

## “Visão do Paraíso” & “visão do Inferno” en la ficción de entresiglos: márgenes en los márgenes del naturalismo

Por *Alejandra MAILHE\**

¿CÓMO IMAGINAN EL MARGEN SOCIAL los intelectuales brasileños que, entresiglos, se sitúan (parcialmente al menos) al margen del naturalismo estético y/o filosófico? Este artículo se propone ahondar en tomo a tal interrogante, deteniéndose en analizar algunas representaciones sobre la otredad (polémicas entre sí) producidas por los narradores João do Rio, Afonso Henriques de 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 de Monteiro Lobato que condena al excluido como “bárbaro”, y 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 como 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”.<sup>1</sup> En esta crónica João do Rio incursiona, guiado por un grupo de “malandros

\* Profesora de la Universidad Nacional de La Plata e investigadora del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina, e-mail: <jjbalsa@isis.unlp.edu.ar>.

<sup>1</sup> João do Rio, “Os livres acampamentos de miséria”, en *Vida vertiginosa*, Río de Janeiro, Garnier, 1911. En lo sucesivo se colocará la referencia completa de la obra la primera vez que se cite y en las veces subsiguientes sólo se indicará dentro del texto, entre paréntesis, el número de páginas.

violeiros”<sup>2</sup> en las favelas del morro de Santo Antônio, para explorar la bohemia artística y las condiciones de vida del margen. En ese espejo, ese margen duplicará, deformes e invertidas, las imágenes de la ciudad modernizada, produciendo “o arremedo exato de uma sociedade constituida” (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 *super yo* repone ante una experiencia vivida, inconfesadamente, como traición a la propia clase.<sup>3</sup>

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.

<sup>2</sup> “Malandro” es un individuo vago, ladrón o astuto; “violeiro” es el tocador de “viola”.

<sup>3</sup> 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.

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, 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 de entresiglos.

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*.<sup>4</sup> Así, al reducir sectores populares y élite 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 gremial<sup>5</sup> 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 radicalizado.<sup>6</sup> En la crónica "Os humildes" (en *Cine-matógrafo*), Do Rio intenta analizar las causas políticas por las cuales los trabajadores no logran organizar una lucha conjunta.<sup>7</sup> Para ello,

<sup>4</sup> 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 élite.

<sup>5</sup> En "A fome negra", en *A alma encantadora das ruas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1977.

<sup>6</sup> En este sentido, Candido se refiere a Do Rio como "radical de ocasião". Antonio Candido, "Radicais de ocasião", en *Teresina etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

<sup>7</sup> 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.

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*), aludiendo a los elementos heterogéneos —raciales, religiosos, lingüísticos, sociales y también políticos— que dificultan la homogeneización del pueblo nacional (aunque aquí el concepto *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 élite: 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 cuerpo:<sup>8</sup> reinserto en una lógica de valores específica, el tatuaje condensa la historia social y afectiva de los sectores populares. De 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 Lombroso,<sup>9</sup> 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 cavahada [ .. ] 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.<sup>10</sup>

Así, la dimensión “bárbara” que detecta el positivismo se desmonta como una mera construcción cultural.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> Recuérdese 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

<sup>10</sup> En *A alma encantadora das ruas* [n. 5], p. 112.

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, sesgadas 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 periodo), 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<sup>11</sup> 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".<sup>12</sup> En ese contexto de irrealidad, el narrador testigo (el aristó-

<sup>11</sup> Roberto Schwarz, "As idéias forado lugar", en *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 2000.

<sup>12</sup> En *Dentro da noite*, París, Garnier, 1910. Cito por Helena Parente Cunha, selección, *João do Rio Os melhores cuentos*, Rio de Janeiro, Global, 1990, p. 104

crata Honório) cuenta para el grupo su descubrimiento, años atrás, de un misterioso carro que deambula solo 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 vesânias 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 tranvías, 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 público.<sup>13</sup>

También en el marco del desenfreno masivo del carnaval, “A aventura de Rozendo Moura”<sup>14</sup> desarrolla 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

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> En *A mulher e os espelhos*, primera edición: Lisboa, Portugal/Brasil, s/d, en Parente Cunha, *João do Rio* [n. 12].

donde, en "O bebê de tarlatana rosa",<sup>15</sup> el dandi protagonista busca "acanalarse", mezclándose con las prostitutas baratas del baile público. El personaje advierte:

Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche 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 élite 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".<sup>16</sup> 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 élite dirigente intenta consolidar una definición de la identidad colectiva homogénea —y potable como la del ufanismo—, el dandi antiburgués desconstruye esa definición como mera ficción jurídico-política, precaria y vacía, generando provocativamente fábulas de contraorden que desterritorializan esas homogeneizaciones.<sup>17</sup> Exponiendo el rebrote de

<sup>15</sup> En *Dentro da noite*, en *ibid.*

<sup>16</sup> 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 con base en 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").

<sup>17</sup> 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 élite 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)

una latencia inconsciente y arcaica que desestabiliza el mandamiento de “ordem e progresso” en los planos individual y colectivo, esa cohesión “promiscua” resiste el control civilizatorio, promueve el retomo de lo reprimido, propio de un mundo supuestamente premoderno 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”,<sup>18</sup> 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*.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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 oligárquico.<sup>21</sup> 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 élite con los pobres se restringe al plano de los intercambios sexuales, en los

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 élite 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 social.

