

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”

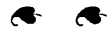
V ----- “E.F.C.B.”

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 pomografía, 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.

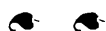


Antes de entrar en el análisis del corpus romántico, quisiéramos explicitar dos presupuestos básicos en torno a los cuales se articuló nuestra reflexión. Por una parte, para pensar las fábulas de identidad producidas por los intelectuales románticos, en relación a la tradición que heredan y a las reformulaciones 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 tranquilizadamente 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 de 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.



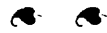
En el ensayismo imperial, Brasil es una construcción desplazada y transpuesta, un espacio imaginario y un tiempo original siempre dislocados o diferidos hacia “otro lugar” (tal como sugiere Süssekind, 2000). De manera unívoca, entre los intelectuales la mirada exotista funda un distanciamiento antropológico 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



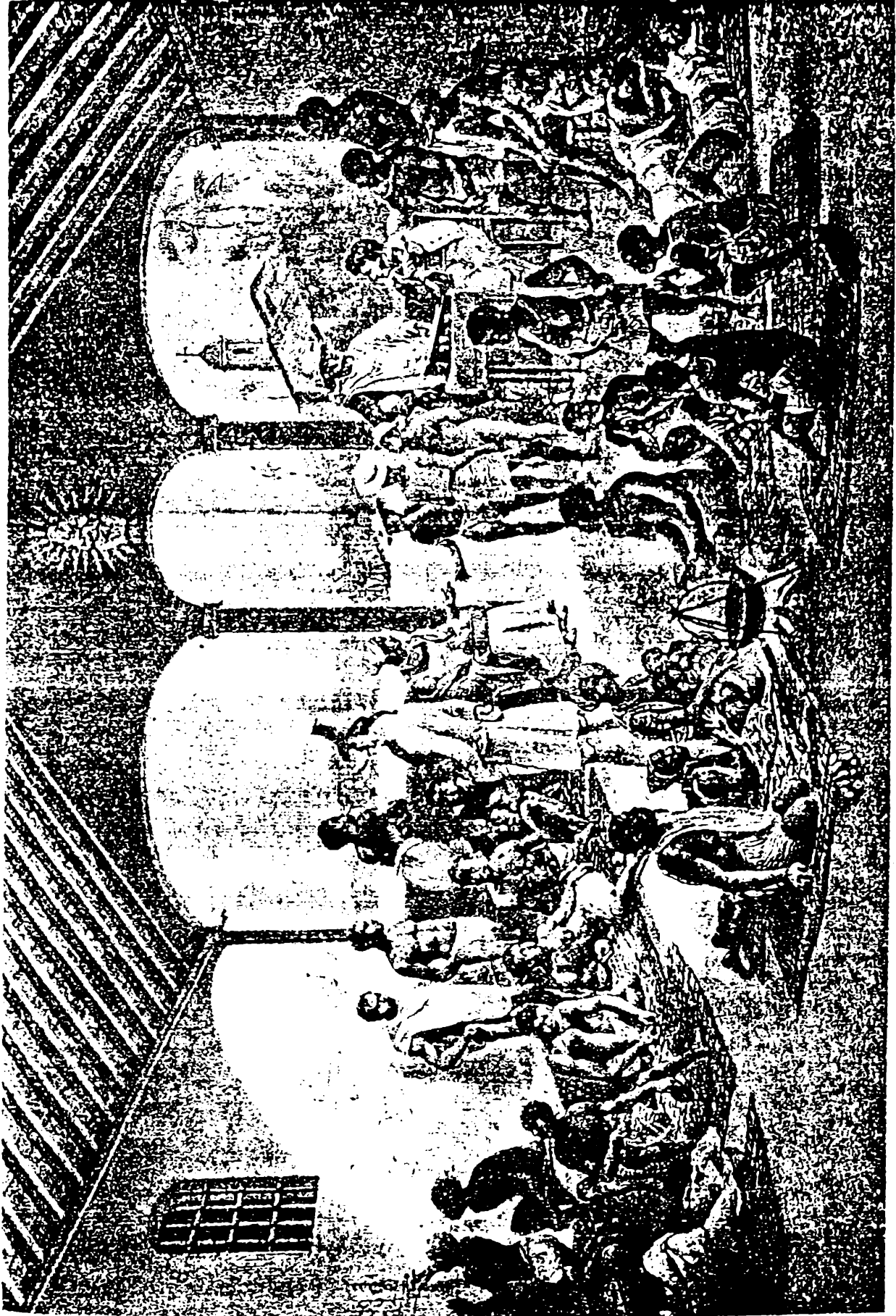
Del. por Landu, 1841, por H. Meyer.

