetación tropical.

una geometría predominantemente constructivista, al tiempo que el escenario urbano se vacía de actores sociales. Como en los textos de Oswald y Mário, el primitivismo formal se apropia “antropofágicamente” de la tecnología moderna, volviéndola visible sólo bajo su dominio. De este modo, “E.F.C.B.” compone un paisaje urbano ingenuo y armónico que integra (y busca resolver) las tensiones implícitas entre tradición, naturaleza y tecnología moderna. Aunque dicha tensión no se supera, los elementos tecnológicos también revelan puntos de encuentro y síncretis con respecto a la cultura y la naturaleza tropicales (así por ejemplo, los postes duplican, estilizados, los volúmenes de las palmeras monumentales o las rectas simples y “coloniales” de la cruz de la iglesia y de las casas). En este sentido, el cuadro expresa una posición sincrética semejante a la elaborada por los manifiestos oswaldianos, o a las apropiaciones míticas de la tecnología en *Macunaíma* (aunque en el cuadro de Tarsila no se visualicen las connotaciones alienantes que adquiere la máquina en la novela de Mário).

En 1928, inaugurando una nueva etapa en su pintura (el período “antropofágico”, que se extenderá hasta 1929), “Abaporu”³⁰⁸ dispara en Oswald la escritura del “Manifiesto Antropófago” y la emergencia del movimiento antropofágico en su conjunto³⁰⁹. A partir de “Abaporu”, el movimiento antropofágico erige la pintura de Tarsila en la expresión por antonomasia de un Brasil “salvaje” y “bárbaro” que se revela contra su historia de colonización. Bautizado “Abaporu” por Oswald y Raúl Bopp³¹⁰, el cuadro sigue el antecedente de “A negra”, pues reaparece el gigantismo del cuerpo y de la naturaleza tropical, ambos sometidos a un significativo proceso de abstracción y desproporción, elementos que ya estaban presentes en 1923. “Abaporu” muestra a una figura solitaria y monstruosa, de pies inmensos, sentada en una planicie verde, con una mano en la tierra y la otra sosteniendo una cabeza pequeñísima (carente de marcas específicas, por encima de cualquier identificación personal). Arriba, en el centro, el disco geométrico del sol rige la escena. Evidenciando la gravitación de la naturaleza (probablemente sertaneja, pero reducida a una síntesis geométrica extrema), un cactus enorme establece una relación de equilibrio de volúmenes con respecto al cuerpo, aunque también introduce una relación de asimetría en la representación³¹¹.

³⁰⁷ Véase Lámina V.

³⁰⁸ Véase Lámina VI.

³⁰⁹ Del mismo modo la pintura vanguardista de Anita Malfatti y Di Cavalcanti habían precedido la Semana del 22, lo que sugiere cierta anticipación de las artes plásticas en ambos casos.

³¹⁰ En Tupi-guarani, “Aba” significa “hombre”, y “poru” “que come”.

³¹¹ Dado que el vegetal responde a un tratamiento de la perspectiva diferente del que ha recibido el cuerpo, excepto que el cuerpo presenta “objetivamente” las dimensiones anómalas que se

Esa escena es reelaborada en 1929 en el cuadro “Antropofagia”³¹²: aquí se trata de una pareja nuevamente sentada en la tierra, con pies y piernas desmesurados y cabezas llamativamente pequeñas, como si otra vez estuvieran siendo enfocados desde abajo, bajo el efecto de una lente deformante. En un clima onírico que, como en “Abaporu”, suspende parcialmente la referencialidad, esos cuerpos forman una unidad armónica indisoluble, pues sólo se visualiza una pierna y un pie de cada miembro de la pareja, engarzados como si formasen una unidad geométrica. La enorme mama de la mujer (que desde atrás avanza por encima de la pierna del hombre, ganando el centro de la escena) sugiere el predominio no sólo del cuerpo y de lo telúrico, sino además de una sensualidad y/o fertilidad exuberantes. Así, “Antropofagia” reelabora la perspectiva esbozada en otros textos y cuadros sobre la cohesión colectiva centrada en el cuerpo y especialmente en la sexualidad.

En el fondo, la naturaleza sincrética (que cruza elementos sertanejos y más netamente tropicales) adquiere mayor plasticidad y sincretismo que en “Abaporu”, permitiendo que lo constructivo ceda espacio a lo monumental. Además del título, la ausencia de indicios culturales y la diagonal de la hoja de banano (que recuerda una gigantesca pluma) anclan sutilmente la escena primitivista en el universo indígena.

Este breve comentario en torno a algunos cuadros de Tarsila no pretende en absoluto agotar un análisis que debería ser más extenso y profundo, dada la complejidad formal del mensaje plástico de la vanguardia. Además, resulta innegable el enorme corpus de producciones artísticas que circulan en el Brasil de la década del veinte, aproximándose o directamente formando parte del modernismo³¹³. Lejos de agotar la cuestión, nuestro objetivo es apenas

perciben.

³¹² Véase Lámina VII.

³¹³ A diferencia del carácter incipiente que se registra en la Semana del 22, a fines de los años veinte el clima de las artes plásticas brasileñas está más plenamente abierto a la experimentación vanguardista, contando con la presencia activa no sólo de Tarsila, sino también de Di Cavalcanti, Cícero Dias, Lasar Segall, Ismael Nery y Brecheret entre otros. Estos autores reciben no sólo la influencia de las vanguardias europeas, sino también de las experiencias latinoamericanas (especialmente en el caso de Tarsila y Di Cavalcanti, del muralismo mexicano).

Además, entre los plásticos brasileños (y entre los plásticos y los escritores modernistas) existe un rico intercambio de influencias recíprocas, y un sustrato ideológico más amplio que el arriba esbozado. Así por ejemplo, los ensayos producidos por Mário de Andrade analizando la pintura de Tarsila, Portinari y Segall, descubren un modo de percepción del arte sensible a identificar cuestiones centrales en la propia estética marioandradiana y en la del modernismo en general. En este sentido, Mário valora especialmente en Tarsila la introyección de las formas populares en el seno de la obra de vanguardia (“Tarsila” en Amaral, 1978: p. 51-52). Sobre los

ilustrar la presencia de ciertas correspondencias entre la producción plástica de Tarsila y la literatura modernista considerada, subrayando en especial la existencia de operaciones culturales semejantes a las analizadas en los textos de Oswald y Mário de Andrade, en torno a la identidad nacional y la alteridad social.

En efecto, tal como puede percibirse a partir de este primer acercamiento a su discurso plástico, existe un fuerte lazo de influencias recíprocas entre la pintura de Tarsila y la experiencia literaria del movimiento modernista³¹⁴. Buscando un equilibrio entre forma intelectual y abordaje ingenuo -y entre racionalidad e inconsciente-, estos cuadros resultan de la condensación de ciertas imágenes mentales, pretendidamente “simbólicas” en términos tanto individuales como colectivos. En este sentido, proponen una lectura estructural de la visualidad brasileña, reduciéndola (como los manifiestos de Oswald) a un conjunto básico de elementos simples y “originales”, codificados en términos cubistas y sintéticos.

En la representación de los cuerpos (y especialmente de los rostros populares), Tarsila borra las señas particulares, a lo que se suma el predominio hiperbólico del cuerpo y la reducción desmesurada de la cabeza (que permanece como el elemento más alejado respecto del punto de vista del espectador). Esa anomalía fantástica (y ambigua, pues emana tanto del objeto como de la lente a través de la cual ese objeto es percibido) converge con los postulados oswaldianos (en favor de la anulación del racionalismo y la cultura represiva, y de la liberación del inconsciente y el principio de placer) y con las metamorfosis insólitas desplegadas en *Macunaíma* en torno al cuerpo del héroe.

Esa indefinición deliberada, que suspende la individualidad al tiempo que desregionaliza el paisaje, forma parte del esfuerzo conciente de Tarsila por fijar estereotipos (o, más bien, arquetipos) abstractos y sincréticos, latentes en el inconsciente colectivo con que se estructura la identidad nacional. Inclusive, el punto de vista “telúrico” adoptado por el sujeto de enunciación apunta a erigir la figura del tabú en un tótem venerable, tal como proclama inmediatamente después el “Manifiesto Antropófago”.

Así, tanto los manifiestos oswaldianos como la pintura de Tarsila exploran recursos formales transculturados para celebrar la afirmación de una identidad popular/colectiva fundada en el predominio hiperbólico de la corporalidad, los instintos y la pereza contemplativa, entre sujetos arquetípicos armónicamente integrados a (y en parte determinados por) el escenario del

otros pintores véanse Andrade (1943 y 1944).

³¹⁴ Inclusive, para Amaral (1978: p. XX) este lazo es mucho mayor en Tarsila que en los demás artistas plásticos vinculados al movimiento.

trópico³¹⁵. En ambos casos, la estetización del universo popular supone el reconocimiento de tensiones (como la que se establece entre la naturaleza, la cultura tradicional y la tecnología, o entre sustratos culturales heterogéneos) que el texto vanguardista intenta saldar en términos formales e ideológicos.

Vale la pena realizar una última observación. De manera sintomática, mientras los cuadros aquí considerados (que abordan al “otro” en términos de alteridad social o de “paisaje nacional”) tienden a borrar todos los trazos que permitirían identificar la especificidad identitaria de la alteridad como sujeto, los autorretratos de Tarsila muestran la flotación “sin cuerpo” del rostro fríamente marcado por los detalles personales. Este contraste entre el tratamiento del individuo oligárquico y del representante abstracto del colectivo popular, así como también la suspensión mítica de la diacronía (en “Abaporu” y “Antropofagia” por ejemplo), sugieren cierta dificultad para concebir a esas alteridades como individuos con un espesor semántico (biográfico y sociohistórico) particular, que acaso podrían estar acompañando la dificultad -observada en “Morro da Favela”- para pensar instancias de cohesión colectiva. Incluso es probable que esas imágenes extrañas, primordiales y nacionalmente arquetípicas de Tarsila, con las marcas de su individualidad borradas, sean un síntoma del “rechazo a la estructuración” (la “dificultad de la forma”) que Naves (1996) registra en la pintura brasileña en su conjunto³¹⁶. Esa imposibilidad de individualizar al “otro”, aprehendiendo los trazos que lo convierten en un sujeto único e irremplazable (no sometido a la violencia de la abstracción despersonalizadora) sólo se revierte en la década del treinta, cuando en el clima de reideologización que permea el inicio de la década, y luego de su viaje a la URSS, Tarsila compone en “Operários” (1933)³¹⁷, abordando la representación de una alteridad socialmente más cercana, creando una imagen de la cohesión colectiva anclada social e históricamente, y basada en la clase y el mundo del trabajo (y ya no en el trópico o la exuberancia física y sensual). Y aunque la condición obrera (señalada por el fondo y

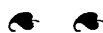
³¹⁵ Enfatizando la fusión primitivista entre los órdenes animal y humano (y apoyándose en el antecedente de “A cuca”, en el que Tarsila exploraba una suerte de fauna surrealista), en 1929 “Cartão postal” aborda la representación de animales fantásticos y sincréticos, resultado del cruce “inconsciente” de la fauna tropical y del universo humano. Así, el cuadro pone en escena metamorfosis insólitas cercanas a las que pueblan obsesivamente *Macunaíma*.

³¹⁶ En efecto, para Naves en la pintura brasileña existe una tendencia común a la indefinición, correspondiente a una particular coacción de lo real sesgada por la indefinición social. Naves (1996: p. 21) advierte que “a forma tão pouco estruturada e institucionalizada de nossa sociedade certamente estimula e dá veracidade às formalizações que resistem a uma determinação mais acentuada”.

³¹⁷ Véase Lámina V. II.

la expresión de los rostros) opera como un elemento homogeneizador, la representación respeta la gravitación de la heterogeneidad étnica y la especificidad de las diferencias individuales.

Finalmente, la estetización de los sectores populares en la pintura de Tarsila puede revelar algunos de sus límites ideológicos si se la compara sucintamente con la formulada por su contemporáneo Lasar Segall. Naves (1996) advierte que en el caso de este último, en el traslado de Europa a Brasil la situación brasileña de mayor miseria y menor conflicto social, así como también la relativa pasividad de los sectores populares locales, vuelven problemática la prolongación del humanismo compasivo “a la europea” desplegado en su pintura previa (y que exigía la asunción de una actitud de afirmación orgullosa de parte de los “humillados”). Así, buscando responder al desajuste entre los “otros” que conoce en Europa y los que encuentra en Brasil, Segall apela a un progresivo “clasicismo” formal, y tiende a refugiarse temáticamente en la naturaleza. En esta dirección, podemos concluir que también Tarsila enfrenta cierta dificultad para constituir al “otro” como sujeto social íntegro y definido, dificultad que se refracta en términos formales en esta “indefinición” en la aprehensión del otro (lo que conduce a alejarlo vaciándolo de su individualidad, y retrayéndolo a una fusión con el medio absoluta y sin mediaciones). Esos arquetipos míticos serían parte de la búsqueda de una solución formal e ideológica al problema de la pasividad e indefinición de carácter de la alteridad: esos “otros” entregados “salvajemente” al goce de la “preguiça” tropical y al predominio absoluto de sus instintos darían cuenta, indirectamente, de una percepción del colectivo popular como una instancia pasiva e informe (análoga a la “ausencia de carácter” en *Macunaíma*) y sometida a las fuerzas telúricas. Aun enfrentando dificultades semejantes, las soluciones de Tarsila y Segall frente a la alteridad brasileña resultan marcadamente diferentes, tanto en términos formales como ideológicos: la abstracción, despersonalización y fusión con el medio desplegadas por Tarsila contrastan con el lazo mediado que establece Segall entre el oprimido brasileño y la naturaleza³¹⁸.



³¹⁸ Por ejemplo, en “Menino com lagartixa” de 1924 (Lámina IX), uno de los cuadros de Segall más influidos por la estética de Tarsila, las lagartijas abren explícitamente un puente simbólico entre la exuberancia tropical de la que emergen y el cuerpo del joven mulato; lejos de la telurización exacerbada que explora Tarsila, aquí surge un vínculo armónico y dinámico, pero también mediado y “ascendente” entre los polos de la selva y el “otro” social; inclusive, mientras el enorme fondo vegetal es sometido a cierto grado de abstracción (convertido en una abigarrada síncreisis geométrica de volúmenes, texturas y colores heterogéneos), el joven -que se sitúa en el primer plano de la escena e interpela directamente al espectador, creando un vínculo directo de proximidad- presenta claramente definidas las huellas de su identidad personal -a pesar del equilibrio geométrico que domina su rostro-, al tiempo que ningún elemento exagera su

Un punto de llegada. Fines y puentes de *Serafim Ponte Grande*

“O que atropelava a verdade era a roupa,
o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.”

Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”

Serafim Ponte Grande, el “romance-invenção” que Oswald de Andrade escribe entre 1928 y 1929 (y publica en 1933)³¹⁹, constituye, junto con *Macunaíma*, uno de los experimentos vanguardistas formalmente más radicales emprendidos por el modernismo en el campo narrativo. Erigiéndose contra la tradición literaria y extremando el opacamiento de la representación, *Serafim...* pone en crisis numerosos géneros y estilos, e incluso desarticula la propia categoría de texto. Volviendo imposible dissociar forma y contenido, y desestabilizando continuamente la referencia social, la ficción refuncionaliza diversos residuos heredados de los géneros literarios y de los discursos sociales finiseculares, insertando fragmentos de las ideologías hegemónicas a fin de siglo en un nuevo contexto semántico.

Por ello, para abordar la aprehensión de la cultura popular y la construcción de un modelo de alteridad social en esta novela oswaldiana, creemos imprescindible revisar previamente el modo en que este texto desarticula ese legado ideológico más amplio de los géneros literarios y los discursos sociales. El desarrollo de estos planos de análisis (hasta ahora no contemplados tan detalladamente en los apartados anteriores) nos permitirá considerar con mayor profundidad en *Serafim...* la puesta en cuestión de los modelos heredados de otredad social, ya que esta puesta en crisis se articula, de manera sincrética e indisociable, con la desarticulación de otras identidades fundamentales, como las categorías de “texto” y de “sujeto” (las nociones estables sobre las que se basaba hasta entonces la “representación”).

Tal como ha señalado Campos (1990a), *Serafim...* despliega una parodia múltiple al libro como objeto³²⁰ y, al mismo tiempo, pone en crisis la unidad estructural del libro. Este proceso de

identidad racial o su corporalidad.

³¹⁹ Primera edición: Río de Janeiro, Ariel.

³²⁰ Además de una “Errata” que, en plena narración, funciona como si fuese un capítulo de la

fragmentación, incipiente en su novela anterior *Memórias sentimentais de João Miramar*, se agudiza en este texto, al igual que otros procedimientos formales de experimentación. Si *Memórias...* preservaba la unidad narrativa propia del *Bildungsroman* (y la innovación se centraba especialmente en el plano de la sintaxis de la frase, por medio de la creación cubista de metáforas, metonimias y sinécdoques insólitas), en *Serafim...* la descomposición se extiende al nivel macro de la sintaxis narrativa.

Además, *Serafim...* agrega a esa descomposición de la unidad macro, el estallido del registro en fragmentos: residuos de múltiples géneros literarios, y diversos subgéneros narrativos y discursos sociales tópicos reciben el tratamiento metonímico-cubista que en la novela anterior se destinaba a la frase. Insertos en el texto de vanguardia, en ese anti-libro hecho con los restos desgajados de otros libros, esos fragmentos adquieren una función metalingüística pues permiten revisar paródicamente la historia de la novela como género y, con ella, la historia de la institución literaria y de otras instituciones sociales³²¹. Se crea así un collage polifónico de residuos heterogéneos, desjerarquizados y refuncionalizados que tienden a la dispersión, ya que configuran una trama de múltiples direcciones potenciales, generalmente no desarrolladas.

En particular, Oswald ataca los tópicos y estereotipos de la literatura “burguesa” heredada, en sus versiones de la “alta literatura” y de la emergente cultura de masas. A estos recursos desestructurantes se suma el dislocamiento inverosímil del tiempo narrativo, que funciona como una instancia vacía, no mimética, puramente “semiológica”³²².

Haciendo estallar los restos de la tradición literaria y cultura¹ en crisis, *Serafim...* se configura por medio de la cita irónica de fragmentos tanto de la literatura de viajes del s. XVI, como del diario íntimo, la poesía parnasiana finisecular, la narrativa naturalista, el drama social, la

novela (p. 113), en el inicio el autor presenta una lista de “Obras renegadas” (con la mayor parte de la propia producción hasta la fecha, incluida la novela *Serafim...*); además, se boicotea la propiedad literaria gracias al “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (p. 6), al tiempo que, en el final la fecha de edición instaura una cronología invertida, en tanto se declara que el libro fue escrito “de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (p. 163).

³²¹ Esa desestructuración se encontraba en germen en la novela anterior, *Memórias sentimentais de João Miramar* (de 1924). Ese texto ya dialoga de manera ambigua con la tradición narrativa precedente (entre otros numerosos recursos, a través del prólogo ficcional de “Machado Penumbra” -parodia de Machado de Assis-, quien fuerza una absurda reinsertión de la narración vanguardista en la tradición literaria e institucional conservadoras).

³²² Así, personajes que mueren, como el hijo del protagonista (que aparentemente él mismo asesina por error), o que desaparecen por decisión deliberada del narrador (como Pinto Calçudo), retornan de manera inesperada e inverosímil, reforzando así la desarticulación y el

crónica mundana y las novelas picaresca, de folletín y de aventuras. A veces la desacralización de esos modelos se acentúa a través de su inclusión en un contexto discursivo disonante, o por la interpolación inesperada de un registro bajo que, al interior del fragmento, genera un contrapunto violento que refuerza su desintegración. Consideremos algunos ejemplos en detalle.

En uno de los fragmentos (el diario íntimo del protagonista, en el que ingresan irrespetuosamente informaciones absolutamente heterogéneas)³²³, Serafim confiesa sus intenciones de escribir una novela naturalista. Sin embargo carece de argumento, de modo que el proyecto narrativo permanece vacío de sustancia, como el propio *Serafim...* Cuando el protagonista se detiene en la escritura de la primera frase de esa ficción hipotética, revela un preciosismo parnasiano que boicotea el naturalismo escogido a priori³²⁴; inmediatamente después, la reflexión sobre el empleo de un vocablo vulgar boicotea también el supuesto preciosismo parnasiano³²⁵. Así, el proyecto naturalista, que en la versión de Serafim aparece desestructurado por la carencia de argumento, anulada su función ideológica y reducido a la superficie de la forma (e incluso desviado el estilo hacia el polo estético opuesto, que también se neutraliza por el desvío), es forzado a revelar rápida e indirectamente sus límites “burgueses”.

Serafim... atenta también contra la descripción realista-naturalista presente en la novela y en la crónica mundana³²⁶, y ataca la oratoria académica y política propia de la elite dirigente³²⁷.

reordenamiento azaroso de los fragmentos.

³²³ Desde instantáneas de los dramas conyugales desatados por la infidelidad reiterada del protagonista, hasta detalles irrelevantes de la experiencia cotidiana.

³²⁴ Más adelante el texto atenta también contra las huellas parnasianas: en un desopilante viaje en barco, Serafim compone un poema de estilo parnasiano, exitoso entre la tripulación aunque sólo contiene frases kitsch, residuos arcaizantes y detalles “bajos” que hacen estallar ese repertorio finisecular aristocratizante.

³²⁵ Asumiendo el eco de un prurito claramente “decimonónico”, se pregunta si convendrá o no escribir la palabra “coito”, decidiéndose finalmente por la escritura de “coi...”, siguiendo el ejemplo “clásico” de Camões con la palabra “bunda”.

³²⁶ Por ejemplo, mientras el fragmento “O largo da Sé” cita un tópico común en la narrativa finisecular, y aprehende las transformaciones de la ciudad moderna con el típico tono “saudosista” de los cronistas decimonónicos, se acelera de manera inverosímil el tiempo narrativo de esas transformaciones, de modo que la ciudad se convierte en una escenografía “surrealista”, derrumbándose así el puente -establecido frágil y paródicamente- con el estilo finisecular.

³²⁷ Cuando luego de innumerables desvíos insólitos, el barco en que viaja Serafim consigue llegar a Europa, el protagonista contempla París desde la altura, y le dirige un discurso saturado de clisés decimonónicos que bordean el sinsentido (“Paris ajoelhou-se a seus pés coberto de lagartixas arborizadas. Ele, então, dirigiu-lhe este ora viva!: ‘Fornalha e pêssego! Domingo de semi-deusas! Egito dos faraós! Roma de Garibaldi! Dás dobrado o que as outras capitais oferecem! Ao menos, dentro de tuas muralhas, se pode trepar sossegado!”), p. 103). Así, el texto parodia el “lado douor” de las elites y su complejo de inferioridad frente a Europa.

Con la misma intención desestructuradora, explora los efectos potenciales de la proliferación descontrolada de los narradores, de los personajes y de la trama novelesca³²⁸.

En los fragmentos finales de la novela (sobre todo aquellos en los que se refieren los viajes “transatlánticos”), la fluctuación en el agua y la deriva semiológica se corresponden y potencian recíprocamente. Allí el discurso explora diversas formas del exceso, evidenciando una tendencia irrefrenable al desvío y la pérdida del control, al tiempo que los clisés se acumulan produciendo un collage absurdo³²⁹. En esta dirección, “Será fim” y “Ponte Grande” pueden entenderse como el doble juego entre la ruptura y la continuidad, entre el quiebre “final” de la tradición (literaria, estética, cultural) y la apertura de un “puente grande” que liga los restos del orden heredado con el nuevo orden.

En los ejemplos anteriores, la experimentación con la puesta en crisis de los géneros discursivos se produce a través de un doble movimiento: por un lado, el texto violenta “de adentro hacia afuera” el límite de los discursos estéticos (y sociales en general) heredados, al acumular “lugares comunes” residuales (tópicos, clisés, ideologemas) en una yuxtaposición absurda; por otro lado, quiebra “de afuera hacia adentro” las leyes internas del estilo o del género (repertorio poético, registro, verosímil, estructura argumental, etc.) por el vaciamiento o la incorporación de un elemento radicalmente ajeno.

Serafim... se revela contra el arte de importación que condensa las instituciones burguesa y europea, buscando crear una inflexión nueva, vanguardista y nacional³³⁰. En esta dirección de ruptura y refundación de un nuevo orden, y como consecuencia de la desarticulación de los tópicos heredados, la novela desenmascara continuamente la convergencia entre arte burgués, moral represiva, familia y alter-ego, en contraste con los modelos (de discurso y de sujeto) exaltados por el texto. En efecto, en la medida en que se libera el sujeto, se desarticula el orden del discurso. De hecho, la abolición del estilo y de la cultura heredados se produce junto con la

³²⁸ Por ejemplo, en el apartado “O meridiano de Greenwich. Romance de capa e pistola em quatro partes e um desenlace”, se juega con la introducción de un extenso esquema narrativo propio de una novela folletinesca y de aventuras en el que el narrador y los personajes se desdoblan en otros, adquiriendo nuevas identidades ficcionales.

³²⁹ Así por ejemplo, el poema pamasiano, que cierra esa oratoria, se desvía escandalosamente hacia un leitmotiv propio de la oralidad popular, atentando nuevamente contra el repertorio “aristocrático”. Por lo demás, la frase de cierre en ese supuesto poema pamasiano (“Pemas/ pra que te quero!”) cita veladamente el juego con la misma expresión popular en *Macunaíma*.

³³⁰ Así, contra el “arte amanhecida da Europa requeitada al sol das costas (...). Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro” (p. 34).

postulación de un “sujeto libre” en términos sociales, morales y psíquicos, entregado a la pura satisfacción de sus deseos, y carente “al fin” de lazos burgueses, pruritos éticos y censuras superyoicas (en ese sentido, *Serafim...* explora la anulación del sujeto y la emergencia de una pura “máquina deseante” en términos eminentemente contestatarios)³³¹.



Junto con esta desarticulación de los códigos y de los constreñimientos que sujetan al sujeto, *Serafim...* vuelve sobre la obsesión modernista (evidente tanto en los manifiestos oswaldianos como en *Macunaíma* y en *O turista aprendiz*) de explorar ficcionalmente el modo en que se construyen las identidades culturales de “sí mismo” y del “otro”.

En el marco de este procesamiento crítico, la novela de Oswald se apropia de varios tópicos de la literatura de viajes (especialmente de las crónicas de conquista y colonización de los siglos XVI y XVII), apelando a diversos recursos de cita y parodia, algunos ya explorados anteriormente en *Poesia Pau-Brasil*³³². En efecto, los títulos de los fragmentos, los epígrafes, el registro enunciativo del narrador y de los personajes, y el vocabulario plagado de arcaísmos, recuperan -en flashes imprevisibles y a partir del distanciamiento irónico- esas huellas del discurso colonial.

El propio Serafim pone en escena los conflictos del viajero vanguardista: como Mário en el norte y el nordeste de Brasil, Artaud en México, o Macunaíma en San Pablo, Serafim enfrenta continuas experiencias de dislocamiento entre las imágenes heredadas de sí mismo y de los otros sociales. En sus múltiples pliegues y desdoblamientos, por medio de lentes y espejos que reproducen, deforman o invierten esas imágenes, el protagonista descubre el primitivismo latente en Europa; desde Europa descubre tanto su propio eurocentrismo etnocéntrico como el primitivismo americano; en Oriente descubre la construcción imaginaria internalizada sobre el mundo oriental, para “anclar” finalmente en una identidad abierta y a la deriva, transnacional y desterritorializada (aunque, en el fondo, se centre en una esencialización primitivista del trópico como espacio privilegiado para la liberación del “ello” y la desestructuración del yo).

³³¹ Sobre los conceptos de “máquina deseante”, “cuerpo sin órganos” y “desterritorialización” que se emplean en este apartado, véase Deleuze y Guattari (1985), especialmente el capítulo III, “Salvajes, bárbaros, civilizados”.

³³² Sobre el trabajo de Oswald con los fragmentos de la literatura de viajes en *Poesia Pau-Brasil*, véase Campos (1990b).

En efecto, recién salido de Brasil y luego de innumerables desvíos, la nave consigue atravesar la línea del Ecuador, venciendo al fin la fuerza centrífuga del trópico. Así, el protagonista inicia un largo viaje alegórico y elíptico, en busca de las identidades culturales del “otro” y de sí mismo: parte del trópico hacia Europa y luego hacia Oriente, volviendo finalmente a entregarse a una deriva -ahora infinita y sin anclajes- por las aguas tropicales.

Como en los textos de Mário, ficcionalizar el viaje hacia la alteridad (sea ésta centro o periferia del sí mismo) implica un ejercicio conciente de desarticulación y reconfiguración de los modelos pre-dados. Así por ejemplo, desde París, el protagonista descubre haber internalizado el Brasil como un bazar de clisés, bajo una “visão do Paraíso” hegemónica:

“A floresta brasílica e outras florestas.
Mulheres fertilizantes conduzem colunas, arquiteturas e hortaliças (...).
Corbeilles monumentais atiram do sétimo céu dos copos brancos ananases de
negras nuas.
Periquitos, ursos, onças, avestruces, a animal animalada (...). As partes pudendas
nos refletores. Síncopes sapateiam cubismos, deslocações (...). Tudo se organiza,
se junta coletivo, simultâneo e nuzinho...” (p. 113).

Bajo los reflectores, el amontonamiento absurdo de esos fragmentos del trópico produce el efecto de un “kitsch hollywoodense”, creándose así un lazo sutil entre las imágenes de la literatura de viajes del s. XVI, el exotismo romántico, la concepción naturalista del trópico como “distorsión” de la “norma” europea y las modernas visiones “for export” en la nueva cultura de masas. Cuerpos desorganizados (cuerpos sin órganos, cuerpos reificados tanto por la naturaleza como por la mercantilización salvaje) arman una escenografía cubista y descentrada. En este sentido, acercándose en parte a *O turista...* de Mário, la ficción hace conciente el modo en que el trópico ha sido internalizado como un pastiche vanguardista, aglutinador de estereotipos en fragmentos y ligados a la exuberancia de la naturaleza, la monumentalidad exótica, la comunión providencial de razas y la hiperbolización de la sexualidad. Así, el texto reorganiza y desestructura sintéticamente toda la tradición que hemos analizado, del romanticismo a *Retrato do Brasil* inclusive.

De este modo, el texto procesa de manera autocrítica la propia paradoja del intelectual modernista que, como advierte acriticamente Paulo Prado en el prólogo clásico a *Poesia Pau-Brasil*, “descubre Brasil” en Europa. Como si Oswald parodiase ese juicio de Paulo Prado y el primitivismo “a la europea” implícito en el propio movimiento antropófago, ese “descubrimiento de Brasil” y del trópico aparece claramente mediado por los “preconceitos” etnocéntricos de una antigua mirada colonial (que ahora se somete a sucesivas metamorfosis que sincretizan lo arcaico

y lo ultramoderno, las razas y culturas heterogéneas, y los cuerpos, la naturaleza y el capitalismo). Sin embargo, como veremos, aunque la novela de Oswald hace conciente esta internalización de los estereotipos y clisés, no la desestructura sino que más bien la confirma, reforzando sobre todo la versión del trópico como “Paraíso dos pecados” (como vimos, presente en Alencar, Araripe Júnior, Azevedo o Prado), pero asignándole ahora una valoración plenamente positiva.

El desarrollo de la trama novelesca, la ambivalencia ideológica de esos collages y algunos juicios del narrador permiten confirmar esta hipótesis (de hecho, el borramiento de las identidades del/los narrador/es y protagonista/s constituye una operación de experimentación formal que también oscurece la distancia ideológica existente entre esos puntos de vista, impidiendo resolver la ambigüedad ideológica del texto). En este último sentido, por ejemplo el narrador señala -ambiguo, oscilando entre la afirmación y la ironía- que Serafim “é da raça vadia que passa o dia na voz do violão” (p. 122); cuando el protagonista recorre Europa y el Cercano Oriente, advierte que “sentiu-se longe do Brasil das vidas animais” (p. 138); cuando Pinto Calçudo conquista a una francesa, el narrador concluye que el viaje opera como una colonización inversa del trópico sobre Europa, ya que “no país animal foram as senzalas que mandaram as primeiras embaixatrizes aos leitos brancos” (p. 123). Así, el texto confirma la definición de Brasil (y del trópico en su conjunto) por medio del ocio, la exuberancia de la naturaleza y el predominio de los instintos (sexuales) y de la animalidad. Los elementos que en “um livro pré-freudiano” como *Retrato do Brasil* adquirirían nefastas connotaciones negativas, revelan en este libro “posfreudiano” su potencialidad positiva, en favor de la liberación del sujeto respecto del constreñimiento represivo de la cultura. Pero el cambio de signo no implica una descomposición crítica del patrón ideológico, fundado en un pensamiento binario que opone cultura/naturaleza, Europa/trópico, masculino/femenino, activo/pasivo, racional/instintivo, conciente/inconsciente, trascendente/inmanente, verdadero/falso, Uno/Otro), modelizando una identidad en definitiva idéntica en ambas versiones. Pues tal como advierte Descombes, en el pensamiento filosófico que excluye la diferencia sólo puede haber identidad y “otredad” (como mera negación de la identidad)³³³.

Es en París (y no en Brasil) donde el protagonista descubre el furor primitivista de moda en los círculos “chiques” europeos (como el “Bal Nègre” francés, “última invenção pior do que qualquer baile de quarta feira de cinzas na favela”, p. 121). Serafim experimenta las drogas para entregarse a “uma saudade de João do Rio” (p. 108); así, exponiendo abiertamente sus lazos con

³³³ Para una conceptualización de los términos de “identidad” y “diferencia” en la reflexión de la filosofía francesa contemporánea (especialmente en torno a Deleuze y Derrida) véase por ejemplo el análisis de Descombes (1988: pp. 179-217).

el dandi finisecular, forja una tradición propia que liga decadentismo y vanguardia³³⁴. Luego concurre a un “dancing metaphysique” en el que, de manera inverosímil, se encuentran “Carlito, Gloria Swanson, Georges Carpentier, Raquel Meller, Einstein, o Dr. Epitácio y Picassô” (p. 139) delante, encima, debajo y a ambos lados del personaje, componiendo un collage arbitrario de íconos de la cultura contemporánea³³⁵. Allí, ese “Bal Nègre”, “pior” que un baile de favelados en Brasil, prueba tanto el cosmopolitismo y la desjerarquización cultural implícita en el primitivismo, como el primitivismo latente también en la cultura europea, pues en el roce de los cuerpos en danza emergen las pulsiones primitivas latentes en la moderna sociedad europea, evidenciando una suerte de tropicalización de Europa, la venganza de una colonización invertida que expresa el triunfo del “ello” y de las culturas dominadas, el retorno de lo reprimido en connivencia sincrética con la modernización, forjando una “barbarie tecnizada”:

“O serrote das florestas atávicas o irmana sem barulho às orquestras mulatas e coloniais. Nem ele inutilmente disfarça. Sobre as peles despidas por Poiret, Patou, Vionet, Lanvin, calombos crescen de perlas, e verrugas verdes de safiras, guinchos de negros, corpos de lamparina e de dentista e animais de todas as Áfricas vestidas se esfregam nas fêmeas brancas” (p. 122).

A la vez, los vínculos afectivos del protagonista permiten poner en juego estereotipos culturales contrapuestos que cada personaje encarna alegóricamente, en una cita ambigua (que no deja en claro hasta qué punto es paródica) de esos modelos ideológicos que pueblan insistentemente la novela y el ensayo del s. XIX. Así, mientras una amante francesa ha sido educada en el marco de la represión religiosa, y anhela liberarse de ese confinamiento negativo, él,

“...ao contrário, desde os mais tenros anos, tinha sofrido o embate dos jacarés e das minhocas de sua terra natal e provavelmente adquirira o bicho carpinteiro que levava outrora os seus gloriosos antepassados -os bandeirantes- aos compêndios geográficos do Brasil” (p. 130).

³³⁴ Y de acuerdo al “Prefácio” de 1926, ese decadentismo se afianza, además, en la decadencia “pradiana” de los antiguos bandeirantes. Aquí, a diferencia de *O turista...*, la aceptación del “lado decadente” no resulta problemática.

³³⁵ Obsérvese la gravitación de Picasso, paradigma del primitivismo plástico, en el seno de ese pastiche desjerarquizador.

Así, el texto refuerza la polarización clásica entre cultura europea, racionalización y represión por una parte, y naturaleza tropical e hiperestesia sexual por otra³³⁶. Y cuando fatigado del viaje, Serafim anhela volver a Brasil, el país es evocado bajo el tópico (clásico en la literatura colonial) de la mujer sexualmente conquistada³³⁷, o por medio de imágenes cubistas que reúnen, de manera insólita, fragmentos de estereotipos sexuales y materiales “típicos”, en una mezcla sincrética que sexualiza la naturaleza y naturaliza la sensualidad, creando una velada exaltación de la miscigenación racial y cultural. Como en las citas anteriores, la acumulación de fragmentos (que el ojo metonímico fetichiza) reitera la des-organización en la representación del cuerpo, la desarticulación de toda jerarquía que no responda al deseo. Sin embargo, la yuxtaposición de materiales heterogéneos y la fragmentación también sugieren una reificación de los sujetos femeninos y una fetichización de las mercancías, otra faz que vuelve a emparentar al dandi con los antepasados conquistadores, evidenciando las condiciones ideológicas de esa supuesta utopía liberadora.

“O Brasil dos morros da infância que lhe ofertava a insistência dos mais feijões, dos mais biscoitos, dá-lhe o amor no regresso.

Pernas duras, bambas, peles de setineta de mascate e de lixa de venda, seios de borracha e de tijolo, bundas, pêlos, línguas, sentimentos” (p. 150).

Luego, de visita por Turquía, Fenicia y Palestina, el protagonista consume esos países como espectáculos exóticos con una kodak, un Baedeker y una Biblia como guías. Al igual que en *O turista...*, los escenarios extraños se presentan como el “otro periférico” respecto del “Uno-europeo” y, por ende, revelan puntos de contacto sutiles con Brasil. A la vez, en oposición al viaje antropológico emprendido en *O turista...*, aquí el protagonista deambula, como Artaud en México, entregado a un turismo narcisista que, lejos del contacto con la alteridad, busca confirmar sus propios “preconceitos”. Como el exotista conoce al otro ya antes de conocerlo, la experiencia del viaje sólo puede desencadenar la frustración:

“O mais tinha tudo emigrado como a casa de Nazaré, pelos ares, para os livros do Ocidente. Nem Tibérias tinha mais romanos de Tibério” (p. 140).

³³⁶ Obsérvese, en la cita anterior, la referencia “jocosa” a la hiperestesia sexual de los antepasados conquistadores.

³³⁷ En el poema que abre el fragmento “Fim de Serafim”: “.../Te procuro/ Caminho de casa/ Nas estrelas/ Costas atmosféricas do Brasil/ Costas sexuais/ Para vos fornicar/ Como um pai bigodudo de Portugal/ nos azuis do clima/... (p. 149).

Oriente no existe, en esos términos exotistas y arcaizantes, más que en la imaginación occidental³³⁸. Pero el texto descubre el carácter construido de los imaginarios sociales sólo cuando se refiere al “otro” (advirtiendo que Europa es más primitiva y Oriente menos histórico de lo que se creía); en cambio, la identidad de sí (del trópico) se mantiene estable antes, durante y después del viaje. Así, el yo es el límite (el espejo) para la desestructuración de los estereotipos refractados, y el periplo por el centro y otras periferias sólo confirma “lo que ya se sabía” sobre la propia identidad. Por eso, agotadas las ansias de exotismo, el protagonista regresa, dominado por el deseo de volver en (a) sí.



La dimensión más eminentemente política de los conflictos (psíquicos, sexuales, éticos y culturales) vivenciados por el protagonista emerge en el fragmento “Testamento de um legalista em fraque”, cuando irrumpe la rebelión política colectiva y la represión por las fuerzas del Estado³³⁹. En ese contexto de caos se incrementa la resistencia a la represión, y la desorganización social se transpone al plano del sujeto: Serafim coloca un cañón en la terraza, apuntando a la casa de Carlindonga (su director de oficina) y lo asesina; cometiendo un segundo delito “liberador” se apropia del dinero dejado por los revolucionarios en el cuarto de su hijo Pombinho (a quien quizás ha matado junto con Carlindonga). Esa rebelión aparece sesgada por la represión política, análoga a otras formas de represión condenadas por el texto. En ese marco crece su resistencia a la castidad, un mandato erigido “contra a natureza” (p. 78). Y en un momento de excitada inspiración, Serafim asume el papel del intelectual que incita a las masas a la rebelión, llamando a negros e indios, explotados por igual a lo largo de la historia brasileña, a sumarse a la resistencia contra el ejército del Estado. Para nuestro análisis el pasaje es significativo porque constituye la única instancia en que Serafim invoca explícitamente a las alteridades sociales nacionales, aunque presentizadas sólo en términos imaginarios. En la arenga fantástica, la rebelión adquiere la connotación trascendente de una primera clausura de la dominación:

³³⁸ En la novela también América Latina es un territorio aurático imaginado por los orientales como alteridad radical: en Jerusalén, Serafim le pregunta a dos soldados curdos por el Santo Sepulcro; ellos le dicen que en realidad no existe, y que Cristo nació en Bahía (p. 141).

³³⁹ Se trata de una reelaboración ficcional de la rebelión de 1924 que instaura una primera inversión radical del orden en plena San Pablo.

“Negros martelam metralhadoras. Uma trincheira real onde se digere pinga-com-pólvora! Famílias dinastas d’Africa, que perderam tudo no eito das fazendas -fausto, dignidade carnavalesca e humana, liberdade e fome- uma noite acordando com as garras no sonho de uma bateria. Viva a negra! Sapeco no fogo!

E os índios onde os misionários inocularam a monogamia, e o pecado original! E os filhos dos desgraçados co’as índias nuas! Vinde! Vinde destroçar as tropas do Governador-Geral! Fogo, indaiada de minha terra tem palmeiras!” (p. 77).

Sin embargo, esa dimensión política y social adquiere un lugar secundario en la rebelión global tematizada por el texto; la insularidad en el tratamiento del episodio (restringido a un sólo fragmento, aislado por completo del resto de la ficción) sugieren la conciencia de una cierta contradicción entre la abolición radical de la moral individual y la construcción de un orden político y social más justo, por otra³⁴⁰.



La novela da cuenta del proceso de liberación sexual vivenciado en los años veinte, a medio camino entre la herencia decimonónica y la emergencia de una concepción moderna de la libido y del sujeto. En efecto, elementos tales como el terror a la sífilis, la pobreza de métodos anticonceptivos o la internalización de las “bondades” de la represión sexual sobreviven en el plano de la sexualidad, constituyendo las huellas del s. XIX en el campo de la intimidad, equivalentes a los residuos naturalistas o parnasianos en el campo del arte. Por oposición, la lectura de Freud³⁴¹ o la aceptación del aborto, de la infidelidad y del deseo homosexual muestran el surgimiento de una concepción extremadamente moderna de la sexualidad, e incluso el intento

³⁴⁰ Esa tensión entre la utopía de un anarquismo radical y la utopía de una transformación sociopolítica, se agudiza en Oswald en la década del treinta. De allí la autocrítica feroz desplegada en su “Prefácio” para la primera edición de *Serafim...* en 1933. Allí Oswald (ahora militante del Partido Comunista) ataca al modernismo como vanguardia provinciana y sospechosa, ironizando en torno al lazo estrecho entre economía y estética, pues “o movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico”, asocia el alza del café a la literatura nuevo-rica de la semicolonía, buscando alcanzar “os custosos surrealismos imperialistas” (p. 38). Allí Oswald apenas valora *Serafim...* como un documento de “o brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo” (p. 38), y lo descalifica como un texto oportunista y conservador, al servicio de los intereses de la burguesía (excepto por el sarcasmo anarquista especialmente sexual).

³⁴¹ Empleado por el protagonista para excitarse (p. 59) tanto como para entender sus complejos devaneos eróticos (p. 69).

de abolir la moral que vincula monogamia, religión y orden político. En ese sentido, el “puente” de Ponte Grande está constituido también por los puntos de quiebre y de pasaje que fracturan al sujeto, en el seno de un sistema de valores de la intimidad en crisis³⁴².

Para poner en escena esos devaneos del deseo enfrentando los límites morales, ideológicos y culturales, *Serafim...* exagera obsesivamente la sexualidad del protagonista desde la infancia³⁴³ hasta la adultez. Obligado a casarse en una oficina policial (en el fragmento intitulado irónicamente “Vacina obrigatória”), desde el inicio del matrimonio Serafim se comporta como un dandi sensualista deseoso de experiencias sexuales fuera del matrimonio y de toda “convencionalidad”. Así, se hace amante de cocineras, criadas o telefonistas de los sectores populares, tanto como de cantantes o actrices brasileñas y europeas de la alta sociedad, o experimenta deseos homosexuales por varias figuras (como el amigo “amoral” Pinto Calçudo o un bello vecino).

Refuncionalizando el viejo tópico decadente que identificaba a escritores e intelectuales con una “enfermedad de la voluntad”, Serafim fracasa en todos los proyectos que decide emprender, volviéndose un *flaneur* lujurioso y estéril desde el punto de vista intelectual. Invirtiendo la condena a la esterilidad ociosa y decadente (de fuerte gravitación en la literatura y el ensayismo de entresiglos), el texto refuerza la oposición entre instintos y cultura (como instancia represiva), compatibilizando la resemantización de ese tópico decimonónico con las reformulaciones freudianas del mismo conflicto³⁴⁴.