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

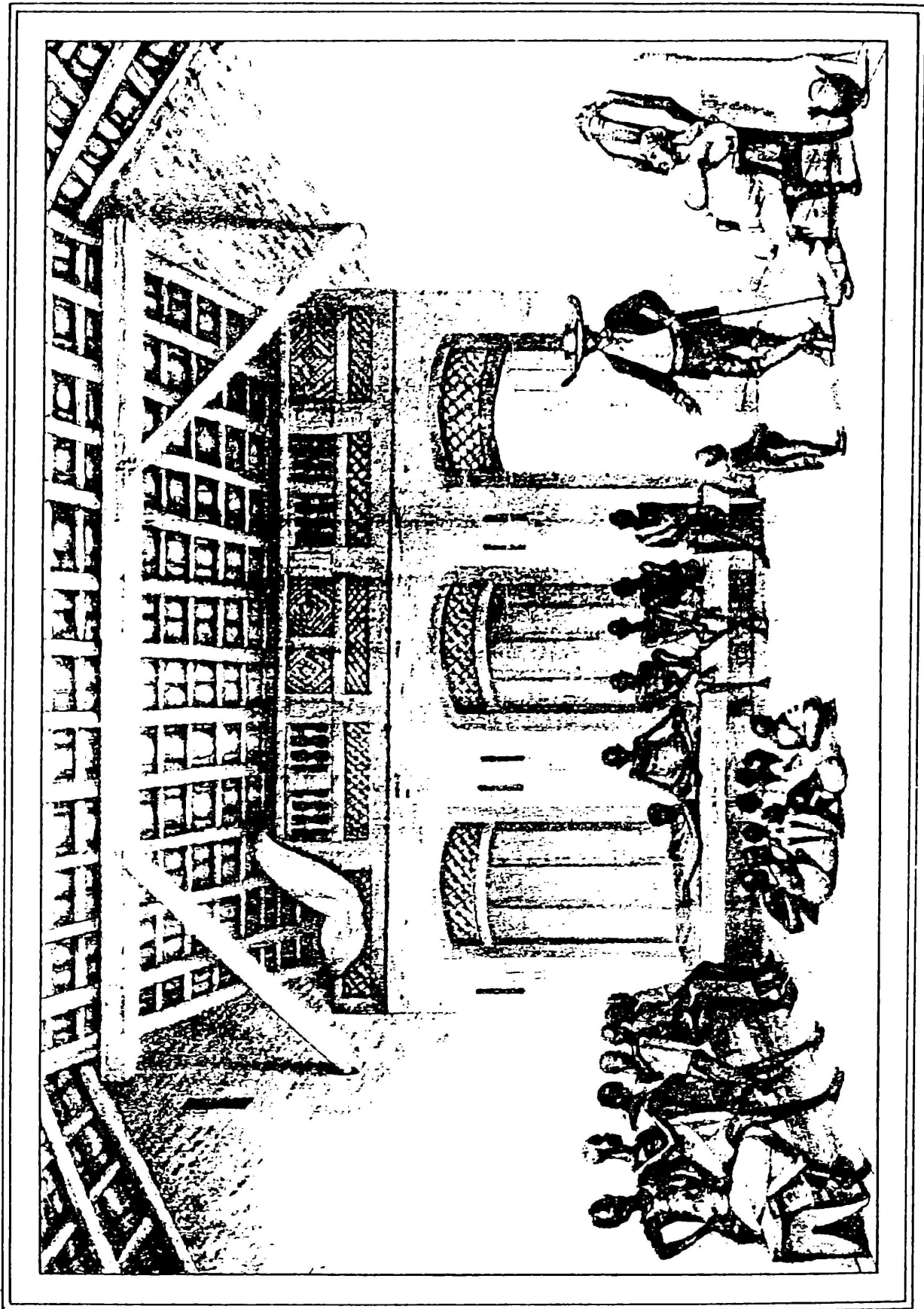
Del. de Perry, 1841, por H. Meyer.

DANSE LANDU.

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

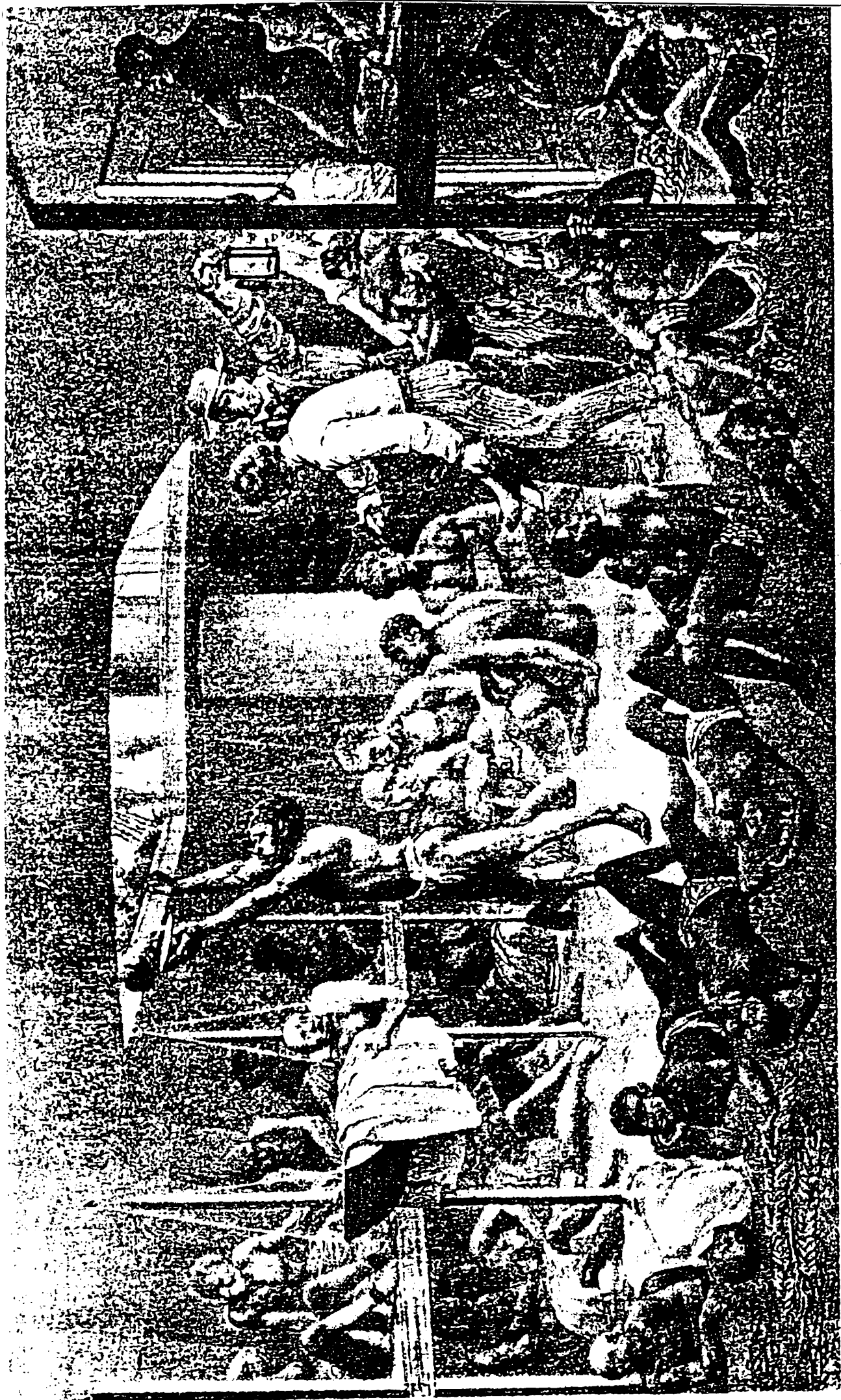


Prancha 83. MERCADO DE ESCRAVOS



MERCADO DA RUA DO VALONGO



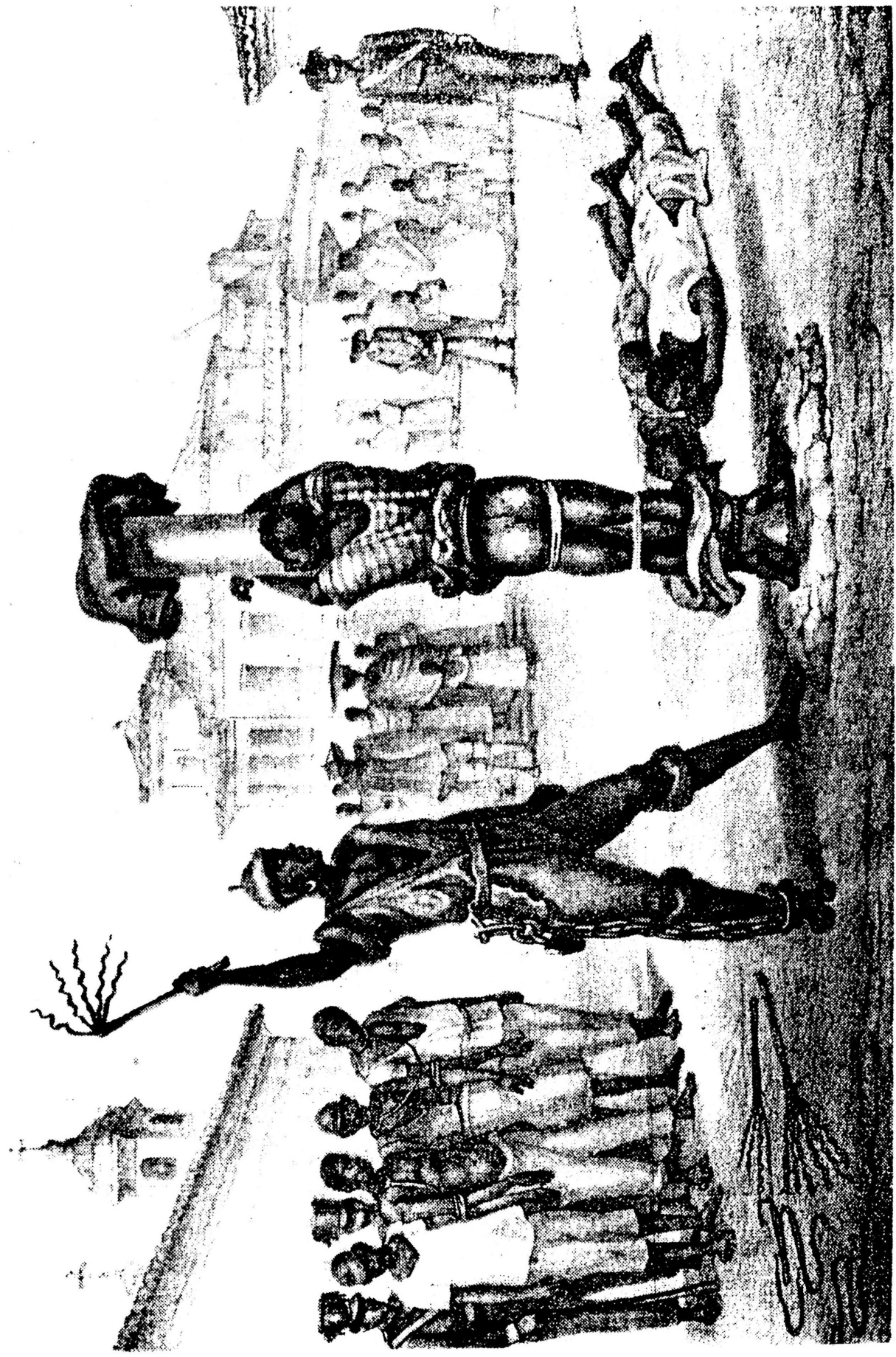


Prancha 81. NEGROS NO PORÃO DO NAVIO





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 (sobreevaluando 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

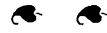
¹²⁷ A la derecha (en la escena en que un negro es arrastrado hacia el escenario del castigo), se repite esa complicidad coercitiva entre el esclavo y la fuerza oficial de represión.

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 incomprensible 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 raquítico, 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 folklorista 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 descritas, 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).

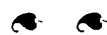
Guimarães y Alencar idealizan una alianza entre polos sociales extremos, basando la identidad en una espiritualidad superior que cuestiona la razón racial, aunque al mismo tiempo también la afirma. Por el contrario, Almeida expulsa los extremos sociales (y las fronteras geográficas y temporales, rescatadas 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”).

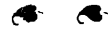
Pero este apartamiento de Almeida respecto de la perspectiva hegemónica tampoco implica una negación de los valores burgueses o del disciplinamiento clave en la consolidación del Estado nacional. Sin embargo, mientras Alencar prueba que ese disciplinamiento (basado en el principio racial y en la aculturación) 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 racialista 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 racialismo 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 racialistas sufrirán sucesivas reformulaciones a lo largo del s. XX, adoptando incluso giros más radicales que las primeras propuestas decimonónicas. Para considerar los lazos entre racialismo 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.