Invirtiendo la condena “pre-freudiana” a la exuberancia sexual y al ocio presentes en *Retrato do Brasil*, aquí el instinto se impone con desenfado, arrasando con una definición negativa de la cultura y con la represión moral (y especialmente, con la monogamia) que contradicen las

³⁴² Sobre todo en el inicio de la ficción, cuando Serafim aún está “anclado” en el orden laboral, marital, social y geográfico (aunque terriblemente incómodo), la emergencia de deseos prohibidos todavía engendra cierta “culpa”, que luego será “sabiamente abolida”. Así por ejemplo, ante el deseo del “Apolo” que se ha mudado frente a su casa, surge la conciencia del límite que impone “a jararaca” (p. 63): a través de una imagen simbólica de larga tradición, alude a la vigilancia represiva de la esposa o de la propia moral internalizada. Del mismo modo, cuando sueña que ha cambiado de sexo y ahora es la amante de Pinto Calçudo, exclama para sí “Sinal de calamidade!”, reprimiendo el deseo como un síntoma negativo de “decadencia” (como si la condena “pradiana” de la lujuria aún no hubiese sido abolida).

³⁴³ Véase el despertar de la “procacidad” sutilmente esbozado en el “Primeiro contato de Serafim e a malícia”.

³⁴⁴ Siguiendo probablemente el modelo de *El malestar en la cultura*, publicado a fines de los años veinte.

pulsiones sexuales irrefrenables³⁴⁵.

Sin embargo, reforzando cierta tendencia a la manipulación instrumental del “otro”, Serafim establece vínculos sexuales diversos según la clase de pertenencia de las amantes: con las jóvenes pobres siempre entabla relaciones fugaces de mero consumo sexual; con las mujeres glamorosas, interviene (a veces) la fascinación además del deseo, aunque tampoco allí el vínculo implique un compromiso afectivo. Varias veces el protagonista prolonga una mirada decimonónica sobre la alteridad, que tiende a manipular al otro como mercancía sexual, o a esencializar el género femenino reduciéndolo a un arquetipo³⁴⁶, de modo que el transgresor vanguardista que aspira a abolir nietzscheanamente la moral no abandona los clisés más anquilosados para pensar la alteridad socio-sexual. En este punto, como en otros, la posición del narrador frente a la enunciación del protagonista resulta por lo menos ambigua³⁴⁷.

Serafim... registra con humor la vigencia, en diversos discursos sociales, del clisé que asocia el trópico a la exacerbación de la sexualidad³⁴⁸. El problema es que ese clisé -que circula entre los estereotipos explotados por la cultura de masas- es confirmado por el propio texto. Así, además de las citas anteriores, algunos detalles tienden a ligar cuerpo y espacio (y en particular sexualidad y geografía), reforzando sutilmente esa sexualización del trópico y la incidencia del mismo en la exacerbación de la sexualidad.

Luego de vivenciar la liberación sexual, la superación de la moral y la rebelión política, Serafim embarca en el “Stream Ship. Rompe-Nuvem” (un paquebote a vela y querosén, y al mismo tiempo un transatlántico), en viaje por diversos océanos con su amigo Pinto Calçudo. Se

³⁴⁵ En un momento de desesperación por haber perdido el control de sí, el protagonista advierte, irónico, que el único camino posible para autorreprimirse sería “cortar a incómoda mandioca que Deus me deu!” (p. 58).

³⁴⁶ Por ejemplo, cae seducido por una mujer del “Copacabana Palace” a quien quiere “na atmosfera que tu mesma criaste. Porque te reduzo à menina permanente, curiosa, sentimental que existe em toda mulher” (p. 84).

³⁴⁷ Por otro lado, ese tipo de suspensión del juicio ético o ideológico, de parte del narrador, podría entenderse como una puesta en acto de la suspensión de la moral que el texto tematiza como “utopía liberadora”.

³⁴⁸ Así por ejemplo, cuando la actriz de cine Dorotéia abandona a Serafim, y huye con su amante hacia Río de Janeiro para filmar el kitsch “Amor y patriotismo”, el amante besa a la diva en el final de la película, sufriendo una erección... captada por la cámara. En pleno escándalo desatado en los medios, el periódico “A maçã descascada” publica un artículo “horroroso” titulado “O pau

inicia así una etapa más radical en la experimentación del sujeto a la deriva, liberado de la represión y del anclaje social y témporo-espacial. Junto con la tematización de la deriva, el propio texto rompe las últimas amarras con el verosímil realista, e ingresa en una zona de naufragio más extrema: por practicar deporte, Pinto Calçudo introduce un palo en la ventana del camarote; con ese remo improvisado produce “um grave desvío na rota do transatlântico, que aporta inesperadamente ao Congo Belga” (p. 91) o a otras tierras extrañas (quizás Jerusalén, México, Guaratinguetá, o un continente aún no descubierto). La nave ingresa en un tiempo mítico sesgado por la pérdida de referencias y el extrañamiento absoluto frente al mundo, bordeando el tiempo “originario” de la conquista y la colonización. Así, como *Retrato do Brasil*, como *O turista aprendiz*, como los utópicos manifiestos oswaldianos, también *Serafim...* retorna a ese “principio” mítico como la vía terapéutica privilegiada para fundar un nuevo orden y una nueva valoración de la propia identidad y de la identidad del “otro” contenido en “nosotros”.

De manera alegórica, en lugar de subir hacia el norte la nave zigzaguea en dirección sudoeste/noroeste, atrapada en el trópico, puntualmente en la ruta de la colonización entre Africa y Brasil. La tripulación teje varias explicaciones sobre ese desvío (un desperfecto en la brújula, la acción insidiosa del viento) hasta que, dominado por la culpa, Pinto Calçudo finalmente confiesa frente al cura que ha interferido en el recorrido del barco, remando a contramano con un pasamanos de escalera. Inserto en ese proceso de transgresión y culpa (que luego desembocará en una liberación radical de las pulsiones sexuales), el palo adquiere claramente una connotación fálica³⁴⁹. La tripulación ordena entonces que cualquier palo se convierta en remo, y los turistas en remeros de galera. En el marco de las resonancias coloniales despertadas alegóricamente por la fuerza centrífuga del trópico y de la ruta esclavócrata, esa metamorfosis del transatlántico en galera sintomatiza el cariz retrógrado y estigmático que parece desenmascararse, inevitablemente, como condición *sine qua non* para llegar a Europa³⁵⁰. La escena metaforiza, de manera sincrética, el carácter arcaizante, carnavalesco y sensualista contenido en la identidad nacional. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta nuestro recorrido por la tradición estética y ensayística brasileña, invierte escandalosamente los tópicos de la determinación del trópico presentes en la obra de

duro dos trópicos não respeita estrela!” (p. 70).

³⁴⁹ A lo largo de la novela numerosos elementos refuerzan esa connotación fálica y generalmente procaz. Uno de los casos más groseros es el nombre “Conte Pilhanculo” del personaje imaginado en el fragmento “O meridiano de Greenwich” (p. 127).

³⁵⁰ Junto a la conversión del transatlántico en galera, la presencia del cura, las cita de Santo Tomás y de *La conquista espiritual* de Montoya, la repetición insistente de “Navega Mariquinhas Navegadeira” (que cita los estribillos de la poesía popular tradicional), y el descubrimiento de un continente desconocido, refuerzan la remisión del texto al mundo medieval-renacentista y al proceso de descubrimiento y conquista de Brasil.

Debret, Rugendas, Araripe, Azevedo y Prado. En ese barco-inconsciente atrapado bajo la égida del trópico, los textos de estos autores encuentran un punto privilegiado de inflexión y de clausura.

Reforzando las raíces medieval-renacentistas de esa imagen fundada en la exaltación carnavalesca de los instintos, la anulación de la represión y la inversión del orden, en el caos irracional que Pinto Calçudo instaura en el barco resuena subrepticamente la parodia de la represión eclesiástica y el triunfo de la lujuria y la gula en “La nave de los locos” de El Bosco, un precedente central de las vanguardias de los años veinte³⁵¹.

Posteriormente Pinto Calçudo se descubre una extraña verruga en la cabeza, sometiéndola a un tratamiento insólito e irracional. Llevado de urgencia a la enfermería del barco, el personaje es narcotizado para que no escuche el absurdo diagnóstico médico³⁵². En un *ready-made* próximo a las refuncionalizaciones del dadaísmo, el telégrafo (inutilizado porque el barco está lejos de tierra) sirve ahora para tratar la verruga rebelde de Pinto Calçudo. En una parodización irrespetuosa de la tecnología, la malformación -diariamente bombardeada por los rayos de la cabina telegráfica- se convierte rápidamente en una antena encefálica que capta insólitos mensajes extemporáneos³⁵³. Todo el episodio de la verruga dispara una reminiscencia sutil de la “Extracción de la piedra” también de El Bosco³⁵⁴. Así, el texto incorpora sutilmente

³⁵¹ “La nave de los locos” se inspira en una metáfora típicamente medieval sobre la inversión del orden, y constituye una crítica paródica a la Iglesia. En el cuadro aparecen dos religiosas y un monje que han abandonado los preceptos de la Iglesia y se divierten con un grupo de campesinos, en un extraño bote (que lleva un árbol copudo como mástil y una rama partida como timón, posibles alusiones a la licenciosidad de las fiestas de la primavera). Una lechuza oculta en el follaje, y un estandarte rosa con el símbolo turco refuerzan la idea de desvío respecto de la institución eclesiástica. Sugiriendo el tono licencioso del viaje, un bufón está sentado en los cordeles, a la derecha. El monje y una de las religiosas (con un laúd) cantan entusiasmados (reproduciendo las parejas de enamorados antes del cortejo amoroso, en la pintura medieval). Esa alusión a la lujuria es reforzada por algunos detalles (como el plato de cerezas y la jarra metálica de vino, suspendida al lado del bote). Para un análisis del cuadro, véase Bosing (1989).

³⁵² Según el cual “o paciente está impaciente devido a uma súbita e extemporânea apendicite no osso interior da cabeça, também chamado externo cleido-mastóideo ou seja ápice da oto-rino-laringologia” (p. 94).

³⁵³ Así por ejemplo, intercepta un radiograma en el que se anuncia la proximidad de un barco pirata. Por lo demás, la noticia deja a las pasajeras llenas de “um apreensivo e falso horror” (p. 97).

³⁵⁴ “Extracción de la Piedra” presenta a un cirujano extrayendo un objeto de la cabeza de un paciente atado a la silla, en medio de un paisaje natural, mientras una pareja de monjes observan la operación, con cierta actitud de descreimiento. Se trata de una escena típica del curanderismo medieval, consistente en extraer la supuesta “piedra de la necedad”. En el cuadro, en realidad se extrae una flor blanca, semejante a otra situada sobre la mesa.

residuos arcaicos y modernos de la rebelión de los instintos contra la represión, articulando temporalidades y procedencias culturales heterogéneas. De manera metafórica y mediada, sugiere entonces la exaltación del polo corporal, instintivo, tropical y bárbaro, sistemáticamente devaluado por la tradición literaria y ensayística que hemos considerado.

Para celebrar el paso de la línea ecuatorial organizan una fiesta, que se presenta como un collage grotesco de materiales extremadamente diversos: el carnaval popular europeo, fiestas galantes o finiseculares, celebraciones “primitivas/istas” y juegos infantiles. Desnudo, Pinto Calçudo infesta el agua de la piscina con la verruga, impidiendo que las damas se bañen; junto a Mariquinhas, arma una alegoría del dios de los mares y del viento y entona un dúo de *Rigoletto*, para terminar absurdamente tras las rejas por dibujar un pene en lugar del “ojo del puerco”, en un juego infantil.

Duplicación invertida del *sabbat* infernal de los salvajes al estilo de *O Guarani*, esa rebelión carnavalesca de los instintos pone en acto una liberación progresiva del sujeto. En efecto, la ficción desemboca en la realización de una sociedad “antropofágica” basada en la abolición de cultura³⁵⁵ y de la moral³⁵⁶. El capítulo final, “Os antropófagos”, coincide con la realización de la “deriva infinita” -marítima y simbólica- hasta entonces apenas esbozada por el texto: allí se alcanza el triunfo absoluto de las pulsiones sobre la represión, la anulación de la cultura en sentido “negativo” y de los “preconceitos”, los valores morales y los lazos con el orden social. Incluso la ficción anula “definitivamente” el constreñimiento témporo-espacial, pues la acción pasa a desarrollarse en un plano estrictamente autorreferencial (“estavam em pleno oceano mas tratava-se de uma revolução puramente moral”, p. 159), al tiempo que se instaura como norma la movilidad perpetua por las aguas tropicales³⁵⁷, sin coordenadas de referencia ni lazos con el continente, y cobran protagonismo personajes que antes habían sido desplazados deliberadamente de la escena ficcional (como Pinto Calçudo).

³⁵⁵ Sin embargo, en ese fragmento final resuenan algunos restos “positivos” de la tradición cultural: la carnavalización implícita en las farsas medievales, la re-educación por el vicio en la versión del Marqués de Sade, las misas negras, los rituales fálicos, el tópico clásico del viaje permanente. Por lo demás (tal como advierte Starobinski, 1999: p. 26), en Sade ya está “en germen” la exaltación del salvajismo reprimido, contenido en la civilización occidental. En los textos de Oswald, esa rebarbarización también implica la celebración del salvajismo primitivo.

³⁵⁶ La “moral” también es referida como la cristianización del Derecho Romano o como la civilización occidental, tal como advierte el narrador cuando analiza las causas por las cuales una de sus amantes europeas padece de culpa católica ante sus transgresiones sexuales (p. 120).

³⁵⁷ Así, pone en escena la utopía de un movimiento perpetuo (físico, libidinal, filosófico, discursivo) exaltada programáticamente en el “Manifiesto Antropófago” (especialmente en el aforismo XIX, “Roteiros...”).

El capítulo se abre con un epígrafe extraído de *La conquista espiritual* de Montoya, que apunta a confirmar el carácter eminentemente sexual de la conquista a partir de la tergiversación del objetivo de salvación espiritual, en favor de la satisfacción de la lujuria de los conquistadores. Por el contexto en que se inserta, ese episodio confirma el desenfreno sexual de la colonia argumentado por Prado, sólo que desde una posición exaltadora y eminentemente “posfreudiana”³⁵⁸: en esta cita, como en otras a lo largo del texto, Oswald apela a una estrategia de provocación ya utilizada en *Poesia Pau Brasil* y en la *Revista de Antropofagia* en su conjunto, al descontextualizar fragmentos del discurso colonizador, obligándolos a “confesar” exactamente lo opuesto de lo que expresan en su contexto de origen³⁵⁹.

Para salir de Europa, el grupo ha asaltado el buque “El durasno” en los diques de Belfast³⁶⁰; cruzando el mar y “reunida a marinagem de smocking e comos” deciden, “em pelotão freudiano”, abolir la moral. Entonces las mujeres y los mancebos son desnudados, mientras un bardo (una figura cercana al bufón de “La nave de los locos”) deforma la poesía de Camões, “incitando a ereção da grumetada” (p. 160). Invirtiendo paródicamente discursos “hegemónicos” como los de la evangelización y el positivismo, el texto advierte que “um princípio de infecção moralista” se resuelve al atravesar la zona ecuatorial, de modo que la entrada en el trópico libera a los sujetos de los residuos de represión aún activos, instituyéndose en el barco “uma sociedade anônima de base priápica” (p. 160).

Mientras “o poderoso Jack da piscina pederastou em série” (p. 161) ante los aplausos eufóricos de la multitud, en castigo al pudor moralista ordenan arrojar al mar a una señora que chilla al ver a sus hijas desnudas entre la multitud orgiástica. Pinto Calçudo, “nu e de boné”, ordena a un grupo de viajeros conservadores que abandonen “a coação moral da indumentária” (p. 161) para entregarse al sexo y la imaginación. Rompiendo los lazos con el continente (en el doble sentido de “tierra” y “contención”), deciden “fugir ao contágio policiado dos portos” para

³⁵⁸ El fragmento refiere la historia de un cristiano que entrega sus bienes para estrechar lazos entre los conquistadores y los indígenas, aunque de hecho lo que hace es conquistar a las jóvenes indias, prostituyéndolas.

³⁵⁹ Por ejemplo, acentuando sólo el reconocimiento del goce y negando la misión represiva, “Intermezzo” en *Serafim...* se inaugura con un epígrafe de Santo Tomás en el que apenas se admite que “a fomicação é delectável...” (p. 82), y se omite la proposición adversativa sobre su carácter pecaminoso. Del mismo modo, en la *Revista de Antropofagia* diversas citas extraídas especialmente de documentos eclesiásticos (de la colonia a la contemporaneidad) revelan una apropiación “antropofágica” y desacralizadora de la palabra hegemónica del “otro”. Esa abolición de la frontera textual -que pervierte el sentido original del texto devorado- reproduce en términos discursivos la pretendida tergiversación del orden social, cultural y político en su conjunto.

³⁶⁰ Así, como antes con el robo del dinero de los revolucionarios, otra vez es el delito el que

preservarse como “a humanidade liberada” (p. 161). Entonces declaran la peste y cada tanto simulan cuarentena, vistiendo “avessas ceroulas e esquecidos pijamas” al detenerse en cada puerto tropical, pues “‘El Durasno’ só pára para comprar abacates nos cais tropicais” (p. 161).

Ese final utópico de *Será-fim...* pone fin a una larga genealogía narrativa y filosófica, pues la nave de “Os antropófagos” supone la erradicación del trascendentalismo y de toda aculturación, entronizando la lujuria y la antropofagia “en el lugar” de la moral represiva y europea. En ese sentido, el naufragio de esa comunidad liberada y fundadora de un nuevo origen (y que realiza imaginariamente la utopía del “Manifiesto Antropófago”), se propone sutilmente como la inversión perfecta del final de *O Guarani*: el mito de una “comunidad” anárquica y desaforada que naufraga copulando por el trópico es el revés exacto del mito de una comunidad que, en la comunión del orden patriarcal, naufraga negando el cuerpo, las pulsiones del “ello” y las diferencias de la alteridad social y cultural.

Tal como advierte Campos (1990a), esa utopía anárquica (que reintroduce el valor transgresivo del placer) contiene un potencial de rebelión mucho más radical de lo que cree el propio Oswald en el “Prefácio” autocrítico de 1933. La decepción con el carácter limitado y contradictorio de los regímenes de izquierda -especialmente con el stalinismo, evaluado como un nuevo mesianismo negativo- le permitirá, varias décadas después, revalorizar esa vieja utopía vanguardista: *A crise da filosofia messiânica* y *A marcha das utopias* evidencian esa reconsideración.

La alteridad social, cultural y sexual aparece travestida en las máscaras múltiples del sujeto femenino, las culturas ajenas al eurocentrismo o los sectores populares, imaginados o entrevistados fragmentariamente, siempre bajo la mediación subjetiva de un narrador que somete la propia identidad y la del “otro” a un juego complejo de dispersiones y fusiones precarias.

Aun así, a pesar de esta transgresión irreverente del orden del discurso y de la moral, que fuerza de manera inédita los límites ideológicos de la propia vanguardia modernista, *Será-fim...* parodia la tradición de pensamiento anterior pero también la afirma, pues no llega a poner intrínsecamente en cuestión la antigua asociación del “otro” a lo material, lo corporal y lo inconsciente, o al predominio de la sexualidad, lo grotesco y/o la carnavalización. “Pregiça”, sensualidad, melancolía e irracionalidad conforman un cuadro de rasgos heredados y reutilizados, y aunque las connotaciones se invierten, Brasil sigue siendo definido como “el otro” respecto de

inaugura un nuevo estadio en el proceso de transgresión.

la civilización occidental³⁶¹. Aunque en el “Manifiesto Antropófago” Oswald reivindica la utopía del retorno a un matriarcado “originario” (siguiendo a Engels y Bachofen, y anticipando la puesta en cuestión del orden patriarcal desplegada luego por la crítica feminista), *Serafim...* no desarticula de hecho las jerarquías de género. A través de la conceptualización (“pradiana” y “posfreudiana” al mismo tiempo) del trópico como “Paraíso dos pecados”, de cierta conversión de la alteridad sexual en mercancía o en fetiche, del resabio de una cierta manipulación instrumental del otro y de la confirmación eufórica de ciertos clisés, *Serafim...* pone fin -pero también abre un puente- con las grandes genealogías heredadas.



³⁶¹ Incluso, en las operaciones culturales de devaluación e idealización de la alteridad sexual anida un reciclaje de antiguos mitos semejante al que se produce frente a la alteridad social. Tal como advierte Puleo (1992: p. 100), analizando los límites ideológicos de la filosofía y de la vanguardia europeas, “en el camino que va de la identificación del acto sexual con la impureza (...) hasta la liberación por el sexo (...), nos hallamos siempre ante elaboraciones del pensamiento patriarcal en

Consideraciones finales

•

•

“Allí donde el Yo se inventa una identidad o una coherencia, el genealogista parte a la búsqueda del comienzo (...); el análisis de la procedencia permite disociar al Yo y hacer pulular, en los lugares y plazas de su síntesis vacía, mil sucesos perdidos hasta ahora.”

Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia”

Nuestro principal desafío ha sido revisar las variaciones, los pliegues y las modulaciones divergentes (silenciadas o reabsorbidas por los modelos dominantes), recuperar los tópicos e ideogramas persistentemente refuncionalizados, explicitando los márgenes sociales que ciertos textos explusan al margen o fuera de escena, y que otros erigen en el eje privilegiado de la representación. Es decir, intentamos reconstruir las huellas de una tradición, diseñando mapas de linajes, desvíos, quiebres y puntos de fuga que continuamente se desdibujan y reescriben al definir las identidades sociales.

En este sentido, las lecturas aquí ensayadas no apuntaron a cerrar los interrogantes, sino a desplegarlos señalando respuestas parciales, polémicas y provisionales a partir de un amplio corpus de textos. En cada caso hemos buscado no perder de vista tanto las coincidencias y las polémicas entre los discursos, como sus movimientos de alejamiento y diferenciación, intentando así aprehender los bordes en contacto que permiten hilvanar la red de una tradición representacional, respetando al mismo tiempo la heterogeneidad de las fuentes. Pues si es imposible definir un origen estable y trascendente, y una identidad que perdure en la continuidad del tiempo, del mismo modo los ensayos y las novelas (heteróclitos, dispersos, sesgados en cada caso por una originalidad irreductible y por una tendencia creciente a la diseminación polisémica) no pueden ser fácilmente sometidos al análisis comparativo sin que se corra el riesgo de perder de vista su riqueza intrínseca. Por ello, nuestra reconstrucción de linajes buscó revelar los puntos de contacto y, a la vez, preservar el pasado en su propia dispersión y discontinuidad, para percibir también los accidentes, los pliegues y las fisuras que vuelven inestables tanto los discursos como las identidades que éstos construyen. Desde esta perspectiva, los textos configuran mapas plagados de zonas de contacto y de líneas de fuga, combinando paralelos, cruces y aperturas múltiples... como en el laberinto de “senderos que se bifurcan” imaginado en el cuento de Borges.

Pero la propia idea del laberinto de senderos supone que la red se dispersa manteniendo al mismo tiempo su continuidad: que los senderos se bifurquen al infinito implica que existen tanto el laberinto como los propios senderos. Y de hecho, los textos tienden a dibujar entre sí algunas filiaciones persistentes, engendrando hacia atrás y hacia adelante sus propias genealogías.

Por ello, en estas páginas finales nos proponemos retomar las principales líneas de análisis desarrolladas en la tesis, adoptando una perspectiva de comparación global entre las tres etapas consideradas, y rearticulando el amplio corpus analizado en función de dos ejes temáticos: la representación de los sectores populares y la valoración de la cultura popular por una parte, y los

mitos de cohesión social por otra.



I. Representación de los sectores populares y valoración de la cultura popular

La mirada “etnográfica” del romanticismo impone un modelo exótico de cultura popular, desplazándose insistentemente hacia los confines históricos y geográficos de la nación, para neutralizar los peligros contenidos en las alteridades sociales más cercanas. En el marco de esta inflexión común, mientras los ensayos forjan categorías raciales estereotípicas y vacías de contenido (excepto cuando la mirada etnográfica contempla fascinada el universo primitivo y remoto de la cultura indígena), las representaciones estéticas circulan con menos “preconceito” por el complejo universo de los sectores populares, y aprehenden incipientemente sus prácticas cotidianas, integrándolas más espontáneamente en un *continuum* abarcador. Así, en comparación con el ensayismo oficial, el arte se acerca a la otredad alcanzando una mayor densidad semántica y demostrando más libertad ideológica y formal para forzar los límites de la visibilidad social.

Pero también las novelas evidencian una dificultad significativa para conocer al “otro”, especialmente para dar entidad a los negros como objeto de representación, pues realizan una abstracción obsesiva refugiándose en la idealización del mundo indígena o abordando la esclavitud apenas como problema teórico. La distancia cultural, los condicionamientos éticos impuestos por el Imperio y el compromiso de los propios intelectuales con la institución esclavócrata acentúan esta dificultad, haciendo que el mundo negro, en los pliegues incómodos o dolorosos de su cotidianeidad material y simbólica, sea consciente o inconscientemente alejado (o incluso expulsado) fuera de los límites de la representación. También las ficciones abolicionistas apelan a un repertorio de clisés y estereotipos contradictorios y paternalistas que impiden defensivamente el ingreso legítimo de esta figura en el escenario novelesco. Como resultado de esta represión de la visibilidad social, aunque los textos reconozcan en términos teóricos el mestizaje racial y/o cultural como un trazo emblemático de la identidad nacional, los “sectores populares” permanecen aún como categorías abstractas sin espesor de contenido.

La mirada hegemónica del romanticismo idealiza las cualidades “altas” del pueblo y condena radicalmente las “bajas”, reprimiendo las diferencias y los matices culturales en relación a la identidad “legítima” de la elite. Por el contrario, algunas representaciones residuales y/o

emergentes respetan la especificidad de ese universo cultural “otro”, tienden a no proyectar sobre los sectores populares la mirada etnocéntrica de la clase dirigente, y muestran la ineficacia del disciplinamiento hegemónico, como si establecieran deliberada y provocativamente un primer contrapunto polémico para debilitar las concepciones dominantes sobre la alteridad.

Junto con las transformaciones sociales desencadenadas por la abolición de la esclavitud y la proclamación de la República, en los textos de entresiglos las prácticas culturales de negros, mestizos y mulatos se convierten en un objeto privilegiado de conocimiento y representación estética. Estos actores son incorporados al mismo tiempo a un nuevo orden material (como mano de obra asalariada) y a un nuevo orden simbólico. En un mismo gesto, los intelectuales aprehenden y reprimen “científicamente” las cualidades de la cultura popular que resisten la modernización y empañan la necesaria imagen “civilizada” de la nueva República. De hecho, el paradigma positivista permite abordar las alteridades que el romanticismo tendía a obturar, aunque también consigue volver más eficaz la devaluación de estos sujetos, gracias al nuevo apoyo en una racionalidad científica que reprime toda idealización romántica de los mismos.

En efecto, el naturalismo coloca a estos actores en el centro de la escena representacional (legitimándolos al apelar a un repertorio de recursos estéticos hasta entonces restringido al mundo de la elite); sin embargo, a pesar de esa incipiente “democratización” estética, estas figuras continúan siendo definidas por el predominio del cuerpo, la inmanencia y los instintos como “excesos”, para cargar en última instancia con la responsabilidad “biológica” por el atraso nacional.

Introduciendo algunas modulaciones que suavizan el efecto aplastante del organicismo, en algunos casos esta patologización es remitida no sólo al plano biológico sino también al social, al tiempo que su alcance se extiende a los polos sociales opuestos de los sectores populares y de la elite, contaminados ambos por los lastres psicosociales derivados de la explotación esclavócrata (este tipo de diferencias también se articulan en el interior del debate racalista: algunos textos especulan sobre el destino negativo de una “miscigenação” de elementos “inferiores”, mientras que otros morigeran esta determinación racial, combinándola con el peso de los factores sociales y culturales).

Con respecto a las culturas populares, aunque se esfuerzan por alejarse de sus precursores románticos, los positivistas vuelven sobre los pasos de sus padres simbólicos, en la medida en que las prácticas de los actores populares son nuevamente arrasadas, sometidas ahora al disciplinamiento taxonómico de la emergente antropología, del mismo modo en que los cuerpos

y las psicologías populares se abren respectivamente al bisturí de la mirada médica y de los modernos criminólogos.

Pero a pesar de (o junto con) estas manipulaciones arbitrarias, los textos de entresiglos atienden a una diversidad de prácticas mucho mayor que sus precursores románticos: desplegando la heterogeneidad cultural de los sectores populares, reconocen la existencia de una lógica autónoma con formas específicas de legitimación (jerarquías, valores y relaciones de poder exclusivas del mundo de los "otros").

Las narraciones que se alejan -en términos estéticos e ideológicos- de esas versiones hegemónicas, avanzan aun más lejos al volver evidentes las manipulaciones arbitrarias practicadas por los intelectuales sobre la cultura del "otro" desde el romanticismo a la contemporaneidad. Condenando abiertamente la exclusión social y cultural, estas visiones emergentes y/o "contrahegemónicas" abren camino a las problematizaciones de la identidad exploradas luego por la vanguardia, al articular los primeros lazos de identificación con el margen. Además, aunque con límites y contradicciones, este tipo de discursos transgresivos comienza a perfilar una puesta en cuestión del racismo, que se radicaliza cuando el intelectual se sitúa subjetivamente "en el lugar del otro" para dar espesor psicológico a esa experiencia de marginación.

Sin embargo, el ensayismo inmediatamente posterior de los años veinte no se nutre de la fractura ideológica que instauran estos textos atípicos, sino de la genealogía miserabilista heredada del naturalismo, cuyas viejas raíces se remontan al sustrato colonial. Así, otra vez los sectores populares (y la elite) son definidos negativamente a partir del "desvío" o el "exceso" de las pulsiones "bajas", reactualizando así el reduccionismo y la devaluación de las culturas populares.

Quien sí retoma esa perspectiva contrahegemónica emergente a fin de siglo, es la vanguardia modernista, que radicaliza su ataque contra la tradición al invertir las connotaciones asignadas a los tópicos e ideogramas heredados, exacerbándolos paródicamente y/o poniendo en evidencia sus contradicciones. Es más: al opacar la representación, hace estallar el concepto mismo de "sectores populares" en numerosos pliegues y diseminaciones que conducen a problematizar la identidad del propio sujeto de enunciación, junto con el cuestionamiento de la estabilidad identitaria del "otro"³⁶².

³⁶² Como vimos, este opacamiento de la representación obligó a modificar en parte nuestro paradigma de análisis, abriendo la noción de "sectores populares" a una categoría más lábil de "otredad", y a articular esta última con otras construcciones identitarias como las nociones de "sujeto", "texto" y "discurso social". Así, evitamos el reduccionismo consistente en abordar la

Estos movimientos de reivindicación simbólica de la alteridad pueden pensarse como parte de una respuesta más amplia frente a la nueva crisis del régimen oligárquico: coincidiendo con el desmontaje gradual y parcial de la hegemonía racialista, la vanguardia despoja el mundo del trabajo de los atributos negativos que éste había recibido en el contexto posterior a la abolición de la esclavitud, para volverlos asimilables en la construcción y consolidación imprescindibles del nuevo orden moderno.

Haciendo estallar especialmente las connotaciones asignadas por el positivismo, el modernismo legitima una amplia cadena de elementos estigmatizados por la tradición como "ilegítimos". A la vez, expandiendo plenamente una operación apenas esbozada en ciertos discursos atípicos en entresiglos, reivindica las culturas populares en sentido amplio (incluyendo la de los nuevos actores populares urbanos), junto con la lengua coloquial, la cotidianeidad, el cuerpo, los instintos, la sexualidad y el inconsciente. Trascendiendo la mera aprehensión temática de los sectores populares, convierte los procedimientos de la cultura popular en el eje vertebrador de la nueva experiencia estética, revelando así la potencialidad vanguardista implícita en los mismos.

Además el modernismo realiza un permanente análisis autocrítico, para clausurar la larga genealogía de discursos heredados y, al mismo tiempo, procesar la "angustia de las influencias" que emana de su propia deuda con el pasado. Discutiendo implícitamente afiliaciones conflictivas como la del indianismo romántico, o rescatando ciertos textos "atípicos" (erigibles en "padres simbólicos" menos problemáticos en términos estéticos e ideológicos), la vanguardia engendra su propia tradición, convirtiendo el s. XIX en un espacio particularmente álgido de disputa. Sobre todo las definiciones "legítimas" de "cultura popular", las críticas a la ausencia de "carácter nacional" y al papel de los intelectuales con respecto a la dominación cultural encuentran en el legado decimonónico sus primeros "lazos de familia".

Al mismo tiempo desestructura los residuos introyectados por la tradición, apelando a un continuo análisis autocrítico que evidencia la especificidad estética e ideológica desde donde define su propio espacio de enunciación etnográfica (estableciendo así un contraste radical con el cariz "decimonónico" que conserva el ensayismo contemporáneo).

Pero la vanguardia no sólo reescribe paródicamente el linaje de discursos heredados y contemporáneos sobre la alteridad: también refuta veladamente las operaciones culturales que acechan al intelectual aun en la vanguardia, especialmente cuando piensa la alteridad cultural en el

vanguardia con los parámetros ilusorios de "transparencia" y "estabilidad" que forjaba la literatura del s. XIX para pensar el vínculo "mimético" y "no-mediado" entre texto y contexto.

contexto latinoamericano. De este modo, frente al purismo reduccionista visible en la mayoría de las producciones románticas y naturalistas, el modernismo subraya su carácter transculturado; frente a la negación de las transformaciones modernas, aprehende las asimetrías y tensiones (económicas, sociales y culturales) que convierten a los sectores populares en un universo heterogéneo (y por ende irreductible), y frente a la imposición irreflexiva de “preconceitos”, hace concientes y desestructura los residuos etnocéntricos internalizados por el propio sujeto de enunciación, desarticulando las pulsiones internas que conducen a reactualizar tales residuos.

Ante los diagnósticos contradictorios que sobre la otredad social formulaba el linaje decimonónico, la vanguardia afirma al mismo tiempo todas las contradicciones, negándose a adelantar soluciones y postulando en cambio una síntesis abierta de tendencias opuestas e irreductibles, para delinear así un laberinto (provocativamente paradójico) de senderos que se bifurcan y reencuentran preservando sus direcciones inversas. Esta ambigüedad deliberada desestabiliza los fundamentos mismos del discurso heredado, negándose a clausurar la semiosis para postular una apología de los procesos dinámicos y abiertos (en la diégesis, en la hermenéutica de la historia nacional y cultural, en la definición de las identidades), que contrasta de manera flagrante con las hermenéuticas cerradas y “transparentes” del s. XIX. Además, retomando la crítica inaugurada por las perspectivas marginales de entresiglos, el modernismo asesta un último golpe al racismo, al parodiar por medio de fusiones e hipérboles insólitas, las metamorfosis anheladas por las teorías del blanqueamiento y la eugenesia.

Sin embargo, a pesar de esta radical innovación estética e ideológica, también en los textos vanguardistas reaparecen sutilmente ciertas mitificaciones reduccionistas del “otro”, como el consumo todavía “exotista” de las culturas populares, la reactualización ambigua de clisés que vuelven a definir a la alteridad en base al predominio del cuerpo, los instintos y la irracionalidad, o la legitimación del intelectual que ejerce una nueva mediación privilegiada para saldar las distancias culturales. Pero aun cargando con estas limitaciones y paradojas, el modernismo provoca una ruptura inusitada con respecto a los linajes heredados, interrumpiendo bruscamente la tradición, y abriéndose a una experiencia “fundacional” de conocimiento del “otro” y autocrítica.

La representación de los sectores populares y la gravitación de la cultura popular están íntimamente vinculadas –especialmente en el contexto brasileño– con la inscripción simbólica de los sujetos y prácticas populares en ciertos modelos específicos de cohesión social, que abarcan desde el mestizaje racial, el supuesto efecto “homogeneizador” del trópico o la afirmación de una

sexualidad exuberante compartida, hasta las versiones que consagran la mezcla cultural como el principio básico de la integración colectiva.



II. Mitos de cohesión social: ¿trópico, razas, cultura o sexualidad?

Instaurando una "primera" concepción del trópico como elemento paradigmático en la generación de cohesión social, el romanticismo convierte la realidad brasileña en un escenario natural exuberante y culturalmente original/primitivo. El trópico imprime sus trazos de "indolencia" y "sensualidad" sobre la psicología nacional, convirtiéndola en una instancia de "desmesura" o "desvío" respecto del modelo europeo. Imaginar la nación como una alteridad exótica (frente a la cual la mirada etnográfica revela "cultura primitiva" y "naturaleza hiperbólica") depende de la imposibilidad de aprehender (o incluso, de la necesidad de negar) los estigmas raciales, culturales y/o morales que emanan de la esclavitud: la naturaleza tropical, como el mundo primitivo o la mezcla racial "armónica", constituyen respuestas compensatorias que se imprimen por encima y en contra del Brasil cotidiano, como contrapunto pastoral de la violencia esclavista, para calmar el sentimiento de inferioridad introyectado y ocultar lo no visible y lo no dicho.

Esta perspectiva se plasma explícitamente en el naturalismo, que articula las dos líneas que se bifurcan en el mapa de estas genealogías, al recoger la afirmación romántica del trópico como "exuberancia" y, al mismo tiempo, enfatizar la condena del mismo como factor simbólico de perdición: oscilando entre el reconocimiento de un trazo *ad hoc* que permite afirmar la especificidad nacional, y el lamento por las dificultades para superar una determinación biológica negativa (que dificulta la consolidación del modelo social y cultural "civilizado"), el trópico interviene efectivamente en los sujetos, moldeando los organismos, las psicologías, e incluso las producciones culturales.

Embistiendo contra ese horizonte dominante, los textos "marginales" de entresiglos desenmascaran las visiones exaltativas y condenatorias del trópico como meras construcciones arbitrarias, anticipando así la desarticulación más radical que emprenderá luego la vanguardia.

Sin embargo, entre los años veinte y treinta los lazos filiales de ese tropicalismo

contradictorio reaparecen con una insistencia obsesiva, bifurcándose nuevamente entre la condena moralizadora que regresa en círculo a las raíces coloniales, y la celebración exultante que absorbe los residuos románticos para afirmar la especificidad nacional.

Recién el modernismo clausura este linaje heredado, al reunir en su laberinto simbólico estas tendencias opuestas, parodiando tanto las versiones que exaltan como las que condenan la exuberancia del medio. Erigiendo el “desvío” y la “desmesura” del trópico en una pulsión centrípeta incontrolable e hiperbólica, el árbol genealógico de la vanguardia se nutre al mismo tiempo de las raíces coloniales, románticas, ufanistas y positivistas, jugando con la cita irónica, la inversión y la exacerbación hiperbólica de todas las contradicciones latentes en sus savias.



Por otra parte, en el contexto brasileño, el mestizaje racial adquiere una gravitación aun mayor que el trópico en la definición de instancias de cohesión nacional. Hundiendo otra vez sus raíces en la genealogía colonial, la imaginación romántica erige la mezcla racial en un eje privilegiado para entender la formación del carácter popular y colectivo. Mientras el ensayismo romántico todavía afirma el mestizaje como una mera abstracción, la novela y la pintura le dan espesor semántico al mismo, imaginando fábulas y escenarios simbólicos precisos donde la "armonía" de las razas gesta alianzas promisorias de comunión colectiva. Incluso, aunque predominan las definiciones racialistas del mestizaje, algunas representaciones comienzan a definir “de hecho” esa cohesión en base a la cultura más que a la mezcla racial, enfatizando incipientemente el papel de las prácticas populares en el seno de esa "comunidad nacional". Oscilando entre las versiones racialistas y culturales de la mezcla, los románticos inician una búsqueda obsesiva de ciertas prácticas híbridas que, aunque todavía ingresan arbitrariamente descontextualizadas (para ser consumidas como huellas de "color local"), devendrán luego en el reconocimiento de los procesos dinámicos de transculturación y en la apertura del texto culto al modelo mestizo de una narrativa transculturada. Sin embargo, estos senderos que se bifurcan y reencuentran en torno a las connotaciones raciales y culturales de la "mezcla" obturan el reconocimiento de las tensiones de clase y/o de la dominación cultural latentes bajo ese mito de hibridación (de hecho, la fuerte polémica que luego entablará la vanguardia con el romanticismo emana en gran parte de este doble movimiento, de apertura hacia la transculturación y de opacamiento de las tensiones socioculturales).

Bajo la hegemonía común del positivismo, los discursos despliegan una amplia red de matices, entre la condena, la observación “objetiva” y la celebración eufórica de la mezcla (que se localiza de manera privilegiada en los sectores populares). Con pronósticos dispares y connotaciones contrastadas, el naturalismo reevalúa el mestizaje racial como un trazo específico innegable de la cultura nacional, formulando un nuevo mito sobre la identidad de Brasil como “crisol de razas”. Sin embargo todavía está lejos de implicar una efectiva democratización social o cultural. Es más: mientras el romanticismo fabulaba alianzas sexuales “utópicas” entre figuras de los polos opuestos (y sugería así una incipiente tolerancia frente a la otredad, reconociendo la necesidad de forjar un modelo “potable” de integración por el mestizaje), el naturalismo prueba el fracaso de esa ilusión romántica mostrando que, aun a fines de s. XIX, las puertas para el ascenso social de las alteridades sociales permanecen cerradas (a pesar del mestizaje evidente y de las transformaciones sociales que supuestamente implican el reconocimiento de la igualdad).

Aunque los textos de entresiglos enfatizan explícitamente las aristas raciales de la mezcla, otra vez las líneas de la raza y la cultura se cruzan inevitable e inconcientemente, a través de interpolaciones ambiguas (especialmente en ciertos análisis complejos sobre la dinámica de las fusiones raciales y de su interacción social). Compartiendo el mismo marco racialista y etnocéntrico, el corpus naturalista elabora sin embargo concepciones diversas sobre la dinámica cultural, que abarcan desde la defensa ingenua y conservadora de la “pureza originaria”, a la aprehensión de procesos de integración entre materiales siempre contaminados *ab origine* por la hibridez.

Insistiendo en resistir este horizonte hegemónico, las modulaciones “marginales” del período desarticulan la mitificación de Brasil como “crisol de razas” y parodian la creencia ingenua en las manifestaciones culturales puras, explorando en cambio las aristas veladas (cosmopolitas, decadentes o violentas) de la “miscigenação”.

Partiendo de ese puente simbólico emergente, e imponiendo una interpretación más radicalmente cultural de la “mezcla”, el modernismo explora plenamente -desde la especificidad del arte y gracias a la eficacia de la parodia- las posibilidades temáticas y formales de la transculturación, haciendo de ella un “principio constructivo” y un programa cultural; incluso, en función del permanente análisis autocrítico, desenmascara el riesgo de concebir el mestizaje como una síntesis “conciliatoria” que opaca la hibridez intrínseca de los procesos culturales y las relaciones de dependencia y opresión. Esa potencialidad crítica instaurada por el modernismo se

desvanece en el ensayismo freyreano que recupera -por momentos, de manera acrítica- los mitos de la "democracia racial" y el mestizaje "armónico". Sin embargo, tanto los modernistas como Freyre no sólo abordan temática y formalmente la transculturación, sino que avanzan aun más allá al apelar a la cultura popular como modelo de análisis privilegiado (pues si conciben la dinámica cultural desde una perspectiva particularmente rica y compleja, es precisamente porque se basan en modelos analógicos extraídos de las propias prácticas populares).



Un tópico específico en esta discusión sobre las connotaciones de la "mezcla" se refiere a la significación peculiar que adquiere el pasado colonial como "origen" trascendente de la "miscigenação". De hecho, junto con la polémica que entablan los textos para definir el contenido y la gravitación nacional de un modelo "legítimo" de "cultura popular", románticos, intelectuales de entresiglos y ensayistas y vanguardistas del veinte polemizan obsesivamente revisando la historia nacional, remontándose al proceso de conquista y colonización de Brasil (y en especial al papel de los actores populares en ciertos episodios claves), para fijar su sentido.

También frente a este núcleo ideológico reaccionan los modernistas, emprendiendo una fuerte rebelión paródica: poniendo en cuestión las nociones claves del etnocentrismo, operan una peculiar revisión sincrética de la historia nacional. Fragmentación y descontextualización de los discursos coloniales, reescritura, collage, inversión del punto de vista enunciativo y desdoblamiento autocrítico atentan contra los "mitos de origen" heredados, e incluso contra el propio concepto de "origen", desenmascarado como una construcción arbitraria que debe desarticularse para fundar una nueva identidad. Así, la tradición del árbol genealógico estalla metamorfoseada en un rizoma que, como tal, carece de origen y jerarquías, revelándose en cambio como un laberinto saturado de elecciones siempre múltiples y arbitrarias.



La sexualidad juega un papel central en esta tradición imaginaria de cohesión nacional. Varios discursos reconocen la gravitación del mestizaje racial, pero obturan el análisis de las circunstancias sociales bajo las cuales éste se concreta; en otros textos en cambio, la puesta en primer plano del mestizaje racial y el legado de una estructura social esclavócrata entre otros

factores, conducen a la emergencia de un linaje discursivo que funda la cohesión social especialmente en el plano de una sexualidad “miscigenante”.

Las ficciones románticas inauguran la puesta en escena de la convivencia “promiscua” entre señores y esclavos, aprehendiendo un contexto marcado por el ablandamiento del “control moral” y la emergencia de relaciones dislocadas y en el límite entre lo legal y la ilegalidad. Retomando esa primera huella crítica, varias ficciones de entresiglos insisten en localizar la cohesión social en el plano de la sexualidad, transgrediendo así provocativamente las versiones oficiales (que postulan una integración “armónica” en la que no interviene ni la sexualidad ni la violencia de la dominación). En estos textos, el deseo no se presenta como patrimonio exclusivo de los sectores populares, aunque en ellos alcance una remisión mayor a las determinaciones biológicas: de hecho, la sexualidad desbordante salta las barreras diferenciales de raza, clase y cultura, subrayando la comunión entre actores que, demasiado alejados entre sí, encuentran en esta práctica una instancia clave de intercambio y de sojuzgamiento. De este modo, las ficciones violan los cercos materiales y simbólicos con que la elite dirigente excluye a los márgenes “bárbaros”, y desenmascaran los límites y contradicciones del nuevo orden, al revelar la pervivencia patologizante, tras la máscara de la modernidad, de vínculos de “promiscuidad” y “abuso” que prolongan, en plena República, el antiguo orden esclavócrata.