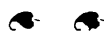
En 1890 el electorado potencial de Río está formado por sólo el 20% de la población. El fraude electoral y la violencia durante las elecciones, promovidos por “capangas” o “capoeiras” contratados por los políticos, aseguran una reducción aun mayor del electorado real. Por ejemplo, para las elecciones 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 escrivo Isaias Caminha* de Lima Barreto escenifica la rebelión popular contra la ley del calzado obligatorio en Río; *Triste fim de Policarpo 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. Influida 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 specularidad 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 coercionados. 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 engendrada 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

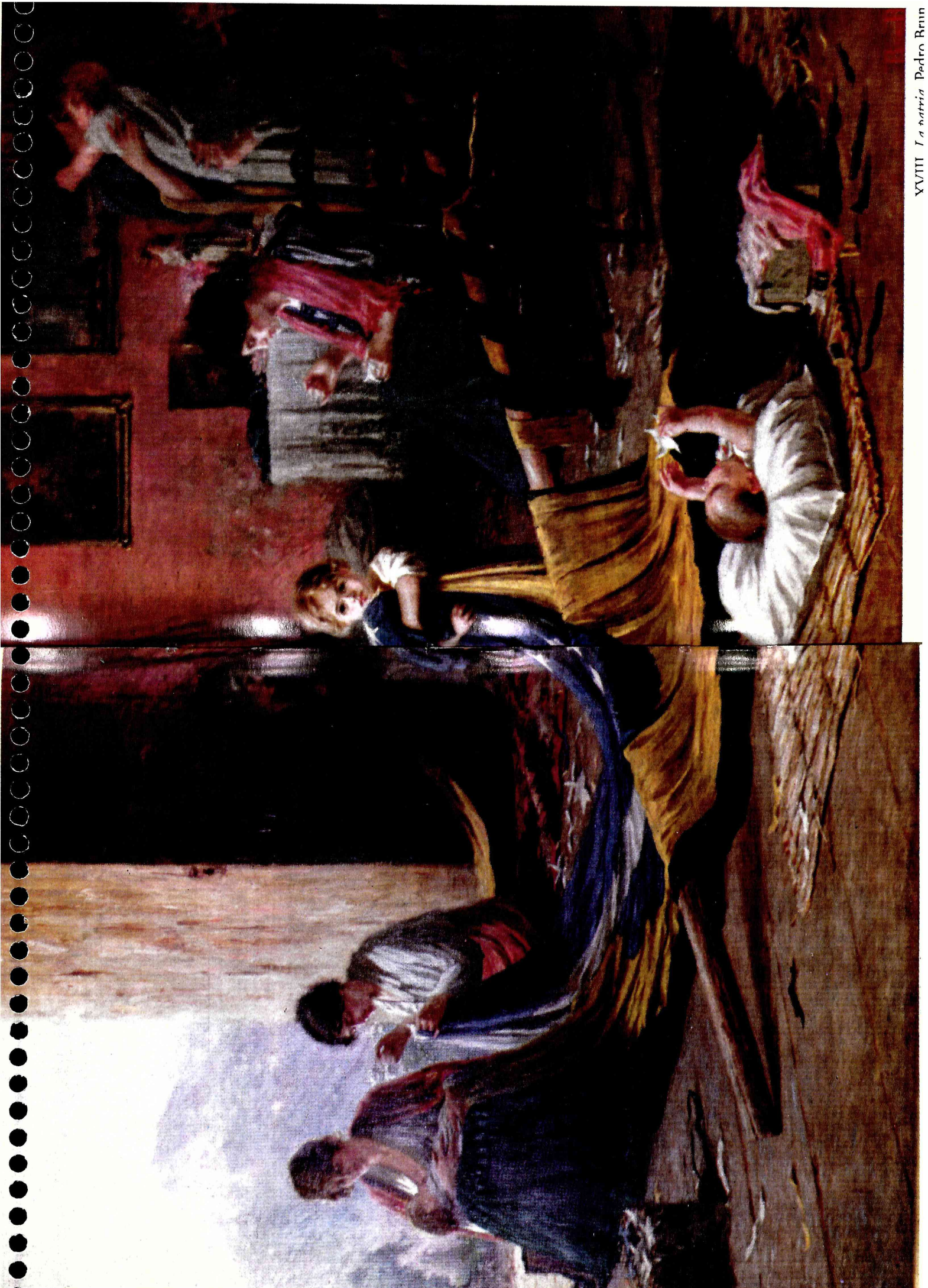
esclavócrata).