Ese tronco común centrado en la cohesión colectiva por el deseo consolida una de las filiaciones más fuertes de esta tradición discursiva, fortaleciendo el puente que une (no sin conflictos) romanticismo y vanguardia, para nutrir el linaje de un pensamiento conservador que define a Brasil como otredad respecto de la razón y de la moral. A la vez, esta perspectiva conduce a explicar la carencia de una esfera pública (y de una ciudadanía política plena) a partir de la imposibilidad de constituir sujetos en base a un modelo racional: asumiendo una posición ambigua ante la ausencia del Estado y de una esfera pública consolidada, los textos exaltan o condenan la sexualidad, la libertad moral y/o el irracionalismo, en todo caso naturalizados como marcas “legítimas” de un “modo de ser” nacional.

En el pasaje de entresiglos a los años treinta, esa representación de la identidad nacional (basada en la afirmación de formas “no-rationales” de crear cohesión) irá perdiendo el carácter “contestatorio” de origen, para ser absorbida progresivamente como parte del nuevo discurso oficial.

Incluso en los textos vanguardistas perdura una definición del lazo entre los sectores populares y el resto del entramado social con base en la sexualidad, aunque con connotaciones

invertidas en relación a la herencia positivista de entresiglos. Montado sobre la línea de pensamiento anterior y reelaborando los ideologemas previos, el modernismo continúa concibiendo a Brasil como el “otro” respecto de la civilización occidental, reactualizando los estereotipos de la tradición, convertidos ahora en fragmentos reintegrados paródicamente en un collage inverosímil saturado de hipérbolos y contradicciones provocativas. Ese collage es ambiguo (“inquietante” en términos ideológicos) en la medida en que, en las astillas insólitas que teje la parodia, aún pueden leerse, acaso confirmados, algunos fragmentos de los discursos de origen.

En particular, la persistencia de esas imágenes de cohesión socio-sexual en esta tradición de pensamiento engendra un modo peculiar de reflexionar sobre la dinámica cultural a partir del espacio metafórico del cuerpo: de manera insistente, varios textos del romanticismo a la vanguardia piensan los procesos de transculturación en términos corporales (y en este sentido, la figura de la “antropofagia” a la que apela el modernismo responde no sólo a una inversión transgresiva de la estigmatización del “otro”, sino también a una obsesiva analogización entre el cuerpo y la cultura, que abarca desde el organicismo decimonónico a las metáforas culturales del amamantamiento o la fecundación en Freyre, o las múltiples imágenes de metamorfosis y posesiones corporales ensayadas por la vanguardia).



Como vimos, encadenando dialógicamente estas etapas, la novela y el ensayo brasileños forjan sus propios mitos de origen y los orígenes de su propia tradición hegemónica, generando también las fuerzas que desvían (e incluso interrumpen) ese linaje, para fundar una nueva hegemonía.

Insistentemente los textos se posicionan frente a las representaciones heredadas para pensar al “otro” social, la cultura popular, la dinámica cultural, y la gravitación del trópico y del mestizaje. Del romanticismo a la vanguardia, el núcleo semántico de esos mitos fundacionales se mantiene relativamente estable, aunque sus elementos internos sean continuamente reorganizados y engendren nuevas connotaciones sociales, llegando a la inversión irónica de su sentido “original”. Aun reformulados o exorcizados, tópicos, ideologemas, metáforas cristalizadas y arquetipos (las zonas más automatizadas del discurso social) todavía reactualizan (al menos por momentos) aquellas representaciones y las contradicciones ideológicas que portan. De allí que las visiones sobre la alteridad producidas en el s. XIX constituyan un “origen” posible de las interpretaciones de las décadas del veinte y treinta, y perduren incluso en varios discursos sociales

contemporáneos. De hecho, de la década del veinte en adelante la narrativa regionalista, las experiencias de vanguardia estética, los populismos y aún las experiencias políticas autoritarias de las últimas décadas, no han dejado de posicionarse, más o menos explícitamente, frente a estas representaciones heredadas, asumiéndolas como propias, reformulándolas, exorcizándolas. Incluso alejadas en el tiempo, estas ficciones parecen mantener activa la “angustia de las influencias” que promueven. Vistos a la luz de su productividad discursiva, en la medida en que estos textos fundan y/o reformulan continuamente nuevas representaciones de los sectores populares y la cultura popular, parecen ofrecerse como huellas indelebles de un pasado todavía presente.

Los límites de esta tradición volverán a hacerse visibles cuando emerjan nuevos sujetos de enunciación provenientes de los propios márgenes sociales. Fuera del alcance de nuestro análisis persiste la pregunta por el modo en que las alteridades sociales se representan a sí mismas en términos discursivos. Es probable que las figuraciones del “otro” producidas “desde arriba” por la tradición de la alta cultura intervengan en la construcción de la propia identidad popular, aunque también las alteridades incidan activamente sobre la tradición heredada, produciendo sus propias elecciones, desvíos y exclusiones para consolidar o resistir esa hegemonía.

De hecho, pocos años después de la vanguardia, las minorías raciales, sexuales y/o ideológicas comenzarán a apropiarse de los modelos canónicos de representación del “otro”, para generar ellas mismas una primera escritura transgresiva capaz de desafiar los supuestos ideológicos de la tradición. En este sentido, las narrativas testimoniales provocarán una nueva ruptura en este linaje de discursos, cuando los propios marginales asuman la posición de sujetos de enunciación para narrar su experiencia personal (psicológica, social y cultural) de exclusión. Textos como *Quarto de despejo* (1960) de Carolina Maria de Jesus -el diario autobiográfico en el que una favelada paulista narra, “por primera vez” en primera persona, su dolorosa experiencia cotidiana en la favela- encuentran pocos puntos de contacto con los linajes representacionales aquí considerados. Esta distancia parece evidenciar tanto la exclusión cultural que impide a los marginados el acceso a textos “canónicos” de la tradición nacional, como la dificultad de los mismos para elaborar una estilización simbólica de la propia identidad, trascendiendo el registro de las traumáticas experiencias inmediatas. Pero también sugiere que el margen puede autorrepresentarse a sí mismo situándose al margen de las figuraciones “canónicas” diseminadas por los discursos sociales: la narradora de *Quarto de despejo* construye una persistente (y lacerante) identificación con los residuos (de los discursos, de la sociedad, de la historia: “Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo”), pero también

escribe para narrar la exclusión defendiendo la autoridad de su experiencia (“O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome), para en última instancia fundar una instancia de representación más legítima que las instauradas hasta entonces por el arte o la política.

Sin embargo, aún en este caso se trata de una solución transicional en la que el intelectual continúa mediando (y por ende, autorizando) la voz del “otro”. En este sentido, tanto la representación de la alteridad como la autorrepresentación engendran sus propias paradojas, dibujando complejas yuxtaposiciones y desvíos... como en el jardín de senderos que se bifurcan imaginado en el cuento de Borges. El vínculo y el hiato entre cultura popular y alta cultura, y entre sectores populares y élite intelectual, aguarda todavía nuevas definiciones en la genealogía de discursos que traman, en torno a esas tensiones, sus propios laberintos.



Márgenes imaginarios

**Sectores populares y cultura popular
en la novela y el ensayo social brasileños
del s. XIX a la vanguardia**

Volumen III: Apéndices y Bibliografía

Apéndice de la Primera Parte

La cultura popular en la imaginación europea del s. XIX

Introducción

Para profundizar el análisis de las novelas y ensayos sociológicos producidos en Brasil a lo largo del s. XIX, hemos considerado, en términos generales, el proceso en el marco del cual los intelectuales europeos producen, por entonces, nuevas representaciones sobre los sectores populares y del margen social. Románticos, folkloristas y positivistas europeos perfilan nuevos modelos hegemónicos de acercamiento a la cultura popular, a través de novelas y estudios sociales “científicos” que inciden directamente sobre los modos de aprehensión de estos grupos por las elites políticas e intelectuales latinoamericanas.

Con este objetivo, el primer ítem de este Apéndice (“Las relaciones peligrosas”) revisa el nuevo vínculo entre “clases trabajadoras” y “peligrosas” articulado por la novela y el ensayo sociológico en la primera mitad del s. XIX europeo, especialmente a partir de la tesis de Chevalier (1984). Este trabajo nos ha permitido reconocer la emergencia de una “localización social del delito” en la clase trabajadora.

En el segundo ítem (“Representación de los sectores populares y el margen social en la novela y el ensayo europeos de la segunda mitad del s. XIX”), nos hemos abocado a definir cómo se visualizan los sectores populares y el margen social en la novela y el ensayo sociológico europeos de fines del XIX. La puesta en relación revela la existencia de “condiciones de posibilidad”, límites y contradicciones compartidas que definen un campo de opciones enunciativas relativamente acotado para pensar a los pobres. Los textos de Dostoievski, Zola, Lombroso y Eça de Queiroz aquí considerados forman parte del canon de lecturas comunes entre los escritores brasileños del s. XIX, y se insertan en tradiciones genéricas y representacionales más consolidadas que las de América Latina, dando cuenta (al menos en parte) del carácter heterogéneo del repertorio de enfoques, tipos de figuras y conflictos representados.

Las relaciones peligrosas. Acerca del vínculo entre clases trabajadoras y “criminalidad” en la imaginación europea del s. XIX

¿Qué lazos y cesuras proyecta imaginariamente la elite intelectual entre las nuevas masas y la criminalidad¹ a lo largo del s. XIX? ¿Y cómo operan estos ordenamientos imaginarios de la alteridad social en la organización de la representación literaria? Chevalier (1984) analiza precisamente la emergencia progresiva de una relación estrecha y compleja entre las categorías de clases “trabajadoras” y “peligrosas” en el París de comienzos del s. XIX. Apelando a fuentes cualitativas y cuantitativas -y sin perder de vista la especificidad de cada tipo particular de discurso-, analiza textos literarios, ensayos de reforma social y estadísticas sociales, comprobando el modo en que los mismos dan cuenta, en conjunto, de la emergencia de nuevos modos de pensar el vínculo entre sectores populares y delincuencia². A la vez, Chevalier atiende al auge de la criminalidad como dato empírico, pero también como condensación de una representación imaginaria colectiva.

Para Chevalier, desde la primera mitad del s. XIX la estadística ofrece la ilusión de una aprehensión total (panóptica) de la delincuencia. Así, se convierte en un instrumento privilegiado para el control social de las grandes ciudades, percibidas como espacios “patológicos” (en términos físicos y morales), asediados por la amenaza de convulsiones sociales latentes. Las investigaciones estadísticas ordenadas por los sucesivos Prefectos de París (Chabrol, Rambuteau, Haussmann) vulgarizan a través de la prensa -y antes que la literatura-, la composición y el estado de estas nuevas masas trabajadoras “naturalmente” más cerca del “lumpen” que otros estratos sociales. En este sentido, para Chevalier la información estadística interviene de lleno en la

¹ El concepto de “crimen” es utilizado en sentido amplio a lo largo del s. XIX, en alusión a un conjunto heterogéneo de delitos.

² En un particular cruce entre demografía y literatura, Chevalier prueba el vínculo estrecho entre ambas fuentes a principios del s. XIX, la interdeterminación recíproca y las diversas apoyaturas de una en otra. Este autor sostiene que la confrontación de fuentes cuantitativas y cualitativas resulta ampliamente productiva: por un lado, las fuentes cualitativas aprehenden en profundidad lo social, pero plantean cuestiones difíciles de verificar si están desprovistas de pruebas cuantitativas; por otro, los datos estadísticos por sí mismos no dan cuenta de la complejidad de valores y creencias sociales (en particular, son vías ineficaces para probar la sutil evolución de los conceptos referidos al vínculo entre clases “trabajadoras” y “peligrosas”). Chevalier cree que sólo cuando ambos tipos de fuentes se cruzan entre sí es posible reconstruir en conjunto la opinión pública. Para el período considerado, sólo apelando a la diversidad de fuentes se percibe

modificación de la opinión pública de los sectores altos y medios sobre la cuestión social. También la literatura se apoya en la legitimidad de las estadísticas criminales (entre ellas, las investigaciones de Parent-Duchatelet) para construir su propio verosímil acerca de la relación entre proletariado y criminalidad³.

Entre 1832 y 1849, huelgas obreras, crímenes, suicidios, locura, mortalidad en general, infanticidios y abandono de niños, alcanzan en los sectores populares parisinos tasas mucho más altas que en décadas anteriores, como consecuencia de la pauperización creciente (agravada por las sucesivas epidemias que, socialmente localizadas en estos grupos bajos, traducen en términos biológicos la desigualdad social y política)⁴. El delito comienza entonces a situarse socialmente en la “clase trabajadora”. En efecto, enunciados desde posiciones conservadoras o progresistas, novelas, ensayos sociológicos, prensa y estadísticas de médicos y criminólogos convergen en la patologización de los pobres hacinados en el espacio “inseguro” de las grandes ciudades, produciendo un clima común de psicosis social en torno a la extensión del delito en estos grupos. En particular, Chevalier reconoce la influencia recíproca entre la novela y el ensayo producido por los reformistas sociales del período (Fourier, Saint-Simon, Proudhon)⁵ en la configuración de este nuevo vínculo imaginario entre clases “trabajadoras” y “peligrosas”⁶.

claramente la existencia de un sentimiento difuso y ampliamente consensuado de amenaza social.

³ Por ejemplo, Chevalier verifica la concordancia entre datos estadísticos sobre inmigración a París en el período señalado y las descripciones físicas del lumpen inmigrante ficcionalizado en *Los misterios de París* de Sue (1842); asimismo, señala la convergencia entre las tasas elevadas de mortalidad de la clase trabajadora registradas en los estudios estadísticos de las décadas del treinta y del cuarenta, y las ficionalizadas por Balzac, Sue y Hugo. Para Chevalier, esta concordancia entre estadística y opinión pública es un fenómeno específico de la primera mitad del s. XIX, que no se repite en la segunda mitad del siglo.

⁴ Apuntando a consolidar una historia social capaz de recuperar la dimensión biológica de los fenómenos económicos, sociales y políticos, Chevalier enfatiza la importancia de las epidemias que sucesivamente afectan a los sectores populares parisinos. En este sentido, considera la convergencia entre el agravamiento del cólera (en 1832 y 1849) y los momentos más críticos de pauperización (no casualmente en las mismas fechas), o el vínculo entre epidemias en los sectores populares y el fortalecimiento de la cohesión interna en estos grupos (un elemento que colabora en la emergencia de una conciencia de clase).

⁵ Para Chevalier, Fourier y Saint-Simon todavía no formulan explícitamente el vínculo trabajadores/delincuencia, que recién aparece explícitamente en Proudhon y algunos continuadores de Fourier como Considérant.

⁶ A la vez, las encuestas de Frégier y Buret juegan un papel central para la reformulación de este tema entre los reformistas sociales. Frégier, en su estudio de 1840 sobre las clases peligrosas (*Des classes dangereuses de la population des grands villes*), termina por incluir gran parte de la clase obrera en esta categoría, al no resolver la frontera que separa ambos sectores; Buret (*De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France*, de 1840) acota la condición miserable a la pobreza y la marginalidad obreras, a la vez que naturaliza la localización social del crimen al considerarlo un

En el caso particular de las ficciones literarias, Chevalier señala que, a fines del s. XVIII, los casos de criminalidad representados se refieren en general a figuras aisladas, excepcionales y ligadas al poder; y si París ya se percibe como un espacio “malsano” y “brutal”, todavía no aparece amenazado por la masividad del delito⁷. Recién en las primeras décadas del s. XIX comienza a ficcionalizarse el nuevo modelo del “delincuente proletario”, junto con el reconocimiento imaginario de la masivización del delito, vuelto un hecho cotidiano y anónimo que amenaza de manera difusa al conjunto de la sociedad⁸.

Sin embargo, Chevalier observa que esta metamorfosis en la representación del delito sigue una evolución lenta y con matices. Así por ejemplo Balzac, especialmente en sus primeros textos, atiende al contacto entre clases “superiores” y “peligrosas” más que al que se establece entre clases “peligrosas” y “pueblo”, y subraya motivaciones psicológicas del delito más que biológicas, económicas o sociales⁹. En este sentido, aunque apela a los nuevos instrumentos conceptuales de la estadística, más bien reproduce el antiguo modelo imaginario de criminalidad heredado del Antiguo Régimen. A la vez, las clases populares (representadas por individuos aislados que encarnan tipos sociales “transparentes”) ocupan apenas una posición secundaria en un paisaje urbano y social más amplio. Sin embargo, a medida que *La Comedia Humana* se desarrolla, el crimen comienza a adquirir un sesgo sombrío e impersonal, en espacios equívocos y a menudo siniestros, en los que ya no es posible discriminar con precisión entre “pueblo” y “delincuencia”, y entre “crimen” y “revuelta social”¹⁰. También los primeros textos de Eugenio Sue y Víctor Hugo conservan los rasgos del antiguo modelo de delito¹¹, y recién *Los misterios de París* (1842) y *Los miserables* (1862) sugieren la nueva convivencia entre “clases trabajadoras” y

rasgo propio de las clases inferiores.

⁷ El caso emblemático es para Chevalier el de los *Tableaux de Paris* de Mercier. Allí, si el crimen existe, es un hecho excepcional al margen de la población mayoritaria.

⁸ Para Chevalier, en *L'Ane mort et la femme guillotinée* (1829) Janin prefigura, en el contexto francés, los tópicos y los espacios (los hospitales, hospicios, cabarets y faubourgs miserables, “tomados” por la criminalidad) que serán luego lugares comunes de la novela centrada en la criminalidad social.

⁹ Por ejemplo *Le code des gens honnetes*, una novela temprana de Balzac, muestra a los ladrones formando una “república” criminal con leyes propias, desagregada del pueblo y en estrecho vínculo con el poder.

¹⁰ Aquí Chevalier se refiere a *La Cousine Bette*, *Ferragus*, *L'interdiction*, y especialmente a *La fille aux yeux d'or*, una novela de 1835 en la que el pueblo parisino aparece definido por algunos rasgos monstruosos.

¹¹ Así, por ejemplo, *El último día de un condenado* de Víctor Hugo (1828) constituye todavía, en varios aspectos, una reelaboración del viejo tema criminal: los espacios sociales del delito se mantienen aislados, situados en fronteras precisas fuera de la ciudad, y la dimensión monstruosa

“peligrosas”, aunque lo hagan desde un lugar ajeno a la condena criminalizadora dominante en los otros discursos.

En *Los miserables*, el delito deja de estar emplazado en espacios puntuales (la Gréve, Bicétre, las prisiones), y el espectáculo de la marginalidad delincuente se extiende ahora de manera difusa por toda la ciudad¹². El capítulo “El Patrón Minette”¹³, por ejemplo, condensa de manera emblemática este cruce entre miseria y criminalidad: allí el narrador es una suerte de arqueólogo que penetra en las profundidades más oscuras del “foso social” (para Chevalier, trama narrativa, metáforas, símbolos¹⁴ y conceptos¹⁵ exponen en *Los miserables* esta reconceptualización del delito).

Velada o explícitamente, Buret identifica el proletariado parisino con los pueblos “salvajes” en base a supuestos rasgos comunes de embrutecimiento, nomadismo, desapego por el trabajo y violencia. Representaciones literarias, periodísticas y científicas subrayan la violencia

del criminal sigue siendo un elemento excepcional no extendido a los grupos proletarios.

¹² En este sentido, Chevalier señala el valor simbólico particular que adquiere en este texto la traslación de la guillotina de Gréve a Saint-Jacques, el barrio próximo a los faubourgs más miserables y foco frecuente de estallidos de violencia. Es evidente que el guillotinado es un espectáculo dirigido especialmente a las masas obreras potencialmente delictivas. Miseria, criminalidad y putrefacción se confunden en una puesta en escena tenebrosa compartida; criminal y espectadores se contaminan entre sí desdibujando sus fronteras.

¹³ Véase el libro VII de la tercera parte de *Los miserables*.

¹⁴ El símbolo de las cloacas (presente insistentemente en la novela de Hugo, y especialmente en el capítulo “El intestino de Leviatán”) condensa este cruce particular entre criminalidad y pobreza: el observador social, los revolucionarios de las barricadas, los degenerados, los delincuentes y la policía circulan por ese otro “París monstruoso” oculto bajo “el París público” en el que anidan los “excrementos sociales”: los deshechos, las pestes, las lacras de la sociedad. En este sentido, para Chevalier no es casual la investigación de Parent-Duchatelet sobre las cloacas de París: respondiendo a las necesidades de la nueva topografía médica y del incipiente higienismo social, también Parent-Duchatelet ve en las cloacas una metáfora poderosa sobre la dimensión monstruosa, oculta y total de la criminalidad urbana.

¹⁵ Chevalier señala que el término “misérables” en principio se refiere exclusivamente a los casos de criminalidad, pero que su sentido se amplía progresivamente en el texto, poniendo así en evidencia la confusión entre pobreza y delito. Chevalier también se refiere al empleo ambivalente de otros términos en *Los miserables*, tales como “bas-fonds” (referido al espacio ocupado por los grupos criminales y/o por el conjunto de las clases trabajadoras) y “faubourgs” (que ya no remite a los “faubourgs” propiamente dichos sino al conjunto de la población obrera de la capital). También entre “bandes des enfants” y “bandes de voleurs” la frontera es borrosa. Estos términos amplían su referencia, incluyendo a un sector cada vez mayor de la población trabajadora. Asimismo Chevalier señala las dificultades de Hugo para discriminar entre “populace” (de connotaciones negativas evidentes) y “peuple”. Chevalier advierte que recién en 1862, el *Dictionnaire de l'Académie* define “proletario” en términos de “clase”, amén de que otros términos (que apelan a la dimensión biológico/ racial) proliferan con más éxito en la mayor parte de los discursos del período.

“natural” de los sectores populares en conjunto. Sin embargo, no se representan cuerpos pléticos portadores de un exceso de fuerza; la violencia es en general de origen nervioso y se halla encarnada en sujetos patologizados. Tampoco aparecen prácticas de violencia colectiva organizada, sino manifestaciones individuales, espontáneas e irracionales, que rigen las costumbres obreras “brutales” tanto en el trabajo como en el ejercicio evasivo del placer.

Anticipando las teorías racialistas de la segunda mitad del s. XIX, los conflictos económicos, sociales y políticos comienzan a ser reducidos a conflictos biológicos y/o raciales, pensados en base a las tesis de Lavater¹⁶ y Gall¹⁷. Aplicados en hospitales y prisiones para explicar el comportamiento criminal, y vulgarizados insistentemente por la prensa, estos juicios configuran parámetros pretendidamente científicos en base a los cuales la novela del período construye sus personajes “inferiores”.



Chevalier sostiene que esa opinión burguesa sobre la cuestión popular/criminal (“hegemónica” en términos de Angenot) es reproducida por los propios sectores populares. Siguiendo un minucioso análisis de fragmentos del periódico *La Ruche Populaire*, la prensa y la literatura populares tienden a reproducir esas atribuciones degradantes referidas a los trabajadores, reforzando así el vínculo entre lo biológico y lo moral, y entre clases “trabajadoras” y “peligrosas”. Para Chevalier, esta reproducción popular de la opinión burguesa se hace visible especialmente si se considera la lectura de *Los misterios de París* por los sectores populares: las cartas de lectores prueban el lazo que los propios lectores populares refuerzan, a partir del texto, entre mundo criminal y mundo del trabajo. A nuestro criterio, en este punto Chevalier pierde de vista la diferencia entre destinatarios populares y sujetos de enunciación (ya que ni *Los misterios de París* ni la prensa supuestamente popular pueden considerarse discursos producidos por los trabajadores, sino más bien destinados a ellos). Por lo demás, esa reproducción de la opinión “de arriba” prueba un proceso de libre elección o el ejercicio de una práctica velada de resistencia -tal como lo sugiere Chevalier-, pero también puede conducir a reconocer la internalización de la dominación por los sectores populares.

¹⁶ Véase por ejemplo *L'art d'étudier les physionomies* (1772).

¹⁷ Véase por ejemplo su *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier*



Representación de los sectores populares y el margen social en la novela y el ensayo europeos de la segunda mitad del s. XIX. Algunos casos considerados

¿Cómo aparecen representados los sectores populares y el margen social en la novela naturalista europea? ¿Y qué lazos trazan esas representaciones con las que formulan los ensayos positivistas a la manera de Lombroso y Le Bon...? A fin de profundizar este problema, hemos considerado algunos casos relevantes en la literatura y el ensayo “científico” del s. XIX. Parte del canon de lecturas propias de los escritores latinoamericanos de entresiglos, los textos de Dostoievski, Zola, Lombroso y Eça de Queiroz aquí considerados dan cuenta de la heterogeneidad de enfoques, tipos de figuras y conflictos representados. Sin embargo, junto con esa diversidad, la puesta en relación entre textos literarios y ensayos revela la existencia de condiciones de posibilidad, límites y contradicciones compartidas, que definen un campo de posibilidades enunciativas relativamente acotado, para pensar a los pobres.

En nuestra lectura crítica hemos atendido especialmente al modo en que los textos imaginan los vínculos posibles entre intelectual y sectores populares (Dostoievski), entre líder popular y masa (Zola) y los encuentros entre elite y marginales (Dostoievski, Eça de Queiros, Zola). A la vez, hemos considerado la mirada legitimista o relativista que despliega cada texto sobre las prácticas socioculturales de estos actores (y las contradicciones en las que incurre a menudo el sujeto de enunciación), así como el modo en que las ficciones redefinen el vínculo entre clases “trabajadoras” y “peligrosas” (a cuya división todos los textos apelan explícita o implícitamente). Por último, hemos atendido especialmente a la representación de las figuras femeninas provenientes de los sectores populares (la criada, la prostituta, la mujer criminal, las obreras), sujetos que, en los textos, operan como emergentes que exacerban una irracionalidad común a los sectores populares en su conjunto.

Finalmente, creemos que, en última instancia, nuestra lectura permite rastrear los vínculos implícitos y las relaciones intertextuales entre las ficciones europeas y las brasileñas. Entre otros lazos, puede considerarse la gravitación de *Pobres gentes* o de *Humillados y ofendidos* de Dostoievski en *Trsrite fim de Polica:po Quaresma* y *Recordações do escrívão Issaias Caminha* de Lima Barreto, entre *La taberna*, *Naná* y *Germinal* de Zola y las ficciones de Aluísio Azevedo (especialmente *O cortiço*), o entre *O primo Basílio* de Eça de Queiroz y *O homem* de Aluísio Azevedo.

Humillados y ofendidos vistos “desde abajo”

Hemos reflexionado sumariamente en torno a dos novelas tempranas de F. Dostoievski, *Pobres gentes* (1846) y *Humillados y ofendidos* (1861), atendiendo al modo en que aparecen representados los sectores populares y el margen social, y a la ficcionalización del vínculo que entablan los personajes intelectuales con estos grupos¹⁸.

Inspirado sobre todo en *El capote* de Gógol, *Pobres gentes* (1846) perfila por primera vez el modelo del empleadillo modesto, ridículo, sometido a continuas humillaciones, conflictuado por la internalización de la propia ilegitimidad. La novela se configura en base a las cartas que intercambian Mákar Aleksievich (un humilde copista que vive en una pensión, en condiciones miserables) y Várvara (una joven costurera, huérfana y enferma). En el hacinamiento de la pensión siempre hay “otros” situados por debajo que testimonian la amenaza del agravamiento de la miseria. Ambos personajes se perciben al borde del abismo social, y atraviesan el propio descenso perturbados por los fantasmas de la prostitución, el alcoholismo y la mendicidad.

En este texto dialógico, libre de las mediaciones explícitas del narrador, la identidad de los personajes se reconfigura continuamente a través del juego de espejos entablado por las cartas. Mákar oscila entre la identificación y la separación respecto de los otros pobres, entre mostrarse orgulloso de sí y confesarse humillado¹⁹ descalificándose como persona. Refractando sistemáticamente la palabra de los otros, el personaje despliega la propia internalización de la dominación, para revelarse luego contra ella. Así, por momentos afirma que “los pobres somos tercios” porque “lo ha dispuesto así la Naturaleza; el pobre es susceptible, ve el mundo (...) como transeúnte de soslayo, con recelo” y que “un hombre pobre es peor que un pingajo que (...) no puede merecerle a nadie la menor estimación” (p. 173). Sin embargo, cuando recuerda cierto episodio en que los ricos hicieron una colecta para un pobre, señala que “por cada céntimo que le dieron, tuvo que sufrir poco menos que una investigación” pues “pagaban para que les enseñasen a un pobre” (p. 173); luego, ofendido frente a la oferta de dinero de un rico, a cambio de que Várvara se convierta en su “querida”, Mákar denuncia que “el mendigo que pide en las calles (...)

¹⁸ Inspiradas en la influencia del socialismo utópico, ambas novelas continúan, y reformulan implícitamente, la aprehensión de estos actores en la narrativa precedente (en la tradición de Dickens por una parte y de Gógol por otra).

¹⁹ Así, en algunas cartas elogia la vida sencilla que lleva en la pensión, a la vez que en otras se queja de la basura podrida acumulada la escalera, del tufo a mohó, a comidas grasientas, a ropa

es más digno que este hombre (...) porque es un pobre, pero es por esto mismo un hombre honrado” (p. 223).

Deslegitimación y revalorización de sí se alternan con matices. Los conflictos psicológicos, expresados por medio de la enunciación dialógica, revelan claramente su dimensión social y política. Los ideogramas contradictorios que articulan los discursos sociales (desde posiciones miserabilistas y populistas extremas) ingresan en la voz del personaje para configurar una identidad en crisis. Así, en *Pobres gentes* ser pobre es también estar privado de enunciación propia, pues el sujeto no consigue hablar por sí mismo (la doxa hegemónica fluye a través de su palabra, como si se apropiara continuamente de su voz, arrebatándole desde adentro su derecho de hablar de sí mismo y por sí). A la vez, si para Mákar “ser observado en la miseria” es humillante “como lo es para una virgen desnudarse en público” (p. 175) o como lo es ser “violado” en la privacidad, es porque la dominación es obscena pero también porque ser pobre equivale precisamente a carecer de privacidad.

Pobres gentes ficcionaliza también a intelectuales provenientes de los sectores populares que entablan vínculos opuestos con esos grupos de pertenencia u origen. A través del escritor que invita a Mákar a sus veladas literarias para convertirlo en objeto de burla violando su intimidad²⁰, la novela estigmatiza la combinación entre bajeza moral y transigencia con el mercado²¹. En contraste con esta figura, el estudiante pobre que enferma de tuberculosis y muere, desocupado y hambriento, forja un vínculo solidario con Várvara (en cuya biblioteca se inicia en la lectura de Pushkin y Gógol). Algunos rasgos en la personalidad de ese intelectual sugieren la colocación ambigua del personaje (su doble pertenencia de clase, como integrado y diferenciado a la vez respecto de la cultura popular)²². El relato de la amistad de Várvara con esta figura heroica -que opera como contracara del trepador sin escrúpulos- permite también mostrar el valor “reverencial” que los pobres asignan a la alta cultura (los libros de Pushkin constituyen un capital simbólico emblemático cuyo valor todos los personajes -hasta los más marginales- reconocen). A la vez, Dostoievski subraya la popularidad de los padres de la novela rusa, y apunta a los sectores populares como destinatarios “legítimos” de su propio texto. De hecho, a través de las

sucia y a gente viciosa hacinada “en esta sucursal de Sodoma” (p. 51).

²⁰ Los literatos, que lo desprecian, leen una carta privada que le roban a Mákar. El episodio refuerza la idea de que la privacidad del pobre es consumida como espectáculo burgués e intelectual.

²¹ El literato (cuyo gusto estético -refractado en el de Mákar- es por lo menos dudoso) escribe especulando con el valor de cada obra como mercancía.

²² Para el concepto de “doble pertenencia de clase” en el caso de los intelectuales provenientes de los sectores populares, véase Morin (1992).

experiencias de lectura divergentes de Mákar y Várvara²³, la novela articula consumos y valores estéticos polarizados en el interior de los sectores populares, destacando implícitamente la capacidad de estos grupos para discriminar entre literatura de masas y literatura popular. El arte aparece así como un valor absoluto, universalmente reconocible, o acaso especialmente reconocible por los sectores populares.

Las motivaciones estéticas y políticas inconscientes, que impulsan la conversión de la alteridad social en objeto de conocimiento y/o representación, están imbricadas con particular lucidez en *Humillados y ofendidos* (1861). En esta novela Dostoievski ficcionaliza el establecimiento de un vínculo solidario y paternalista entre el intelectual y el margen social. Vania, el narrador protagonista, es un joven escritor de novelas románticas que opera como punto de articulación entre dos tramas paralelas centradas en la historia de Elena (una mendiga huérfana) y Natasha (una joven desgraciada de los sectores medios, que huye con el hijo del Príncipe).

A través de la distancia que la novela establece respecto del intelectual protagonista, *Humillados y ofendidos* pone en evidencia las motivaciones inconfesadas que impulsan a los intelectuales a acercarse a los sectores populares y el margen²⁴. Por una parte -tal como aparece percibido por el narrador/protagonista-, el marginal alimenta la imaginación literaria de la elite intelectual, a la vez que sólo puede ser percibido desde la literatura²⁵: el viejo marginal es “un personaje escapado de una ficción de Hoffman” (p. 12); cuando muere, el protagonista se muda a su cuarto sórdido “porque es estimulante para escribir”; finalmente, la vida de Elena (saturada de tópicos y estereotipos novelescos, acordes con la idealización romántica de los pobres) es convertida en material literario.

²³ Mákar está “fascinado” con la literatura folletinesca más baja (melodramas italianos, historias de cosacos estereotípicos e inverosímiles); Várvara, que rechaza esas obras, le da a conocer a Pushkin y a Gógol, cuya calidad Mákar reconoce espontáneamente, aunque practica una lectura ingenua que lo lleva a confundir la realidad y el verosímil de la ficción, pues lee *El capote* de Gógol escandalizado porque, llevando el proceso de identificación a su límite máximo, se reconoce a sí mismo literalmente “retratado” en el texto.

²⁴ La marginalidad encarnada por estos personajes principales se refuerza por un telón de fondo persistentemente poblado de niños mendigos que interpelan al narrador con la mirada.

²⁵ El cruce (azaroso pero decisivo) entre intelectual y marginal social se produce desde el comienzo de la novela. En las calles de San Petesburgo, el protagonista observa el espectáculo de un viejo harapiento y cadavérico “como un loco fugado de un manicomio” (p. 11) que, acompañado de un perro, pasa las horas calentándose en la estufa de una pastelería, mirando al vacío de manera enigmática e intimidante. Esa mirada sostenida es vivenciada por la burguesía como una forma intolerable de violencia. El viejo muere balbuceando al oído del protagonista la dirección del prostíbulo y pensión en que se aloja su nieta Elena.

A la vez, el marginal opera como un espejo en el que el intelectual de la elite proyecta sus propios temores y sentimientos de culpa inconscientes. Así, el pobre adquiere la dimensión de una alteridad siniestra, temida y fascinante al mismo tiempo: el viejo se presenta como una figura fantasmática surgida en la imaginación del protagonista, materializando el sentimiento de pánico que el personaje experimenta en las calles; esos encuentros le dejan una impresión traumática; Elena irrumpe en el cuarto del muerto como una aparición, justamente cuando el protagonista atraviesa una crisis de pánico mientras imagina que el viejo lo observa acusadoramente desde la oscuridad. Esta fobia del personaje al “retomo del muerto” sintomatiza un sentimiento de culpa²⁶, una “angustia de clase” en términos de Jameson (1989) que intentará aliviar o compensar a través de la protección paternalista de la mendiga huérfana (salvándola de la prostitución, de la mendicidad, de la enfermedad física y nerviosa, y de su propia “barbarie”).

A pesar de la presencia de ciertos rasgos legitimistas en la representación del marginal²⁷, la ficción asigna igual complejidad psicológica a las dos figuras femeninas, del margen y de las capas medias/altas. Sin embargo, el secreto origen aristocrático de Elena (que se revela en el final) relativiza el efecto democratizador implícito en la construcción de estos personajes²⁸.

Además, confirmando el horizonte conceptual común a otros textos del período, la novela de Dostoievski separa taxativamente clases trabajadoras y peligrosas (representadas por la figura monstruosa de la Búbnova, la regenta del prostíbulo que extorsiona a Elena), a la vez que ataca frontalmente a la aristocracia (decadente, usurera, degenerada) encarnada en las figuras del Príncipe Vaskovski y de su hijo Alíoshka. Ambos extremos sociales se presentan como espacios de perversión y delincuencia: la regenta del prostíbulo y el Príncipe Vaskovski despliegan el mismo goce sádico con la manipulación humillante de los otros²⁹, de modo tal que el lumpen de los bajos

²⁶ Al respecto, véase Freud (1993).

²⁷ Al comienzo, el narrador observa que Elena es “una criatura extraña, de mirar mudo, fijo y escrutador” (p. 149), “lleno de curiosidad salvaje” (p. 188) “y recelo animal” (p. 188); sin embargo, esos rasgos “bárbaros” quedan relativizados por conductas “positivas”, vinculadas al “progreso”.

²⁸ El tópico de la mendiga/aristocrática, al igual que otros numerosos recursos, provienen claramente de la literatura folletinesca, pero son refuncionalizados al inscribirse en la novela (asimismo, las escenas “melodramáticas” colaboran en la construcción de personajes de una gran complejidad psicológica y con matices anímicos muy sutiles ajenos por completo a los estereotipos del folletín). A la vez, la novela (que cita implícita y explícitamente *Los misterios de París*) da cuenta de los valores, de las prácticas religiosas y de algunas experiencias de lectura llevadas a cabo por los sectores populares.

²⁹ Esa perversión se hace explícita cuando el propio Vaskovski compara su goce extorsivo con el del exhibicionista. Esa manipulación se agudiza cuando se dirige a los sectores populares y el

fondos y la aristocracia corrupta quedan sutilmente identificados.

Mujeres pobres amenazando la intimidad “burguesa”

O primo Basílio de Eça de Queiroz (1878) narra la historia del adulterio de Luisa -una joven burguesa asfixiada en el confinamiento doméstico- con el primo Basílio, y la extorsión llevada a cabo por Juliana, la criada resentida que aprovecha la posesión de una carta comprometedora para invertir las relaciones de poder, partiendo de la posibilidad de delatar el vínculo adúltero. En este sentido, la novela articula de manera interesante las relaciones de poder desde una doble perspectiva, de clase y de género. Desplegando toda una economía del deseo femenino (que exige la vigilancia masculina y adulta)³⁰, la novela aprehende prolíficamente la subjetividad de esas mujeres enfrentadas y anudadas por el secreto compartido y la extorsión, en una intimidad doméstica convertida en un escenario de conflictos por el poder.

Señalando puntos de identidad y oposición entre ambos personajes socialmente polarizados, el narrador asigna una marcada profundidad psicológica a cada uno. Desde este punto de vista, puede concluirse que la ficción se democratiza. En efecto, el narrador reconstruye la biografía de Juliana y reconoce una lógica implícita en sus acciones, volviendo racionalmente comprensibles los motivos que, desde el resentimiento por la explotación y la frustración por un ascenso social fantaseado pero irrealizable, la impulsan a la extorsión delictiva. Ese resentimiento social, que cristaliza en el odio contra el ama, también presenta una faceta sexual que colabora en la complejización de la psicología de la criada: el espectáculo del goce del otro despierta el odio en la medida en que también recuerda la propia imposibilidad del goce. En la configuración de esa biografía poblada de situaciones de explotación material, frustraciones psicológicas y enfermedades, la novela de Queiroz no deja lugar para el determinismo biológico que rige la conducta delictiva de pobres y marginales en otras novelas de entresiglos. El acoso y la extorsión, aunque ética y jurídicamente condenables según los valores que la novela confirma, develan un sujeto activo, capaz de rebelarse de algún modo contra la dominación.

El texto destaca la explotación y las condiciones extremas de insalubridad a las que se hallan sometidas las dos criadas de la casa, Juliana y Julia. La peligrosidad de Juliana tiene como

margen: el viaje “humanitario” del Príncipe al campo, inspirado en el idealismo romántico, termina en la violación de los derechos de los campesinos.

³⁰ No casualmente la desestabilización del orden burgués inicial se desencadena a partir de la ausencia del marido de Luisa.

contrapartida, en Julia, la representación positiva de la clase trabajadora (expansiva, alegre y fiel a los amos). Frente a la austeridad, el rencor y la represión enfermantes de Juliana, Julia contrasta por el despliegue de sus propios mecanismos de resistencia y compensación ante la explotación (los paseos, los consumos, las comidas abundantes y, sobre todo, las relaciones sexuales la habilitan para el goce y la defensa de la privacidad “a pesar de las carencias”). En este sentido, apelando a ideologemas fuertemente consolidados en los discursos sociales del período, la novela opone los cuerpos magros de los pobres “rencorosos”, “enfermos” y “delincuentes”, a los cuerpos plétóricos de los trabajadores física y moralmente “sanos”³¹.

Asimismo, la voz enunciativa del narrador aparece atravesada reiteradamente por juicios de valor negativos sobre los sectores populares, enfatizando la vulgaridad de sus prácticas sociales (comportamientos durante la comida, supersticiones, hábitos sexuales). La degradación física y moral inscribe a trabajadores y peligrosos en el terreno compartido de los instintos y la irracionalidad³². En cambio, aunque también aparecen criticados (especialmente desde el punto de vista ético), los personajes pertenecientes a los otros sectores escapan a esa estigmatización por la corporalidad y los instintos³³.

A la vez, varias escenas sugieren que el resentimiento vengativo de Juliana no es más que la exacerbación enfermiza de deseos presentes, de manera latente, en el conjunto de los sectores populares. En efecto, la tía Victoria, una figura poderosa del lumpen, asesora a Juliana en los pasos de la extorsión (así, la novela devela la existencia de una suerte de red de contrapoder capaz de complotar a su modo contra la burguesía). Tomado por obreros y criadas vulgares que literalmente cercan el espacio insular de la casa de Luisa, todo el barrio la vigila, gozando al comprobar su vulnerabilidad moral. Finalmente el lumpen que puebla las calles de Lisboa asedia frontalmente a las mujeres burguesas: en una primera salida, Luisa y su amiga son aterrorizadas por borrachos, vendedores de billetes, mendigos y juntadores de colillas de cigarros; en otra escena un marginal intercepta a Luisa de manera amenazante, acaso reconociéndola como la mujer que acude sospechosamente a una pensión vulgar.

La extorsión privada adquiere una clara dimensión social, a la vez que connota, desde la

³¹ Sin embargo, lejos de la cristalización de estereotipos, en la novela se sugieren varias aristas borrosas que opacan los límites entre “trabajadores” y “peligrosos”.

³² Por ejemplo, Juliana hurde su venganza “con habilidad gatuna y destreza ratonil” (p. 460) hasta que, ya muerta, su cadáver revela una degradación hasta entonces latente; Julia es “obtusa y torpe, dominada por una pasión animal” (p. 436).

³³ Por lo demás, la enfermedad de Juliana y de Luisa (que, descubierto el adulterio, muere delirando en el recuerdo perturbador del engaño) refuerza el enlace típicamente naturalista entre

óptica burguesa, la percepción sutil de una amenaza social más amplia que la ficción constriñe a la intimidad, a la esfera de la sexualidad y a las relaciones de poder entre mujeres³⁴.

Otras figuras femeninas amenazantes: Naná

En *Naná* (1880) Zola aborda la ficcionalización de la prostituta, una figura recurrente en la narrativa de fin de siglo. Devoradora por antonomasia, Naná se alimenta de hombres y dinero³⁵. La personalidad de la protagonista, construida siguiendo los parámetros generales del discurso médico positivista, presenta diversos rasgos patológicos: cambios radicales de estado de ánimo y de deseos, falta de voluntad, pasividad, instinto de destrucción³⁶, homosexualidad, aspectos sádicos y masoquistas, crisis de maternidad a la vez que desinterés por el hijo, voracidad consumista, narcisismo³⁷ y, sobre todo, una sensualidad desmesurada³⁸.

Los rasgos negativos que señalan la degradación de Naná se exageran a lo largo del desarrollo de la trama (como el consumismo³⁹, el desorden, la imprevisión o el goce con la destrucción de los amantes). En este último sentido, resulta llamativo el hecho de que la prostituta destruya a los amantes ricos y se someta a las violencias del rufián pobre (Fontán). Esa asimetría en la conducta de Naná (que repite la historia familiar y prueba de este modo la

los planos biológico y moral.

³⁴ Sin embargo, no sólo los sectores populares y el lumpen atentan “desde abajo” contra la burguesía: también la aristocracia (decadente, inmoral e incluso racista) representa una amenaza directa encarnada en el usufructo de Luisa por parte de Basilio.

³⁵ De allí que en la novela exista una relación muy estrecha entre comida y sexualidad.

³⁶ Este rasgo de actividad destructiva se contradice claramente con la falta de voluntad (para sostener una conducta coherente, o abandonar la prostitución o a un amante violento).

³⁷ Varias escenas trabajan el narcisismo del personaje femenino, especialmente a partir de la contemplación del propio desnudo. Luego del desnudo teatral en que interpreta a Venus (enardeciendo de deseo a la masa de espectadores), la novela plantea varias escenas en las que Naná se contempla a sí misma desnuda. “Dominada por sus curiosidades de niña viciosa” (p. 671), en un caso la contemplación suscita las caricias del propio cuerpo (que sugieren la perversión del personaje) mientras Muffat la reconoce como una figura bestial y peligrosa; en otro, la propia Naná interpone frente al desnudo su propio temor a la muerte. En ambos casos, la represión obtura la representación del placer. Para considerar la intertextualidad de los desnudos en *Naná* y en la estética pictórica contemporánea a la novela, véase Brookcs (1989).