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.

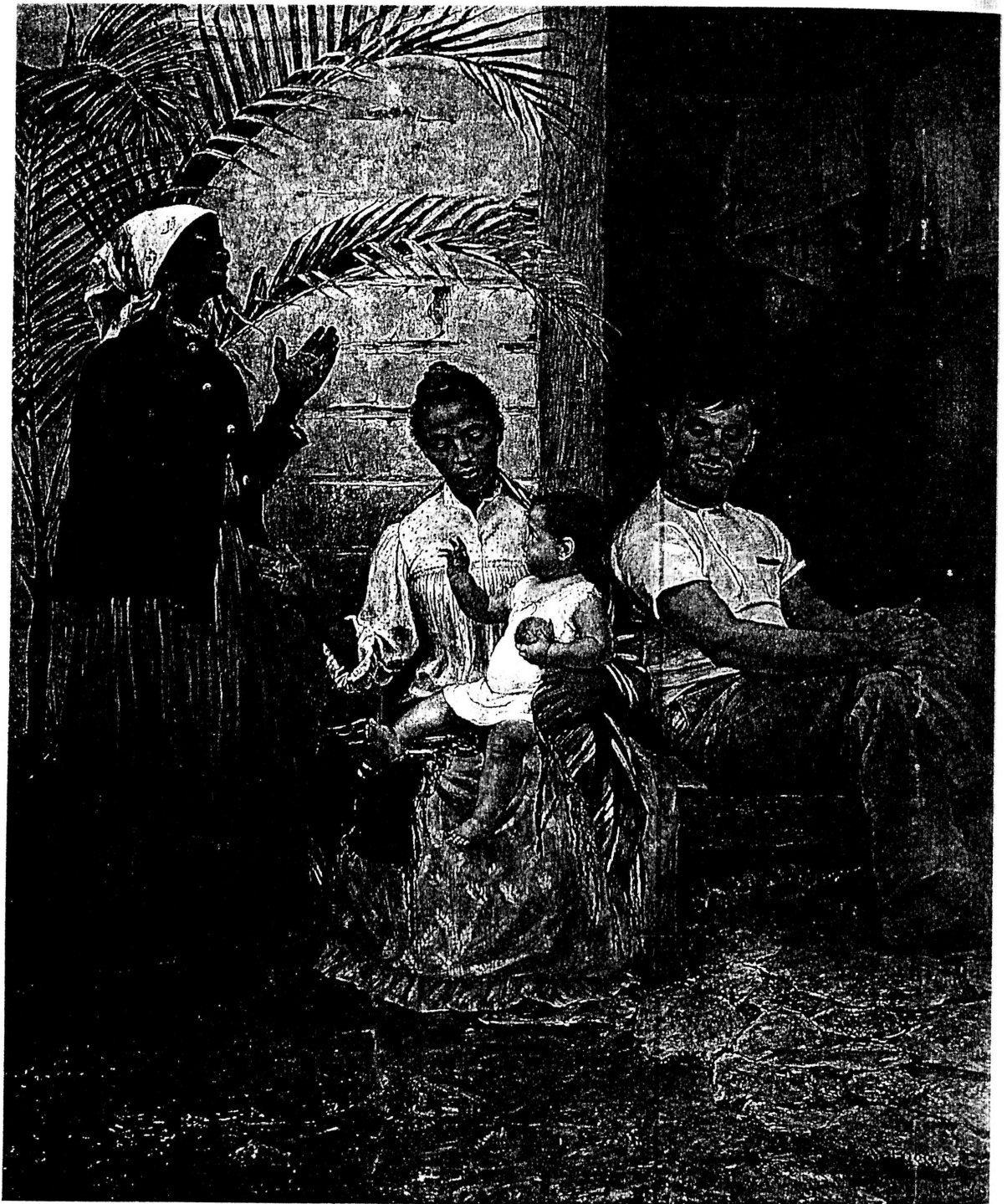
Por lo demás, Campofiorito (1983: p. 130 y p. 149) advierte que en el Brasil de entresiglos tanto el impresionismo como el pre-rafaelismo y el *Art Nouveau* tienden a asimilarse al antiguo academicismo imperial, perdiendo gran parte de la “essência revolucionária” que manifestaban originalmente en el 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