³⁸ El texto asigna varias modulaciones a la imagen de la devoración. Sintomáticamente, Naná come siempre desordenadamente, sin modales y por capricho, sugiriéndose así la relación estrecha entre prácticas sexuales depredadoras, reificación del sujeto y consumo irracional de capitales.

existencia de una “tara hereditaria”) parece sugerir la dimensión social y política del sometimiento sexual, y su determinación biológica⁴⁰. Asimismo, aun en el pico de su ascenso social, los consumos vulgares de Naná (la comida, los objetos *kitsch* que adquiere, sus preferencias estéticas y literarias)⁴¹ y las “malas compañías” que conserva (provenientes del margen social) reenvían al sustrato biológico de la herencia.

Por momentos el narrador parece distanciarse respecto de la posición que adoptan sobre Naná algunos discursos hegemónicos. Así por ejemplo, en la escena en que Muffat contempla a Naná desnuda mientras lee el artículo publicado por la prensa parisina sobre ella, los juicios de valor (que la estigmatizan como “una mosca” de la clase baja que “viene a infestar a las clases superiores”) quedan relativizados como exagerados o estereotípicos. Sin embargo, esa lectura termina siendo confirmada por el texto: en el final, y sin que otros personajes medien en esa enunciación, es el narrador el que muestra a Naná como una bestia⁴². A la vez, en principio Zola parece adoptar una doble perspectiva, crítica tanto de la degradación de arriba como de la de abajo, señalando que el vicio atraviesa a la sociedad en su conjunto⁴³. Sin embargo, la balanza se inclina finalmente en desmedro de los sectores populares.

Asimismo, diversos elementos sugieren que la conducta anárquica de Naná se vincula a la (temida) anarquía política y social. No es casual el hecho de que Naná muera sobre el telón de fondo del estallido de una manifestación popular nacionalista, ante la inminencia de la guerra franco-prusiana. La novela identifica sutilmente la amenaza proveniente de una sexualidad femenina exacerbada, y la amenaza de las clases inferiores. La exuberancia destructiva de Naná cifra el temor ante la subversión social por un proletariado sexualmente agresivo y rencoroso, deseoso de gozar con la dominación de los dominadores. En este punto, la prostituta de Zola y la

³⁹ La inconstancia económica del personaje duplica la inconstancia afectiva.

⁴⁰ También la decadencia física del hijo prueba la existencia de ese sustrato biológico de determinación.

⁴¹ Leyendo una novela contemporánea sobre una famosa prostituta -en el punto en que Zola introduce una referencia ficcional a su propia ficción-, Naná condena abiertamente la estética naturalista, en favor del gusto romántico, más “estilizado” (“más vulgar” desde la perspectiva crítica de Zola).

⁴² Inclusive, desde esta perspectiva es el conventillo (el margen) el que, a través de la prostituta, ejerce una suerte de venganza social.

⁴³ Así por ejemplo, la comida que organizan los aristócratas en casa de Naná degenera a su modo -esto es, siguiendo los parámetros propios de su clase- tanto como la boda de Gervasia en *La taberna*. Y apelando al tópico finisecular de la ciudad como espacio por antonomasia del “vicio”, el narrador sugiere que, como el cuarto de la prostituta o el teatro, todo París “exhala un olor insípido de gran alcoba no muy limpia” (p. 717).

criada de *O primo Basilio* se identifican a pesar de las diferencias: cuerpos exuberantes o escuálidos, y sujetos deseantes o reprimidos, operan como emergentes de una violencia destructiva presente de manera difusa en los sectores populares en su conjunto.

El costado femenino de la criminalidad

Hemos considerado la tesis de Lombroso y Ferrero (1896) sobre el estrecho vínculo entre criminalidad y prostitución, partiendo de la hipótesis de que el texto intenta trazar una frontera de límites precisos entre clases trabajadoras y peligrosas. A la vez, hemos subrayado los argumentos pretendidamente científicos por los cuales el sujeto femenino es susceptible de convertirse en modelo y emergente de la criminalidad en su conjunto. Por lo demás, el análisis de Lombroso pone en evidencia hasta qué punto el discurso “científico” y la novela mantienen una estrecha relación intertextual y se relegitiman recíprocamente. El texto se detiene reiteradamente en detalles sexuales pensados con los mismos parámetros con que la estética contemporánea aborda el erotismo, y que necesariamente interpelan el erotismo del lector. Asimismo, al historizar la emergencia de la prostitución como delito “atávico”, Lombroso se refiere a las *Naniae* griegas, para apelar después reiteradamente a la novela de Zola, convertida en una fuente legítima de la investigación pretendidamente científica⁴⁴.

Basándose en la antropometría, Lombroso y Ferrero sostienen que la capacidad craneana, el ángulo facial y otras anomalías patológicas permiten clasificar los tipos de tendencia delictiva. Elementos tan disímiles como la presencia de células atrofiadas en el cerebro, rictus pronunciado en el rostro, asimetría facial, rasgos (físicos y psicológicos) viriles, e incluso los tatuajes constituyen rasgos atávicos inconfundibles⁴⁵ que evidencian la “peligrosidad potencial” del individuo.

⁴⁴ Por ejemplo, para explicar la aparición del safismo entre las prostitutas como resultado de las “malas compañías” (p. 407). Asimismo, para probar la existencia de prostitución en los sectores altos cita algunos casos ficcionalizados por Balzac, Zola y los hermanos Goncourt (pp. 576-577).

⁴⁵ Los autores historizan la conversión de la prostitución en una práctica “atávica”. Apoyándose en el estudio precedente de Parent-Duchatelet, parten de analizar el crimen en las hembras animales y luego en los “pueblos primitivos” -en los que verifican una libertad total en las relaciones sexuales, calificada como “aberrante”-; en una segunda etapa (que comprende la Antigüedad y la Edad Media), la prostitución sobrevive como un residuo arcaico; finalmente, de la modernidad al presente no es más que un elemento mórbido y retrógrado.

La diferencia trazada por Lombroso (1895 y 1896) entre criminal (y prostituta) “neta” y “por ocasión” pretende suavizar la remisión al sustrato biológico. En efecto, el científico discrimina entre rasgos atávicos y prácticas concretas (desde las malas compañías, orgías o alcoholismo, hasta una excesiva exposición al frío) que pueden incidir en la aparición de conductas patológico-delictivas⁴⁶. El atavismo se exagera en el caso de la mujer delincuente, en la medida en que el género femenino está “de por sí” más atrás en la escala evolutiva, al presentar “naturalmente” un mayor número de rasgos atávicos que el hombre. A la vez, la prostitución es el caso más común de delincuencia en las mujeres, es el costado femenino de la criminalidad. En este sentido la delincuencia está sexualmente marcada⁴⁷.

Por lo demás, reencontramos en la “prostituta neta” los mismos rasgos que Zola atribuye a Naná: sensualidad exagerada, voracidad alimentaria, violencia, cambios bruscos de estado de ánimo, sometimiento al maltrato del rufián, alcoholismo, narcisismo, horror al trabajo, falta de voluntad, imprevisión, consumismo exagerado y simulación. No es casual que esos rasgos coincidan con aquellos que la perspectiva miserabilista atribuye en general a los sectores populares.

Ficciones “desde arriba” sobre la organización de las masas como fuerza política

Germinal (1885) de Zola ofrece dos líneas de lectura estrechamente vinculadas a nuestro objeto de análisis. Una de las tramas narrativas desarrolla el proceso de organización de una huelga de mineros en el norte de Francia; la otra ficcionaliza las diversas reacciones de los capitalistas ante la vida obrera en general y la huelga en particular. En este sentido, resulta evidente que Zola busca distanciarse críticamente tanto de los sectores populares como de la burguesía explotadora.

⁴⁶ En este sentido, resulta muy significativo el hecho de que prácticamente no se mencionen la miseria, la mala alimentación o la falta de protección social, como causales de la criminalidad y/o de la prostitución “por ocasión”.

⁴⁷ Junto con el desarrollo exacerbado de los genitales y del erotismo, menstruación, embarazo y menopausia rigen la aparición de estados de exaltación patológica que incrementan el riesgo de criminalidad. En particular en el caso de la “prostituta neta”, a la precocidad sexual atávica (y pervertida por rasgos sáficos y sádicos y/o masoquistas) se agrega el aumento de la vitalidad y la disminución de la fecundidad, así como la hipersensibilidad de los órganos sexuales se acompaña de cierta “atrofia sensorial” que vuelve a estos individuos particularmente resistentes al dolor. En ningún momento Lombroso remite esas resistencias al sufrimiento o a la explotación.

¿Qué tipo de contactos establecen allí los capitalistas con la “turba”? Zola muestra la explotación desmesurada de los inversionistas masculinos, y la beneficencia mezquina de sus mujeres, que organizan verdaderas excursiones exotistas para exhibir “los animales raros” (p. 57) de la mina ante los visitantes de París, cuidando de mostrar sólo las casas limpias, y recomendando a los parisinos la tranquilidad turística del pueblo minero “para reponerse de los estragos de la vida mundana” (p. 57). Cuando se origina la protesta o cuando se inunda la mina, visitan el lugar para gozar con ese espectáculo estético extraordinario⁴⁸. Sin embargo la confrontación con la masa sublevada, enloquecida y salvaje, irá aterrorizándolos progresivamente.

A diferencia de *La taberna* y *Naná*, *Germinal* enfatiza la denuncia de la explotación y la carencia de leyes laborales y sociales que protejan a los obreros frente a los intereses desmedidos de los capitalistas. En las minas, la explotación por salarios miserables sumerge a familias enteras en un proceso voraz de destrucción física en un ambiente insalubre y peligroso⁴⁹. A la vez, las condiciones de vida miserables y la promiscuidad del trabajo físico compartido arroja a los obreros a una pendiente de degradación moral. Marcada por esta explotación inhumana, la mina adquiere la dimensión alegórica de “un monstruo negro”, un “laberinto infernal” o una “fiera nocturna”, imágenes que refuerzan el ejercicio de una devoración siniestra.

Centrándose en la familia Malheu -presentada como “representativa” del conjunto de los obreros-, Zola aprehende en detalle las prácticas sociales, valores y creencias de este grupo. Hábitos alimentarios, rutinas de trabajo y de ocio, relaciones sexuales y vínculos de interacción social en general, sugieren la existencia de un *habitus* de clase propio. Sin embargo, todos los rasgos están determinados por la explotación. En efecto, los obreros carecen de un estilo de vida propio. Incluso los placeres (sexuales, alimentarios, lúdicos y especialmente el alcohol) son pensados como compensaciones a las carencias, tanto por el narrador como por los personajes que mantienen una distancia crítica frente a la clase (Esteban, Suvarín, el propio Malheu). Y si antes de la rebelión los obreros muestran recurrentemente haber internalizado la dominación (juzgándose a sí mismos a partir de los parámetros “legítimos” de los explotadores), cuando

⁴⁸ ¿No hay allí una autocritica, que reconoce implícitamente la identidad entre la curiosidad de los personajes burgueses y la que alimenta la escritura y la lectura de la propia novela...?

⁴⁹ En “La Voreux”, los obreros sólo ganan dinero por el carbón que extraen (y no por las obras de seguridad para mantenerse vivos en la mina); la compañía los obliga a excavar en zonas extremadamente riesgosas, y fomenta la rivalidad entre los trabajadores para romper los movimientos de organización gremial y política. Es evidente que el enriquecimiento de los capitalistas se afianza en los salarios miserables, los despidos masivos y la desprotección social.

organizan la huelga tienden a dirigir la violencia contra los iguales⁵⁰. Así, incluso la rebelión queda manipulada desde arriba⁵¹, evidenciando la (supuesta) incapacidad de los explotados para comenzar a articular prácticas eficaces de resistencia.

A la vez, varios rasgos negativos aparecen contenidos implícitamente en la descripción de las prácticas sociales cotidianas de los sectores populares. Por ejemplo en el baile se configura un espectáculo degradante a través del amamantamiento público de las madres, los gritos de los niños arrastrándose por el suelo, el hedor de los cuerpos amontonados formando una masa compacta, las parejas revolcándose entre los bailarines y las mujeres borrachas por las calles o yendo a orinar al fondo de la sala. También el trabajo físico compartido sumerge a hombres y mujeres en una peligrosa promiscuidad que despierta “el deseo brutal” (p. 26) y desdibuja peligrosamente los límites de cada identidad de género.

A pesar de ello, en comparación con *La taberna* y *Naná*, en *Germinal* estos rasgos negativos están suavizados o neutralizados porque dependen directamente de la explotación material. Así por ejemplo, a pesar de la promiscuidad, las relaciones sexuales del matrimonio Malheu no aparecen marcadas por los elementos degradantes que sí presenta el vínculo entre Gervasia y Lantier en *La taberna*. Sin embargo, aunque Zola parece denunciar con vehemencia la explotación como responsable de la bestialización de los trabajadores, en realidad no renuncia a la explicación por la determinación biológica. Tan sutil como la distancia que separa clases trabajadoras y peligrosas, los mismos rasgos negativos por momentos son vistos como una consecuencia directa y transparente de la explotación, pero luego remiten al sustrato biológico y racial. Inclusive, varias veces el texto define a la clase como “raza” y advierte que, en la medida en que esa explotación inhumana perdura por generaciones, los individuos “degeneran”.

No casualmente la presencia de rasgos que remiten a la determinación biológica se acentúan con el desencadenamiento de la huelga. A partir de este episodio, la turba obrera se comporta con la misma irracionalidad que unos años después percibirá Le Bon en su *Psicología de*

⁵⁰ La novela advierte que las víctimas de la rebelión son los propios obreros. En efecto, enfervorecida por los discursos radicalizados, la turba atenta contra los otros mineros que levantan la huelga o no se pliegan a ella; la protesta no sólo se cobra víctimas entre los pobres sino que además resulta inútil porque los obreros no consiguen mejorar ni los salarios ni las condiciones de trabajo.

⁵¹ La novela denuncia cómo la compañía, la iglesia e incluso la “Internacional” se disputan (y utilizan) a los trabajadores. Tal como se sugiere al comienzo del texto, inclusive la huelga es fomentada por algunos capitalistas interesados en cerrar la mina, así como por la “Internacional”, interesada en conseguir afiliaciones que la sostengan.

las multitudes (1905)⁵²: “las proposiciones salvajes de los líderes llenan las cabezas perturbadas por el hambre”, haciéndolas soñar “con sangre e incendios” (p.153); cegados en conjunto por una fe desmedida en la lucha social, los niños degeneran en una “horda salvaje” que asola la región, mientras las mujeres, “como furias enajenadas” llevan la delantera en la marcha de la turba. Borrachos (“con la embriaguez perversa de los hambrientos”, p.75) se mueven como un sólo cuerpo “de sangre flamenca, implacable hasta que la bestia se harta de atrocidades” (p. 176). En ese estado, atacan a los traidores de la huelga; intentan asesinar a Chaval; el abuelo idiota de la familia Malheu intenta ahorcar a la hija de uno de los capitalistas⁵³; las mujeres asaltan el almacén, y cuando el comerciante muere al caer del tejado, lo castran (vengándose así de las extorsiones sexuales de que han sido objeto) y cuelgan los órganos sexuales como estandarte de batalla. No es

⁵² Una breve exposición de las teorías de dos racialistas importantes para Brasil (Le Bon y Gobineau) pone rápidamente en evidencia la ruptura que los intelectuales de fines del s. XIX establecen con respecto al modelo romántico de cultura popular. Gustave Le Bon radicaliza el alcance del concepto de “raza”. La interacción de raza, medio y momento en Taine es sustituida en Le Bon por la supremacía de un determinismo racial inmodificable por la educación. Aunque se apoya en la jerarquía de razas común al racialismo de la época, introduce dos diferencias (importantes para el contexto brasileño por sus consecuencias ideológico-políticas posteriores): por un lado separa a los indígenas (primitivos próximos a la animalidad y condenados a la extinción, lo que justifica su exterminio) de los negros (capaces de alcanzar ciertos rudimentos de civilización). Por otro lado, rebaja a los semitas a un estadio inferior, reservando el superior exclusivamente para los arios.

A la vez, Le Bon asimila la jerarquía de las razas a la de las clases sociales: los estratos más bajos de la sociedad europea son homólogos a los seres primitivos, y los superiores se separan de los inferiores progresivamente, “con la misma distancia que separa el blanco del negro o el negro del mono”. Las sociedades modernas contienen una parte de la población que no se presta a ser “civilizada”. Sectores populares y marginalidad social se inscriben en una alteridad absoluta e irreversible. Le Bon agrega la alteridad sexual a la otredad más inferiorizada y más lejana de los indios y los negros, y a la más cercana (y por ello, más siniestra) de los campesinos, los obreros y el margen social. Aun las mujeres civilizadas y de razas superiores se hallan biológicamente cerca de los negros y de los “amarillos”.

Por su parte, Gobineau, en su *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855), aúna el poligenismo, el cientificismo y el determinismo de la raza sobre el individuo. Como Renan, sostiene la tripartición jerárquica de las razas, y la superioridad blanca en términos de belleza, fuerza física y capacidad intelectual. A diferencia de Taine, desestima el determinismo del medio y del momento, y los efectos de la educación (como Renán y Le Bon): el progreso de una raza sólo puede producirse por la mezcla con otra raza superior. Para Todorov, la originalidad del racialismo de Gobineau consiste en deslizar el tratamiento del concepto de “raza” hacia el de “civilización”, aunque sin resignar el determinismo biológico/racial. Para Gobienau, el grado de civilización depende del grado de interacción con los otros y, por ende, del grado de fusión racial/cultural. Su teoría queda encerrada en una paradoja evidente: la civilización es superior cuantas más mezclas haya contenido, pero desde el punto de vista racial las mezclas desencadenan una degeneración progresiva de la raza superior. Cuanto más crece por las mezclas, una nación se hace más fuerte, a la vez que por efecto de esas mezclas degenera y corre el riesgo de desaparecer.

⁵³ El crimen se perpetra después.

casual que sean especialmente las mujeres, los niños y los idiotas (supuestamente más cerca de la irracionalidad) quienes vehiculizan esa violencia colectiva⁵⁴.

Zola muestra además la peculiar simbiosis de violencia que se establece entre masas y líder político. Cuando Esteban, el líder socialista del levantamiento popular, experimenta la fascinación por el ejercicio del poder sobre la multitud⁵⁵, se modifica su carácter junto con la radicalización de sus ideas políticas, al punto que sus rasgos positivos quedan opacados por la emergencia de una tara hereditaria (generada por alcoholismo de sus ancestros).

En la novela, los intelectuales y agitadores políticos mantienen una relación ambivalente con la clase popular de origen. Esteban proviene de una familia proletaria de París (la misma que Zola ficcionaliza en *La taberna*), y ahora se ha convertido en un intelectual autodidacta y en un militante socialista vinculado a la “Internacional”. La educación y la conciencia política le permiten tomar una distancia crítica con respecto a su clase de origen. Así, censura el alcoholismo, la violencia de género, la promiscuidad y la precocidad sexuales como formas de reproducción inconsciente de la alienación⁵⁶. Suvarín, el líder anarquista del levantamiento popular, es ajeno a los sectores populares sublevados, en términos de clase y de nación. Hijo de una familia aristocrática rusa, va hacia los pobres convencido de que hay que destruir la sociedad. Este personaje aparece como el portador de una ideología mesiánica delirante cuya radicalidad despierta con particular eficacia la violencia irracional de las masas rudas⁵⁷.

En conclusión, en un doble movimiento, Zola apela a las locuciones de los propios obreros contra el discurso hegemónico burgués, a la vez que reinscribe en la novela elementos fijados en el discurso social hegemónico sobre el obrero. Veladamente, aunque logra reconstruir críticamente la mirada burguesa sobre la rebelión popular, el texto retoma la mirada burguesa para pensar la irracionalidad colectiva⁵⁸. No casualmente esa irracionalidad, anticipada en otras

⁵⁴ El espanto de los hombres sublevados ante el espectáculo de la castración impone un límite racional y masculino al desborde de la turba de mujeres.

⁵⁵ Varias veces la novela expone las diversas formas que adquieren las fantasías políticas del líder popular.

⁵⁶ A través de estos trazos de distanciamiento crítico, Zola define el perfil del colectivo de los obreros socialistas.

⁵⁷ Como un místico alucinado, Suvarín incita a la destrucción anárquica de todo; luego se desenmascara su postura reaccionaria en la práctica, al terminar atentando contra los propios obreros.

⁵⁸ Aunque la perspectiva de los capitalistas aparece fuertemente cuestionada, es interesante destacar que por momentos resulta difícil determinar si los juicios de valor provienen de los burgueses criticados o de la voz del narrador (por ejemplo cuando se retoma el punto de vista

escenas de ocio, se desata precisamente a partir de la huelga, que interrumpe el control efectivo de la fuerza social por el trabajo.



Algunas conclusiones

En general, las novelas europeas aquí consideradas ficcionalizan diversas instancias de articulación entre sectores populares y grupos dirigentes. Esa articulación se limita, en general, al roce producido en el marco de los vínculos laborales, gestados en la intimidad del espacio doméstico o en las grandes explotaciones⁵⁹. En cambio, las novelas brasileñas acentúan la existencia de un contacto más estrecho (y prácticamente sin mediaciones) entre los polos sociales. En este punto de cohesión, anudado en base a motivaciones económicas, sociales, culturales e incluso sexuales, se forja una convivencia particularmente peligrosa.

Especialmente Eça de Queiroz y Zola -al igual que varios autores brasileños y latinoamericanos- asignan al narrador un punto de vista privilegiado, crítico tanto de la elite como de los sectores populares. Al mirar en particular hacia estos grupos, los textos considerados aparecen sesgados por contradicciones internas y no siempre concientes, que delatan los límites ideológicos y culturales propios del etnocentrismo de clase. Sin embargo, a pesar de las oscilaciones, proyectan sobre estas alteridades una mirada relativamente homogénea y predominantemente negativa. En conjunto, al aprehender las prácticas sociales y culturales de estos grupos, acentúan su ilegitimidad y las marcas que remiten a su condición de dominados.

A la vez, en estos textos europeos el atentado individual contra la intimidad burguesa⁶⁰ condensa una supuesta violencia social latente en los sectores populares en su conjunto. El mismo tipo de imaginación aterrada puede observarse en las novelas producidas por la elite intelectual brasileña, especialmente en relación a la invasión oportunista y amenazante de los

burgués sobre el levantamiento, para imaginar un fin de siglo apocalíptico sesgado por los ataques destructivos a la sociedad, p. 183).

⁵⁹ En efecto, en *La taberna* así como en *Naná*, *Germinal* y *O primo Basílio*, no se establecen nunca lazos entre los polos sociales, fuera de los vínculos de trabajo. Solamente en *Humillados y ofendidos* el protagonista se acerca al margen social por propia voluntad. Sin embargo también allí la relación aparece atravesada por el interés profesional, pues el pobre es un material imprescindible para la propia escritura literaria.

⁶⁰ Tal como aparece en la novela de Eça de Queiroz.

“trepadores sociales” provenientes de los sectores populares (en su mayoría figuras vinculadas a la creciente inmigración europea), o en relación a los atentados rencorosos de los grupos marginales y criminalizados.

Germinal expresa la preocupación de los intelectuales europeos ante la amenaza de una rebelión popular; tal como vimos, el texto muestra que esa violencia termina siendo desviada contra los iguales. Como veremos, también los textos brasileños ponen en escena una violencia individual o colectiva que tiende a dirigirse en contra de los iguales.

A la vez, en conjunto los textos de Eça de Queiroz, Zola y Lombroso -y aun los de Dostoievski, menos sesgados por presupuestos miserabilistas- coinciden en una redefinición obsesiva de los límites (de hecho imprecisos y por ende preocupantes) entre clases trabajadoras y peligrosas. Especialmente en Lombroso y en Zola (y aun en textos como *Germinal*, donde se agudiza el compromiso social y político), la categoría de “clase” aparece todavía sesgada por la determinación biológica.

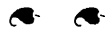
Asociando “sexualidad desbordante” y “delito”, la tesis de Lombroso, así como las novelas *Naná* y *Germinal* de Zola y *O primo Basílio* de Eça de Queiroz, focalizan sujetos femeninos de los sectores populares, patologizados y/o en los cuales se agravan las marcas de irracionalidad asignadas veladamente a los sectores populares en su conjunto. Del mismo modo, las novelas y ensayos brasileños aprehenden obsesivamente a figuras femeninas patologizadas, que pertenecen a los sectores populares o al margen o que despliegan su patología en relación a estos actores.

Por su parte, varios textos ponen en acto el acercamiento de los intelectuales hacia los sectores populares, a la vez que reformulan críticamente las miradas románticas y folkloristas/positivistas proyectadas sobre estos grupos. En *Pobres gentes*, Dostievski ficcionaliza la tensión entre intelectuales transigentes con las leyes del mercado e intelectuales relativamente integrados a los sectores populares, víctimas de la explotación y de la discriminación cultural⁶¹. En *Humillados y ofendidos* se deconstruye la oscilación del escritor romántico entre la identificación de sí mismo con los marginales y el temor ante los rasgos amenazantes de esa alteridad desconocida y salvaje. En cambio, ni en *La taberna* ni en *Naná* aparecen este tipo de figuras: el mundo obrero y el mundo de la prostitución son espacios especializados que no se anudan con el mundo intelectual más que por ingresar al espacio simbólico de la ficción.

También los movimientos de la clase dirigente aparecen estereotipados desde el distanciamiento crítico de los narradores. A través de esos gestos se configura todo un catálogo

⁶¹ Este modelo será especialmente retomado por Lima Barreto.

sobre los usos desde arriba del viaje hacia los pobres -para calmar las angustias de clase (*Humillados y ofendidos*), para recrearse en la pureza pastoral no corrompida por la modernización (*Germinal*), para escribir literatura. Pobres como espectáculo (*Germinal*, *Pobres gentes*), como material literario (*Humillados y ofendidos*, *Pobres gentes*), como amenaza de extorsión privada o de atentado colectivo, e incluso como objeto de deseo: en todo caso, pobres como objeto exclusivo a la vez que como objeto de exclusión.



Apéndice de la Segunda Parte

Miradas sobre los sectores populares y el margen

en la novela y el ensayo argentinos

Este Apéndice se propone revisar algunas concepciones de la alteridad social presentes en ficciones y ensayos latinoamericanos de entresiglos (privilegiando el caso argentino), a fin de establecer ciertos puntos de contacto, diferencias y líneas de fuga entre este corpus discursivo y el brasileño previamente considerado.

En esta dirección, el primer ítem (“Algunas fábulas argentinas sobre la otredad social”) aborda un conjunto amplio de narraciones argentinas que, en el período, tematizan la representación de los sectores populares y el margen. En primera instancia, hemos comparado las novelas *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres, *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich e *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, atendiendo de manera sucinta a la valoración negativa de la figura del inmigrante europeo. En segunda instancia, hemos analizado las novelas *La Bolsa* de J. Martel y *Quilto* de C. M. Ocantos, abordando la consolidación de la exclusión social de judíos, vagabundos e indígenas, marcados por grados diversos de “peligrosidad”. En tercera instancia, hemos indagado en torno al modo en que los textos argentinos forjan de manera obsesiva nuevas imágenes de la medicina como saber privilegiado en la organización del Estado, y del médico como el legislador “legítimo” que, situado en una posición ambigua entre el intelectual y el dirigente, interviene activamente (y de diversos modos) en el escenario del margen social. En esta dirección, hemos considerado brevemente la novela *Irresponsable* de M. Podestá, y los cuentos “La bolsa de huesos” de E. Holmberg y “Así” de E. Wilde. Finalmente, hemos confrontado esas miradas predominantemente hegemónicas en la aprehensión de las alteridades sociales, con las inflexiones paródicas, disidentes e incluso “contrahegemónicas”, implícitas en algunas crónicas y en la novela *La ciudad de los locos*, de J. J. de Soiza Reilly⁶².

⁶² Cabe aclarar que, aunque sin olvidar su relevancia, hemos preferido dejar de lado la narrativa centrada en la figura del gaucho y sus reformulaciones de entresiglos, para recortar en cambio un corpus de textos centrado exclusivamente en la representación de los sectores populares urbanos de la capital, y particularmente en las ficciones enunciadas por la elite intelectual e inscriptas en los parámetros de la narrativa “cultura”.

En el segundo ítem (“Un exorcismo del exceso: masas enfermas en el ensayo argentino”) hemos analizado brevemente algunos ensayos argentinos relevantes en entresiglos, que abordan especialmente el problema de la composición de las multitudes nacionales y de los márgenes: *La neurosis de los hombres célebres* (1878-1882), *Las multitudes argentinas* (1899) y *Los simuladores del talento* (1904) de Ramos Mejía y *La simulación en la lucha por la vida* (1900-1902) de J. Ingenieros.



Algunas fábulas argentinas sobre la otredad social

¿Cosmópolis sin pobres?

Las representaciones del “otro” social producidas por la elite de entresiglos dejan su huella legible en numerosos textos y prácticas sociales y políticas. Por ello, entre otras entradas, es posible ingresar a las ficciones argentinas del período partiendo de la “lectura” de los nuevos dispositivos que, a fin de siglo, rigen la visibilidad del “otro” en el espacio urbano.

Siguiendo el modelo de Haussmann, la “regeneración urbana” (que duplica en la ciudad los proyectos de “regeneración” racial y social) es pensada explícitamente en Buenos Aires (como en Río de Janeiro) como una “intervención quirúrgica” que transforma el espacio del cuerpo social. Munido de un poder político prácticamente ilimitado como el del Prefeito Pereira Passos en Río de Janeiro (1902-1906), el intendente Torcuato de Alvear en Buenos Aires (1880-1887) duplica minuciosamente el modelo haussmanniano. Así se suceden las demoliciones de viejos edificios coloniales, la apertura de grandes avenidas, la modernización de los puertos, el disfraz de fachadas y parques, y la construcción de edificios monumentales bajo la hegemonía cultural francesa. De este modo, Alvear convierte a Buenos Aires en “el París de América del Sur” mientras Pereira Passos se erige en “O Haussmann brasileiro”.

Del mismo modo, atendiendo a la unidad de los géneros que constituyen nuestro corpus de análisis, hemos dejado de lado el teatro producido por intelectuales de izquierda que, desde principios de siglo, denuncia la condición de explotación padecida por obreros e inmigrantes en Argentina. En esta dirección, sólo por citar un ejemplo, véase el breve análisis que Oríega (1969) dedica a la obra teatral *Marcos Severi* (1905) de R. Payró, centrada en la denuncia de las injusticias cometidas sobre los obreros inmigrantes, por la aplicación de la “Ley de Residencia” como estrategia de discriminación.

Mientras Scobie (1986), y con él la historiografía de la década del setenta, entiende la expansión de Buenos Aires como producto directo de una combinación entre modernización técnica y necesidades de capital local y extranjero, Gorelik (1998) señala que la grilla urbana es el resultado de sólidos proyectos urbanos y de discusiones intelectuales y políticas que toman a la ciudad como centro del debate cultural sobre la definición de la nación. En este sentido Gorelik (1998) advierte que, por la fuerte intervención del Estado, el caso argentino es muy poco comparable al de otras experiencias latinoamericanas.

Desde la perspectiva de las elites nacionales, la problemática social brasileña del período (centrada en las consecuencias directas de la tardía abolición de la esclavitud) contrasta con la problemática argentina de la época, centrada en cambio en la "invasión" de inmigrantes. A la vez, existen diferencias geográficas importantes -amén de las culturales y políticas- entre Buenos Aires y ciudades como Río de Janeiro: frente a la naturaleza accidentada de Río, que favorece la constitución de barreras entre sectores sociales, en Buenos Aires la imposibilidad de fijar un límite estable entre la ciudad y la pampa permite que la voluntad pública proyecte una expansión sin fronteras para resolver el hacinamiento del centro⁶³.

En Buenos Aires, el sur es ocupado por los sectores populares y el margen social (Scobie, 1986). Esta apropiación excluyente del espacio tiene motivaciones históricas y sociales muy precisas: el inicio de las primeras oleadas inmigratorias coincide con la epidemia de fiebre amarilla más importante (en 1871), que estalla en un conventillo del sur y se expande luego a otros conventillos de la ciudad. Situada hasta entonces al sur de la Plaza de Mayo, la oligarquía se repliega defensivamente hacia el norte. Gorelik (1998) advierte que, durante la década del diez, el eje de las protestas sociales y políticas se sitúa en el sur: el primer triunfo del socialismo en la Boca, la "Huelga de inquilinos" en San Telmo y la Boca, y concentraciones socialistas en Constitución convierten el sur en la región "desde donde vienen los obreros a la ciudad", mientras el norte se identifica con el afincamiento de la elite⁶⁴.

⁶³ Apelando a la misma retórica, higienismo y criminología desplazan el concepto de "contaminación" y "profilaxis", de los espacios a los actores populares, patologizándolos: del orden físico al moral; de la enfermedad como desorden en el cuerpo individual, a la epidemia en el cuerpo colectivo, y de la "epidemia física" a la "enfermedad social". Aguas estancadas, hacinamientos y agitaciones sociales y políticas son percibidos como "focos de contagio" de enfermedades físicas y/o sociales. En Argentina, las leyes de Residencia (1902) y de Defensa social (1910) reducen la cuestión social a un "sistema de desviaciones morbosas individuales", con el objetivo de frenar la organización del movimiento obrero y, sobre todo, quebrar el vínculo entre anarquistas y sectores populares. Véanse Salesi (1988) y Suriano (1995).

⁶⁴ No casualmente las fotografías y mapeados oficiales tanto del Buenos Aires del Centenario de 1910 como del Río en proceso de reforma -momentos álgidos en la autorrepresentación eufórica

En contraste con el caso brasileño, las intervenciones de la élite en Buenos Aires parecen orientarse, más que en función de un criterio represivo, en base a una racionalización planificada desde el Estado: desde la apertura de la avenida de Mayo hasta la creación de un sistema de parques, la parcelación en grilla de los suburbios, o la ubicación planificada del primer barrio obrero de la ciudad (en el norte), las medidas expresan la presencia de un poder público que pretende delinear una trama “homogénea”, equitativa y resistente al intento de distintos sectores, de dividir la ciudad en dos. En el caso argentino, la búsqueda de una igualación por la cuadrícula reproduce en el espacio la búsqueda de una ciudadanía inducida -al menos teóricamente- en el campo político⁶⁵.

Aunque en el marco de proyectos desiguales de democratización de los sujetos y de los espacios, tanto los sectores populares porteños como los cariocas, confinados a conventillos y frustrada la expectativa de mayores derechos sociales y políticos⁶⁶, articulan las primeras estrategias concretas de organización y resistencia que irán minando la eficacia de las coerciones. Aunque con grados diversos de organización interna⁶⁷, la “Huelga de Inquilinos” que moviliza a cerca de dos mil conventillos porteños en 1907, como la “Revolta da Vacina” contra la ley de vacunación obligatoria en Río de Janeiro a fines de 1904, demuestran la emergencia de una apropiación colectiva del espacio público del cual los actores populares intentan ser desplazados.

Herencia biológica y malas compañías

En contraste con diagnósticos como el de Azevedo -que combina una cierta “democratización” sexual con el confinamiento estamental propio de una sociedad paternalista no democratizada-, *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich y *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres focalizan inmigrantes individualizados (esto es, ya reconocidos por el texto como individuos) en proceso de rápido ascenso social. Ambos textos representan a sectores de ambas elites-, invisibilizan deliberadamente los espacios de exclusión. Véanse, entre otros, Knauss (1997) y Scobie (1986).

⁶⁵ Al respecto, véase Gorelik (1998).

⁶⁶ Hasta la década del diez, Argentina le niega la ciudadanía a los inmigrantes, excluyéndolos así de toda participación en la política nacional. Paralelamente, en Brasil se produce una fuerte restricción del electorado, que radicaliza la oposición de los sectores populares a la República. Véanse Suriano (1995) y Murilo de Carvalho (1995).

⁶⁷ En este sentido, no serían comparables la respuesta espontánea de grupos heterogéneos y dispersos en el caso brasileño, y la incipiente organización política y gremial alcanzada por los

populares desintegrados, sin comunidad de intereses ni lazos de solidaridad, pero precisamente porque el marginal puede imaginarse (y acaso constituirse) como individuo. Por eso el conventillo es aquí un lugar "de paso" más que un confinamiento compartido (como sucede en cambio en las ficciones brasileñas consideradas): en los textos argentinos, son precisamente las oportunidades de ascenso (reales o fantaseadas) las que dificultan la cohesión, produciendo desclasados que recorren la ciudad, rodeando (o penetrando) los codiciados espacios de poder⁶⁸. En esta construcción del "advenedizo", Argerich y Cambaceres apelan a los conceptos de "raza inferior", "simulación" y "degeneración" biológica y moral, estigmatizando así la inmigración. Ante la carencia de barreras raciales o culturales infranqueables, reponen marcas simbólicas "indelebles" para asegurar la hegemonía de la elite. Así, potenciando la "degeneración heredada"⁶⁹, los ambientes sociales nocivos del conventillo y la calle⁷⁰, y la educación (que fomenta peligrosas fantasías de ascenso), aparecen como los principales responsables de desencadenar la "perversión moral".

En este contexto de imaginación defensiva, Argerich es "optimista" en la medida en que cierra la ficción negando la posibilidad de una alianza entre clases trabajadoras nacionales y "degeneración extranjera" (el protagonista fracasa en su proyecto de ascenso y se suicida)⁷¹. En *la sangre* en cambio radicaliza el desprecio y el temor ante las masas inmigrantes,⁷² en la medida en

sectores populares de Buenos Aires.

⁶⁸ Especialmente los desplazamientos de Genaro, en la novela de Cambaceres, muestran esa circulación sin escollos del advenedizo por espacios sociales cada vez más "vedados": del conventillo a la casa propia, al Teatro Colón y a la estancia oligárquica.

⁶⁹ Para probar la degeneración heredada y la regresión (en lugar del anhelado progreso), las dos novelas reconstruyen una genealogía de las patologías familiares. En efecto, en ambas se presentan familias desestructuradas, con padres incultos, violentos, avaros y/o enfermos de "vicio orgánico" o "mental"; madres ingenuas (*En la sangre*), o dominantes, lascivas y carentes de sentimiento maternal (en *¿Inocentes o culpables?*). A la vez, en ambos textos, el tópico del nacimiento (descrito en detalle como un acto de violencia que contradice las normas de la naturaleza) aparece como prefiguración del lugar en el mundo al que está destinado el futuro protagonista biológico y socialmente degradado *ab origine*.

⁷⁰ Por ejemplo, Genaro juega en la calle "a los hombres y las mujeres", en una pandilla comandada por un mulato degenerado y autoritario.

⁷¹ El protagonista de Argerich, que nunca completa los estudios ni logra entrar en los espacios de poder, se suicida enfermo de sífilis, impidiéndose así "oportunamente", el casamiento con una joven humilde (pero decente) de una familia tradicional.

⁷² Esta radicalización es visible no sólo en relación a Argerich, sino también en relación a los textos previos del propio Cambaceres -que pasa de ficcionalizar el desprecio al inmigrante desde una posición segura (*Pout-pourri*), a percibir con preocupación la movilidad social de estos sectores, descalificando su falta de cultura e inteligencia (*Música sentimental*), hasta reconocer la ciudad "tomada" por una muchedumbre de gringos advenedizos que confina a la elite a

que las aspiraciones del trepador social se concretan⁷³. “Afortunadamente” si el protagonista logra “injerirse” arriba, su incapacidad “natural” para manejar la palabra⁷⁴ asegura su exclusión de los últimos espacios legítimos que la elite no puede resignar: los de la literatura y la política.

Por su parte, *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez invierte el gesto xenófobo de Argerich y Cambaceres, al situar la peligrosidad social del lado del delincuente criollo, frente a la figura positiva del obrero descendiente de inmigrantes. Sin embargo, reproduce las mismas categorías culturales dicotómicas encarnadas en esos grupos enfrentados.

La mirada atemorizada en los escritores argentinos obtura la exploración en profundidad de ese universo cultural “otro”, negándole autonomía y densidad semántica. Esta obturación resulta más fuerte que en el caso brasileño (que evidentemente enfrenta la aprehensión de alteridades social y culturalmente más heterogéneas que en el contexto argentino). El resultado es una mirada más pobre sobre los pobres, aplastada por la obsesión de denunciar la simulación o el falseamiento de la alta cultura⁷⁵. Así, el simulador es un sujeto vacío (un no sujeto)⁷⁶ que ha internalizado solamente la propia ilegitimidad⁷⁷.

refugiarse defensivamente en el campo (*Sin rumbo*). Así *En la sangre* muestra que la preocupación frente al problema inmigratorio se ha agravado.

⁷³ Gracias a una capacidad “instintiva” para ocultar su “esencia”, Genaro asciende forzando diversas “puertas abiertas” (un símbolo reiterado que expresa la vulnerabilidad de espacios tradicionales ahora usurpables por las masas). Los espacios hasta entonces monopolizados por la elite (desde la Universidad hasta el Carnaval en el Colón) se han convertido en peligrosas instancias de pasaje.

⁷⁴ La novela señala reiteradamente que Genaro hace sus jugadas “calladito la boca”; se ve obligado a simular que está borracho, para ocultar así su incapacidad para hablar en público; en su imposibilidad de trascender la inmediatez material y acceder al sentido del lenguaje, reduce la letra escrita a “una culebra escurridiza”; luego el libro se le presenta como “una puerta cerrada”.

⁷⁵ Este miserabilismo se hace particularmente álgido en *¿Inocentes o culpables?* El narrador/pedagogo/moralista no sólo evita detenerse en las prácticas culturales específicas de estos grupos, eludiendo incluso las prácticas sexuales de los personajes, sino que, además, evita deliberadamente el registro de las jergas y dialectos populares “para instruir a las masas”. Esta perspectiva -que niega toda marca de especificidad cultural- resiente la representación estética.

⁷⁶ El nombre mismo “Genaro” alude a lo genérico privado de individualidad. En esta negación de la categoría de sujeto, algunos textos llegan a formulaciones radicales. Así, en la novela de Argerich el narrador dice de Dagiore que él “no era él” sino “un reflejo (...) vaciado” (p. 122).

⁷⁷ Genaro no sólo repite siempre la palabra “verdadera” de los otros, o simula bienes, consumos y valores ajenos: además se devalúa a sí mismo, anticipándose siempre a la devaluación a la que lo someterán los demás. La apelación del narrador al discurso indirecto libre permite explotar la ambigüedad entre el maltrato que infrige el narrador al personaje, y el que el personaje se infrije a sí mismo.

En efecto, especialmente en Argerich y Cambaceres la mirada de los narradores pierde densidad a medida que se aleja de su clase: si el pasaje rápido del trepador por el conventillo pone en evidencia la extrema movilidad social, también suscita la sospecha de que se trata de un punto de vista narrativo tan etnocéntrico que no narra "porque no conoce". A la vez, estos autores quedan atrapados en un círculo vicioso, entre la fantasía de una dominación cultural internalizada (efectiva al punto de borrar todas las marcas específicas de la cultura dominada), y el terror a que esa internalización permita el libre movimiento por los espacios de la cultura dominante.

Aunque a diferencia de Argerich y Cambaceres, Gálvez parece colocarse en un lugar de denuncia de la explotación, al igual que ellos opone cultura e instintos, y no muestra la cultura del margen más que como ilegitimidad. Así por ejemplo, el tango (en tanto que esencia de esa marginalidad) lleva impresa en sus formas sinuosas e irregulares la impronta de la irracionalidad que el texto rechaza. El efecto ideológico es unívoco: el propio miserabilismo xenófobo obliga a no ver en los nuevos sectores populares más que imitación de una cultura legítima vedada.

Esa deslegitimación del "otro" se refracta en el plano de la subjetividad. Por ejemplo, desde el punto de vista de la sexualidad puede pensarse que en las versiones de Cambaceres y Argerich no hay deseo en los sectores populares y el margen, sino circulación de violencia⁷⁸, enfermedad⁷⁹ y ambición económica. El simulador está fuera del legítimo "buen gusto" y fuera del placer, privado no sólo de autonomía cultural, sino también de salud y de capacidad de goce. Así, esas ficciones argentinas exorcizan en el otro, denegado como enfermo paranoico, el propio sentimiento paranoico (racialista y xenófobo) que experimenta la elite⁸⁰.

Tampoco en *Historia de arrabal* hay deseo, más allá del ejercicio de la violencia: la sexualidad sólo aparece como violación y prostitución; Rosalinda no desea por sí misma, y por eso el vínculo con el obrero es puramente espiritual⁸¹. La novela de Gálvez confirma el esquema

⁷⁸ Por ejemplo, en *¿Inocentes o culpables?* la lasciva noche de bodas de Dagiore es una suerte de estupro legal.

⁷⁹ En *¿Inocentes o culpables?* el adulterio de Dorotea, la mujer de Dagiore, o la sífilis del hijo como castigo de una sexualidad "inmoral" en los prostíbulos; en *En la sangre*, la sodomía infantil de Genaro.

⁸⁰ En *¿Inocentes o culpables?*, el enfermo construye su delirio en base a marcas explícitas de "italianidad": presentadas las masas italianas como "anticlericales" y "masónicas", cree que la familia, la policía y los jesuitas forman parte de un "plan de persecución" en su contra.

⁸¹ En *Historia de arrabal* la peligrosidad social resulta de la conjunción entre brutalidad y autoritarismo en el Chino, y anulación de la personalidad en la obrera prostituida, como si se tratara de un mismo sujeto escindido en dos. Así por ejemplo, frente al rufián, Rosalinda acuchilla

de valores que identifica sexualidad, irracionalidad y delincuencia "criollas" frente a moralidad, cultura y control sobre la sexualidad y el inconsciente propios de un modelo "civilizado" de sujeto⁸².



Dos fábulas de la Bolsa

Aunque centrándose en figuras "de arriba", pertenecientes a un sector de la elite enriquecido con las especulaciones financieras (y que entra en crisis por el crack bursátil del noventa), *La Bolsa* (1890) de Julián Martel⁸³ focaliza la alteridad social en dos direcciones ligadas al mismo fenómeno negativo de la inmigración: judíos "trepadores" y masas proletarias pauperizadas. Desde arriba y desde abajo, estas figuras exteriores acosan a la elite, poniendo en peligro la estabilidad de la nación. La novela de Martel ficcionaliza estas amenazas, delineando una explícita perspectiva etnocéntrica y racialista.

El protagonista, Glow, es un abogado talentoso que ha caído en la corriente de las especulaciones, "contaminado" por las malas influencias del ambiente. Evaluado positivamente por el narrador (e incluso convertido en representante de los valores elevados de su clase), se involucra no sólo en las especulaciones sino también en la formación de una sociedad fraudulenta y en la falsificación de licores. Sin embargo, todas estas transgresiones son justificadas por el narrador, que cubre al personaje en víctima de la "epidemia" de la Bolsa.

Así unificados, narrador y protagonista aúnan sus voces para denunciar en conjunto la existencia de un "complot judío". En efecto, en la novela de Martel los judíos constituyen una alteridad nefasta infiltrada en la elite argentina para amenazar la integridad de la nación. En el ambiente de la Bolsa, la penetración de esta "secta internacional" se halla representada por el Barón de Mackser. Este personaje aparece denostado no sólo desde los rasgos raciales (que

por la espalda al obrero que le promete salvarla, actuando como un mero instrumento de la voluntad del otro. Aun el obrero "bueno" naturaliza la irracionalidad supuesta en la mujer, al reconocer compasivo la debilidad de carácter en Rosalinda.

⁸² Como Monsalvat en *Nacha Regules* (otra novela de Gálvez, de 1919), Forti opera aquí como redentor de la prostitución, en base a un sentimiento puro en el que convergen solidaridad, conciencia social, paternalismo y culpa.

⁸³ Martel, Julián (seudónimo de José Miró). Primera edición: como folletín en *La Nación*, Buenos Aires, 1890.

delatan la “hipócrita humildad que la costumbre de un largo servilismo ha hecho como el sello típico de la raza judía”, p. 29)⁸⁴: también es un inversionista degenerado⁸⁵ y un degenerado sexual⁸⁶, amén de que carece de gusto estético, de cultura “genuina” y de nobleza verdadera⁸⁷. Implícitamente, reúne entonces los rasgos del “simulador” de la cultura y del “usurero” explotador de la miseria ajena (ambos estudiados por Ramos Mejía e Ingenieros), así como también del enfermo moral y sexual⁸⁸.

Glow, el personaje elevado que delinque “por error”, condena abiertamente la alianza económica de Granulillo con el Barón porque ésta implica una traición a los valores éticos y a los intereses de la nación: el judío es un vampiro de la sociedad moderna, y la raza semita intenta vencer a la aria, aprovechándose incluso del socialismo como fuerza de combate: tal como advierten al unísono narrador y protagonista (siguiendo explícitamente la tesis antisemita de Drumont), existe un “complot judío internacional” que ha ingresado al país para monopolizar las principales fuentes productoras, con la ayuda de “sindicatos judíos”. De este modo, el Barón es apenas la punta de un iceberg que atraviesa las clases sociales, vinculando capitalistas, socialistas y anarquistas extranjeros en un mismo plan de lucha en contra de la nación (reducida esta última, sintomáticamente, a su identificación con la elite).

El antisemitismo que se radicaliza en *La Bolsa* circula en realidad por numerosas ficciones argentinas de entresiglos. Así por ejemplo, la figura del judío loco y avaro en *Los simuladores del talento* de Ramos Mejía acompaña los prejuicios enunciados reiteradamente por narradores y personajes en novelas de Cambareces, Argerich, Podestá y Ocantos⁸⁹, y en otros discursos

⁸⁴ Entre otros rasgos, se advierte que es “un hombre pálido” con los ojos “como los descendientes de la tribu de Zabulón y la nariz propia de la tribu de Ephraim” (p. 29).

⁸⁵ El Barón ejerce el tráfico de blancas y lava dinero como comerciante de joyas.

⁸⁶ Tiene un compañero también judío, ligado al Barón por un vínculo sospechoso que el narrador deja entrever como homosexual: “...sabe Dios qué extraños lazos lo unían con el Barón de Mackser, al que parecía tratar con exagerados miramientos” (p. 30). Esa degeneración individual reproduce la degeneración racial.

⁸⁷ El personaje carece de gusto para el arte, y viste de un modo “charro” que no puede alcanzar “la noble distinción del hombre de raza aria, su antagonista” (p. 30).

⁸⁸ Martel anticipa la ligazón entre perversión económica y sexual, tal como se plantea en *Los simuladores del talento* (1904) de Ramos Mejía, pero extrema el determinismo al agregar explícitamente el componente racial que en Ramos Mejía aparece más velado (aunque la usura, la avaricia y el judaísmo queden emparentados implícitamente en sus ejemplos de casos).

⁸⁹ Así por ejemplo, en *En la sangre*, cuando se realiza el examen de física Genaro mira la urna “con un ojeo avariento de judío”; uno de los personajes de *Irresponsable* de M. Podestá -“el hombre de los imanes”-, es comparado con “un judío errante de la Universidad, un paria”. Otras comparaciones más o menos racialistas se mencionan “como al pasar” en *Quilito* de C. M.

sociales aun enunciados desde posiciones políticas diferentes. En general, los judíos aparecen asociados a la usura, la delincuencia, la simulación, la homosexualidad y el atentado a la nación, operan como la encarnación negativa del dinero, carecen de “alta cultura”, forman repúblicas dentro de la república y, como parias absolutos, cargan con la metáfora vacía de aquello “que se opone a la nación”⁹⁰.

Por su parte, en la ficción de Martel la mayoría de los bolsistas son inmigrantes que han logrado un rápido ascenso social gracias a la Bolsa. El narrador reseña varias carreras de arribistas que pasan rápida y peligrosamente de los bajos fondos inmigrantes a la diputación, por la puerta de la fortuna acumulada en la Bolsa. En este sentido, la novela no hace sino localizar en la Bolsa el riesgo de una movilidad social que Argerich, Cambaceres, Cané o Ramos Mejía apenas sitúan en otros espacios sociales (como el colegio, la Universidad o el Colón). Como en estos autores, en Martel el inmigrante y el judío portan carencias biológicas, morales y culturales que, si bien pueden ocultarse, constituyen en el fondo un vacío o una mácula irreversible: el arribista es siempre un simulador social, un estafador y, por lo tanto, un delincuente en potencia. En el marco de esta concepción reaccionaria, la xenofobia y el antisemitismo llegan en *La Bolsa* a una posición extrema que sobrepasa a otras fábulas contemporáneas, pero que en términos generales es común a numerosos textos de la época.

Además, en varios sentidos la novela de Martel pone en acto el terror a perder la hegemonía. Allí, tanto la intimidad doméstica de la elite como los espacios públicos se encuentran amenazados “desde abajo” y/o “desde fuera”. En la casa de Glow, los criados se aprovechan grotescamente del prestigio social de la familia, y cuando se produce la bancarrota se dedican al robo simulado de los bienes que quedan, trazándose de este modo otra imagen del parasitismo social de los pobres que devienen “delincuentes”.

Paralelamente, las calles de la capital (desde el puerto a la plaza de Mayo o las inmediaciones de la Bolsa) aparecen “tomadas” por una masa enorme de inmigrantes, borrachos,

Ocultos y en *¿Inocentes o culpables?*

⁹⁰ Ludmer (1999: p. 422 y ss.) recuerda la asociación de los judíos con el anarquismo en el imaginario de la elite (entre otras razones, a raíz del atentado de un anarquista judío contra el Jefe de policía Falcón, en 1909). La represión de la Semana Trágica de 1919 tiene precisamente a los judíos proletarios como uno de los blancos privilegiados, atacados por jóvenes “patrióteros” que siguen el modelo de la “Policía Civil Auxiliar”. Fundada por Luis Dellepiane, ya en vísperas del Centenario, la Policía Civil incendia las redacciones de *La Protesta* y *La Vanguardia*, agradece a

prostitutas y mendigos, potenciales delincuentes asediando a los especuladores como parásitos de los parásitos⁹¹. Glow exterioriza este sentimiento de acoso cuando, al contemplar su palacete desde el jardín, cree ver la imagen fantasmagórica de

“...dos ojos que pertenecen a algún ser hambriento de esos que vagan por las noches en torno de los palacios de los ricos, con el puñal en el cinto, la protesta en el corazón, y el hambre y la envidia por instigadores y consejeros” (p. 74).

Las figuras siniestras copan los espacios públicos de la ciudad. Cuando en el final los bolsistas huyen de sus acreedores (disfrazados, como si la simulación social finalmente fuese desenmascarada precisamente gracias al uso de la máscara), el puerto aparece saturado de

“...espectros a quienes el alcohol y los vicios más infames y monstruosos han segregado de la sociedad, hundiéndolos (...) en esa especie de sonambulismo que les hace soportar su vida miserable con la inconsciencia del bruto y la resignación del idiota” (p. 232).

También los inmigrantes marginales escenifican la simulación social, convirtiéndose en parásitos de la filantropía de la elite: exponen sus deformidades y las agravan “para excitar la pública conmiseración” (p. 6) o, en el clímax de la delincuencia, drogan a los niños para mendigar o prostituirse⁹². Anudando dos extremos sociales (el de los marginales y el de los especuladores en la elite), culpándolos por la misma corrupción, la mirada radicalizada del narrador coloca a Glow en el “punto medio” y reduce toda la realidad social a una mascarada de simuladores y parásitos... inmigrantes.

Sin embargo, el texto asume (o más bien, simula asumir) un tono de protesta frente al Estado, por los lazos entre gobierno y especulación financiera, y por la ausencia de instituciones de contención social. Así, sugiriendo un principio de crítica a la clase dirigente, el narrador

militantes obreros y realiza el primer program argentino contra un barrio judío.

⁹¹ Llama la atención que la novela sólo perciba tullidos y mendigos. Esa imagen decadente de los sectores populares y el margen se encuentra en el extremo opuesto respecto de la “marcha triunfal” del “nuevo” y “saludable” proletariado europeo (que otros autores, como Podestá, todavía perciben entre los inmigrantes).

⁹² Así, el narrador observa “bohemias idiotas, hermosísimas algunas, andrajosas todas, todas rotas y desgredadas, llevando (...) niños lívidos, helados, moribundos, aletargados por la acción de narcóticos criminalmente suministrados” (p. 6).

contempla a mendigas que drogan a sus hijos, para señalar que, ante esos casos,

“...nacía la duda de quién sería más repugnante y monstruosa: si la madre embrutecida que a tales medios recurría para obtener una limosna del que pasaba, o la autoridad que miraba indiferente, por inepticia o descuido, aquel cuadro de la miseria más horrible, de esa miseria que recurre al crimen para remediarse” (p. 7).

Aunque tangencialmente Glow separa “grupos trabajadores” y “masas lumpenizadas”, la división es en el fondo racial y nacionalista: los inmigrantes son vistos en general como un factor clave de corrupción física y moral que amenaza con disolver el “tipo argentino” tradicional; la figura del inmigrante bárbaro, pero sobre todo la del judío (convertido en “lo extranjero” por antonomasia), permiten ocultar la responsabilidad de la oligarquía argentina en la crisis del noventa y en la explotación que marginaliza a las nuevas “multitudes”.

Ese reaccionarismo político tiene su correlato en la construcción de una ficción formalmente autoritaria. De hecho, el texto fantasea con la definición de una mirada “total” de la sociedad (esto es, panóptica y producida “desde arriba”), capaz de desenmascarar todas las simulaciones: las de los pobres, los mendigos, los especuladores, los trepadores y los judíos. De allí que el narrador resguarde para sí la identificación fugaz con la figura del poeta que contempla “desde fuera” “los esplendores de aquella bacanal fastuosa” (p. 154), imaginando alucinado la escena apocalíptica de su destrucción. Esta imagen, tal como advierte Viñas (1995), subraya el lugar de enunciación que la novela pretende para sí: como la única posición lúcida y al margen, por encima de toda degradación racial y moral.



Con algunos puntos de contacto con *La Bolsa*, la novela *Quilito* (1891) de Carlos María Ocantos también aborda la crisis financiera del noventa. En principio, esta ficción reproduce una perspectiva tópica en la novela de entresiglos: el enfrentamiento entre dos ramas familiares, la de los parientes pobres (trabajadores y honestos que preservan valores tradicionales) y la de los ricos (involucrados tanto en la apropiación ilegítima de los bienes heredados como en las especulaciones financieras, encarnando así el desmoronamiento negativo de los valores

tradicionales).

Por esos dos universos familiares (que corresponden respectivamente a los sectores medios y a la elite) circulan dos figuras marginales: una india Pampa, sirvienta de los parientes pobres, y el vagabundo Ágapo, hijo bastardo del abuelo y expulsado de la familia rica. Se trata de figuras de contraste con respecto a la intimidad “burguesa”, e incluso de contraste recíproco, pues el bastardo marginal y la indígena se muestran como las dos caras de una misma herencia “bárbara” (de la familia, de la nación) todavía activa en el presente.

El narrador omnisciente reconstruye en parte la subjetividad de la india, aunque lo hace de manera fragmentaria y lateral, y sin poner en cuestión su condición servil. Así, menciona algunos de sus deseos, fantasías y temores, y aunque esa imaginación marginal apenas se desarrolle, evidencia un esfuerzo relativo del texto por devolver profundidad psicológica y legitimidad estética al personaje, poniendo en evidencia la presencia de traumas psíquicos (originados por la explotación más que por las carencias raciales o culturales). “Encerrada en su mutismo de salvaje” (p. 12), la india aguanta diariamente los golpes e insultos de los vecinos o de “Quilito” (el joven de la familia, corrompido por la especulación y la actual decadencia de valores en la elite); trabaja hasta el agotamiento y limita sus transgresiones a dormir o fantasear despierta en la puerta de calle, “acurrucada como un perro”⁹³. También su subjetividad “elemental” se limita al recuerdo traumático del arribo al puerto junto a otros indios y de la cruel separación de su madre⁹⁴, o al deseo (“saludable” pero frustrado por el servilismo) de asistir a la fiesta del 25 de mayo⁹⁵. He aquí una barbarie pacífica, pasiva, potable... e incluso patriota.

Al igual que los personajes “positivos” de la novela, el narrador condena esta conversión patética de los indios en un “botín de la frontera”, pero también afirma la naturaleza “bárbara” y “primitiva” de Pampa. Las anécdotas de mal trato adquieren un tono más bien ambiguo,

⁹³ De hecho, aun desde el punto de vista de la señora de la casa (un personaje supuestamente “positivo” en la novela), Pampa es como un perro “porque siempre está mostrando los dientes en la vereda”.

⁹⁴ Dormida, recuerda la llegada a la Boca: “...sobre la cubierta el montón de indios sucios, desgreñados, hediondos, como piara de cerdos que se lleva al mercado, cohibidos y temblando, por lo que ven y lo que temen (...). Y un militarote (...) procede al reparto entre conocidos y recomendados, separando violentamente a la mujer del marido, al hermano de la hermana, y lo que es más monstruoso, más inhumano, más salvaje, al hijo de la madre. Todo en nombre de la civilización. Porque aquella turba miserable es el botín de la última batida en la frontera” (p. 15).

⁹⁵ En la escena de apertura de la novela, Pampa, agotada por el trabajo servil, se duerme en la puerta de la casa de sus patrones, ilusionada con la posibilidad de acompañar a la señora a una visita social, y atravesar así la plaza de la Victoria durante los festejos del 25 de mayo. Sin embargo, es arrancada rápidamente de su ensoñación y obligada a realizar otros servicios,

asumiendo un punto medio entre la condena moral de la clase dirigente y el rebajamiento cómico al que es sutilmente sometida la figura de la indígena. Lejos de la denuncia “respetuosa” que asume el narrador de *O cortiço* para mostrar la explotación inhumana de la negra Bertoleza, aquí el carácter “naturalmente inferior”, ingenuo e infantil de la sirvienta bárbara suaviza la dramaticidad del servilismo, obturando una legitimación seria de su condición⁹⁶ (incluso, la conmiseración que despierta no responde a su condición de “humillada y ofendida” sino más bien al valor simbólico que se deposita en su figura, erigida en emblema “bárbaro” de un orden cultural en crisis por el avance negativo de la modernización y el cosmopolitismo)⁹⁷.

En la novela, también el linyera proviene de la frontera espacial y simbólica entre la civilización y la barbarie: hijo bastardo del abuelo de la familia y de una criada (que especuló con el ascenso social a través de la maternidad), Ágapo es un “atorrante de raza”, un jugador alcohólico y violento, nómada y criado en la calle. Expulsado de la familia (de la ciudad, de la civilización), se sumó al ejército del rosismo, perfeccionándose allí en el ejercicio de la violencia y la irracionalidad sobre las ciudades cultas.

El narrador también penetra en la esfera de los deseos y ensoñaciones de este “atorrante bárbaro”, pero si en Pampa las fantasías se limitaban a la esfera familiar, en Ágapo (tal como correspondería supuestamente a una subjetividad masculina) se despliegan como sueños de destrucción colectiva. En efecto, el linyera fantasea reiteradamente con perpetrar atentados públicos (sesgados por la venganza y la tortura) contra la Bolsa o la Casa de Gobierno; una vez que se desata la crisis financiera, aprovecha el escenario de irracionalidad colectiva (pletórico de masas enceguecidas por la locura) para planear un atentado contra el Ministro, y aunque no llega a poner en acto ese deseo, imagina los detalles más monstruosos de un suplicio saturado de

frustrándose así ese valioso potencial nacionalista.

⁹⁶ Cuando estalla la crisis de la Bolsa, también la india entra en crisis, al soñar que su madre fue muerta a puñaladas por un cristiano. Narrador y protagonista miran con una marcada condescendencia paternalista la ingenuidad supersticiosa de la india, que llora como un niño dando credibilidad al sueño. Ningún juicio relativista permite inscribir sus reacciones en un universo simbólico propio. Y reafirmando este lugar de servilismo inferior, Quilito se despide de ella, antes de suicidarse en secreto, rogándole que sea “fiel y sumisa para el señor y la señora, que te visten, te alimentan y te educan” (p. 253). Por lo demás, también los negros (que, como telón de fondo, ofician de porteros y sirven el té en los ministerios) forman parte de un orden servil que la novela no discute.

⁹⁷ No casualmente, los “parientes pobres” (los Vargas) se quejan de los cambios de costumbres, viven en una de las pocas casas de estilo colonial que sobreviven en el Buenos Aires del noventa, y encarnan los valores éticos elevados (honestidad, amor al trabajo, ahorro, desinterés material, solidaridad familiar, patriotismo) en disolución.

resonancias rosistas. En efecto, ese sueño vengativo condensa el peligro latente del retorno de las montoneras bárbaras⁹⁸. Inclusive, la novela advierte que, aunque “por suerte” el marginal no conoce “las ideas terribles del socialismo, el anarquismo y el nihilismo” (p. 82), su “credo de atorrante” bordea de cerca esas ideologías “peligrosas”. Así, Ocantos señala la convergencia entre barbarie rosista y nueva marginalidad social, y entre marginalidad e ideologías revolucionarias (como Ramos Mejía en *La neurosis...* y *Las multitudes...*): los peligros del margen se anudan, y aunque permanezcan adormecidos o reducidos a la esfera de la intimidad familiar, pueden estallar en acciones subversivas ante cualquier desequilibrio del sistema.

Finalmente, por encima de esta polémica entre márgenes (y por debajo de la polémica entre familias tradicionales), el narrador clasifica a algunas figuras contrapuestas de la masa inmigrante, discriminando entre usureros inmorales⁹⁹ y modelos positivos fundados en la ética del trabajo y la rectitud moral¹⁰⁰.

En conclusión, la novela confronta deliberadamente dos linajes complementarios de la marginalidad social y cultural: el de una barbarie indígena -pasiva, sevil, arcaica, femenina, apenas grotesca, e incluso capaz de sentimientos patrióticos rudimentarios- y el de una barbarie caudillesca, nómada, violenta, cegada por el resentimiento social y fomentada por décadas de salvajismo político. Esos bordes inestables sesgan (y amenazan) la consolidación de la República, junto con la inestabilidad económica y la crisis de valores en la clase dirigente. Operan como el retorno de lo pasado reprimido, aún activo en las fronteras sociales, en las fronteras del territorio nacional y en las fronteras de la memoria. En este sentido, a pesar de las diferencias ideológicas (por ejemplo, con respecto a la valoración de la inmigración), *Quilito* comparte con *La Bolsa* bastante más que la mera ficcionalización de la crisis financiera.



⁹⁸ El personaje sueña con podarle las uñas al Ministro hasta la raíz de las yemas; luego “le pongo un bonete con un murciélago pintado y un letrero que diga “Por ladrón”, y a patadas, amarrado codo con codo, le llevo a la plaza Victoria, y allí, delante del respetable público, le ensarto en el muñeco de la Pirámide” (p. 265).

⁹⁹ Como el portugués prestamista, o los judíos, ausentes en el escenario del texto pero presentes a través del antisemitismo que dejan entrever algunos personajes “positivos” (así por ejemplo, los prenderos son atacados por los Vargas porque se comportan “como unos judíos”, p. 202).

¹⁰⁰ Encamados por el irlandés socio de Quilito.

Cuatro fábulas médicas

“Antes de formular un juicio sobre tus semejantes ¡oh paciente lector!
examina tu conciencia y, si no eres médico, no formules nada.”

Eduardo Holmberg, “La bolsa de huesos”

Centrándose obsesivamente en la marginalidad individual y colectiva, la novela *Irresponsable* (1889) del alienista Manuel T. Podestá narra dos fábulas “típicas” de entresiglos, plagadas de lugares comunes en el ensayo y la novela del período: una sobre la “evolución” del “estado peligroso” en sujetos fronterizos entre la “locura moral” y la “delincuencia”, y otra (paralela) sobre la “evolución” del “estado peligroso” en las masas nacionales. Con el desarrollo de estos ideogramas narrativos, el texto despliega un doble movimiento, de extensión de la pedagogía médica en el campo de la ficción, y de legitimación de la ficción a partir del discurso médico.

Por una parte, la novela narra fragmentariamente un caso de degeneración moral. El personaje (que el narrador testigo identifica como “el hombre de los imanes”) se sitúa en la zona difusa que oscila entre la bondad ética y la locura moral. La novela se abre con la irrupción de este enfermo en la Universidad -uno de los espacios culturales privilegiados por la elite dirigente-, para rendir un examen de física en el que resulta (pública y “tranquilizadamente”) humillado¹⁰¹. El “hombre de los imanes” reaparece luego en el anfiteatro del hospital, cuando las monjas entregan el cadáver de una joven para su disección. Cuando consigue su preciada confesión, el narrador testigo descubre que ese cuerpo femenino perteneció a una prostituta a quien “el hombre de los imanes” intentó salvar, sin éxito¹⁰².

¹⁰¹ En este sentido, *Irresponsable* y *En la sangre* de Cambaceres mantienen una relación estrecha de intertextualidad: en ambas el examen de física opera como prueba “de pasaje” para un sujeto extraño que intenta irrumpir en los espacios de la elite. En Podestá todavía es humillado (pues aún la elite puede cerrar sus filas con éxito); en Cambaceres en cambio el círculo se ha debilitado, y el trepador social asciende.

¹⁰² La historia narrada por el loco se configura como el melodrama típico de una enferma moral, que conduce al propio “salvador” a la inconsciencia, la degradación moral, e incluso al delito y la

Para luchar contra la propia indolencia enfermante, el “hombre de los imanes” decide sumarse a la militancia política. El acercamiento del loco al comité reproduce sugestivamente el vínculo con la “prostituta nata”, pues tanto la mujer perdida como las masas militantes encarnan la irracionalidad y la barbarie que potencian su enfermedad. En plena capital, los negros, mulatos y criollos agauchados que asisten a las reuniones políticas forman una masa maloliente que arma fogones como si estuviera en el campo, asiste a discursos que reactivan la irracionalidad colectiva, e incluso comete asesinatos en los actos políticos. El criollo que ceba mate en el comité (alcohólico y criminal, “repugnante y peludo, bizco por el vicio de hacer guiñadas”, p. 159), sintomatiza en términos individuales la amenaza masiva que Ramos Mejía reconoce en las multitudes locales en conjunto: en plena República en proceso de modernización, los sectores populares nativos sólo saben hacer política siguiendo el estilo bárbaro del caudillaje. Luego, la exclusión de la política es comprensible e incluso “necesaria”: el pueblo no es un sujeto completo, sino “un retazo (...) a quien se arenga con el propósito de sugerirle ideas y conceptos políticos, sublevando en ellos sentimientos torcidos” (p. 159). El orden y la educación pueden sustituir apenas “la patria del facón” por la del trabajo, frenando el atavismo destructivo de estos grupos.

Y si el ingreso de estas masas en los nuevos escenarios de la política implica la persistencia peligrosa de un estilo bárbaro de participación popular (la mismo que Ocantos advierte en la figura del linyera), Podestá pone en acto la peligrosa simbiosis entre las masas irracionales y el “individuo peligroso” que condensa y vehiculiza esa irracionalidad: reunida la multitud en el acto político, el “hombre de los imanes” entra en estado delirante, arranca una bandera, grita “consignas bárbaras del pasado” que los demás aclaman o acallan escandalizados, y toma la palabra para exaltar el odio de una masa que, sumida en su propia locura, acaba volviéndose contra él¹⁰³. La novela expone así su lección política con una claridad intolerable: retoma la hipótesis de Ramos Mejía sobre el vínculo enfermo entre líder y masa en el período rosista, para pensar ahora el nuevo (y todavía riesgoso) contexto político, siempre asediado por el retorno de la irracionalidad.

Frente a la inmigración europea, la mirada de Podestá se escribe a contramano de Cambareces, Martel y Cané. En efecto, en *Irresponsable* la dimensión enfermiza y “nativa” del

locura.

¹⁰³ El estado delirante de ambos “enfermos” (el “hombre de los imanes” y las masas) llega al paroxismo: atacado por el grupo, el “hombre de los imanes” se desvanece víctima de la epilepsia; es detenido por la policía y trasladado primero a prisión, y luego al manicomio.

“hombre de los imanes”, de la prostituta “nata” y de los compadritos del comité local contrasta deliberadamente con la “marcha triunfal” de los inmigrantes fecundos, activos y saludables, recién llegados a la Argentina: los proletarios europeos (jóvenes, vigorosos, vestidos con esmero, trayendo sus criaturas rollizas y sus mujeres de caderas anchas y pechos turgentes “capaces de alimentar a tres chicuelos hambrientos”, p. 93) avanzan formando una multitud ordenada, ante la mirada atónita y rencorosa del “hombre de los imanes” sumido en la indolencia de su enfermedad irreversible¹⁰⁴.

Por su parte, varias veces el relato afirma explícitamente la existencia de un “nosotros” corporativo que reduce a la alteridad (el enfermo mental, el cadáver, el pobre, las masas) a un mero material “interesante” desde el punto de vista científico y literario¹⁰⁵. Además, largos fragmentos de la novela se sitúan en la tesitura de los informes médico-legales (sobre todo al abordar la representación del enfermo desde el punto de vista de sus reacciones clínicas), afirmando abiertamente la legitimidad cognitiva (y estética) del saber científico, y excluyendo al lector de ese pequeño círculo de “inciados” (incluso el “hombre de los imanes” asume la legitimidad de los discursos de la ciencia y la literatura naturalista¹⁰⁶, para analizar su propio caso y el de la joven muerta¹⁰⁷, demostrando así su alternancia entre estados de lucidez y de delirio, y su internalización del valor de la “verdad científica”).

¹⁰⁴ Y cuando esos hijos de inmigrantes -eventualmente sin hogar y expuestos a los peligros de la calle- se convierten en mendigos, la novela destaca el paternalismo protector la elite nacional: piadosamente conmovidos ante el espectáculo, los paseantes arrojan generosas dádivas. Así, se sugiere que el proyecto de la inmigración tiene futuro, ya que la nación (la elite) es generosa y protectora... aunque las valoraciones etnocéntricas del narrador desenmascaren “sin querer” los límites de ese paternalismo.

¹⁰⁵ “Teníamos el hilo de la historia (...): un retazo de novela viviente (...), una especie de libro trunco” (p. 41), advierte el narrador con cinismo frente al cadáver de la prostituta y frente al loco.

¹⁰⁶ La lectura de *La taberna* y *Naná*, entre otros libros, suscita una prolongada reflexión y un autoanálisis de parte del personaje, sobre la dimensión monstruosa del alcoholismo, la neurosis, la locura y el delito (precisamente las patologías que remiten a su propio caso). Sólo en el contexto de una incipiente democratización cultural (como la que captan en general las novelas argentinas) el marginal puede juzgarse a sí mismo como un “caso científico” interesante.

¹⁰⁷ Así, advierte por ejemplo que “hay un germen del mal en estado latente, que alcanza a atenuar la influencia social y la educación pero que (...) hace sus estragos cuando la ocasión es propicia” (p. 54). Sin ningún distanciamiento crítico, el loco comparte con el narrador el mismo horizonte positivista, advirtiendo que la muerta era, según los diagnósticos médicos, “una histérica, loca y corrompida nata”. Asimismo, reforzando la opinión del protagonista, los diagnósticos del narrador confirman el lento proceso de degeneración, en el marco del cual el cerebro se atrofia por la inacción y los ayunos, aunque la educación frene relativamente la peligrosidad del individuo.

En particular, en la novela hay dos escenas médicas que deberían leerse “a contrapelo”, devolviéndoles la resonancia política que el propio texto opaca. Por un lado, el tratamiento del cadáver de la prostituta resulta sugestivo para entender las operaciones de apropiación de la enfermedad o la miseria, convertidas en objeto de conocimiento científico: frente al cadáver, la novela obtura toda connotación perversa para permitir la intervención del discurso científico; sólo cuando la necrofilia es desplazada hacia los personajes social y moralmente bajos (como el guardián “borracho” de la sala), es decir, sólo cuando el relato asegura la “asepsia” de la mirada científica, es posible representar en el texto la sensualidad y la belleza del cadáver (¿sin temor al contagio?, ¿sin cargo de conciencia...?), para luego penetrarlo en grupo, despedazándolo con el bisturí mientras se intenta “leer” en los “síntomas” (en las marcas del cuerpo, los órganos, las ropas mugrientas de la muerta) su “secreto biográfico”.

Por otro lado, cuando se recuerda el anfiteatro del hospital, el narrador evoca nostálgicamente el escenario “monstruoso” de cabezas y órganos disecados en los patios. El texto parece convocar involuntariamente las escenografías bárbaras del rosismo (de “El matadero” de Esteban Echeverría a los momentos novelescos en los ensayos de Ramos Mejía, o la violencia enferma del marginal en *Quilto*). Aunque estos datos apuntan a legitimar la medicina como saber desprovisto de prejuicios (centrado en una lectura “descarnada” de la verdad contenida en la carne), en este paralelo sutil e inquietante con las torturas del rosismo, el discurso positivista muestra su propia exaltación y, a la vez, su borde, el círculo por el que se aleja de la barbarie y vuelve a ser reconducido a ella, acaso inconscientemente y por la vía de la razón.



“La bolsa de huesos” (1896) de Eduardo Holmberg inaugura el relato policial en Argentina, asignando un lugar estratégico tanto a la medicina legal (como el espacio privilegiado de conocimiento) como al científico (como figura privilegiada cuyas leyes trascienden las leyes sociales... autorizando incluso a delinquir). Nuevamente el “otro” es imprescindible para que la fábula médica recorte por contraste su propia legitimidad.

El texto se abre con la exposición del narrador-protagonista (que es médico), de los bienes acaparados durante un “viaje antropológico” al desierto y la pampa. Plantas y animales “típicos” se presentan como trofeos, junto con el cráneo de un indígena “puro”, configurándose así una sucesión de elementos de “naturaleza bárbara”, arrebatados para el “museo burgués”. El regalo de una extraña bolsa de huesos “corona” la escala “evolutiva” de esa colección en la que

resuenan los bienes de las culturas populares -y los cuerpos populares- saqueados obsesivamente por la antropología y la medicina de la época¹⁰⁸.

Ahora bien, por una parte el texto ficcionaliza la polémica entre los saberes médico y policial en torno al problema ético de qué hacer con la verdad del delito (si escribir una novela, un informe frenológico o médico psiquiátrico, o denunciar el hecho)¹⁰⁹. Incluso allí donde los discursos criminológicos de la época avanzan, narrando los detalles del delito -corriendo el riesgo de convertir el texto en un “manual para delincuentes”-, el narrador calla, simulando autocensurarse para evitar que los lectores imiten el crimen¹¹⁰.

El narrador se asigna sucesivamente los papeles de antropólogo, médico, frenólogo, investigador policial y juez -además de literato-¹¹¹, para poner en evidencia deliberadamente no sólo las fronteras lábiles que separan estos roles, sino la capacidad privilegiada del médico para desempeñar esos papeles sucesivamente. En efecto, el narrador aprovecha las escenas de investigación pericial para refractar una imagen de sí mismo como figura de autoridad que sobrepasa los conocimientos fragmentarios de las “especialidades”, logrando una visión global “privilegiada” e imprescindible para desentrañar el enigma. Así, la ficción prueba el poder casi absoluto del ojo clínico que lee en los indicios el secreto de la víctima y del victimario. Demostrando la superioridad de la mirada médica frente a otras miradas, y de la mirada del protagonista frente a otras miradas médicas, “La bolsa de huesos” pone en acto la fantasía de una realización absoluta del “panoptismo” médico, penetrando en cada cuerpo y en cada psicología.

La asesina, capaz de reflexionar sobre su propia enfermedad (como el loco de *Irresponsable*), internaliza el discurso médico automedicalizándose. Y como el loco que en la novela

¹⁰⁸ Como averiguará posteriormente el narrador, el esqueleto de la bolsa y el que exhibe un colega en su consultorio han pertenecido a jóvenes estudiantes de medicina, asesinados por una envenenadora travestida y neurótica, que el narrador desenmascara exitosamente a partir de unas pocas huellas (el perfume, la letra de una carta, una firma).

¹⁰⁹ El texto aparece ficcionalmente dedicado por “Holmberg” a “Belisario Otamendi”, Jefe de pesquisas de la Policía de Buenos Aires, quien sostiene que el autor de los crímenes debe ser detenido, frente al narrador que prefiere preservar el “secreto profesional”. A la vez, el narrador defiende insistentemente el interés novelesco más que el policial. Así, ceder la historia a la policía equivale a perder la autoridad médico/literaria.

¹¹⁰ En efecto, si por un lado se trata de una batalla ganada por la medicina legal (“una ciencia (...) que puede conquistar todos los terrenos, porque ella es la llave maestra de la inteligencia”, p. 109), por otro lado medicina, literatura y policía no dejan de desplegar su propia “lucha interpretativa” sobre la “bolsa de huesos” (y de hecho, vence la definición de la escritura literaria).

¹¹¹ Ya que le aconseja a la asesina que se suicide con el mismo veneno con que mató a las víctimas. De este modo aplica una justicia propia que evade (e incluso pretende superar) las leyes del Estado.

de Podestá aspira a ser estudiante de medicina, la envenenadora de futuros médicos en “La bosa...” cifra el terror a la simulación social y al debilitamiento del poder de la propia elite científica. El “otro” del discurso médico es nuevamente el “desviado por antonomasia” (mujer, travesti, neurótica, asesina y madre al mismo tiempo, que comete un escándalo sexual y rubrica los crímenes con una “marca de género”)¹¹². Su secreto debe ser interpretado (aunque la interpretación misma se acompañe de una práctica delictiva), y medicalizado para neutralizar su potencial agresivo y desestabilizante.

Finalmente, vista como “corolario” de la colección de piezas de museo “típicamente locales”, el enigma de la bolsa de huesos no está lejos de metaforizar otros enigmas que la misma elite médico/política intenta develar. Aunque despolitizados, esos crímenes perpetrados desde la enfermedad femenina se acercan en un punto a los cometidos por los marginales y las masas locales, tal como aparecen en las versiones de Ramos Mejía, Ocantos o Podestá: reinstaurando la irracionalidad política en plena República moderna, recuerdan el enigma de la barbarie que frena el advenimiento del progreso. De este modo, los cadáveres vuelven a ser políticos: enfrentados “cuerpo a cuerpo”, expresan el temor a sujetos vaciados “desde abajo”, acaso como respuesta a los vaciamientos literales y simbólicos practicados “desde arriba” (como la reificación de los sectores populares o la disección del cadáver de la “prostituta nata”). Los cadáveres exhibidos en el delirio del rosismo o en las fantasías apocalípticas de Ágapo, y los órganos de los marginales disecándose en el patio del Hospital se anudan sutilmente. Al menos en parte, el cargo de conciencia y el miedo de la elite hurden la trama que los liga.



El cuento “Así” (1899) de Eduardo Wilde puede leerse como otra “vuelta de tuerca” de las fabulaciones médicas sobre el acercamiento al “otro”. El texto se centra en la historia “desgraciada” de la joven Graciana, una inmigrante lavandera que es ingenuamente seducida por un estudiante de medicina, quedando embarazada y muriendo en la soledad del hospital luego del parto, apenas acompañada por el narrador médico.

En principio sin condena moral, el narrador se conmueve por la ingenuidad de la joven y su nobleza de sentimientos; en este sentido, muestra más bien la dignidad ética del “otro” social y

¹¹² Por ejemplo, a los dos primeros cadáveres les falta una costilla que la asesina extrae “por puro capricho neurótico”.

la victimización a la que éste ha sido sometido¹¹³. Sin embargo también subraya sus carencias culturales, y al menos por momentos ancla su belleza en el orden de la inmanencia material, de la naturaleza y de la animalidad¹¹⁴. Y aunque el padre del niño, e incluso el narrador (voayeur del romance y su desenlace) parecen verdaderamente enamorados de esa figura popular, curiosamente la erotización de ese cuerpo proletario aflora sólo a partir de la muerte: “Jamás he visto cadáver más lindo”, advierte el narrador al contemplarla, como si sólo una vez muerto, el “otro” pudiera volverse plenamente objeto del erotismo y la estetización (cuando los tabúes del vínculo ajeno y de la maternidad se han quebrado, pero acaso también cuando la materia se ha vaciado o depurado de sus marcas sociales). Nuevamente el anhelo por el cuerpo vacío, vaciado, revela una dimensión política de fondo. Incluso el sobrenombre “así” (que extrema la despersonalización ya visible en el “hombre de los imanes” de *Irresponsable* y en el “Genaro” de *En la sangre*) refuerza el carácter extremadamente precario de la identidad.

De este modo, la legitimidad asignada al vínculo entre medicina y margen oscila en “Así” entre la democratización y el reduccionismo del “otro”, moviéndose de la conciencia de clase tranquilizada a su desenmascaramiento (acaso involuntario) como “falsa conciencia”.



Hacia una estetización (¿contrahegemónica?) del margen porteño

“Los conventillos ocultan todavía, bajo su roña hostil, a muchos adoradores de la luna.”

J. J. Soiza Reilly, “La locura bohemia”

Frente a las visiones más plenamente hegemónicas formuladas por el corpus anteriormente considerado, el espacio social de la “mala vida” alcanza una fuerte relegitimación en las crónicas de Soiza Reilly. En efecto, abordando a delincuentes, atorrantes, locos, adictos,

¹¹³ Aunque también salva al seductor, “de buenos sentimientos” a pesar de la irresponsabilidad e inmadurez.

¹¹⁴ En este sentido, advierte por ejemplo que poseía “unos dientes tan lindos que cualquiera al mirarlos deseaba en su fuero interno ver a la niña convertida en perro y ser mordido por ella” (p. 152).

simuladores, y artistas consagrados que fueron marginales en su origen o que se han lumpenizado, las crónicas que Soiza Reilly reúne en *Confesiones literarias* (1908) y *El alma de los perros* (1909)¹¹⁵ se centran en la configuración estetizada de la marginalidad social, entablando así una abierta polémica con las representaciones dominantes en el naturalismo positivista. En ambos libros se alternan las entrevistas a figuras del margen y a políticos, artistas e intelectuales exitosos de Europa y América, emparentando especialmente a los marginales entrevistados con los “raros” de la literatura modernista y del decadentismo¹¹⁶. Juntos forman un mundo de “atípicos célebres”, ligados entre sí por la pertenencia común a una misma “aristocracia del espíritu”, compartiendo el mismo género de la entrevista y el mismo espacio textual.

Las crónicas apelan a tópicos ya fuertemente consolidados por el modernismo (por ejemplo, identificando al sujeto de enunciación, estetizado, con la imagen del “poeta maldito” que se aparta de la masa)¹¹⁷. En el marco de esta reactualización de clisés, arte y locura se asocian con la marginalidad social y se identifican en función de una postulación común de la intuición y la irracionalidad como formas posibles de conocimiento del mundo. En este sentido, las crónicas de Soiza Reilly, como las de João do Rio en *A alma encantadora das ruas* -así como también las de Fray Mocho, con un tono más moderado y convencional¹¹⁸-, delinear una mirada literario-

¹¹⁵ Ambos volúmenes reúnen textos producidos en años previos para *Caras y Caretas*. Ludmer (1999) advierte que el semanario *Caras y Caretas* puede contener todas las líneas culturales del ciclo de Moreira (que la novela de Reilly retoma) porque este medio se sitúa en otro lugar, más moderno, más masivo y popular, al tiempo que representa la vanguardia del periodismo cultural. Allí todas las esferas de la cultura aparecen en estado de fragmentación, contaminación y serialización, configurando una ilusión de Buenos Aires como “Cosmópolis”. Para Ludmer (1999: p. 251), *Caras y Caretas* “mezcla todo: el circo y el teatro Colón, lo nacional y lo internacional (...) Y le da espacio a todos, al estado y al contraestado (...). Mezcla a los anarquistas con los liberales y a los radicales con los socialistas”. En este sentido, representa una nueva cultura modernizadora, que apela a la sátira (como *La ciudad de los locos*) para poner en cuestión tanto la “cultura de masas” como la “alta cultura”.

¹¹⁶ En este sentido, no es casual la presencia de Rubén Darío como acompañante ficcional en algunas crónicas (por ejemplo en “El Rector de la Universidad de Salamanca”, la crónica en que Soiza Reilly entrevista a Miguel de Unamuno, en *Confesiones...*).

¹¹⁷ Así, en la “Confesión inicial” (en el volumen publicado en 1908) se afirman varios lugares comunes de la estética decadente: “...aplaudo (en el libro) cosas malsanas (...) porque a mí me parecen cosas buenas. Aplaudo también en él cosas prohibidas (...) porque me parecen cosas bellas” (p. 10).

¹¹⁸ En el caso de Soiza Reilly, el medio de publicación -y en especial, el pacto de lectura instaurado con el público- provoca un abordaje homogéneo de la marginalidad social. De hecho, una perspectiva cercana a la de Soiza Reilly se despliega en los relatos costumbristas de Fray Mocho, también aparecidos predominantemente en *Caras y Caretas*. En *Los ladrones célebres de Buenos Aires y su manera de robar*, en *Las memorias de un vigilante* y en sus *Cuentos*, Fray Mocho acepta positivamente a la inmigración, pero expresa su simpatía con un tono caricatural, a la vez que reproduce los

antropológica nueva sobre los márgenes. Esta mirada se funda en un doble movimiento, de acercamiento e identificación por el arte, y de distanciamiento elitista, que reduce el movimiento a un mero “consumo de curiosidades”. Soiza Reilly ensaya así la construcción de una suerte de comunidad imaginada marginal, que se piensa contestataria y fuera del Estado. En contacto con esa diversidad de “atípicos”, el sujeto de enunciación asegura su propia pose, forjando por refracción una imagen de sí mismo como esteta cosmopolita, excéntrico e incluso amoral, que con igual libertad asciende a los espacios deseados de la aristocracia e intelectualidad europeas, o desciende a los tugurios temidos del lumpen porteño.

Cayendo en cierto reduccionismo, Soiza Reilly no abstrae grupos o clases, manteniéndose en el orden de lo individual, aunque esto también implica el establecimiento de un lazo de familiaridad y cercanía entre el objeto representado y el lector (que contrasta fuertemente con la abstracción e impersonalidad que generan las representaciones ensayísticas de Ingenieros o Ramos Mejía en relación a ciertos individuos del margen).

En el caso de los marginales sociales, el narrador (voyeur de la intimidad proletaria) repone la historia individual siguiendo en general esquemas narrativos clásicos de la novela de entresiglos, especialmente del folletín. Así, las crónicas aparecen pobladas de bailarinas exitosas convertidas ahora en mendigas y degeneradas morales, lustrabotas y zapateros vueltos artistas consagrados en Europa o Buenos Aires¹¹⁹, ricos exitosos que pierden su fortuna y se convierten en atorrantes, y jovencitas del conventillo que caen en la mendicidad.

A la vez, el cronista cede aparentemente el espacio discursivo a la voz del otro, aunque oculta el modo en que ese discurso ajeno sólo ingresa al texto sesgado por la intervención estilizadora del cronista. En este sentido, también éste es un “estafador”, un simulador social que, como los “usureros” de Ramos Mejía e Ingenieros, se apropia para sí de la palabra ajena y de su historia miserable.

Centradas en los márgenes, las crónicas retratan a atorrantes, presos comunes, locos/bohemos¹²⁰, anarquistas¹²¹ o mujeres modernas peligrosamente transgresoras¹²². Junto con

valores dominantes exaltando el orden, la seguridad, el esfuerzo laboral y la búsqueda no agresiva de prestigio.

¹¹⁹ Por ejemplo en “El artista Theodore Chalapine: de vagabundo a hombre célebre” (en *Confesiones...*).