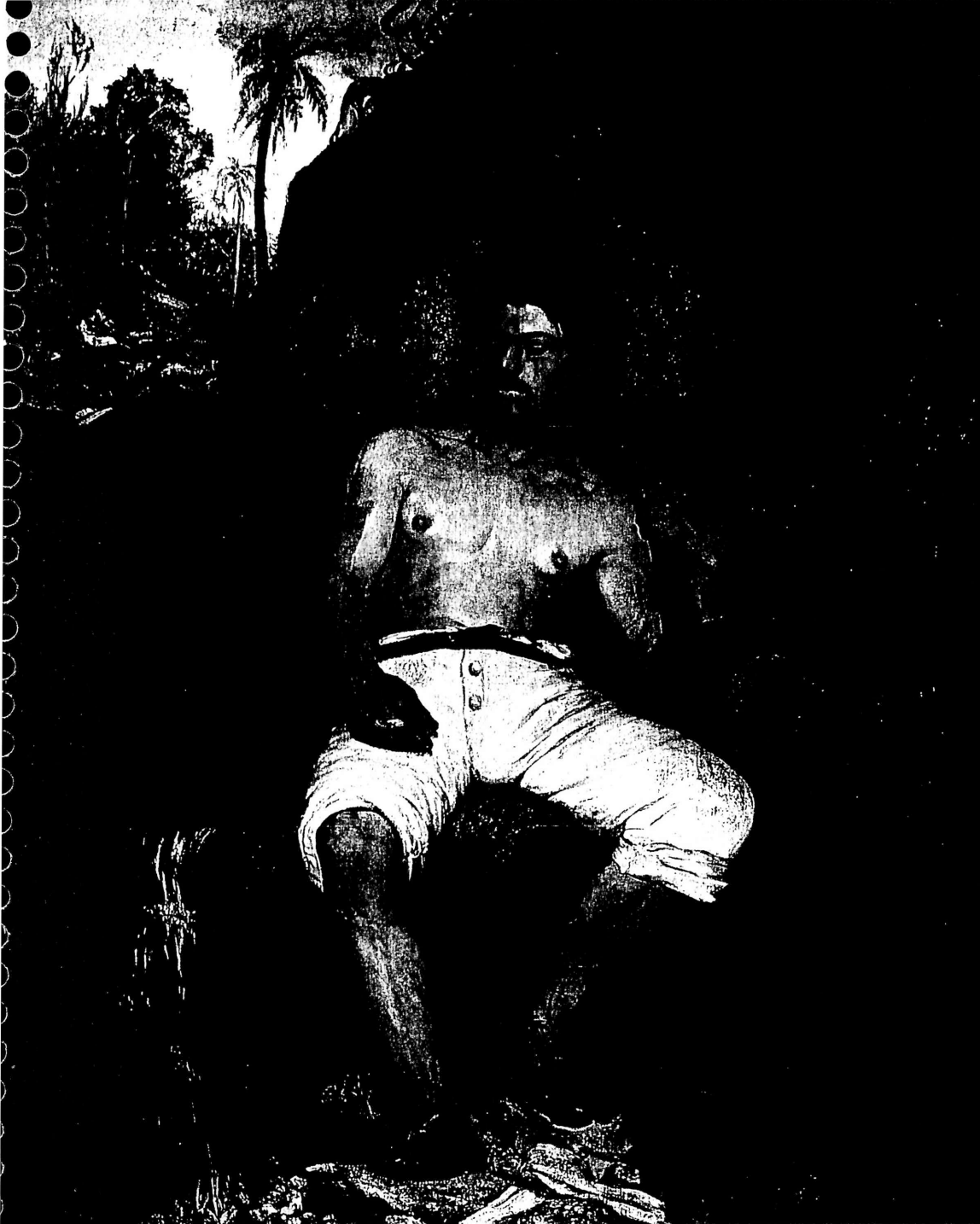
A Redenção de Cam *The Redemption of* 16