¹²⁰ “La locura bohemia” se centra en Florencio Paravicini, “el personaje más extraño, más peligroso, más terrible de toda la bohemia bonaerense” (p. 239), que pasa de ser nieto del Cónsul de Austria y heredero de una fortuna, a proletario y delincuente en el puerto de Buenos Aires. Tampoco aquí se apela a categorías científicas, sino a nuevas clasificaciones *ad hoc*.

estas figuras de la mala vida, entrevista a artistas que mantienen vínculos estrechos con la marginalidad.

Todos los marginales “célebres” de las crónicas son fotografiados. El mismo soporte gráfico que en los informes médicos y policiales permite estabilizar las identidades para ejercer mejor el control, acompaña en las crónicas la construcción del retrato. De este modo, apartándose y a la vez bordeando los recursos de las ficciones naturalistas y las fábulas de la criminología, va trazándose el perfil de poetas que experimentan con drogas o estados patológicos para fomentar la creatividad artística, de artistas que se han vuelto simuladores o enfermos mentales “sin retorno”¹²³, que han caído en la mendicidad y el crimen o que provienen de familias pobres y, ahora consagrados, se dedican precisamente a la representación estética de la pobreza¹²⁴.

Así, “La neurastenia en el arte”¹²⁵ plantea una progresión en el uso de las drogas (por Gautier, De Quincey y Baudelaire) para fomentar la creación artística, desde el uso del opio y la morfina hasta la apelación a la enfermedad mental como recurso creativo. Inclusive, cita experiencias de internación manicomial empleadas como estrategia deliberada para experimentar estéticamente con los delirios mentales. En la misma tesitura, “Los martirios de un poeta aristócrata”¹²⁶ muestra a Julio Herrera y Reissig fotografiado en el momento de inyectarse morfina en la cama de un cuarto oscuro y desordenado, mientras en la entrevista el poeta defiende sus “paraísos artificiales” como parte necesaria de su trabajo como artista y de su protesta antiburguesa.

¹²¹ En “José Nakens” (en *Confesiones...*), el cronista dialoga con un preso acusado de complicidad en un atentado contra el Rey de España. El presunto delincuente, que ha sido periodista antes de entrar a prisión, no presenta rasgos físicos o psicológicos negativos; inclusive el narrador refiere la “venerable ancianidad” (p. 97) del preso, y se hace cargo de algunos de sus reclamos en prisión.

¹²² Por ejemplo en “Tres almas de mujer”, en *Confesiones...*

¹²³ En “Las confesiones de una víctima de la neurastenia” (en *Confesiones...*), el cronista entrevista a Alfredo de Zuviría, posando para la fotografía en el patio del Hospital Pirovano de Montevideo. Internado, el propio enfermo arma su delirio a partir del mito decadente del “artista maldito”.

¹²⁴ “La historia de un lustrabotas” (en *Confesiones...*) describe justamente la carrera del mérito de un lustrabotas porteño convertido en un pintor famoso en Turín y que, sensibilizado con la miseria, se dedica a representar obsesivamente este tema.

¹²⁵ En *El alma...*

¹²⁶ En *Confesiones...*

Exaltando el modelo marginal condenado en la novela de Ocantos, “Un atorrante lírico”¹²⁷ retrata a un amigo de Darío y Lugones, convertido en linyera bohemio y “esteta de la farsa”. Capaz de sentir “en la médula la voluptuosa necesidad de mentir” (p. 215), e incluso vuelto un simulador profesional en el sentido de Ramos Mejía e Ingenieros, le ha escrito precisamente a “Ingegnieros” para confesarle que, en el marco de una rebelión política, ha logrado experimentar también la “suprema voluptuosidad de degollar”¹²⁸.

“La vida trágica de una bailarina célebre”¹²⁹ cuenta el proceso de degradación de una artista convertida primero en mendiga y luego en asesina “por placer”. El caso cae dentro de los parámetros de la “locura moral” o la “degeneración” según los parámetros del discurso científico; sin embargo, deliberadamente el narrador no apela a ninguna de esas categorías “consagradas”, intentando preservar de este modo su autonomía discursiva e ideológica. Aun así, Soiza Reilly no escapa a la explicación por la determinación biológica, y si en esta crónica la artista lumpenizada es reducida a un estereotipo de la *femme fatale*, otras figuras se ven impulsadas hacia el margen por motivaciones hereditarias y/o raciales (como el protagonista de “Vida y muerte de un personaje uruguayo”,¹³⁰ que abandona fortuna, carrera política y familia para hacerse atorrante, respondiendo así al llamado de “la sangre charrúa”, p. 222)¹³¹.

Algunas crónicas narran casos extremos en los que la obsesión por representar la marginalidad conduce al artista a la locura y el delito. Allí la escritura se vuelve más claramente autorreferencial, reflexionando sobre sus propios límites y peligros¹³². En este contexto, “Historia

¹²⁷ En *Confesiones...*

¹²⁸ En Europa, el personaje gana la lotería y se enriquece, casándose con una princesa rusa. De este modo, amén de la simulación social, el caso resulta interesante precisamente porque permite articular los extremos sociales desde el paradigma más estereotípico del folletín.

¹²⁹ En *Confesiones...*

¹³⁰ En *Confesiones...*

¹³¹ Esta crónica reproduce casi literalmente el recorrido degradante del loco en la novela *Irresponsable* de Podestá. El relato de Soiza Reilly se cierra con una fotografía del cadáver del atorrante, encontrado muerto en una vereda. La presencia de ese cuerpo inerte es violenta y ambigua (como en otros de sus textos): ¿convoca a la mirada del arte para estetizar el cuadro, o más bien a la mirada médico-legal para estudiar las características físicas de la patología...?

¹³² “La belleza de los sueños anarquistas” (en *El alma...*) retoma la idea (consagrada por De Quincey) sobre el crimen como obra de arte, para retratar el caso de un anarquista asesino “por placer estético”.

de un espíritu”¹³³ recoge la confesión de un pintor criminal a punto de ser condenado a muerte. El caso resulta particularmente interesante para nuestra investigación: el artista asesino le explica al cronista las motivaciones estéticas de su delito: intentó realizar un “experimento”, captando en un cuadro la degradación humana extrema por el hambre y la miseria, en el punto justo entre la vida y la muerte. La idea del “experimento” acerca el modelo científico al del arte, sugiriendo la posible presencia de ribetes siniestros semejantes en los dos ámbitos. Así, la crónica pone en escena no sólo a un criminal, sino también una estética enferma, decadente y atractiva que convierte “todas las carnes reseca de los conventillos, de los callejones, de los hospitales, de los manicomios” (p. 33) en un objeto de representación fascinante precisamente por su monstruosidad.

Soiza Reilly detalla entonces esa experiencia escabrosa de crueldad y tortura puesta al servicio de la aprehensión estética de los pobres. Por primera vez en los discursos de entresiglos considerados en nuestra investigación, lo “siniestro” queda situado abiertamente del lado del arte y de la ciencia, y no (sólo) del lado de la alteridad social. Para elegir el modelo ideal de la obra, el artista se instala en Retiro, citando a hombres y mujeres escuálidos y de los bajos fondos, hasta encontrar finalmente a un negro de los arrabales, raquítico, mudo y vagabundo. Atado y en ayunas, el negro es flagelado por el artista y sometido a una observación detenida hasta que, luego de varios días, se configura “una escena hermosa” (p. 34), pletórica de sufrimiento y de degradación. El negro muere, justo cuando -famélico, herido, desdentado, con los ojos desorbitados y el cabello emblanquecido- “iba siendo aceptable” (p. 34) como modelo para el cuadro. La luna ilumina al modelo en el preciso instante de la muerte, frustrando aun más la captación estética de esa escena largamente preparada por el artista torturador. Así, en el final, clausurando la ilusión referencial del realismo (y dando otra “vuelta de tuerca” a los debates del s. XIX con respecto a los límites de la representación del “otro”), la crónica reinstaura el conflicto entre ética y estética, intrínseco a la obra de arte que aborda la representación de la pobreza y de la marginalidad social como espectáculo “bello”.

En otros casos es el propio cronista quien pone en escena -y se hace cargo- de esa estetización de la miseria que conduce a la tortura y el crimen. En efecto, con una fuerte carga de ironía desafiante y escandalosa, el narrador de “Perros humanos”¹³⁴ estetiza los bajos fondos de manera provocadora y abiertamente contestataria respecto del legitimismo de las fábulas

¹³³ En *El alma...*

¹³⁴ En *El alma...*

positivistas. La miseria aparece aquí como fuente de inspiración porque suscita por contraste la trascendencia metafísica, pero también porque resulta “bella” en su propia inminencia material: el narrador ha visto a los modelos

“...quitarse lentamente sus pobres vestidos, sucios por el fango de las callejuelas, para mostrar al pintor o al escultor que las alquila, tristes flacuras de hospital y huesos de cementerio” (p. 225).

Trasgrediendo deliberada y provocativamente los límites de lo pensable impuestos por la filantropía, el narrador imagina “la amarga desolación de los grandes artistas y la inutilidad de los corazones filantrópicos, si toda esa miseria (...) se acabara” (p. 219), y advierte horrorizado “las espantosas consecuencias de una nación sin pobres” (p. 219), imprescindibles para que filósofos y artistas se alimenten “del contraste con los andrajos pintorescos, las bellas llagas de los miserables y la armoniosa flacura de los tísicos” (p. 220)¹³⁵.

Realizando un doble movimiento, el cronista lleva hasta el paroxismo la estetización de la pobreza, a la vez que denuncia -en un gesto implícito de autocrítica feroz- las motivaciones oscuras que impulsan a intelectuales y artistas a acercarse a los pobres. Los cuerpos alquilados de los modelos, como los de las prostitutas, revelan una común mercantilización del “otro”, de la que no escapa el arte aún cuando asuma un tono de aparente denuncia. ¿Cuál es el límite que separa el compromiso social y el goce de la miseria, o la estetización reivindicatoria y el uso de la miseria como excusa para la estetización...? Frente al espejo empieza a reconocerse que la representación de los pobres se halla horadada por ocultos sentimientos de culpa. Paradójicamente, el conflicto entre ética y estética es replanteado de manera casi exclusiva precisamente por ese discurso epigonal situado -él mismo- muy cerca del uso consumista de los pobres.

A pesar del gesto elitista e impopular con que el cronista tiende a recortarse de la multitud, en las crónicas de Soiza Reilly no hay marcas legitimistas que devalúen las prácticas culturales, o aún los rasgos físicos o psicológicos de los marginales retratados. Esta exaltación de la mala vida (que desmonta abiertamente la concepción del positivismo) alcanza un punto

¹³⁵ Y agrega: “¿A dónde irían los pintores y todos los demás sacerdotes del arte (...) para buscar sus emociones? ¿Cómo recuperarían “el gran goce espiritual” de lo torcido, de lo mal hecho, de lo sucio, de lo ensangrentado, de lo triste, de lo feo, de lo horrible...?” (p. 221).

máximo en relación a la figura del vagabundo,¹³⁶ precisamente combatida por los discursos hegemónicos de la modernización: recuperando los márgenes desde una abierta estetización literaria, y hermanándolos con el arte como formas autorizadas (e incluso superiores) de percepción de lo real, estos textos se apartan definitivamente de la condena “científica”, “racional” y miserabilista, aplicada de manera aplastante por el ensayo social y la novela naturalista contemporáneos.

Sin embargo, el relativismo de Soiza Reilly encuentra su límite ideológico al menos en dos sentidos. Por una parte, retoma las categorías del discurso hegemónico, aunque invierte sus connotaciones. Así, los marginales son judíos, anarquistas, delincuentes o locos, aún en términos metafóricos y con valoraciones positivas que refuerzan la identificación estereotípica entre los márgenes materiales y los simbólicos. Esa identificación no deja de entrañar un cierto reaccionarismo, resultado de equiparar “sin más” la miseria y la simulación del margen. Por otro lado, el relativismo se desmorona sobre todo cuando el narrador aborda algunas alteridades más radicales, frente a las cuales se pone en evidencia una condena (atemorizada) que no aparece ante los artistas, los locos y los delincuentes “más potables”. Así por ejemplo, cuando condena los nuevos modelos femeninos¹³⁷, ridiculiza de manera agresiva la supuesta “virilización” implícita en los desvíos respecto del rol tradicional de las mujeres; del mismo modo, los rasgos de condena miserabilista que no se descargan sobre los marginales nativos o inmigrantes, se dirigen -con marcados ribetes racistas- a los gitanos, vistos como nómades ociosos, ladrones, mugrientos, promiscuos, incestuosos y racialmente retrasados¹³⁸. De este modo, los textos de Soiza Reilly no destierran del todo (sino más bien, desplazan a otros espacios sociales) los peligros representados por el hacinamiento en los conventillos urbanos, la criminalidad potencial en los sectores populares o la irracionalidad de las masas.

¹³⁶ En *El alma...*, se advierte que “el tipo de vagabundo que vive miserablemente para no deshonorarse pidiendo una limosna o trabajando, y que no mancha su honor con un vil robo, tiene algo de legendario que lo sublimiza. Forman una raza loca de judíos sin patria. Son seres superiores que comprenden que la vida no merece tanta pasión” (p. 231).

¹³⁷ En “Tres almas de mujer” en *Confesiones...*

¹³⁸ En “Jaurías de Jacob” (en *El alma...*), el narrador -aunque reconoce algunos rasgos positivos que emparentan a los gitanos con la bohemia de la locura y del arte (valoradas en el resto de las crónicas), advierte haber presenciado *in situ* cómo “sobre un vehículo, convertido en inmundicia pocilga, habita una familia (...) que duerme allí, hacinada sobre trapos hediondos, en revulsiva promiscuidad de piara” (p. 204). Amén del incesto entre hermanos y entre padres e hijos, “los bohemios viven y mueren en la roña y forman una raza que no evoluciona jamás” (p. 203).

Más allá de estos límites -que evidencian las condiciones de posibilidad para pensar a los pobres en entresiglos-, varias categorías impuestas por los discursos pretendidamente científicos aquí son resistidas al abordar el lumpen y la “mala vida” desde su faz estetizable. Este es el principal punto de acercamiento en relación a la concepción de la alteridad, entre las crónicas de Soiza Reilly y las de do Rio: las metáforas organicistas (como la del “contagio”) apenas son citadas, e incluso se reutilizan para explicar otros fenómenos (como la reproducción del talento artístico en espacios sociales del lumpen, impensados tradicionalmente por el arte consagrado); cuando aparecen, las metáforas animalizadoras (presentes sobre todo en *El alma...*) no apuntan a una bestialización de los marginales, sino más bien a producir un efecto democrático de equiparación entre iguales, en tanto locos, neurasténicos, linyeras y artistas conforman un juego de identificaciones en espejo.

Mediante estos recursos, las crónicas -y con ellas la literatura y el arte- aspiran a defender una instancia de legitimidad propia en la aprehensión de la alteridad social, una especificidad intraducible -e incluso enfrentada ideológicamente- a otros discursos sociales. De este modo, a pesar de algunas diferencias estéticas e ideológicas significativas¹³⁹, tanto las fábulas de Soiza Reilly como las de do Rio dibujan para sí un espacio incipientemente “contrahegemónico”.



Por su parte, la novela *La ciudad de los locos* (1914) del mismo autor¹⁴⁰ fractura los discursos “científicos” hasta entonces hegemónicos, gracias a la apelación a la parodia. A la vez, rompe abiertamente con las convenciones de la estética realista, acercándose a la narrativa de vanguardia, al experimentar con la aceleración del ritmo narrativo, la exasperación hasta el absurdo de clisés del folletín, la introducción de episodios ilógicos e incluso fantásticos (como las enfermedades insólitas, los cadáveres vivos y las metamorfosis).

En esta dirección, *La ciudad...* puede leerse como una incipiente clausura de múltiples hegemonías decimonónicas: la de la novela folletinesca (en las tradiciones europea y local, invocadas explícitamente por el texto) y la de los discursos de la psiquiatría, la criminología y la

¹³⁹ Es evidente que el cronista porteño no presenta ni la riqueza estilística ni el compromiso (propio de una “radicalidad ocasional” en términos de Cândido, 1992) que sí se encuentra en las crónicas de do Rio centradas en la marginalidad carioca.

¹⁴⁰ Los cuatro primeros capítulos de *La ciudad de los locos* fueron escritos entre 1907 y 1908 para *Caras y Caretas* y firmados con el pseudónimo “Agapito Candilejas”.

“sociología” que de Sarmiento a Ingenieros reorganizan la oposición “civilización” y “barbarie”.

Como en las crónicas de *El alma de los perros* y las *Confesiones literarias*, en *La ciudad...* se postula una crítica a la razón instrumental al servicio de la represión (de la ideología del control social), que conduce a una revalorización de la locura y el arte como formas legítimas de conocimiento del mundo, cuestionando las instituciones modernas de control y aislamiento (cárceles, manicomios), la condición misma de “individuo peligroso” instaurada por la moderna criminología, y la utopía de un “crisol de razas” armónico capaz de dar origen al nuevo “carácter nacional”.

El protagonista, Tartarín Moreira, es un híbrido resultado del cruce de dos líneas genealógicas: desciende de Tartarín de Tarascón (personaje de una novela de Daudet)¹⁴¹ y de Juan Moreira¹⁴². Las genealogías raciales, culturales y literarias convergen produciendo un individuo atípico que carga con los rasgos negativos de las herencias sucesivas: la tradición francesa, la gauchesca y la inmigración italiana. Inicialmente, el joven Moreira cambia vertiginosamente de profesiones y asume distintos cargos públicos, en el país y en Francia, burlándose de todos a través de la violencia, la irresponsabilidad y la corrupción; a la vez, lidera una patota de la oligarquía que irrumpe en un baile de máscaras de gente “medio pelo”. Allí intenta abusar de las “costureritas” y fomentar una pelea, pero termina siendo recluido, primero en prisión y luego en el manicomio.

Los numerosos abusos de poder (no casualmente dirigidos siempre contra figuras de los sectores populares: empleadas, costureras, inmigrantes, vendedores ambulantes y policías analfabetos), e incluso el ejercicio del gobierno por la violencia y el terror, encarnan en una figura que, por primera vez de manera flagrante, reúne en su barbarie el caudillaje criticado por Ramos Mejía y el autoritarismo de la elite “europeizada”. Las aventuras del patotero (que en *Juvenilia* de Cané se evocan con dulce nostalgia, y en *¿Inocentes o culpables?* de Argerich reciben apenas una

¹⁴¹ El héroe de *Tartarin de Tarascón* (una novela satírica de Alphonse Daudet, publicada en 1872) es un individuo imaginativo y ridículo, idealizado por un pequeño pueblo al sur de Francia.

¹⁴² La tradición que recae sobre el personaje es, además de la de Gutiérrez y el teatro, la de Fray Mocho, quien en 1903 publica, en *Caras y Caretas*, la crónica “Episodios policiales. Muerte de Juan Moreira”. Allí, Fray Mocho realiza una separación “tranquilizadora” entre el individuo “verdadero” (un gaucho insignificante y violento) y el sujeto heroico de la ficción. Fray Mocho dice haber investigado para reconstruir la escena de muerte del “verdadero” Moreira, entrevistando al único sobreviviente del episodio, el sargento Chirino, su matador. La nota de Fray Mocho se acompaña de la fotografía del Moreira y del cráneo conservado (que junto al cráneo del líder de la rebelión de Canudos en Brasil o al cadáver imaginario de la prostituta en

sanción condescendiente) revelan aquí su dimensión política, y una filogenia doble que la mayor parte de los textos obtura: Tartarín Moreira cruza genealogías múltiples de la violencia; dirigiéndose “del centro a los barrios”, del “patotero” al “pobre”, erige una política criolla de avasallamiento de los sectores populares locales, y de rastacuerismo agresivo en el extranjero. De manera flagrante, invierte la dirección de la violencia que los discursos del positivismo proyectan en general sobre los sectores populares.

A la vez, la novela muestra la continua intervención de las instituciones represivas (la cárcel y el manicomio) y sus estrategias de control (chalecos de fuerza, duchas, drogas) frente a los comportamientos vivenciados como “peligrosos” (que el texto desenmascara como filosóficamente “válidos”)¹⁴³.

En este contexto, en el desarrollo de la trama narrativa, la internación en el manicomio suscita la revelación de otra verdad secreta: el patotero Tartarín Moreira ha sido víctima (¿antes o después de su patoterismo?) de un extraño experimento médico practicado por el Director del manicomio (su padrastro), de modo tal que su “anormalidad congénita” (¿racial? ¿psiquiátrico-moral?) queda trastocada (o incluso agudizada) por la intervención de la ciencia: el Director le ha inyectado en el encéfalo un líquido “extraído del cerebro hipertrofiado de un negro abisinio”, para la comprobar la hipótesis de que “de la suprema idiotez debe surgir la suprema sabiduría” (p. 97), y obtener así la generación artificial de un “superhombre”. Pero el experimento, impulsado por la fantasía omnipotente de la eugenesia racial, fracasa, y Tartarín enloquece¹⁴⁴.

En este sentido, en el espacio manicomial se metaforiza el proyecto estatal de una nación moderna organizada bajo la égida utópica del positivismo científico, convertida en un laboratorio para el mejoramiento de la especie: el sujeto híbrido producto del experimento racial evoca, de manera invertida, el proyecto de inmigración en favor de la “regeneración” del carácter nacional. Tartarín Moreira es, desde este punto de vista, el “Frankenstein de razas” anhelado por la generación del ochenta, y que en torno al novecientos ya revela sus aristas de violencia, el retorno de las lacras que demuestran el fracaso de la utopía científica.

Irresponsable, evidencian la proliferación de cuerpos apropiados para el museo de la ciencia).

¹⁴³ De hecho, la ficción destaca el enriquecimiento ideológico que se opera en el protagonista a partir de la convivencia con los demás internos del hospicio.

¹⁴⁴ El texto deja abierta la posibilidad de una lectura contraria: el experimento es exitoso, y Tartarín se convierte efectivamente en un “superhombre” (que la ciencia interpreta como un cuadro de locura irreversible).

Aquí el papel bestializado y violento de la locura no es ocupado por los pacientes sino por los representantes de la ciencia (los “fundadores” del proyecto): luego del experimento delictivo, los dos médicos del manicomio se convierten en locos “peligrosos” al adquirir una extraña enfermedad contagiosa que los animaliza, haciéndolos aullar y morder.

Rompiendo con el discurso autoritario, la multitud de pacientes organiza una rebelión dirigida por Moreira, para huir del manicomio y fundar, lejos de las ciudades, una ciudad utópica (“Locópolis”) en la que realizar los ideales modernos de libertad, igualdad y fraternidad, sin represión por la violencia y apelando a la locura como motor de la acción social. El proyecto anarquista incluye, entre otras medidas, la abolición del dinero y de la propiedad privada, el fomento de una educación igualitaria “que parta del respeto por las diferencias”, la veneración del arte y el rechazo de la ideología del trabajo.

Más allá del tono contestatario explícito que adopta la novela, el límite ideológico reaparece, visible en varios aspectos: por un lado, el texto reivindica la legitimidad de una elite de “superhombres” iluminados que obran, como Tartarín, como guías “naturales” de las masas. Al mismo tiempo, al invertirse radicalmente los valores del positivismo hegemónico, se consolida un enfrentamiento reduccionista que pierde de vista los matices y que acaba reforzando la ideología que se pretende cuestionar “sin más”.

De cualquier modo, la figura de la masa de locos en rebelión lleva hasta la exasperación paródica la concepción de las masas en el ensayismo argentino de tipo “leboniano”¹⁴⁵; por su parte, la fundación de “Locópolis” permite representar, invertidos, los rituales fundacionales de la elite. En esta respuesta disidente, Soiza Reilly anticipa las experiencias de la vanguardia, desde la representación arltiana de la marginalidad social en el contexto argentino¹⁴⁶, hasta la utopía liberadora que, como veremos, formulará en el contexto brasileño Oswald de Andrade, especialmente en *Serafim Ponte Grande*¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Más adelante, para justificar una injusticia flagrante, Moreira invoca irónicamente “la teoría norteamericana de la lucha por la supervivencia del más fuerte” (p. 174), haciendo evidente la condena del darwinismo social como ideología maquiavélica. Por lo demás, los habitantes de Locópolis se suicidan en el mar cuando son descubiertos por uno de los médicos, aterrorizados ante la idea del retorno a la tortura manicomial.

¹⁴⁶ Sobre el vínculo estético (y personal) que liga a Roberto Arlt con Soiza Reilly, véase Ludmer (1999, pp. 303-351).

¹⁴⁷ Respecto de esta último texto, véase el apartado “¿Hacia una antropofagia del pasado?” en la tercera parte de la presente tesis.



Un breve excursus:

Tras las huellas de otras contrahegemonías en la literatura latinoamericana

Numerosas crónicas y poemas del escritor cubano José Martí forjan imágenes atípicas del lazo simbólico entre intelectual y pobres, estableciendo un contrapunto radical con las ficciones hegemónicas consideradas en nuestra tesis. Una breve revisión de algunas representaciones en sus textos puede permitirnos meditar sobre la existencia de sutiles lazos de filiación entre el escritor cubano y ciertos modelos atípicos y “proto-populistas” del contexto brasileño (como Lima Barreto, do Rio y Bonfim) y argentino de entresiglos aquí considerados.

En efecto, varios textos narrativos y poéticos de José Martí realizan una inflexión estética e ideológicamente original al aprehender las alteridades sociales. En este sentido, reinserta en el contexto de nuestro corpus de análisis, la poética martiana se vuelve marcadamente anticipatoria de las operaciones de legitimación practicadas por las vanguardias del s. XX.

Entre otros textos narrativos, en la serie de crónicas escritas por Martí en torno al proceso a los anarquistas de Chicago, la mirada del cronista (del analista cultural) se desplaza desde una inicial negación del cariz estético (y ético) de los "delincuentes", hasta su conversión en figuras "heroicas" y poetizables. Esta tendencia se agudiza en varios textos poéticos martianos, como "Estrofa nueva" y "El padre suizo" de *Versos libres*, pues aquí se produce una estetización legitimante del pobre, e incluso se reconoce que especialmente en esta zona social radica, de manera privilegiada y acaso excluyente, la experiencia de “lo bello” en la ciudad moderna: en los pobres, o más bien en la alianza entre pobres y poeta, es posible recuperar la experiencia trascendente que se ha quebrado en la modernidad.

"Estrofa nueva" parte de clausurar una concepción elitista de "lo bello", asumiendo "lo feo" como valor legítimo en la naturaleza y la cultura, y afirmando luego la localización de esa nueva estética especialmente en la clase trabajadora. La cercanía entre el feísmo estético de la naturaleza y el implícito en los sectores populares y/o en los márgenes sociales sugiere la búsqueda martiana de nuevas relaciones analógicas entre los órdenes de la naturaleza y de la sociedad, situándose en un lugar-“otro” que repele las analogías del positivismo finisecular, pero que también se aparta de la idealización romántica.

Fundada esa dimensión ética como condición *sine qua non* de la nueva estética, el sujeto de enunciación revaloriza a los sectores populares, inscribiéndolos en el orden simbólico legítimo de una tradición cultural “prestigiosa”. Si los obreros son “Astíanax (...) y Andrómaca mejores/ que las del viejo Homero”, es porque Martí busca deliberadamente no sólo relegitimar en términos simbólicos a los sectores populares, sino también hacer estallar la monumentalidad aristocrática de la mitología grecolatina y de la épica universal (y con ellas, poner en cuestión concepciones éticas, estéticas y políticas fundadas en un elitismo cultural de largo aliento).

Así, “Estrofa nueva” tiende a aprehender a los nuevos actores con los instrumentos representacionales del pasado y, al mismo tiempo, busca romper con las representaciones del pasado, imposibles para pensar a los nuevos actores. La poesía de Martí se enuncia en esa intersección momentánea y paradójica, ensayando una sutura provisoria ante el vacío insoportable que deja la puesta en crisis de los códigos representacionales heredados. Esta puesta en cuestión no sólo involucra las representaciones del pasado, sino también las de otras estéticas y discursos sociales contemporáneos a su obra.

En particular con respecto a la esfera del arte, esta valorización martiana del mundo “popular” resulta absolutamente atípica en entresiglos, contrastando con la devaluación miserabilista del realismo-naturalismo, e incluso forzando los límites estético-ideológicos del repertorio aristocratizante del modernismo. En efecto, leídos en el marco de nuestra investigación, estos textos martianos recortan los bordes de una operación cultural negada por las demás ficciones: en la mayoría de los textos (a excepción de las perspectivas de do Río y Lima Barreto), esas instancias de legitimación del “otro”, si aparecen, apenas matizan la perspectiva “miserabilista” dominante en otras zonas del mismo discurso.

Por otra parte, la “nueva poiesis” prefigurada en “Estrofa nueva” se presenta como el resultado promisorio de una alianza nueva entre “fuerza” proletaria e “instrumento” del artista. Amén de ese pacto, otros elementos acercan (e incluso identifican) poeta y proletario. Especialmente el trabajo “popular” es visto como una instancia única de transmutación de la materia en espíritu, adquiriendo una dimensión trascendente equiparable a la del arte. Martí anticipa así una concepción democrática de la creación artística, que será luego clave en las vanguardias del s. XX, a través de las figuraciones del artista como productor¹⁴⁸.

Al mismo tiempo, amén del distanciamiento respecto de las estéticas contemporáneas, en la poética martiana se sostiene una concepción inmanentista de lo bello. En efecto, aunque lejos

¹⁴⁸ Sobre el concepto del artista como “productor” véase Benjamin (1987: pp. 115-134).

del verosímil realista, "Estrofa nueva" postula una poiesis centrada en la aprehensión de una estética implícita en el mundo de los pobres, en la medida en que éstos se consideran "manifestaciones vivas" de poesía, obras de arte en estado latente. De este modo, situándose en el seno de nuevas contradicciones, el poema se acerca y aleja al mismo tiempo de la puesta en crisis del concepto de *mimesis* (que estallará en la vanguardia); a la vez, afirma la preexistencia de valores estéticos fuera de la obra de arte (restringiendo así su autonomía), pero sin dejar de afirmar que sólo el arte puede poner en evidencia esa dimensión estética, y que esa estética preexistente ya no radica en el orden de la naturaleza (como hubiera supuesto una mirada romántica), sino en los espacios sociales más "degradados" (y al mismo tiempo más "puros") de la ciudad moderna.

Esta concepción de los sectores populares como portadores de una estética *ad hoc* y asociada al "renacimiento de la vida" (en términos de valores y/o de utopías sociales) gravita sólo en algunos intelectuales de entresiglos vinculables a cierto "populismo" incipiente. En el contexto brasileño Manoel Bonfim se acerca ideológica (aunque no formalmente) a la perspectiva martiana, cuando en *A América Latina: Males de Origem* opone la caducidad de las elites dirigentes a la potencialidad de los sectores populares, concebidos como reservorios y futuros "regneradores" de la nación ("proletarios" en tanto que verdaderos "generadores de prole"). Más allá de la especificidad de cada universo discursivo (dado que la tensión entre ensayismo social y el discurso poético resulta más que evidente), esta valoración positiva de los "pobres" en Bonfim, así como el latinoamericanismo y el antiimperialismo, ofrecen puntos de convergencia interesantes con respecto a la perspectiva martiana¹⁴⁹.

"El padre suizo", otro poema de *Versos libres*, se funda plenamente en la poética delineada en "Estrofa nueva" con carácter programático, para convertir a un inmigrante marginal, asesino de sus hijos y suicida, en una figura criminal y estético/heroica al mismo tiempo. Las motivaciones del delito remiten a la modernización urbana sólo de manera solapada, pues en un juego de alusiones y elusiones (que implica el establecimiento de sutiles pasajes y mediaciones entre lo individual y lo colectivo), el poema apela a imágenes cercanas a las que se emplea en otros textos martianos para denunciar la mercantilización. A la vez, es evidente que el poema aborda estéticamente el problema de la anomia como experiencia extrema que desenmascara la alienación del sujeto en la modernidad.

¹⁴⁹ Tal como se señaló anteriormente, la conciencia latinoamericanista de Bonfim, y su insistente denuncia del colonialismo cultural y del peligro del imperialismo norteamericano, evidencian otros puntos de contacto interesantes que merecerían una consideración especial, aunque su desarrollo excedería con creces los objetivos más modestos de este *excursus*.

El poema reduce la responsabilidad del padre en el delito, convirtiéndolo más plenamente en un "héroe trágico" que asume la culpa para salvar a sus hijos. A través de esa aprehensión despenalizadora del delito (y comprensiva de la dimensión humana implícita en la inestabilidad -social- del sujeto que conduce al crimen), el poema se enfrenta a otros discursos sociales en entresiglos (como el ensayismo social o la novela naturalista que tienden a confirmar una perspectiva hegemónica sobre la alteridad, formulando taxonomías, gradaciones de responsabilidad y "pendientes del crimen" para explicar las motivaciones -biológicas y sociales- de la delincuencia)¹⁵⁰. En este sentido, Martí opaca para resistir la transparencia que, al inscribir al sujeto en las clasificaciones, lo fetichiza reduciéndolo a una pieza intercambiable o exótica, equiparable a las mercancías expuestas en las vitrinas de los pasajes y de los museos tanto como en las vitrinas simbólicas de los libros.

Por otra parte, aquí como en otros textos martianos, la marginalidad del obrero es apenas sugerida por marcas aisladas, sólo centradas en el cuerpo y ligadas exclusivamente a la explotación¹⁵¹. Así, Martí elude la mención de elementos degradantes en el orden biológico, psicológico o moral, apartándose abiertamente de la representación miserabilista hegemónica. No sólo evita las marcas del etnocentrismo: además, el crimen, aunque no está redimido, aparece elevado a una condición humana trascendente.

Identificando sutilmente al obrero con el poeta (en función de una común dimensión marginal, heroica y trascendentalista), el poema ensaya la fundación de un nuevo mito moderno sobre la modernidad, intentando devolverle el aura al margen social "privado de aura" por el etnocentrismo estético y cultural tan persistente¹⁵².

¹⁵⁰ Desde el inicio, el poema expone abiertamente la tensión entre discursos extrapolados, revelando la eficacia mayor de la *poiesis* para aprehender la densidad semántica de la realidad social (ya que, como en las crónicas, se parte de una noticia periodística sobre el crimen, apelando a la "traducción" de ese discurso "objetivo", al orden poético).

¹⁵¹ El "pecho huesoso" y los "ojos secos y cóncavos" del padre, las "manos enfermas" de los hijos, entre otros signos.

¹⁵² No casualmente el delito se estiliza y el criminal adquiere una dimensión aurática insólita (la caída del grupo por el pozo se contrapone a la ascensión de la luz que despiden los cuerpos al morir; la dirección de esos cuerpos y de la luz se polariza, como si la trascendencia tematizada en el poemario pudiera realizarse en el punto más álgido de esa inmolación proletaria, compensando así, a través de la *poiesis*, la fractura -psicológica y social- que deja en el "yo" el suicidio del "otro"). En una sinécdoque poderosa, los seis ojos de los hijos se recortan como "estrellas" que guían al padre en el descenso infernal, mientras del pozo emerge una "luz rojiza (...) de héroe" y, al caer, se descifra de la frente del obrero "una corona de llamas". Martí vuelve a responder a la disolución del aura por la experiencia moderna, reinstaurando el aura en esos bordes sociales.

Por lo demás, en esa sinécdoque martiana de los ojos se refractan especialmente "Los ojos de los pobres" en *El spleen de Paris* de Baudelaire. Resulta interesante que, en relación al

De este modo Martí inaugura un gesto paradigmático (sólo esbozado por algunos intelectuales "marginales" en entresiglos) que será profundizado en las vanguardias. Defendiendo la especificidad (y la eficacia más alta) del arte para aprehender lo social, avanza contra otros discursos sociales: despatologiza, repone los sentidos psicológicos y sociales dispersos, religándolos; devela la pervivencia de residuos del pasado, como fulguraciones de una utopía recuperable, y al indagar sobre las causas reintegra al sujeto en una trama de sentidos trascendentes.

Sin embargo, si se reconoce una poesía "inmanente" en estos grupos sociales, al mismo tiempo se advierte que, a causa de la alienación por el trabajo, estos actores no pueden convertirse en sujetos de enunciación de su propia estética¹⁵³. Así, en "Estrofa nueva", al igual que en "Nuestra América"¹⁵⁴ y en otros textos martianos, la valoración atípica de los pobres encuentra su límite en la colocación del poeta en el papel de mediador y representante privilegiado de las masas... bellas, legítimas, pero mudas, reducidas a mero soporte de un valor que las trasciende. La palabra del artista/intelectual es poderosa: si puede invocar a los muertos (como sucede en el poema XLV de *Versos sencillos*), también puede revelar la verdad que el "otro" social encierra pero que todavía desconoce o no puede enunciar, sobre sí mismo.



II. Un exorcismo del exceso: masas enfermas en el ensayo argentino

¿Cómo piensan a las nuevas multitudes los ensayos argentinos de entresiglos? ¿Qué lazos establecen entre el pasado (histórico, cultural y/o racial) de esas multitudes y la futura consolidación de la nación? ¿Qué puntos de contacto y qué desvíos se generan entre estos ensayos y las ficciones argentinas consideradas? Este ítem indaga en torno a estos interrogantes,

poema de *El spleen...*, en "El padre suizo" no aparezca el punto de vista burgués en la contemplación de la miseria (que sí está presente en Baudelaire). Esta ausencia puede explicarse por la gravitación fuerte de la ética, que impide la infiltración de esa mirada necesariamente "obsena" frente al destino trágico del héroe proletario.

¹⁵³ Pues, como "cansada/ la mente plena en el rendido cuerpo/ atormentada duerme", el verso pasa "por la lira rota, sin dar sonidos".

¹⁵⁴ Al respecto, véase por ejemplo la representación de los componentes de las masas americanas,

partiendo de la revisión sucinta de algunos textos paradigmáticos de José María Ramos Mejía y de José Ingenieros.

En *La neurosis de los hombres célebres...* (1878-1882) y *Las multitudes argentinas* (1899), Ramos Mejía aborda la definición del carácter nacional atendiendo a las determinaciones raciales, pero también al impacto negativo de las experiencias históricas, desde los traumas políticos¹⁵⁵ hasta los procesos de inmigración y urbanización a fines del s. XIX¹⁵⁶, quebrando así la idealización de una modernidad anhelada por los ensayistas argentinos precedentes¹⁵⁷.

Narrar la formación del "carácter nacional" equivale en estos ensayos a trazar una genealogía de las masas¹⁵⁸. Así, desde una concepción organicista que homologa proceso histórico y dinámica de salud y enfermedad, asociando el mal a la dependencia colonial¹⁵⁹, Ramos Mejía

bajo las imágenes del "indio mudo" y el "negro oteado" en Martí (1891: párrafo 10).

¹⁵⁵ En la Revolución Francesa o en la guerra franco-prusiana, así como en las guerras civiles latinoamericanas, aumentan los casos de neurosis, suicidio, histeria y locura, pero según Ramos Mejía la situación se agrava en América Latina, pues si en Europa -donde la civilización ya está consolidada- se producen este tipo de episodios, "¿qué no sucedería entre nosotros, sometidos a los efectos de una barbarie ingobernable e indigna...?" (p. 146).

¹⁵⁶ También en *Los simuladores del talento* Ramos Mejía despliega una mirada crítica sobre los efectos negativos de la modernidad que, al fomentar las formas superiores de lucha, implica el desarrollo de nuevas patologías sociales, resultado de la acumulación obsesiva de capital.

¹⁵⁷ Aunque Ramos Mejía retoma algunas hipótesis del *Facundo*, asume una perspectiva crítica sobre los efectos de la inmigración y de las determinaciones biológicas que definen la nacionalidad. Ramos Mejía se refiere aquí a la combinación perniciosa de religiosidad y contemplación del territorio extenso y vacío. Esta idea, abiertamente heredada del *Facundo*, es retomada luego, y reformulada en términos extremos y reduccionistas, en *Conflictos y armonía de las razas* (1883) de Sarmiento y en *Nuestra América* (1902) de Carlos O. Bunge.

¹⁵⁸ Esta "genealogía" de las masas argentinas sería capital para la conformación de la identidad nacional. Tanto en *La neurosis...* como en *Las multitudes argentinas* y en *Los simuladores del talento* (1904), Ramos Mejía postula una cierta homologación entre la estructura de la multitud y la del sujeto, trazando una hipótesis clave en la configuración del nuevo campo epistemológico de la psicología social. En este sentido, así como la multitud está constituida por un conglomerado de individuos cuya combinatoria equivale a una estructura peculiar de átomos, la personalidad individual está constituida por un compuesto de rasgos comunes que, al variar de posición, determina las diferencias individuales que explican la frontera sutil entre normalidad y patología psicológica y moral. Así, según la posición, el mismo rasgo puede determinar delincuencia, alcoholismo o amor filial, de modo tal que asesino y monja comparten los mismos elementos constitutivos, variando apenas el efecto resultante de su disposición combinatoria.

¹⁵⁹ En efecto, Ramos Mejía (como Paulo Prado varias décadas después, en el contexto brasileño) advierte que la raza de los conquistadores en América Latina presentó rasgos psicopáticos (como la obsesión por el oro y la imaginación exaltada) que perduraron en la formación del carácter nacional, agravados por el entorno patologizante; la Independencia se valora como un paso saludable, mientras que las "tiranías" (como la de Rosas) implican una regresión a la barbarie latente.

revisa obsesivamente la historia americana (de la conquista a las guerras postindependentistas), atendiendo a los levantamientos de indios, negros, mulatos e incipientes sectores populares suburbanos. El concepto de "contagio" se desplaza al orden de la psicología social, para explicar el peligro del desborde irracional de las masas¹⁶⁰. Del análisis se desprenden valoraciones contradictorias de los rasgos "típicos" de las multitudes latinoamericanas, contradicciones que varían de acuerdo a cada contexto político¹⁶¹ (por ejemplo, encuentra en las masas una capacidad única de protesta contra la autoridad, positiva en la lucha contra la colonia, pero amenazante en el presente para la estabilidad de la República).

También en Ramos Mejía la distancia temporal asegura la producción de un efecto de "verdad sociológica" que autoriza a pensar (alusiva y elusivamente) la experiencia inquietante de las nuevas multitudes. En efecto, el narrador de estos ensayos apenas oculta las motivaciones que impulsan su escritura (el terror a la anarquía política, al retorno de las montoneras ahora peligrosamente confundidas con las nuevas masas inmigrantes¹⁶²).

En función de determinaciones raciales y socioculturales, el ensayista intenta establecer una cesura estable entre grupos "progresistas" y "bestializados"¹⁶³; pero esos límites se desdibujan,

¹⁶⁰ En particular, la "tiranía de Rosas" se explica como la emergencia, en todo Buenos Aires, de un cuadro patógeno de exaltación enfermiza de la violencia y el terror irracionales, y de adormecimiento de las "facultades mentales superiores". En este sentido, *La neurosis...* crea un clima interesante de "ciudad tomada" por el terror, a través de la narración de algunas escenas claramente influidas por la novela naturalista y el folletín de la época (así, se describe una fiesta infernal de la Mazorca, donde frailes y mujeres alcoholizados ruedan por el suelo, poseídos por instintos homicidas (p. 231); a la vez, una "patota bárbara" sale a las calles armada, con los rostros pintados y los cuerpos casi desnudos y haraposos, a desplegar su necrofagia degollando en público, desenterrando muertos y exhibiendo las cabezas de sus víctimas).

¹⁶¹ Por ejemplo, politiza los levantamientos populares que preceden la lucha independentista, y a la vez los reduce a un proceso darwinista de selección natural. Al mismo tiempo, las masas juegan un papel positivo en la dinámica histórica, revelándose contra la tendencia conservadora de las élites. Así, en Argentina -donde la "inminencia de multitud" sería más fuerte y constante que en el resto de América-, las luchas independentistas "son la obra más popular de la historia". En efecto, los ejércitos libertadores, conformados por una multitud mal armada e indisciplinada pero fuerte, triunfan gracias a la sugestión hipnótica que produce un efecto de "narcosis" sobre las fuerzas realistas. Imprevisibilidad y creatividad, entre otros recursos fascinantes y "diabólicos", aparecen como elementos superiores que desarticulan la disciplina "europea" (en este sentido, no casualmente el accionar de estas hordas americanas se exagera entre las mujeres, ya que éstas pierden antes que los hombres los límites emocionales, configurando en torno a las luchas independentistas un espectáculo "infernal").

¹⁶² En este sentido, lo que emerge a la superficie en *Expulsión de extranjeros* de Cané, opera aquí como síntoma encubierto de la obsesiva revisión del pasado.

¹⁶³ De modo que, mientras la Independencia es resultado de las multitudes urbanas, la tiranía de Rosas es producto de las rurales, acaudilladas. Rosas mismo logra imponerse frente a los demás

especialmente en la convivencia suburbana de residuos montoneros¹⁶⁴, criminales e inmigrantes¹⁶⁵. En esos espacios intersticiales, y cuando las masas desglosadas adquieren contornos nítidos al acercarse social, temporal y espacialmente al sujeto de enunciación, los rasgos "positivos" atribuidos "en abstracto" a la inmigración tienden a derrumbarse¹⁶⁶.

Finalmente, la ambigüedad que Ramos Mejía encuentra en el vínculo entre líder "popular" y masas se reproduce a la hora de pensar el vínculo entre elite dirigente y nuevas multitudes, pues es la multitud (pero también por momentos, es la elite) la que define a la nación (la forja, la dirige, le imprime los rasgos del carácter). Aunque las muchedumbres han tenido una función nociva "como una sustancia tóxica en el organismo nacional", en el futuro pueden actuar como vehículos positivos de "remotos beneficios". Sin embargo, permanecen como un enigma social, cultural y políticamente inconcluso, dejando angustiosamente abierta la pregunta por la identidad. En cierta medida, aquí es donde Ramos Mejía se cierra en una posición culturalmente elitista, alejada del modo en que los ensayistas brasileños del período -como Bonfim, Torres, e incluso Celso o Nina Rodrigues- admiten la existencia de una cultura popular híbrida, o de masas heterogéneas que -enfermas o exultantes- ya operan como un núcleo privilegiado y vertebrador de la nacionalidad.

Por otra parte, tanto *Los simuladores del talento...* (1904) de Ramos Mejía¹⁶⁷ como *La simulación en la lucha por la vida* (1900-1902) de Ingenieros¹⁶⁸ reflexionan sobre la "simulación"

caudillos precisamente porque construye una imagen física seductora para las masas y, a la vez, conjuga origen urbano y hábitos campesinos y "bárbaros", resumiendo en sí mismo la diversidad de cada multitud.

¹⁶⁴ El contacto con las ciudades interviene negativamente, sobreestimulando los sentidos de esta horda y despertándole una codicia desmedida.

¹⁶⁵ En efecto, los inmigrantes aparecen como "amorfos", "larvales" y "bárbaros", pero capaces de adaptarse al nuevo medio rápidamente. Sobre todo el descendiente de inmigrantes, como contrafigura explícita del "gaucho malo" inasimilable, puede ser "recuperado para la civilización" a través del disciplinamiento por la educación moral, la familia y el trabajo.

Por lo demás, no casualmente la misma anomia patogénica que Ramos Mejía encuentra en las masas que ascienden socialmente durante el rosismo, reaparece entre los inmigrantes a fin de siglo, exaltados por un ascenso para el que no se encuentran moralmente preparados.

¹⁶⁶ En particular frente a los inmigrantes adopta una mirada ambigua que los devalúa pero también -a diferencia de otras alteridades- los reconoce como factores asimilables a la nación (no casualmente sólo en relación a la educación de los hijos de inmigrantes, emerge un "yo" ligado a la esfera de los afectos: "Yo siempre he adorado las hordas abigarradas de niños pobres, que salen a sus horas de las escuelas públicas en alegre y copioso chorro", p. 312).

¹⁶⁷ Primera edición: Buenos Aires, Félix Lajouane.

¹⁶⁸ Este ensayo de Ingenieros constituye una introducción a su tesis *Simulación de la locura* (1900). Fue publicada por capítulos, en *La semana médica* y en *Archivos de psiquiatría* (1900-1902). Primera

como categoría operativa para separar delincuentes y alienados mentales, reconocer individuos peligrosos y fijar su grado de imputabilidad¹⁶⁹. En ambos ensayos, el concepto de "simulación" permite reorganizar el magma social de los "sectores populares". Sin embargo, partiendo de un mismo marco de reflexión, en el texto de Ingenieros se agudizan las contradicciones: por un lado el ensayista mantiene la remisión a lo biológico, pero a la vez explicita el contenido político opacado en la versión de Ramos Mejía; así, pone en cuestión la legitimidad de las teorías europeas hegemónicas¹⁷⁰, elaborando una perspectiva sutilmente contestataria respecto del colonialismo cultural¹⁷¹, al tiempo que oscila entre la defensa del racialismo y su desenmascaramiento como una ideología al servicio de la dominación¹⁷².

Aunque con contradicciones, por momentos la simulación opera como una categoría positiva, vinculada (al menos en la práctica) a la libre elección de estrategias de dominación y resistencia y no (tanto) a la determinación biológica. De este modo, la torsión hacia una lectura culturalista ya está dada, aunque todavía no haya sido resuelta.



edición en libro: Buenos Aires, Spinelli, 1903.

¹⁶⁹ Para un análisis de los ensayos de Ingenieros (y una inscripción de su perspectiva en el marco del ensayismo "social" del positivismo latinoamericano), véanse los textos de Terán (1986, 1987 y 2000).

¹⁷⁰ En este sentido, resulta significativo el papel preponderante dado por Ingenieros a intelectuales y artistas como simuladores, en contraste con la taxonomía de Ramos Mejía (centrada más bien en la caracterización de la "mala vida" en tanto que "bajo fondo" social).

¹⁷¹ A través del concepto de "simulación", Ingenieros parodia a los intelectuales latinoamericanos que imitan las conductas de los decadentes europeos, sin ser capaces de reconocer que esas conductas son meras poses de una simulación social llevada a sus extremos (en ese sentido, los latinoamericanos hacen una lectura literal, y por lo tanto errónea, de los "estetas de la pose").

¹⁷² Ingenieros realiza un cruce original (y evidentemente conflictivo) entre Spencer y Marx, entre lucha biológica y de clases. Por una parte admite la imposibilidad de homologar sin más los órdenes biológico y social (ya que la sociedad puede producir sus propios medios de subsistencia, e incluso modificar concientemente las reglas de la lucha); por otra parte apela abiertamente al concepto de "lucha de clases", pero lo falsea reduciéndolo a la "simulación en la lucha por la vida" del darwinismo social (y en esta dirección, por ejemplo equipara las leyes que apoyan a los grupos de poder simulando la protección de los obreros, a las estrategias de los obreros que simulan trabajar para obtener beneficios).

Algunas conclusiones

Este recorrido crítico ha permitido explorar algunos modelos de identidad que la elite intelectual de entresiglos atribuye a los sectores populares y el margen social. Tal como se desprende de nuestra lectura, desde la posición distanciada de los personajes y narradores intelectuales, los actores populares (y con ellos, los sujetos femeninos) son predominantemente percibidos como alteridades impulsivas, irracionales y amenazadoras, capaces de poner en cuestión la autoridad (masculina) de los grupos dirigentes. Sin embargo, una vez configurados los límites y regularidades compartidos por el corpus, del análisis detenido de los textos se desprenden diferencias ideológicas y/o estéticas, a través de las cuales es posible entrever el establecimiento de una relación dialógica y relativamente polémica entre posiciones enfrentadas. Aun así, al comparar los corpus de textos brasileños y argentinos de entresiglos, se revela una mayor homogeneidad en nuestro espacio cultural, y acaso una actitud corporativa más cerrada, amén de una gravitación menor de las determinaciones raciales.

A la vez, atendiendo a diversos puntos de acercamiento y diferenciación, pueden observarse en estos textos algunas marcas (veladas o explícitas) de la polémica que entablan los universos discursivos de la sociología y la novela, disputándose entre sí la eficacia (la legitimidad propia) en la aprehensión de estos grupos. En efecto, la representación de estos actores constituye una estrategia particular desplegada por los textos, tendiente a revalorizar -en el marco del imaginario social en el que se sitúan los intelectuales- la importancia (cognitiva, social, política) del discurso literario o sociológico. Apelando a recursos diferentes, las ficciones y los ensayos legitiman el lugar privilegiado de la elite intelectual y política: Ramos Mejía (que excluye abiertamente al "nosotros" de la multitud), Martel (a través de la figura del poeta solitario) o Podestá (por medio del "nosotros" de la corporación médica enfrentada al loco), recortan explícitamente un espacio social de autoidentificación fundada en la exclusión. En varios casos, se postula una distancia insalvable entre intelectuales y masas, que se espacializa impidiendo el acercamiento efectivo a los sectores populares, más allá de los encuentros ocasionales en los espacios públicos y/o fuertemente sesgados por la connotación de la "amenaza" (excepto en las crónicas de Soiza Reilly o en el cuento "Así" de Wilde). De este modo, comparados con los modelos brasileños que muestran una proximidad física (urbana y sexual) extrema, en los textos argentinos la distancia expresa la reacción compensatoria ante una movilidad social y democratización cultural evidentemente mayores.

De *La Bolsa* de valores a *la bolsa de huesos*; de la otredad de los judíos o los inmigrantes a la otredad del loco o de la mujer travestida, enferma y criminal, que atenta contra la medicina como los otros “otros” asaltan los lugares hasta entonces seguros de la elite; del deseo de poder al deseo de posesión... estas fábulas inauguran relaciones especulares y desvíos, tejiendo una red de posiciones posibles frente a la alteridad.

Ante la inmigración, ensayos y novelas adoptan perspectivas contradictorias (y a menudo, esas contradicciones atraviesan un mismo texto), desde la mirada laudatoria (especialmente visible en los textos de comienzos del ochenta, como el de Podestá), hasta la condena más radical, del noventa en adelante (y que se exagera en casos como el de Martel).

Frente a las miradas más claramente “hegemónicas” (de Cambaceres, Argerich o Podestá), los textos de Soiza Reilly (especialmente aquellos en los que el artista y el científico asumen ellos mismos el papel de “delincuentes”) logran plantear, desde la parodia, algunos límites, quiebres y contradicciones tanto de la representación estética de los pobres y marginales, como de la autoridad represiva del discurso médico/psiquiátrico frente a esas alteridades (incluso el proyecto de regeneración racial y nacional por la inmigración es irónicamente cuestionado en *La ciudad de los locos*).

En conjunto, abordando obsesivamente a sectores populares y marginalidad, los ensayos y novelas producidos en entresiglos redefinen las fronteras entre clases trabajadoras y peligrosas, imponiendo así nuevos ordenamientos sobre las masas angustiosamente indiferenciadas. Las taxonomías elaboradas insistentemente por los textos (como la clasificación de los simuladores o de los tipos sociales que integran las multitudes, en Ramos Mejía e Ingenieros) revelan esta preocupación por imponer un orden sobre las nuevas otredades en formación. Los discursos considerados apelan a diversas categorías de análisis que rejerarquizan el espacio social atravesando la dominación social y política: simuladores, inmigrantes, judíos, anarquistas, enfermos, delincuentes natos o por ocasión... La determinación biológico/racial, nacional, religiosa o psicológico/moral articula lazos y tensiones que se imprimen por encima (o por dentro) de las tensiones de clase.

Ficciones y ensayos se apropian de los espacios privados y de la intimidad (familiar, psicológica), llevándola al dominio público, señalando que allí se juega una definición estratégica de la nación. Cuerpos, psicologías y espacios de la intimidad son abiertos a la mirada novelesca, así como también a la vigilancia médica o sociológica. Focalizando casos individuales (las

ficciones) o manteniéndose en el plano de la reflexión en abstracto (los ensayos de Ramos Mejía e Ingenieros en general), los textos demuestran, en última instancia, la necesidad del Estado de imponer identidades estables (legítimas) a los sujetos.

De allí la importancia capital de la "simulación", convertida en una zona privilegiada de disputa y de debate político y social. En particular, no parece casual que el propio concepto de "simulación" atraiga obsesivamente la reflexión de novelas y ensayos argentinos, y en cambio no aparezca (al menos explícitamente) en ningún texto brasileño, a pesar de tratarse de una categoría clave en el discurso criminológico de la época¹⁷³. En este sentido, puede observarse que los ensayistas brasileños tienden a colocar en primer plano la cuestión racial que los argentinos relegan a un plano secundario, o matizan continuamente reponiendo variables sociales y culturales: ante una multitud difícilmente clasificable en términos raciales, los intelectuales argentinos reaccionan preservando las jerarquías amenazadas por medio de la reinscripción de marcas de exclusión que, ilegibles en el "cuerpo del otro", remiten sobre todo al plano simbólico¹⁷⁴.

En general, ficciones y ensayos tienden a opacar las motivaciones políticas que impulsan el conocimiento y control de las alteridades sociales: imágenes como la lucha darwinista por la vida, los simuladores peligrosos, el complot de judíos o las resistencias de razas atrasadas metaforizan las intenciones políticas. Y cuando los textos reconocen la politización de los nuevos sectores populares, expresan el temor al retorno de las prácticas "bárbaras" del pasado (como las figuras del linchera en Podestá o las multitudes en Ramos Mejía, que implican una reactualización del rosismo en plena ciudad modernizada). Recurrente, la idea de la conspiración y el asalto al poder asume diversas modulaciones en los textos. Los sindicatos judíos en Martel, los anarquistas

¹⁷³ Téngase en cuenta que los textos argentinos (por ejemplo, de Ingenieros) circulan en el contexto brasileño de la época, tanto o más que los de Nina Rodrigues en el contexto argentino.

¹⁷⁴ En este sentido, cabe advertir que varios textos señalan las diferencias culturales como refuerzos de la exclusión política, e incluso convierten las "carencias culturales" en síntomas potenciales de la patología biológica o moral, reponiendo así las barreras que no pueden erigirse fácilmente en términos raciales.

en Cañé, las hordas bárbaras en Ramos Mejía, los vagabundos en Ocantos, sueñan o actúan atentados contra el nuevo orden, demostrando el temor ante la fragilidad de las instituciones amenazadas “desde abajo”.



Apéndice de la Tercera Parte

Contrapunteo de la casa-grande y la senzala

Como resultado del escaso diálogo que hasta el presente se ha desarrollado en los campos de la crítica brasileña y latinoamericana, los ensayos clásicos *Casa-grande e senzala* (1933) de Gilberto Freyre y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) del cubano Fernando Ortiz prácticamente no han sido considerados en términos comparativos, aunque existen numerosos puntos de contacto entre esos textos (amén del diálogo explícito entre ambos autores)¹⁷⁵. Este apéndice intenta señalar algunos aspectos convergentes entre ambos.



Tanto *Casa-grande...* como el *Contrapunteo...* contienen una referencia explícita al modo peculiar en que opera, en ambas áreas, la dinámica del poder, creando lo que consideramos como “antagonismos en equilibrio”. Así, las tensiones percibidas en el ensayo de Freyre (entre señores/esclavos, cultura dominante/dominada o latifundio/pequeño cultivo) coinciden con la concepción implícita en el ensayo de Ortiz, sobre el contrapunteo “barroco” entre el tabaco y el azúcar, materias primas que operan como vehículo y metáfora de las tensiones de clases, subgrupos y culturas en confrontación. En este sentido, los dos ensayos parten del mismo presupuesto (en evidencia desde los respectivos títulos) sobre la dinámica de binarismos en diálogo, tendientes a la conformación de una cultura mestiza.

En efecto, aunque Freyre se centra en los intercambios sexuales y culturales suscitados en la intimidad doméstica de las casas-grandes y Ortiz enfatiza la transculturación generada a partir de la migración simbólica de las materias primas, ambos celebran el mestizaje cultural, erigido en el factor paradigmático desde donde se constituyen las instancias de cohesión que permiten saldar

¹⁷⁵ Al menos Freyre conocía la obra de Ortiz en su primera etapa, cuando en 1933 escribe *Casa-grande e senzala*. Así por ejemplo cita *Los negros brujos* (*Casa-grande...*, p. 120) cuando analiza el valor simbólico de los colores en la religiosidad afrobrasileña, derivando hipótesis a partir del caso afrocubano.

las fracturas sociales, e imaginar una “comunidad nacional”.

Ahora bien, sobre esta base fuertemente común, los ensayos de Freyre y Ortiz establecen entre sí un “contrapunteo” de diferenciaciones sutiles. Mientras en *Casa-grande...* la dominación aparece compensada a través de diversas instancias de integración colectiva (por la vía de la sexualidad y de otras prácticas culturales generadoras de cohesión), por oposición en el *Contrapunteo...* no se visibilizan instancias de comunión, porque las prácticas transculturadas no suponen por sí mismas la cohesión entre polos sociales. Así, en el ensayo cubano la identidad nacional no resulta de ritos de encuentro, sino de la reapropiación múltiple y dinámica, por diversos subgrupos, de algunos materiales comunes, en un escenario variable siempre sesgado por la dominación. Por ende, los modelos de sociedad que entretejen ambos textos resultan diferentes.

Paralelamente, la tensión de clase parece adquirir más peso en el ensayo de Ortiz que en el de Freyre. Ortiz sugiere que no hay una identidad nacional caribeña porque la fragmentación producida por la explotación ha impedido la emergencia de sectores medios y, con ellos, de instancias de mediación que integren los polos sociales enfrentados; en cambio, aunque tampoco Freyre observa la consolidación de grupos medios (al menos, hasta fines del s. XIX), insiste en el modo en que la dinámica de la transculturación genera una cultura nacional integrada a pesar de (y junto con) la polarización social.

En este sentido, *Casa-grande...* es claramente el punto culminante de una larga tradición discursiva que, desde el s. XIX, perfila el mito de una “democracia racial” sin barreras ni “preconceitos”. Penetrando profundamente en la sociedad brasileña, ese mito de un universo sincrético y “sin contradicciones” permite ocultar las desigualdades, al exaltar la idea de una convivencia “armónica”. Así, reforzando las instancias de cohesión, Freyre adopta una perspectiva integracionista o uniculturalista; en cambio, al reforzar los intercambios culturales pero insistir también en la ausencia de ritos de comunión colectiva (y mantener, por ende, la diferencia entre clases y/o grupos étnicos contrapuestos), Ortiz parece orientarse en favor de una perspectiva pluriculturalista.

Esta diferencia sutil entre las perspectivas de Freyre y Ortiz podría estar respondiendo a tradiciones representacionales heterogéneas, o incluso a procesos de mestizaje efectivamente desiguales en cada contexto nacional/regional. De hecho, pareciera que las respuestas materiales y simbólicas formuladas por la América española en el Caribe, por las Antillas bajo dominio francés y por Brasil habrían sido divergentes (amén del contraste flagrante que estos casos ofrecen frente a los EE.UU.). Tal como sospecha Munanga (1999) al comparar el racismo en

Brasil y en el Caribe y Antillas, es probable que el discurso que refuerza el mestizaje (como trazo característico dominante del carácter nacional) haya alcanzado una gravitación mayor en Brasil que en la región antillana¹⁷⁶.



Tanto *Casa-grande* como el *Contrapunteo...* abordan, desde perspectivas homólogas, procesos coloniales similares, sesgados por la fuerte presencia del latifundio de la caña y del sistema esclavócrata¹⁷⁷. Al centrarse en las materias primas como el eje privilegiado sobre el que se estructura el proceso histórico¹⁷⁸, estas perspectivas adquieren un cariz ambiguo, pues por un lado remiten a lo material, a la base económica como determinante; por otro, atraviesan clases y grupos étnicos contrapuestos en el proceso de dominación, reuniéndolos bajo una “comunidad” de producción y de consumo.

Al mismo tiempo, ambos acentúan el análisis de materias primas paradigmáticas de cada economía regional/nacional, como generadoras de “complejos” o “sistemas socioculturales” integradores de múltiples prácticas, materiales y simbólicas¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Incluso Muranga advierte que la persecución colonial a las uniones entre “razas” diferentes, fue mayor en el Caribe (sobre todo en áreas bajo dominio protestante) que en Brasil.

¹⁷⁷ En efecto, para Ortiz, la historia del tabaco y el azúcar contiene la historización de la lucha entre masas populares desprotegidas y capitales monopólicos protegidos por el Estado. El propio cultivo del tabaco, por sus condiciones naturales, resulta accesible para los estratos sociales bajos (los esclavos en América Latina, y los sectores populares europeos en general) porque permite el cultivo hortelano en una superficie pequeña, sin requerir de una base económica latifundiaria. Así, desde el comienzo de la colonización, el patriarcalismo cubano persiguió tenazmente el cultivo de tabaco entre los sectores populares, al considerarlo una amenaza a sus propios intereses (pues los esclavos podían, gracias a las ganancias del tabaco, comprar su libertad). Es tan fuerte esta imagen simbólica del tabaco como elemento económico de igualación social, que Ortiz llega a advertir que “se siembra con el puño cerrado, como en un simbólico gesto comunista” (p. 413).

¹⁷⁸ En el ensayo de Ortiz, cada una de las materias primas consideradas responde a condiciones naturales y tecnológicas que favorecen un tipo de organización de la producción diferente, más acorde a la plantación de latifundio (en el caso de la caña), o a la pequeña producción (en el caso del tabaco).

¹⁷⁹ Como resultado de esta preocupación convergente por reconstruir los universos simbólicos ligados a las materias primas que fundamentan esas economías regionales, Ortiz habla del “complejo cultural” del tabaco o de la caña, del mismo modo en que Freyre se refiere, en *Nordeste*, a una “civilización” del azúcar.



Al pensar el proceso de expansión de las culturas africana y americana, Ortiz no sólo muestra los mecanismos de resistencia a la colonización, sino que también sugiere una suerte de "colonización invertida" que, por primera vez en la historia antropológica, adquiere connotaciones positivas¹⁸⁰. Esta idea ya estaba presente en los inicios de la antropología latinoamericana de entresiglos (así, Nina Rodrigues en Brasil, o el propio Ortiz en su primera etapa, advierten el carácter negativo de la "colonización" de Cuba o Brasil por los negros). La imagen de una "africanización" de la sociedad colonial, al revestir a la cultura dominada con los atributos de la cultura dominante, revelaba un grado extremo de etnocentrismo. Rompiendo con esta tradición, y reproduciendo el gesto de Freyre (que exalta la construcción de una cultura mestiza a través de la "contaminación" de la casa-grande con las prácticas de la senzala)¹⁸¹, Ortiz celebra la americanización de Europa, y la africanización de América a través del mestizaje dinámico de esos "complejos culturales".

Los procesos económicos y simbólicos ligados al tabaco y el azúcar ponen en evidencia hasta qué punto Ortiz privilegia la focalización de una transculturación "desde abajo" que compensa la dominación "desde arriba". Así, sintomáticamente, en ninguno de los movimientos analizados (ni en el de la caña ni en el del tabaco) la cultura europea adquiere protagonismo colonizador¹⁸². De este modo, el *Contrapunteo...* parece contrabalancear el largo proceso de

¹⁸⁰ El tabaco migra de la cultura indígena a la europea, en un movimiento complejo de "contaminación" múltiple: de las prácticas y valores simbólicos asociados a la cultura indígena, hacia la cultura negra en América, Europa y Africa, y a las culturas populares y de elite en Europa. En esa itinerancia, la sustancia adquiere sucesivas connotaciones simbólicas, de la sacralidad precolombina a la persecución inquisitorial como elemento "demoníaco" (en el marco de una más amplia represión de las manifestaciones transgresivas de la cultura popular), hasta la marca de "distinción de clase" en el esquema de valores "aristocráticos" de la Ilustración. Estas mutaciones dinámicas de sentidos yuxtapuestos prueban hasta qué punto para Ortiz la materia prima opera como base material o escenario sobre el que se despliegan procesos complejos de mestizaje cultural.

El análisis que hace Ortiz de la historia a partir del complejo de las materias primas recuerda otros análisis del ensayismo "decimonónico". Así por ejemplo, Paulo Prado en *Retrato do Brasil* piensa la historia nacional siguiendo el enfoque (heredado de Oliveira Martins y Capistrano de Abreu) sobre los caminos abiertos en el territorio en función de la materia prima exportada. Freyre hace algo semejante al pensar la unidad productiva de la "fazenda" como núcleo básico de la sociedad colonial.

¹⁸¹ De hecho, la dinámica cultural es pensada en términos de transculturación no sólo en el ensayo de Ortiz, sino también en el de Freyre, aunque allí no emerge la "transculturación" como categoría explícita.

¹⁸² Aunque se mencionan prácticas aculturadoras como la evangelización y la persecución de las

aculturación, efectivamente más extendido y teóricamente más subrayado por la tradición crítica.

Ambos autores refutan abiertamente la homogeneidad de la cultura, no sólo latinoamericana sino también europea, atravesada por tensiones externas (provenientes del contacto sostenido con África, Oriente y América Latina) y fracturas internas que subrayan su heterogeneidad intrínseca¹⁸³. De este modo, poniendo en crisis los binarismos jerarquizantes que oponen la superioridad de la “pureza europea” a la “hibridez americana”, ambos autores destacan el carácter heterogéneo de ambas. Así, aunque reproducen explícita o implícitamente algunos binarismos culturales estereotípicos heredados del debate finisecular (como la oposición entre pragmatismo sajón y espiritualismo latino), también los reformulan al evitar una definición esencialista. Oriente pierde el cariz negativo que generalmente presenta en las perspectivas eurocéntricas “colonialistas” precedentes y contemporáneas y, al mismo tiempo, el mundo ibérico es percibido, desde su “origen”, como transculturado: abierto a los procesos de intercambio e integración (y por ende, más apto para intervenir en la gestación de una cultura mestiza).

En ambos ensayistas, la lengua es un escenario privilegiado de esas alquimias sincréticas. Brasil y Cuba surgen como Babels barrocas en las que indios, esclavos, mulatos y blancos de proveniencias distintas, se esfuerzan por sincretizar sus propias lenguas y las lenguas del otro, en un juego dinámico de identificación y diferencia; incluso las lenguas “imperiales” (el español y el portugués) se revelan como contaminadas *ab origine* por la heterogeneidad¹⁸⁴. Así, clausurando toda esencialización del lenguaje, ambos autores anticipan las perspectivas posteriores, de corrientes como la filología histórica o la sociolingüística, centradas en aprehender transformaciones dinámicas de la lengua en función de un conjunto amplio de variables sociales y culturales¹⁸⁵.

culturas populares indígenas y negras, sólo son visibles en segundo plano.

¹⁸³ Aquí, los autores se acercan a la perspectiva contemporánea de Bajtín, sobre la dinámica entre la cultura popular y de élite en la Edad Media. Al respecto, véase Bajtín (1987).

¹⁸⁴ Sobre la migración y contaminación del español imperial, véase (entre numerosísimos ejemplos dados por Ortiz) la reconstrucción hipotética de términos como “mondongo” (en su *Glosario de afronegrismos*, p. 327). Ese vocablo (asociado a hechizos realizados en el estómago) habría pasado a Andalucía, antes del descubrimiento de América, por los esclavos afroandaluces, que habrían extendido el uso del término hacia Sevilla, y de allí al Caribe, difundiéndolo entre los colonizadores (que encontraban en ese tipo de términos puntos de apoyo para facilitar la comunicación con los esclavos).

¹⁸⁵ Los trabajos de Freyre y Ortiz también son pioneros en el plano de la historia de la lengua, sobre todo en la aprehensión de los sustratos afro. Ambos intentan posicionarse en el seno de largos debates sobre la lengua nacional que recorren el s. XIX y llegan hasta las vanguardias inclusive.

Reponiendo continuamente la articulación de ciertos términos con los universos

Por momentos, ambos prolongan una mirada "antropológica" heredera del indianismo romántico y del folklorismo de entresiglos, que vuelve a convertir el ensayo en un "museo" o "galería de curiosidades" extinguidas, aunque ahora, clausurando el reduccionismo de esa tradición decimonónica, se esfuerzan por aprehender al otro, por cargar de densidad semántica esas huellas del pasado.

Ambos ensayistas reconocen el papel clave de las culturas populares en la constitución de las identidades nacionales, privilegiando la gravitación del elemento afro. Pero Ortiz también se esfuerza por recuperar el peso del sustrato indígena (aunque lo sitúa en segundo plano); en cambio, Freyre (influido por la toma de partido frente al debate estético e ideológico contemporáneo) se resiste a valorizar la herencia indígena, para compensar (o incluso refutar) otras versiones contemporáneas de la identidad, como las formuladas por la vanguardia modernista.



Freyre se erige en heredero y superador del ensayismo positivista de entresiglos, y ese pasaje es legible a través de los lazos de afiliación y conflicto que se establecen entre su obra y la de sus "precursores" (especialmente de Nina Rodrigues y Euclides da Cunha). En Ortiz, en cambio, el giro rupturista del etnocentrismo positivista al relativismo de la antropología cultural se revela en el interior de su propia producción¹⁸⁶. Ortiz participa a la vez de los universos

simbólicos indígenas, afro y europeos, ambos ensayistas ponen en juego (sin jerarquizar) los cruces entre registro culto y oralidades populares europeas, o entre registros europeos y heterogeneidad afro. Aun en la primera etapa (en que adhiere al positivismo racialista), Ortiz despliega una concepción dinámica y transculturada de la lengua y la cultura, al fijar el alcance de los conceptos atendiendo a mutaciones históricas en las que convergen los sustratos heterogéneos y en proceso de contaminación recíproca. En este sentido, puede pensarse que en esa primera etapa Ortiz realiza varios movimientos contradictorios: des-esencializa la cultura y el lenguaje (reivindicando un sustrato lingüístico obturado en los estudios del s. XIX), aunque todavía no abandone la esencialización de la raza (así como condena la cultura afro y a la vez la registra sistemáticamente).

¹⁸⁶ El diálogo obsesivo que mantiene Freyre con la tradición precedente para definir el "carácter nacional" (a través de la exaltación de los trazos de cohesión racial y socio-sexual) contrasta con el silencio de Ortiz respecto de un linaje discursivo precedente. En efecto, en el *Contrapunteo...* Ortiz se presenta como una figura solitaria, carente de una genealogía intelectual sólida. Tal vez ese silencio responda a las características del campo intelectual cubano, a la insularidad propia de la cultura caribeña, e incluso al esfuerzo velado de Ortiz por romper con su propio pasado

ideológicos del positivismo y del nuevo paradigma epistemológico de los años cuarenta (lo que vuelve particularmente interesante la lectura de los lazos de continuidad y ruptura que atraviesan en este sentido sus textos)¹⁸⁷.

Los dos autores piensan la transculturación a partir de los modelos de intercambio implícitos en las prácticas culturales de los sectores populares, de modo que la reflexión sincrética se apoya en la cultura popular como objeto y como patrón de análisis. En efecto, si Freyre piensa la cohesión a partir del modelo ofrecido por los intercambios sexuales entre esclavas y señores, en el caso de Ortiz el patrón de la “transmigración de las almas”, implícita en varios cultos afrocubanos, le permite pensar de manera novedosa la dinámica cultural¹⁸⁸.

positivista: obturando la gravitación del legado de entresiglos (esto es, de su propio legado), el sujeto de enunciación controla sus contradicciones y evita desmentirse a sí mismo. Quizás para saldar esa carencia se desplace en busca de “orígenes” alternativos más remotos: las fuentes eclesiásticas coloniales, la literatura romántica en Cuba, el Siglo de Oro español.

¹⁸⁷ En efecto, entre la primera etapa de Ortiz y el *Contrapunteo...* se produce un viraje evidente en su concepción de los sectores populares/la cultura popular. En *Los negros brujos* (1906) se propone abordar la composición de la marginalidad negra, bajo la influencia de la criminología lombrosiana. Aunque ya el ensayo está atravesado por la preocupación por definir la cultura nacional como afrocubana y mestiza (y por revelar la dimensión “híbrida” de una cultura popular protagónica en la definición de la identidad nacional), Ortiz apela sistemáticamente a la categoría de “raza” y tiende a la criminalización del elemento negro, percibido como una mentalidad “primitiva” inclinada “atávicamente” a la superstición, la lujuria y la violencia. En este sentido existe un paralelo explícito entre las obras del primer Ortiz y la de Nina Rodrigues (para el contexto brasileño). A pesar de ciertas diferencias de grado (pues el racismo extremo del antropólogo bahiano no es comparable con el reformismo más mesurado de Ortiz), ambos homologan los negros a los niños y los salvajes, y refuerzan los mismos estereotipos fundados en los efectos determinantes de la raza y, en menor medida, de los trópicos. Negando explícita o implícitamente la igualdad jurídica de los sujetos, ambos criminalizan las prácticas populares de la cultura afro y despolitizan los conflictos sociales, reduciéndolos a choques entre idiosincrasias raciales enfrentadas.

Así, tanto en el primer Ortiz como en Nina Rodrigues, el margen y la cultura negros son percibidos como la principal fuerza retrógrada que obtura el progreso; sin embargo, actores y prácticas afro ocupan por primera vez el centro de la escena científica, convertidos en objetos legítimos de conocimiento. Paradójicamente, al registrar sistemáticamente mitos, rituales y creencias negros, ambos autores despliegan una condena “policíaca” de las prácticas populares, y a la vez fundan los estudios afroamericanos, generando las bases sobre las que se apoyará después la vanguardia estética y el ensayismo “culturalista” (que recuperan, como positividad, esas prácticas populares negadas).

¹⁸⁸ Ya en los primeros ensayos de Ortiz (por ejemplo en *Los negros brujos*, de 1906), el margen social y la cultura popular afrocubana (aunque se patologizan y asocian a las clases peligrosas) también se conciben como el espacio privilegiado de las “transfusiones” o “transmigraciones” culturales. En este sentido, seguimos la hipótesis original de Díaz Quiñones (1998), quien consigue articular lúcidamente la obra de Ortiz explicando los lazos sutiles entre la primera etapa positivista y la siguiente (culturalista), a partir del interés continuo de Ortiz por el espiritismo

De hecho, tanto en Ortiz como en Freyre el discurso del mestizaje presenta puntos de contacto significativos con las prácticas religiosas de origen afro de las respectivas realidades nacionales. Las operaciones culturales propuestas por ambos autores pueden pensarse en consonancia con esas religiosidades populares y sincréticas. Tanto la santería afrocubana como el cadomblé afrobrasileño suponen una yuxtaposición sintética de identidades migrantes, semejante a la que se despliega en los fenómenos de transculturación; ambos se basan en la creencia en una relación permanente entre el mundo visible y el invisible, por la mediación de un tercer elemento sincrético, del mismo modo en que en *Casa-grande...* se rechazan las oposiciones binarias y se identifica la reunión de los opuestos a través de un factor de mediación. Así por ejemplo, tanto en el espiritismo brasileño como en la santería afrocubana no hay cuerpo y almas, sino cuerpo, alma y médium que reúne a ambos, como en la teoría freyreana hay “antagonismos en equilibrio” cuyas tensiones no se clausuran¹⁸⁹. Las imágenes de cohesión de etnias y clases sociales heterogéneas forjadas por ambos autores no están lejos de las utopías de reintegración del sujeto y de la sociedad en esas religiones populares porque se inspiran en esas prácticas como modelos de análisis¹⁹⁰.

Existe un lazo sutil entre la idea de que las culturas afro “colonizan” América y Europa y, en el campo religioso, la manifestación predominante de espíritus provenientes de los sectores populares oprimidos¹⁹¹: en ambos se valoriza el poder “desde abajo”, e incluso, el margen retorna convertido (al menos momentáneamente) en “contra-hegemonía”.



kardesiano, lo que le habría permitido cuestionar los límites del positivismo y concebir la “transculturación” como adaptación -en el campo cultural- del concepto de “transmigración” de las almas (incluso, Díaz Quiñones reproduce varios ejemplos en los que Ortiz emplea insistentemente el término “transmigración” para referirse a los intercambios económicos, sociales y culturales entre América, África y Europa).

¹⁸⁹ Tanto en el espiritismo brasileño como en la teoría de Freyre, el cuerpo se vuelve el escenario privilegiado de las transculturaciones cohesionantes (por la vía de la sexualidad o de la posesión). Y en ambos se trata de un cuerpo sensual y de un sujeto ambiguo (racional y no racional) sobre el que se produce la fusión de las identidades yuxtapuestas.

¹⁹⁰ Por ejemplo, según Aubré-Laplantine (1990) el espiritismo brasileño acentúa fuertemente el carácter conciliador; integra las diferencias sociales, culturales y nacionales, aunque también cree nuevas jerarquías (que reproducen la extrema jerarquización de la sociedad brasileña). No casualmente el espiritismo brasileño participa abiertamente del auge del discurso nacionalista que, en los años treinta, exalta el mestizaje y la cohesión como trazo distintivo de la identidad nacional.

¹⁹¹ En el caso de la Umbanda por ejemplo, predomina la aparición de ciertos “personajes” marginales como el “Caboclo”, el “Preto-Velho” y la “Criança”.

Ambiguos, ambos ensayos oscilan entre la ruptura con la tradición discursiva previa en América Latina (que valora negativamente el mestizaje como “factor de atraso”) y la confirmación de los lazos que resitúan esos textos en el seno de la tradición. La pregunta por la identidad, y sobre todo cierta remisión a un “origen” mítico “fundacional” (elementos todavía vigentes en ambos ensayos), suponen una nueva esencialización de las identidades que contradice el carácter migrante y heterogéneo (contrario a la esencialización y al establecimiento de un origen mítico no-genealógico)¹⁹² postulado para la dinámica cultural.

El origen se presenta como un principio de autoridad válido. Los dos textos rejerarquizan el escenario nacional y/o regional, tendiendo a la autolegitimación. En función de la gran extensión del territorio brasileño frente a la insularidad del Caribe, esta rejerarquización adquiere modulaciones diversas en cada caso: Freyre erige explícitamente el nordeste en origen “verdadero” de la nación (y por lo tanto, en región privilegiada para la configuración de la identidad nacional), mientras Ortiz concibe a la nación como origen de la colonización de América Latina y como centro paradigmático del Caribe.

Esa tendencia a la rejerarquización se reproduce en la valoración que cada uno hace de la región del otro. Las Antillas y el nordeste brasileño son concebidos en ambos ensayos como las dos grandes civilizaciones del azúcar en América Latina, con problemas “raciales” y procesos políticos semejantes e interdependientes¹⁹³, pero los autores discuten entre sí para determinar cuál de estas dos “Américas negras” es el modelo “originario” de la otra¹⁹⁴. Idealizando la propia cultura, ambos colocan el propio mito del mestizaje por encima del mito del otro. Repitiendo un gesto colonialista que prolonga el discurso colonial, ambos ensayos reintroducen la misma jerarquización etnocéntrica que rechazan al pensar, en términos relativistas, la dinámica cultural.

¹⁹² Sobre la tensión entre “origen” y “genealogía” véase Foucault (1979).

¹⁹³ Por ejemplo, Freyre ve una fuerte repercusión histórica de los movimientos de negros rebeldes en las Antillas, sobre el nordeste azucarero de Brasil: cuando analiza las principales rebeliones de negros en el nordeste, a lo largo del s. XIX, advierte sobre el peso del temor, en el imaginario de la élite, a una rebelión como la haitiana.

¹⁹⁴ Así por ejemplo, para Ortiz Cuba es centro de la colonización de América Latina, origen del cultivo del tabaco y del azúcar, y de las prácticas culturales “claves” ligadas al consumo de esas materias primas. Por el contrario, Freyre erige a Brasil en modelo de la colonización azucarera del Caribe. En *Nordeste*, explayándose en la comparación entre los dos sistemas latifundarios y esclavócratas, Freyre define a Barbados como un “rebento” (no casualmente, un “brote”) de Pernambuco, ideado por conquistadores ingleses que vieron en la isla la posibilidad de recrear el cultivo de la caña tal como se hacía en Brasil.

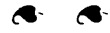
Si la remisión al origen implica cierta esencialización de las identidades (que las concepciones dinámicas de la cohesión en Freyre, y de la transculturación en Ortiz, compensan sin anular), la hordimbre de un origen acompaña cierta resistencia a la modernización y la adopción de uno tono nostálgico respecto del pasado (colonial) perdido¹⁹⁵. Sin embargo, en Freyre parece más fuerte la voluntad por historizar las transformaciones que marcan la clausura de ese orden colonial (cambios en el estilo de vida de la casa-grande a partir de la abolición de la esclavitud, internacionalismo cultural, re-europeización de las prácticas de la elite). Esa clausura se hace menos visible en el ensayo de Ortiz: el *Contrapunteo...* no progresa hacia el progreso, más bien queda preso en una suerte de definición “barroca” sobre el origen barroco de la cultura colonial (pues no es casual que los dos ensayos conciban implícitamente la cultura y la organización social y política, como universos barrocos; en ambos, ese barroquismo conceptual se refracta en la emergencia de una sintaxis oracional y en una estructura argumentativa barrocas, como “puestas en acto” de un modo barroco de concebir instancias socioculturales saturadas de tensiones irresueltas)¹⁹⁶.

En un punto, ambos ensayos responden a la modernización esforzándose por reinstaurar el “aura” latente en ese pasado perdido: saturan de connotaciones cada detalle de la realidad material, resistiendo la ausencia de sentidos. Desde lugares de enunciación paradójicos, al mismo tiempo críticos y herederos del patriarcalismo conservador (a cuya sombra se han gestado las identidades evocadas por ellos), se erigen en voces privilegiadas para recuperar esos significados “auráticos” de la cultura; a la sombra del ocio aristocrático (y decimonónico) puesto en cuestión, traman largas argumentaciones barrocas “en busca del tiempo perdido”. Resisten la

¹⁹⁵ Herederos del ensayismo latinoamericano, ambos ensayistas diseñan textos “híbridos” que buscan conciliar las aspiraciones “científicas” de las ciencias sociales en formación, con residuos de la episteme positivista y de concepciones (metodológicas y genéricas) propias del s. XIX. Apelando a la introducción de elementos del funcionalismo y del materialismo histórico, y a cierta interdisciplinariedad “decimonónica” que resiste la especialización, ambos autores organizan sus textos como espacios transculturados, incluyendo la filología, la antropología, la sociología, la historiografía o la psicología social como áreas pertinentes para aprehender los procesos de la formación de la cultura popular y la identidad nacional.

¹⁹⁶ En ese sentido, la literatura modeliza el estilo, la estructura argumental y la ideología de ambos ensayos. No es casual el tono proustiano de *Casa-grande...*, o la detención de Ortiz en el Barroco español para desplegar una mirada saturada de barroquismos.

fragmentación y la dispersión de sentidos que proclaman las vanguardias, y en el mismo gesto abren camino a las vanguardias al inaugurar nuevas valoraciones de las cultura populares. Así, en un mismo gesto, prolongan y clausuran el siglo XIX.



Bibliografía

Fuentes primarias

- AA. VV. (1841). “Artigo communicado: relação de uma viagem à serra dos Orgãos” en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Río de Janeiro, n° 3.
- AA. VV. “Cabeça de Porco” (caricatura anónima; febrero de 1893), “Morro da Favela” (fotografía anónima; 1905) y “Uma limpeza indispensável” (caricatura anónima; s/f) en Sevcenko, Nicolau. “República: da Belle Époque à era do rádio” en *História da vida privada no Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras, Vol. III, 1998.
- AA. VV. (1928/1929). *Revista de Antropofagia* (edición facsimilar de la primera y segunda “dentición”), San Pablo, Abril, 1975.
- AA.VV. *Revista de Criminología, Psiquiatria y Medicina Legal*, Año I, Buenos Aires, Instituto de Criminología, 1914.
- Abreu, J. Capistrano de (1907). *Capítulos de história colonial*, Brasilia, Senado Federal, 1980.
- Alencar, José (1857). *O Guarani*, San Pablo, L6PM, 1998.
- (1997). “Carta ao Dr. Jaguaribe” (Post-fácio” a *Iracema*) en *Iracema*, San Pablo, I&PM.
- Almeida, Manuel Antonio (1852). *Memórias de um sargento de milícias*, San Pablo, Melhoramentos, 1997.
- Almeida Júnior, José Ferraz. “Derrubador brasileiro” (1879) y “Caipira picando fumo” (1893) en Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento. Arte do século XIX*, San Pablo, Fundação Bial de São Paulo, 2000.
- Amaral, Tarsila do. “Morro da Favela” (1924), “Abaporu” (1928), “Antropofagia” (1929) y “Operários” (1933) en *Tarsila do Amaral*, Buenos Aires, Fundação Finambrás - Banco Velox, s/f.
- “E.F.C.B.” (1924) en Amaral, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo*, Caracas, Ayacucho, 1978.
- Américo, Pedro (s/f). “A carioca” en Murilo de Carvalho, José (1997). *La formación de las almas. El imaginario de la república en el Brasil*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Andrade, Mário de (3/9/1918). “A divina preguiça” en *A Gazeta*, San Pablo.
- (1925). *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, San Pablo, Lealdade.

- (18/2/1926). "Cultura e selvageria" en *São Paulo Jornal*, San Pablo.
- (1926). "Prefácio" para la primera versión de *Macunaíma* en Ancona Lopez, T. Porto (1974). *Macunaíma: a margem e o texto*, San Pablo, HUCITEC.
- (1927). *Amar, verbo intransitivo*, San Pablo, Martins, 1978.
- (1927/1929). *O turista aprendiz*, San Pablo, Duas Cidades, 1983.
- (1928). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, edición crítica de Ancona Lopez, T. Porto, Florianópolis, CNPQ-Coleção Arquivos, 1988.
- (1928). "Prefácio" para la primera edición de *Macunaíma* en Ancona Lopez, T. Porto (1974). *Macunaíma: a margem e o texto*, San Pablo, HUCITEC.
- (1928). *Ensaio sobre a música brasileira*, San Pablo, Charato.
- (14/2/1928). "Regionalismo" en *Diário Nacional*, San Pablo.
- (1930). *Modinhas Imperiais*, San Pablo.
- (1939). "Fantasias de um poeta" en *O Estado de São Paulo* ("Suplemento em Rotogravura"), n° 146, noviembre de 1939. Reeditado en su totalidad por Carnicel, Amarildo (1994). *O fotógrafo Mário de Andrade*, Campinas, Unicamp, p. 71-72.
- (1939). "Do cabotinismo" en *O empalhador de passarinho*, San Pablo, Martins, 1972.
- (1939). *Namoros com a Medicina*, San Pablo, Globo.
- (1940). "O homem que se achou" en *O Estado de São Paulo* ("Suplemento em Rotogravura"), n° 150, enero de 1940. Reeditado en su totalidad por Carnicel, Amarildo (1994). *O fotógrafo Mário de Andrade*, op. cit., pp. 72-73.
- (1941). "Introdução" a Alencida, M. A. de, *Memórias de um sargento de milícias*, San Pablo, Martins.
- (1942). "O movimento modernista" en *Aspectos da literatura brasileira*, San Pablo, Martins, 1974.
- (1943). "Lasar Segall" en *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, San Pablo, Martins, 1975.
- (1944). "Cândido Portinari" en *Revista do patrimônio Histórico Nacional*, Río de Janeiro, n° 20 (s/d).
- (1958). *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, Río de Janeiro, Simões.
- (1983). *Mário de Andrade. Entrevistas e depoimentos*, compilado por Ancona Lopez, T. Porto, San Pablo, T. A. Queiroz.