Óleo sobre tela Oil on canvas
199 x 166

Museu Nacional de Belas Artes

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

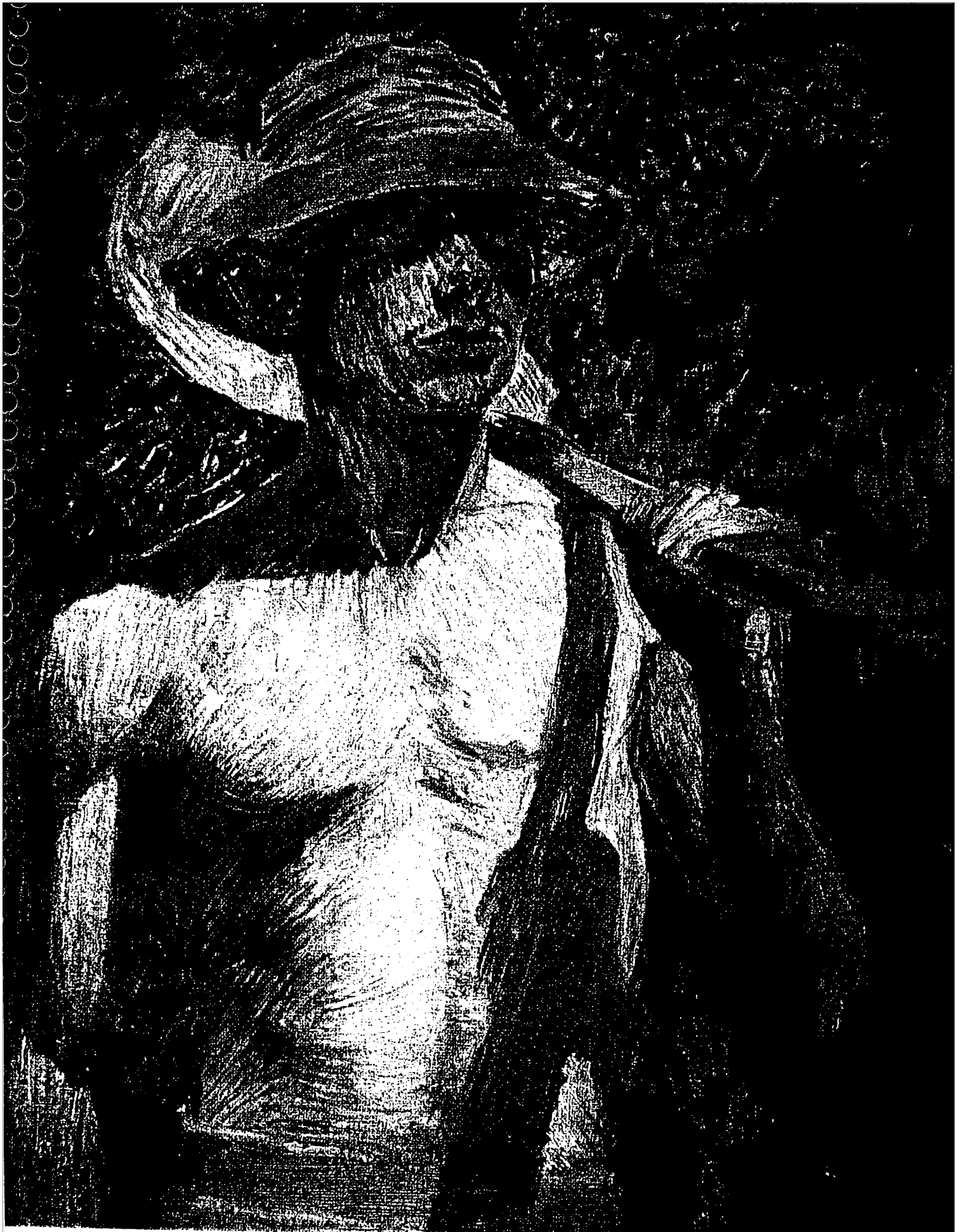
Calpra Picando

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.

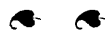
El cuadro despliega un juego interesante de contrastes de luz y sombra; al mismo tiempo, la materia prima (que ocupa el centro material y simbólico de la escena) adquiere una densidad y

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 "brasidade"; 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 ese preciado 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 entender 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? (...). Era 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-Paráiso)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 escrívão 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.

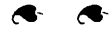
En términos diacrónicos, esas visiones de entresiglos constituyen un posible "origen" de las interpretaciones sobre la identidad nacional producidas por el modernismo estético y el ensayismo social de las décadas del veinte y treinta. En este sentido, *Retrato do Brasil* de Paulo Prado o *Casa-grande & 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 chegam 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 racialismo 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 camadas 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 intereses 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 (...) irreduzível, 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.