- - Oneyda Alvarenga (1983). *Cartas*, San Pablo, Duas Cidades.
- Andrade, Oswald de (1924). *Poesia Pau-Brasil*, San Pablo, Globo, 1990.
- (30/11/1926). “Objeto e fim da presente obra (*Serafim Ponte Grande*)” en *Revista do Brasil*, año I, nº 6, p. 5; en *Serafim Ponte Grande*, San Pablo, Globo, 1990.
- (1929). “Um livro pré-freudiano” en *Estética e Política*, San Pablo, Globo, 1991.
- (1933). *Serafim Ponte Grande*, San Pablo, Globo, 1990.
- (1933). “Prefácio” en *Serafim Ponte Grande*, San Pablo, Globo, 1990.
- (12/1954). “O modernismo” en *Anhembí*, San Pablo, nº 49.
- (1972). *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios* en *Obras Completas*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, Vol. VI.
- (1990). *Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe*, San Pablo, Globo.
- Aranha, Graça (1902). *Canaã*, Río de Janeiro, Briguiet & Cia, 1969.
- Araripe Júnior, Tristão de Alencar (1888). “Estilo tropical: a fórmula do naturalismo brasileiro”, “Aluísio Azevedo: o romance no Brasil” y “Sob o signo de Alencar” en Bosi, Alfredo, comp. (1978). *Araripe Júnior. Teoria crítica e história literária*, San Pablo, Edusp.
- Argerich, Antonio (1884). *¿Inocentes o culpables?*, Madrid, Hispamérica, 1984.
- Artaud, Antonin (1936). *Messages révolutionnaires*, París, Gallimard, 1971.
- (1936). *Les tarahumaras*, París, Gallimard, 1974.
- Azevedo, Aluísio (1884). *Casa de pensão*, San Pablo, Atica, 1997.
- (1887). *O homem*, San Pablo, Livraria Martins, 1959.
- (1890). *O cortiço*, San Pablo, Atica, 1997.
- Baudelaire, Charles (1868). *El spleen de París*. Barcelona, Fontamara, 1981.
- Bonfim, Manoel (1902). *A América Latina: Males de Origem*. Río de Janeiro, Garnier.
- Brocos e Gomes, Modesto (s/f). “Operário” en AA.VV. *Bolsa de arte*, Río de Janeiro, 2002.
- (1895). “A redenção de Cam” en Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento. Arte do século XIX*, San Pablo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- Bruno, Pedro (1919). “A pátria” en Murilo de Carvalho, José (1997). *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Cambaceres, Eugenio (1887). *En la sangre*, Buenos Aires, Colihue-Hachette, 1980.

- Caminha, Adolfo (1895). *Bom Crioulo*, San Pablo, Atica, 1997.
- Celso, Affonso (1901). *Por que me ufano do meu paiz*, Río de Janeiro, Laemmert, 4ta. edición, 1908.
- Da Cunha, Euclides (1902). *Os Sertões*, San Pablo, Brasiliense, 1985.
- Da Silva Lisboa, B.-A. Moncorvo (1841). "Parecer sobre o 1eiro. e o 2do. volume da obra intitulada *Voyage pittoresque et historique au Brésil* par J. B. Debret" en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, op. cit.
- Debret, Jean Baptiste (1834-1839). *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, San Pablo, Martins, 1975.
- De Jesus, Carolina Maria (1960). *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, San Pablo, Atica, 1985.
- Denis, Ferdinand (1826). "Resumo da história literária do Brasil" en César, Guilhermino (comp.). *Historiadores e críticos do Romantismo*, San Pablo, Edusp, Vol. Y, 1978.
- Dickens, Charles (1856). *Tiempos difíciles*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1983. Traducción: Amando L. Ros.
- Do Rio, João (1908). *A alma encantadora das ruas*, San Pablo, Companhia das Letras, 1997.
- (1909). *Cinematógrafo*, Porto, Chardron.
- (1911). *Vida vertiginosa*, Río de Janeiro, Garnier.
- (1916). *Crônicas e frases de Godofredo Alencar*, Río de Janeiro, Garnier.
- (1910). *Dentro da noite y A mulher e os espelhos* (s/d) en Parente Cunha, Helena (selección). *João do Rio. Os melhores contos*, Río de Janeiro, Global, 1990.
- (1910). *A profissão de Jacques Pedreira*, San Pablo, Scipione, 1992.
- (s/f). *Rosário da ilusão*, Río de Janeiro, Americana.
- Dostoievski, Fedor (1846). *Pobres gentes*, Madrid, Aguilar, 1959. Traducción: R. Cansinos Assens.
- (1861). *Humillados y ofendidos*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.
- Eça de Queiroz, José María (1878). *El primo Basilio* en *Obras Inmortales*, Buenos Aires, EDAF, 1962. Traducción: Ramón del Valle Inclán.
- Freyre, Gilberto (1933). *Casa-grande y senzala. Formação da família patriarcal brasileira sob o regime de economia patriarcal*, Río de Janeiro, Maia & Smidt.
- (1936). *Sobrados e mucambos. Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano*. Río de Janeiro, José Olympio, 1981.
- (1937). *Nordeste. Aspectos da influência da canna sobre a vida e a paisagem do nordeste no Brasil*. Río de Janeiro, José Olympio.
- (1978). "José de Alencar" en *Prefácios desgarrados*. Río de Janeiro, Cátedra.

- (1941-1966). "Perfil de Euclides" en *Perfil de Euclides e outros perfis*, Río de Janeiro, Record, 1987.
- (1964). *Dona Sinhá e o filho padre* (Semi-novela). Río de Janeiro, José Olympio, 1964.
- Gálvez, Manuel (1919). *Nacha Regules*, Buenos Aires, Pax.
- (1922). *Historia de arrabal*, Buenos Aires, Hachette, 1956.
- Guimarães, Bernardo (1875). *A escrava Isaura*, San Pablo, Trêz, 1973.
- Gândavo, Pero de Magalhães (1576). *Tratado da terra do Brasil*, Belo Horizonte/San Pablo, Itatiaia/USP, 1980.
- Gonçalves de Magalhães, Domingos J. (1836). "Discurso sobre a história da literatura do Brasil" en *Nichterny*, Río de Janeiro.
- Holmberg, Eduardo (1896), *La bolsa de huesos*, Buenos Aires, Compañía Sud-americana.
- Hugo, Víctor (1862). *Los miserables*, México, Porrúa, 1966.
- Ingenieros, José (1903). *La simulación en la lucha por la vida*, Buenos Aires, Losada, 1996.
- Kcyslerling, Hermann (1927). *El mundo que nace* en *Revista de Occidente*, Madrid, 1929.
- Levy Bruhl, Lucien (1927). *Alma primitiva*, Madrid, Sarpe, 1985.
- Le Bon, Gustave (1905). *Psicología de las multitudes*, Buenos Aires, Albatros, 1945.
- (1906). *L'evolution des peuples*, Paris, Félix Alcan.
- (1910). *Psychologie du Socialisme*, Paris, Félix Alcan.
- Lima Barreto, Afonso Henriques (1907/1908). *Recordações do escrivo Isaias Caminha*, San Pablo, Brasiliense, 1956.
- (1911). *Triste fim de Policarpo Quaresma*, San Pablo, Atica, 1983.
- *Diário Intimo*, San Pablo, Brasiliense, 1956.
- *Impressões de leitura*, San Pablo, Brasiliense, 1961.
- "Dentes negros e cabelos azuis" en *Histórias e sonhos*, San Pablo, Brasiliense, 1961.
- "Os negros" en *Marginália*, San Pablo, Brasiliense, 1961.
- (1922). *Clara dos Anjos*, San Pablo, Brasiliense, 1974.
- (1923) *Os Bruçundangas*, San Pablo, Atica, 1985.
- Lobato, Monteiro (1914). *Urupês*, San Pablo, Brasiliense, s/f.

- Lombroso, C. (1895). *L'homme criminel*, Paris, Félix Alcan.
- Lombroso, C.-G. Ferrero (1896). *La femme criminelle et la prostituée*, Paris, Félix Alcan.
- Martel, Julián (Buenos Aires, 1890). *La Bolsa*, Buenos Aires, Jackson, 1944.
- Martí, José (1878-1882). *Versos libres* en *Poesía completa*, Buenos Aires, Claridad, 1983.
- (s/f). *Flores del destierro* en *Poesía completa*. Buenos Aires, Claridad, 1983.
- (10/1886). “El proceso a los siete anarquistas de Chicago” en *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1967, Vol. IX.
- (1/1888). “Un drama terrible” en *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1967, Vol. IX.
- (1891). *Versos sencillos* en *Poesía completa*, Buenos Aires, Claridad, 1983.
- (9/1891). “Nuestra América” en *José Martí. Obra literaria*, Caracas, Ayacucho, 1978.
- Martius, Carl F. P. von (1845). “Como e por que se deve escrever a história do Brasil” en *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Vol. III.
- (1823). *O estado do direito dos autóctones do Brasil*, San Pablo, Itatiaia, 1982.
- Millet, Sérgio (20/1/1945). “Retrato do Brasil” en *O Estado de São Paulo*; reeditado en “Apêndice” a Prado, Paulo. *Retrato do Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras.
- Nóbrega, Manuel da (1549-1560). *Cartas do Brasil e mais escritos*, Rio de Janeiro, Nacional, 1886.
- Prado, Eduardo (1893). *A ilusão americana*, San Pablo, Ibrasa, 1980.
- Prado, Paulo (1924/1927). *Paulística* en *Província e Nação*, Rio de Janeiro, José Olympio, Coleção Documentos Brasileiros, 1972.
- (1928). *Retrato do Brasil. Ensáio sobre a tristeza brasileira*, en *Província e Nação*, op. cit.
- (5/1924). “Prefácio” a *Poesia Pau-Brasil*, San Pablo, Globo, 2000.
- (1923). “Becheret” en *O Estado de São Paulo*; republicado en Berriel, Carlos Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena. A obra de Paulo Prado*, Campinas, Unicamp, 2000.
- (4/1923). “O momento” en *Revista do Brasil*, n° 88; republicado en Berriel, Carlos Ornelas (2000). *Tietê, Tejo, Sena. A obra de Paulo Prado*.
- Ocantos, Carlos María (1891). *Quilito*, Buenos Aires, Hispamérica, 1985.
- Olímpio, Domingos (1903). *Luzia-Homem*, Rio de Janeiro, Três, 1973.
- Ortiz, Fernando (1906). *Los negros brujos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

- (1924). *Glosario de afronegrismos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991.
- (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- Podestá, Manuel T. (1889). *Irresponsable*, Buenos Aires, Minerva.
- Ramos Mejía, José María (1878-1882). *La neurosis de los hombres célebres*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.
- (1899). *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, Kraft, 1952.
- (1904). *Los simuladores del talento en las luchas por la personalidad y por la vida*, Buenos Aires, Félix Lajouane.
- Ribciro, Júlio (1888). *A carne*, Río de Janeiro, Edições de Ouro, s/f.
- Rodrigues, Nina (1896). *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*, Río de Janeiro, Guanabara, s/f.
- (1905). *Os africanos no Brasil*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1932.
- Romero, Sílvio (1906). *A América Latina. Análise de livro de igual título do Dr. Manoel Bonfim*, Porto, Lello & Irmão.
- (1912). “C. F. de Martius e suas idéias acerca da História do Brasil” en *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Río de Janeiro, nº 8.
- Rugendas, J. M. (1835). *Viagem pitoresca através do Brasil*, San Pablo, Itatiaia, 1979.
- Segall, Lasar (1924). “Menino com lagartixa” en Amaral, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo*, Caracas, Ayacucho, 1978.
- Soiza Reilly, Juan José de (1908). *Confesiones literarias*, Buenos Aires, Rodriguez Giles.
- (1909). *El alma de los perros*, Valencia, Sempre y Cñía.
- (1914). *La ciudad de los locos (Aventuras de Tartarín Moreira)*. *Novela Sudamericana*, Barcelona, Maucci.
- Souza, Gabriel Soares de (1587). *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1971.
- Sue, Eugenio (1842). *Los misterios de París*, México, Porrúa, 1966.
- Torres, Alberto (1914). *O problema nacional brasileiro. Introdução a um programa de organização nacional*, San Pablo, Companhia Editora Nacional/Mec, 1978.
- Varnhagen, Francisco A. (1841). “Discurso sobre a necessidade do estudo e ensino das línguas indígenas no Brasil” en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, op. cit.
- (1850-1853). *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil*, Río de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, 2001.

----- (1855). *História Geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal*, San Pablo, Melhoramentos, 1978.

- Veiga Miranda (1914). *Redenção*, San Pablo, Pensamento.

- Vianna, Oliveira (1922). *Evolução do povo brasileiro*, Rio de Janeiro, José Olympio.

- Visconti, Eliseu (1906). "Maternidade" en Sevcenko, Nicolau. "República: da *Belle Époque* à era do rádio" en *História da vida privada no Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras, Vol. III, 1998.

- Wilde, Eduardo (1899). "Así" en *Prometeo y Cía.*, Buenos Aires, Peuser.

- Zola, Emile (1879). *La taberna* en *Obras inmortales*, Buenos Aires, Eclaf, 1962. Traducción: Z. Barragán-A. Peratoner.

----- (1880). *Naná* en *Obras inmortales*, Buenos Aires, Eclaf, 1962. Traducción: Z. Barragán - A. Peratoner.

----- (1885). *Germinal*, Buenos Aires, Sopena, 1951. Traducción: Roberto Pauli.



Fuentes secundarias

- AA. VV. (1982). *Fotografias do Rio de ontem (dedicado a Augusto César Malta de Campos)*, Río de Janeiro, Prefeitura da cidade de Rio de Janeiro.
- AA. VV. (1988). *Sobre o Pré-modernismo*, Río de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa.
- Adorno, T. W. - M. Horkheimer (1969). *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento. Arte do século XIX*, San Pablo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- Altamirano, Carlos, dir. (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.
- Altamirano, Carlos - Beatriz Sarlo (1983). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL.
- Alvarez, Adriana (1996). “Ramos Mejía; salud pública y multitud en la Argentina finisecular” en Lobato, Mirta (ed.). *Política, médicos y enfermedades*, Buenos Aires, Biblos.
- Amaral, Aracy (1970). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, San Pablo, Martins.
- (1975). *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, San Pablo, Perspectiva.
- (1978). *Arte y arquitectura del modernismo*, Caracas, Ayacucho.
- Amícola, José (1994). *Fiodor M. Dostoievski. Novela y folletín, polifonía y disonancia*, Buenos Aires, Almagesto.
- Ancona Lopez, Telê Porto (1972). *Mário de Andrade. Ramais e caminho*, San Pablo, Duas Cidades.
- (1974). *Macunaíma: a margem e o texto*, San Pablo, Hucitec.
- (1983). “‘Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade” en Mário de Andrade. *O turista aprendiz*, San Pablo, Duas Cidades.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México, F.C.E.
- Andrade, Joaquim Pedro (1969). *Macunaíma* (versión cinematográfica), San Pablo, Difilm.
- Angenot, Marc (1984). *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature á la Belle Epoque*, París, Labor.
- (junio/1989). “Batailles de mots autour de 1900” en *Mots. Les langages du politique*, n°19, Presses de la Fondation Nationales des Sciences Politiques, Canadá.
- Ansart, Pierre (1983). *Ideología, conflictos, poder*, México, Premia.
- Antelo, Raúl (1988). “*Macunaíma*: apropriação e originalidade” en Andrade, Mário de.

Macunaima, ed. crítica de Ancona Lopez, T. Porto, op. cit..

----- (1986). *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*, San Pablo, Hucitec.

----- (1989). *João do Rio. O dandi e a especulação*, Rio de Janeiro, Taurus-Imbre.

----- (1992). "A profissão do proveito" en do Rio, João. *A profissão de Jacques Pedreira*, San Pablo, Scipione.

----- (10/1998). "Protocolos de lectura. El género en reclusión" en revista *Mora*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, n° 4.

- Amoní Prado, Antonio (1976). *Lima Barreto, o crítico e a crise*, Río de Janeiro, Cátedra.

----- (1983). "Mutilados Belle Époque. Notas sobre as reportagens de João do Rio", en Schwartz, Roberto (comp.). *Os pobres na literatura brasileira*, San Pablo, Brasiliense.

- Aubrée, Marion-François Laplantine (1990). *La table, le livre et les esprits. Magies et médiums*, París, J. C, Lattès.

- Auerbach, Enrich (1950). "Germinie Lacerteux" en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, F. C. E.

- Avancini, José A. (1994). "Mário e o barroco" en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, San Pablo, USP, n° 36.

----- (1994). "Os artistas exemplares de Mário de Andrade: Segall, Portinari e Graciano" en *Revista da Biblioteca de Mário de Andrade*, San Pablo, Secretaría Municipal de Cultura.

- Bajtín, Mijaíl (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

----- (1993). *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México, F.C.E.

- Barbosa, Francisco de Assis (1975). *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*, Río de Janeiro, José Olympio.

- Barrancos, Dora (1996). *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores. 1890-1930*, Buenos Aires, Plus Ultra.

- Bastide, Roger (1978). *Las Américas negras*, Madrid, Alianza.

- Bataille, Georges (1957). *El erotismo*, París, Minuit.

- Bataillon, Marcel - A. Parker (1983). "Fundamentos ideológicos de la picaresca" en Rico, Francisco (org.). *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. III, Madrid, Crítica.

- Bauman, Zigmunt (1997). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

- Benjamin, Walter (1986). "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Sobre el programa de filosofía futura*, Barcelona, Planeta.

- (1987). "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.
- Benzaquen de Araújo, Ricardo (1994). *Guerra e paz. Casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*, Río de Janeiro, ed. 34.
- (2001). "Raios e trovões: ambigüedad e exceso na obra de Gilberto Freyre" en *Prismas. Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, n° 5.
- Berman, Marshall (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Berriel, Carlos Ornelas (2000). *Tietê, Tejo, Sena. A obra de Paulo Prado*, Campinas, Papirus.
- (1987). *Dimensões de Macunaíma: Filosofia, gênero e época*, Campinas, Unicamp, mimeo.
- Bloom, Harold (1989). *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila.
- Boaventura, Maria Eugenia (1985). *A vanguarda antropofágica*, San Pablo, Ática.
- Bolléme, Geneviève (1990). *El pueblo por escrito*, México, Grijalbo.
- Bonafini Landers, Vasda (1988). *De Jeca-Tatu a Macunaíma: Monteiro Lobato e o modernismo*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Bosi, Alfredo (1994). *História concisa da literatura brasileira*, San Pablo, Cultrix.
- (1996). "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar", "Sob o signo de Cam" y "Cultura brasileira e culturas brasileiras" en *Dialética da colonização*, San Pablo, Companhia das Letras.
- Bosing, Walter (1989). *El Bosco. Entre el Cielo y el Infierno*, Hamburgo, Taschen.
- Bourdieu, P. (1983). "Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase" en *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Brookcs, Peter (1989). "Le corps-récit ou Naná enfin dévoillé" en *Romantisme*, n° 63.
- Buarque de Holanda, Aurélio (1952). *O romance brasileiro (de 1752 à 1930)*, Río de Janeiro, O Cruzeiro.
- Buarque de Holanda, Heloísa (1978). *Macunaíma: da literatura ao cinema*, Río de Janeiro, José Olympio.
- Buarque de Holanda, Sérgio (1960). *História Geral da Civilização Brasileira*, San Pablo, Difusão Européia do Livro.
- (1878). "Em tomo de Lima Barreto" en *Cobra do vidro*, San Pablo,

Perspectiva.

- (1994). *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, San Pablo, Brasiliense.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Burke, Peter (1991), *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.
- Câmara Cascudo, Luís (1954). *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Tecnoprint.
- Camargos, Marcia (2001). *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque paulistana*, San Pablo, Senac.
- Campofiorito, Quirino (1983). *História da pintura brasileira no século XIX*, Rio de Janeiro, Pinakothek.
- Campos, Augusto de (1973). *Morfologia de Macunaíma*, San Pablo, Perspectiva.
- (1975). “Revistas re-vistas: os antropófagos” en *Revista de Antropofagia* (edición facsimilar de la primera y segunda “dentición”), San Pablo, Abril.
- Campos, Haroldo de (1981). “Prólogo” a Andrade, Oswald de. *Obras Escogidas*, México, F.C.E.
- (1990a). “Serafim: um grande não livro” en Andrade, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*, San Pablo, Globo.
- (1990b). “Uma poética da radicalidade” en Andrade, Oswald de. *Poesia Pau-Brasil*, San Pablo, Globo.
- (1994). “Mário de Andrade: A imaginação estrutural” en *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, San Pablo, Secretaria Municipal de Cultura.
- Cândido, Antônio (1970a). “Estouro e libertação” en *Vários escritos*, San Pablo, Duas Cidades.
- (1970b). “Dialética da Malandragem” en *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, San Pablo, USP.
- (1989). “Os olhos, a barca e o espelho” en *Educação pela noite e outros ensaios*, San Pablo, Atica.
- (1992). “Radicais de ocasião” en *Teresina etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- (1995). *Ensayos y comentarios*, México, F. C. E.
- (1997). *Formação da literatura brasileira*, 2 Vols., Rio de Janeiro, Itatiaia.
- Carnicel, Amarildo (1994). *O fotógrafo Mário de Andrade*, Campinas, Unicamp.
- Carone, Edgard (1985). *A República Velha*, San Pablo, Difel.
- Carrizo, Silvina (1-12/1999). “De imigrantes e mulatas. Mestiçagem e xenofobia em *O Cortiço* de Aluísio Azevedo” en *Revista da Anpoll*, San Pablo, USP, nº 6/7.

- (2001). *Fronteiras da imaginação. Os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*, Rio de Janeiro, UFF.
- Castrillón, Alberto (2000). *Alejandro Humboldt: del catálogo al paisaje. Expedición naturalista e invención de viajes*, Medellín, Universidad de Antioquía.
- Cavalcanti-Proença, Manuel (1974). *Roteiro de Macunaíma*, San Pablo, Civilização Brasileira.
- Chalhoub, Sidney (1996). *Cidade febril. Cortiços e epidemias na Corte Imperial*, San Pablo, Companhia das Letras.
- (2001). *Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, Campinas, Unicamp.
- Chartier, Roger (1996). *Escribir las prácticas*, Buenos Aires, Manantial.
- Chauí, Marilena (1984). *O nacional e o popular na cultura brasileira*, San Pablo, Brasiliense.
- (2000), “Com fé e orgulho”, “O mito fundador” e “Comemorar?” en *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*, San Pablo, Fundação Perseu Abramo.
- Chevalier, Louis (1984). *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe. siècle*, Paris, Hachette.
- Chiappini, Ligia (2000). “Macunaíma e o Retrato do Brasil” en Lemaire, Ria - E. S. de Decca (orgs.). *Pelas margens*, Campinas, Unicamp.
- Colombres, Adolfo, comp. (1991). *La cultura popular*, México, Premiá.
- Colombi, Beatriz (1997). “Antifundaciones: la nación como mito en *Triste fim de Polícarpo Quaresma*” en Zanetti, Susana (comp.). *La novela latinoamericana de entresiglos (1880-1920)*, Buenos Aires, UBA.
- Cornejo Polar, Antonio (1981). *La cultura nacional: problema y posibilidad*, Lima, Lluvia editores.
- (1995). “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas” en *Humanitas*, nº 27, año XXI, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.T.
- Cortez Wissenbach, Maria (1998). “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível” en Sevcenko, Nicolau. “República: da *Belle Époque* à era do rádio” en *História da vida privada no Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras, Vol. III.
- Coutinho, Edilberto. (1983). *A imaginação do real*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- Darrel-Levi, E. (1970). *A família Prado*, San Pablo, Cultura.
- Davey, Lynda (11-12/1987). “La croqueuse d’hommes: images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant” en *Annales*, Paris, nº 6.
- De Certeau, Michel (1990). “Lire, un braconnage” en *L’invention du quotidien; I: Arts de faire*, Paris, Folio - Gallimard.

- (1993). "La beauté du mort" en *La culture au pluriel*, París, Seuil.
- Deleuze, Giles-Félix Guattari (1985). *El anti-Édipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- De Queiroz Júnior, Teófilo (1982). *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*, San Pablo, Atica.
- Descombres, Vicent (1988). *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa*, Madrid, Cátedra.
- Devoto, Fernando - Marta Madero, direc. (1999). *Historia de la vida privada en Argentina*, Tomo II: "La Argentina plural: 1870-1930", Buenos Aires, Taurus.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1998). "Fernando Ortiz y Allan Kardec: espiritismo y transculturación" en *Prismas. Anuario de historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, n° 2.
- Dimas, António (1989). "A encrucilhada do fim do século" en Pizarro, Ana. *América Latina. Palavra, literatura e cultura*, Campinas, Unicamp; Vol. II "Emancipação do discurso".
- Duvignaud, Jean (1977). "Levy-Bruhl" en *El lenguaje perdido. Ensayo sobre la diferencia antropológica*, México, Siglo XXI.
- Fabris, Annateresa (1994). "Meu caro amigo: Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari" en *Revista da Biblioteca de Mário de Andrade*, San Pablo, Secretaría Municipal de Cultura.
- Fausto, Boris (1996). *História do Brasil*, San Pablo, Edusp.
- (2000). *A revolução de 30*, San Pablo, Companhia das Letras.
- Fell, Eve-Maire (1989). "Primeras reformulaciones: del pensamiento racista al despertar de la conciencia revolucionaria" en Pizarro, Ana. *América Latina, Palavra, Literatura e Cultura*, Vol. II: "Emancipação do discurso", op. cit.
- Fernandes, Florestan (1946). "Mário de Andrade e o folclore brasileiro" en *Revista do Arquivo Municipal*, n° 106, San Pablo, Departamento do Patrimônio Histórico.
- Fonseca, Maria Augusta (1988). "A Carta 'pras icamiabas'" en (1928). *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, edición crítica de Ancona Lopez, op. cit.
- (1994). "Macunaíma na pátria dos doutores e das saúvas" en *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, San Pablo, Secretaria Municipal de Cultura.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI.
- (1979). "Nietzsche, la genealogía, la historia" en *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- Fraga Filho, Walter (1996). *Mendigos, moleques e vadios na Bahia do século XIX*, San Pablo/Salvador, Hucitec/Edufba.
- Franco, Afonso Arinos de Melo (1976). *O índio brasileiro e a revolução francesa. As origens brasileiras da teoria da bondade natural*, José Olimpio, Brasília.

- Freire Costa, Jumadir (1992). *A inocência e o vício*, Río de Janeiro, Relume-Dumará.
- Freud, Sigmund (1993). *Tótem y tabú* en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Gaillard, Françoise (1983). "Le discours medical pris au piège du récit" en *Etudes françaises: Le texte scientifique*, Montréal, n° 19.
- Garcez Marins, Paulo César (1998). "Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras" en *História da vida privada no Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras, Vol. III.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- (mayo/1984). "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?" en *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 20.
- Garramuño, Florencia - Adriana Amante (2000). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos.
- Geertz, Clifford (1994). "El arte como sistema cultural" en *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós.
- (1994). *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- (1997). *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós.
- Gerbi, Antonello (1993). *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México, F.C.E.
- (1995). *La disputa del Nuevo Mundo*, México, F.C.E.
- Giucci, Guillermo (2001). "Casa-grande & senzala. História da recepção" en *Remate de Males*, Campinas, Unicamp, n° 20.
- González Echevarría, Roberto (1987). "Martí y su "Amor de ciudad grande": Notas hacia la poética de Versos Libres" en Schulman, Iván (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus.
- (8-12/1997). "El Contrapunteo y la literatura" en *Actual*, Mérida, n° 37.
- Gorelik, Adrián (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Gramsci, Antonio (1977). *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.
- Grignon, Claude - Passeron, Jean Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Gruzinski, Serge (2000). *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós.
- Guellner, Ernest (1991). *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.
- Guillén, Claudio - F. Lázaro Carreter (1983). "Constitución de un género: la novela picaresca" en Rico, Francisco (org.). *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. III, Madrid, Crítica.
- Guinzburg, Carlo (1981). *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik.

- Guy, Donna (1994). *La prostitución legal en Buenos Aires (1875-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Halperín Donghi, Tulio (1987). “¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino (1810-1914)” en *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Helena, Lúcia (1982). *Uma vanguarda antropofágica*, Río de Janeiro, Cátedra/INL-MEC.
- Hobsbawm, E. J. (1979). *Trabajadores. Estudios de historia de la clase obrera*, Barcelona, Crítica.
- (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica.
- - T. Ranger (1983). *The Invention of Traditions*, Cambridge University Press.
- Hoggart, Richard (1990). *La cultura obrera en la sociedad de masas*, México, Grijalbo.
- Holloway, Thomas (1997). *Polícia no Rio de Janeiro. Repressão e resistência*, Río de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas.
- Hurbon, Laënnec (1993). *El bárbaro imaginario*, México, F.C.E.
- Iglésias, Francisco (1995). *Breve historia contemporánea del Brasil*, México, F. C. E.
- Jahn, J. (1970). *Muntu: las culturas de la negritud*, Madrid, Guadarrama.
- Jameson, Frederic (1989). “Realismo y deseo: Balzac y el problema del sujeto” y “Resentimiento auténtico: discontinuidades genéricas e ideologemas en las novelas experimentales de George Gissing” en *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor.
- Jitrik, Noé (1970). “Cambaceres, adentro y afuera” y “Los desplazamientos de la culpa en las obras sociales de Manuel Gálvez” en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna.
- (1995). “Las dos tentaciones de la vanguardia” en Pizzarro, Ana (ed.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Vol. III: “Vanguardia e Modernidade”, op. cit.
- Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona.
- Kinnear, J. C. (1974). “The sad end of Lima Barreto's Policarpo Quaresma” en *Bolletín of Spanic Studies*, v.1, LI, n° 1.
- Knauss, Paulo (junio/1997). “Imagem do espaço, imagem da história. A representação espacial da cidade do Rio de Janeiro” en *Tempo*, Río de Janeiro, UFF, Vol III, n° 3.
- Knibiohler, Yvonne (1976). “Le discours médical sur la femme: constantes et ruptures” en *Romantisme*, n° 13/14.
- Lafetá, João L. (1974). *1930: A crítica e o modernismo*, San Pablo, Duas Cidades.
- Lemaire, Ria (1998). “Discursos históricos y narrativa literária: cruzamientos e encuentros intrigantes” en Leenhardt, J.-Sandra Jatahy Pesavento. *Discurso histórico e narrativa literária*, Campinas, Unicamp.
- Lienhard, Martin (1990). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas.

- Lienur, Jorge - Graciela Silvestri (1993). *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Lins, Osman (1976). *Lima Barreto e o espaço romanesco*, San Pablo, Atica.
- Lippi Oliveira, Lúcia (1990). *A questão nacional na Primeira República*, San Pablo, Brasiliense.
- (2001). "A ilusão americana" en Dantas Mota, L. (org.). *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*, San Pablo, Senac, Vol. I.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
- Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*, México, Era.
- (1967). *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, México, Grijalbo.
- Mailhe, Alejandra (1997). "Desde los márgenes. Novelas latinoamericanas de entresiglos ante el proyecto modernizador" en *Orbis Tertius*, La Plata, UNLP, n° 5.
- (2001). "Miradas cruzadas sobre la marginalidad social. Nina Rodrigues - do Rio" en *Orbis Tertius*, La Plata, UNLP, n° 8.
- Marco, Valeria de (1993). *A perda das ilusões. O romance histórico de José de Alencar*, Campinas, Unicamp.
- Marinho de Azevedo, Celia Maria (1987). *Onda negra, medo branco. O negro no imaginário das elites - século XIX*, San Pablo, Paz e Terra.
- Márquez Júnior, Milton (1996). "Da estalagem à avenida: moderno mundo urbano em O cortiço" en *Cânones e contextos, Anais do 5to Congresso Abralic*, Río de Janeiro, UFRJ.
- Martins, Wilson (1977). "A questão dos Bispos" en *História da inteligência brasileira*, San Pablo, Cultrix, Vol. III.
- Martins Rodrigues, Leoncio (1969). *La clase obrera en el Brasil*, Buenos Aires, CEAL.
- Matta, Roberto da (2000). *A casa e a rua*, Río de Janeiro, Rocco.
- Mello e Souza, Gilda (1979). *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma*, San Pablo, Duas Cidades.
- Mello e Souza, Laura (1995). *O Diabo e a terra de Santa Cruz*. San Pablo, Companhia das Letras.
- Messer Levin, Orna (1996). *As figuras do dandi. Um estudo sobre a obra de João do Rio*, Campinas, Unicamp.
- Meyer, Augusto (1964). "Alencar e a tenuidade brasileira", introducción a Alencar, J. de. *Obra completa*, Río de Janeiro, Aguilar.
- Miceli, Sérgio (2001). *Intelectuais à brasileira*. San Pablo, Companhia das Letras.
- Miguel Pereira, Lúcia (1973). *História da literatura brasileira. Prosa de ficção (1870 á 1920)*, Río de Janeiro, José Olympo.

- Molloy, Sylvia (1996). "Una escuela de vida. *Juvenília* de Miguel Cané" en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE.
- (1998). "La violencia del género y la narrativa del exceso. Notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo" en *Revista Iberoamericana*, Vol 64, n° 184-185.
- Monteleone, Jorge (1989). "La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana" en *Cuadernos de Literatura*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, Separata n° 4.
- Moraes Beluzzo, Ana Maria de (1990). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, San Pablo, Unesp.
- Moraña, Mabel (1995). "Doculmentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el s. XX" en Pizarro, Ana (comp.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Vol. III: "Vanguardia e Modernidade", op. cit.
- Moreira Leite, Dante (1969). *O caráter nacional brasileiro*, San Pablo, Pioneira.
- Morse, Richard (1982). *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo*, México, Siglo XXI.
- Mota, Carlos Guilherme (1978). *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, San Pablo, Ática.
- Munanga, Kabengele (1999). *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, Petrópolis, Vozes.
- Murilo de Carvalho, José (1995). *Desenvolvimento de la ciudadanía en Brasil*, México, F. C. E.
- (1996). *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*, San Pablo, Companhia das Letras.
- (1997). *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Naves, Rodrigo (1996). "Da dificuldade da forma à forma difícil", "Debret: o neoclasicismo e a escravidão" y "Expressão e compaixão nos desenhos de Segal" en *A forma difícil*, San Pablo, Atica.
- Nedell, Jeffrey D. (1993). *Belle époque tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, San Pablo, Companhia das Letras.
- (1995). "Rio de Janeiro and Buenos Aires. Public Space and Public Consciousness in Fin-de-Siècle Latin America" en *Comparative Studies in Sociology and History*, Vol. 37, n° 3.
- Neder, Gizlene (junio/1997). "Cidade, identidade e exclusão social" en *Tempo*, Río de Janeiro, UFF, Vol. III, n°3.
- Nisbet, Robert (1977). *La formación del pensamiento sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Nogueira Galvão, Walnice (1976), "No tempo do rei" en *Saco de gatos*, San Pablo, Duas Cidades.

- (2000). “Modernismo: intertextos” en Lemaire, Ria - E. S. de Decca (orgs.). *Pelas margens*, Campinas, Unicamp.
- Nunes, Benedito (1972). “Prefácio” a Andrade, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios em Obras Completas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Vol. VI.
- Onega, Gladys (1969). *La inmigración en la literatura argentina*, Buenos Aires, Galema.
- Ortega, Julio (1990). *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Avila.
- Ortiz, Renato (1992). *Românticos e folcloristas*, San Pablo, Olho d'água.
- (1994). *Cultura brasileira & identidade nacional*. San Pablo, Brasiliense.
- (1996). “El viaje, lo popular y el otro” en *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Paes, José Paulo (1995). “A ruptura vanguardista: as grandes obras” en Pizarro, Ana (comp.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Vol. III: “Vanguardia e Modernidade”, op. cit.
- Panesi, Jorge - Noemí S. García (1980). “Prólogo” a Cambaceres, Eugenio. *En la sangre*, Buenos Aires, Colihue.
- Paschoal Guimarães, Lúcia Maria (2001). “Francisco Adolfo de Varnaghen” en Loureço Dantas Mota (org.). *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*, San Pablo, Senac, Vol. II.
- Peixoto, Afrânio (s/f). “A vida e obra de Nina Rodrigues” en Nina Rodrigues. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*, op. cit.
- Pichon-Rivière, Enrique (1985). “Lo siniestro en la vida y en la obra del Conde de Lautréamont” en *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social*, Buenos Aires, Nueva Visión, Vol. III.
- Portuondo Pajón, Gladys (8-12/1997). “El problema antropológico y la superación del positivismo en Fernando Ortiz” en *Actual*, op. cit.
- Pratt, Mary Louise (1989). *Ojos imperiales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Puleo, Alicia (1992). *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- Rago, Margareth (1998). *Sexualidade e identidade na historiografia brasileira*, Campinas, IFICH/UNICAMP, mimeo.
- Rama, Angel (1986). *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Montevideo, Arca.
- (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el s. XIX*, México, F. C. E.

- Ribeiro, Darcy (1979). "Uma introdução a Casa-grande e senzala" en *Ensaíos insólitos*, Porto Alegre, MP editores.
- (1988). "Liminar: *Macunaíma*" en *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, ed. crítica de Ancona Lopez, San Pablo, Coleção Arquivos.
- Ricoeur, Paul (1985). *Hermenéutica y acción*, Buenos Aires, Docencia.
- (1996). *Si mismo como un otro*, México, Siglo XXI.
- Robin, Regine - Marc Angenot (7/1985). "L'inscription du discours social dans le texte littéraire" en *Sociocriticism*, n°1, Montreal.
- Romano de Sant'Anna, Affonso (1979). "O cortiço" en *Análise estrutural de romances brasileiros*, Petrópolis, Vozes.
- Romero, José Luis (1988). "Los contactos de cultura: bases para una morfología" en *La vida histórica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Romero, Luis Alberto (1995). "Los sectores populares urbanos como sujetos históricos" en Gutiérrez, Leandro-Luis Alberto Romero. *Sectores populares: cultura y política*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1997). *Qué hacer con los pobres. Elite y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Rowe, William - Vivian Schelling (1993). *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo.
- Rugai Bastos, Elide (2001). "O intra-histórico na reflexão de Gilberto Freyre" en *Prismas. Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, n° 5.
- - João Quartim de Moraes, orgs. (1993). *O pensamento de Oliveira Vianna*, Campinas, Unicamp.
- Ruibal, Beatriz (1993). *Ideología del control social. Buenos Aires, 1880-1920*, Buenos Aires, CEAL.
- Said, Eduard (1985). *Beginings. Intention and Method*. Nueva York, Columbia.
- Salesi, Jorge (1995). *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Betriz Viterbo.
- Salgado Guimarães, Manoel Luís (1988). "Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional" en *Estudos históricos*, Río de Janeiro, n° 1.
- Sallum, Brasília (2001). "Gilberto Freyre: *Sobrados e mucambos*" en Dantas Mota, Lourenço (org.). *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*. San Pablo, Senac, Vol. II.
- Santiago, Silviano (1978). "O entre-lugar do discurso latino-americano" en *Uma literatura nos trópicos. Ensaíos sobre a decadência cultural*, San Pablo, Perspectiva.
- (1982). "Liderança e hierarquia em Alencar" y "Uma ferroada no peito do

pé (Dupla leitura de *Triste fim de Polícarpo Quaresma*)” en *Vale quanto pesa*, Río de Janeiro, Paz e Terra.

----- (1983). “Imagens do remediado” en Schwarz, Roberto (comp.). *Os pobres na literatura brasileira*, San Pablo, Brasiliense.

----- (1988). “A trajetória de um livro” en Andrade, Mário de. *Macunaíma*, edición crítica de Ancona Lopez, T. Porto, op. cit.

----- (1994). “Os bestializados” en Ludmer, Josefina (comp), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, B. Viterbo.

- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (8-11/1989). “Lo popular en la historia de la cultura” en *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 35.

----- - Carlos Altamirano (1993). *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL.

- Schelling, Vivian (1991). *A presença do povo na cultura brasileira. Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freyre*, Campinas, Unicamp.

- Schmidt, Friedhelm (1996). “¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?” en Mazzotti, José Antonio - Juan Zeballos Aguilar (coords.). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Asociación Internacional de Peruanistas, EE.UU.

- Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra

----- (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (1995). “Lenguajes utópicos. “Nwestra ortografía bangwardista”: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte” en Pizarro, Ana (comp.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Vol. III: “Vanguardia e Modernidade”, op. cit.

- Schwarz, Roberto (1981). “O psicologismo na poética de Mário de Andrade” en *Sereia e o desconfiado*, Río de Janeiro, Paz e Terra.

----- (1987). “A carroça, o bonde e o poeta modernista” y “Nacional por subtração” en *Que horas são?*, San Pablo, Companhia das Letras.

----- (2000). “As idéias fora do lugar” en *Ao vencedor as batatas*, San Pablo, Duas Cidades.

-----, comp. (1983). *Os pobres na literatura brasileira*, San Pablo, Brasiliense.

- Scobie, James (1986). *Buenos Aires, del centro a los barrios*, Buenos Aires, Solar.

- Sevcenko, Nicolau (1985). *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, San Pablo, Brasiliense.

- org. (1998). “República: da Belle Époque à era do rádio” en *Historia da vida privada no Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras, Vol. III.
- (2000). *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos vinte*, San Pablo, Companhia das Letras.
- Shorske, Carl (7-10/1987). “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler” en *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 30, año X, Separata.
- Silva, H. Pereira da (1976). *Lima Barreto, escritor maldito*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Skidmore, Thomas (1989). *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, San Pablo, Paz e Terra.
- Soares, Luiz Carlos (1992). *Rameiras, ilhoas, polacas... A prostituição no Rio de Janeiro do século XIX*, San Pablo, Atica.
- Sommer, Doris (1993). *Foundational Fictions. The National Romances in Latin America*, Berkeley, University of California Press.
- Souza, Eneida Maria de (1988). *Macunaíma: a pedra mágica do discurso*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Spivak, Gayatri (1988). “Can the subaltern speak?” en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (ed.). *Marxism and the interpretation of culture*, Chicago, University of Illinois Press.
- Starobinski, Jean (1999). “La palabra ‘civilización’” en *Prismas. Revista de historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, n° 3.
- Suriano, Juan (1988). “Trabajadores, anarquismo y Estado represor: de la Ley de Residencia a la Ley de Defensa social (1902-1910)” en *Conflictos y procesos de la historia argentina contemporánea*, Buenos Aires, CEAL, n° 9.
- Sússekind, Flora (1984). *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, Río de Janeiro, Achiamé.
- (1992). “O cronista & o secreta amador” en do Rio, João, *A profissão de Jacques Pedreira*, San Pablo, Scipione.
- (1994). “O escritor como genealogista” en Ana Pizarro (comp.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Vol. II: “Emanipação do discurso”, op. cit.
- (2000). *O Brasil não é longe daqui*, Río de Janeiro, Companhia das Letras.
- - Roberto Ventura (1984). *História e dependência. Cultura e sociedade em Manoel Bonfim*, San Pablo, Moderna.
- Terán, Oscar (1986). *José Ingenieros: pensar la nación*, Buenos Aires, Alianza.
- (1987). *Positivismo y nación en Argentina*, Buenos Aires, Puntosur.
- (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, F.C.E.

- Thicc, Yvon J. (1981). "Gustave Le Bon, prophète de l'irrationalisme de masse" en *Revue de Sociologie*, Paris, n° XXII.
- Thompson, E. P. (1979). *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, Crítica.
- Todorov, Tvetan (1991). *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI.
- Toller Gomes, Heloisa (1988). *O negro e o romantismo brasileiro*, San Pablo, Atual.
- Torre, Guillermo de (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.
- Touraine, Alain (1994). *Crítica de la modernidad*, Buenos Aires, F. C. E.
- Travassos Lins, Elizabeth (1986). "Mário de Andrade y la paradoja del coleccionista de música popular" en *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, Embajada de Brasil en España, n° 1.
- Vainfas, Ronaldo (1997). *Trópico dos pecados. Moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*. Río de Janeiro, Nova Fronteira.
- (1999). *A heresia dos índios. Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*, San Pablo, Companhia das Letras.
- (2001). "Capistrano de Abreu" en Dantas Mota, L. (org.). *Introdução ao Brasil. Um banquete no trópico*, San Pablo, Senac, Vol. I.
- Valdés Bernal, Sergio (1991). "Prólogo a la segunda edición" en Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegrismos*, op. cit.
- Valladão de Mattos, Cláudia (1997). *Lasar Segall*, San Pablo, Edusp.
- Vasallo, Ligia (1996). "De Zola para *O cortiço*" en *Cánones e contextos. Anais do 5to. Congresso Abralic*, Río de Janeiro, UFRJ.
- Vázquez, Héctor (1982). *El estructuralismo, el pensamiento salvaje y la muerte*, México, F.C.E.
- Ventura, Roberto (2000). *Estilo tropical*, San Pablo, Companhia das Letras.
- Verani, Hugo (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, F.C.E.
- (1995). "Estrategias de la vanguardia" en Pizarro, Ana (ed.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Vol. III: "Vanguardia e Modernidade", op. cit.
- Vezzetti, Hugo (1985), *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós.
- Villaça, Antonio Carlos (1974). *História da questão religiosa no Brasil*. Río de Janeiro, Francisco Alves.
- Viñas, David (1995). *Literatura argentina y realidad política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Werneck Sodré, Nelson (1970). *Memórias de um escritor*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira.

- (1992). *O Naturalismo no Brasil*, Belo Horizonte, Oficina de Livros.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Barcelona, Paidós.
- (1997). *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Madrid, Debate.
- (2001). *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Yurkievich, Saúl (1995). “Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad” en Pizarro, Ana (ed.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, Vol. III: “Vanguardia e Modernidad”, op. cit.
- Zanetti, Susana (1995). “Saberes en *El triste fin de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto” en *Travesías de la escritura en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana.
- (2002). *La dorada garra de la lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Zimmerman, Eduardo (1994). “Reforma política y reforma social: tres propuestas de comienzos de siglo” en Devoto Fernando - Marcela Ferrari (comps.). *La construcción de las democracias rioplatenses. Proyectos institucionales y prácticas políticas, 1900-1930*, Buenos Aires, Biblos.
- (1995). *Los liberales reformistas*, Buenos Aires, Sudamericana-Universidad de San Andrés.