<sup>18</sup> El “monstruo” es aquí un hombre de la élite 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.

<sup>19</sup> João do Rio, *A profissão de Jacques Pedreira*, Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1911. Cito por São Paulo, Scipione, 1992.

<sup>20</sup> Raúl Antelo, “Prólogo” a João do Rio, *A alma encantadora das ruas* [n. 5].

<sup>21</sup> 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, heredada del patriarcalismo esclavócrata.

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 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 es vehículo para 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"). 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 extraconsciência" (junto con la lucidez necesaria para golpear "nos lugares onde não se vissem sinais").

También en "Dentro da noite"<sup>22</sup> 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 periodo 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 *flâneur*, 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

<sup>22</sup> En *Dentro da noite* [n. 12]

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 al 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 de *alfinetar*, mientras “a enorme massa [del tren] resfolegando range por sobre os trilhos”.

Así, desviación sádica y complicidad masoquista<sup>23</sup> 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 Río 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*

**R**ASGO 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. 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

<sup>23</sup> 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).

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 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 será central en las definiciones de la identidad nacional a lo largo del siglo xx.

*"Historia universal de la infamia":  
el "otro" en Monteiro Lobato*

El lazo que vincula *Urupês*,<sup>24</sup> 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 *Urupês* el narrador se erige en la autoridad privilegiada para definir la identidad del otro, mediando entre masas rura-

<sup>24</sup> *Urupês* (1914), São Paulo, Brasiliense, s/d.

les 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 élite (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 personajes 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 Rudyard Kipling, Oscar Wilde y Guy de 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 él. 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):<sup>25</sup> 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 decadencia común; por el contrario, Lobato restringe socialmente la perversión al margen. El único cuento en *Urupês* que imagina un contacto entre élite y marginalidad clausura toda cohesión, instaurando el enlace en el marco de lo siniestro y del delito (“Bocartorta” 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).<sup>26</sup> Lejos de las fábu-

<sup>25</sup> Por ejemplo en “O mata-pau” y “O estigma”, en *Urupês*, *ibid.*

<sup>26</sup> Una de las jóvenes de la excursión, aterrorizada desde la infancia con el mito de Bocartorta, enferma y muere pocas horas después del encuentro siniestro con el “feiticeiro”.

las 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 élite, fantaseadas insistentemente por novelas y ensayos del racialismo a lo largo del siglo XIX.

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,<sup>27</sup> Lobato declara al 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”, en “Velha praga”, es un parásito nefasto que succiona destructivamente el entorno “tal qual o sarcopte [...] nômade por força de vagos atavismos [...] inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças” (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 nacional.<sup>28</sup> Así, en 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

Por la noche Bocatorata es hallado desenterrando el cadáver; inmediatamente es asesinado por la familia.

<sup>27</sup> Sérgio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, 2001, p. 98.

<sup>28</sup> Para ello, estableciendo una continuidad explícita entre la falsedad del indianismo romántico del siglo XIX (“o clã plumitivo” que “deu de forjar seu indiozinho refogado de Peri e Atalá”) y el actual caboclismo, en el que “o ócara virou rancho de sapé” y “a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito”, rechaza la evidente mudanza en el tipo de objeto idealizado para la simbolización de la nación. Contradictorio, Lobato define al caboclo como un contrasímbolo de la “brasilidade”; al mismo tiempo, subraya la heterogeneidad racial que atraviesa las masas nacionales, precisamente impidiendo esa identificación reduccionista. Así, al menos en *Urupês* la cabocla sería la peor raza, pero sólo una en el conjunto “de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborigem de taburinha no beço”. pp. 145-147.

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*.

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 desconstruirlos, en un supuesto proceso de “búsqueda de la verdad”.<sup>29</sup>

*Lima Barreto: dar voz a “Bocatorta”*

Los viajes hacia la alteridad en Afonso Henriques de 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 *Diário íntimo*<sup>30</sup> Lima Barreto narra un viaje a las afueras de Río de Janeiro. Ese desplazamiento al límite entre la ciudad modernizada y los basurales y pantanos de Río, 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 e 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

<sup>29</sup> El cuento que abre *Urupês* es emblemático en este sentido. En efecto, “Os fãroleiros” 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 “fãroleiro” 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 supersticiosos, situados en las fronteras del Estado, de la civilización, del lenguaje, de la razón y de la moral. “Bocatorta” enseña lo mismo que “Os fãroleiros”: que, aun puestas a prueba (o desafiadas), las representaciones estereotípicas y estigmatizantes del otro no sólo se confirman, sino que revelan nuevos detalles siniestros hasta entonces desconocidos.

<sup>30</sup> *Diário íntimo*, São Paulo, Brasiliense, 1956.

autores, en Lima Barreto ése es un “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 Candido para otro pasaje del *Diário*, aquí la escena se organiza a partir de la metonimia de la sangre, con connotaciones personales y colectivas que lo emparentan con la comunidad de mulatos y con los esclavos del pasado.<sup>31</sup> No sólo explica la apatía de ese pueblo marginal con base en 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*<sup>32</sup> 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 Brasil:<sup>33</sup> 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 Peixoto.<sup>34</sup> La

<sup>31</sup> Antonio Candido, “Os olhos a barca e o espelho”, en *Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, p. 46.

<sup>32</sup> Primera edición en el *Jornal do Comércio* (Río de Janeiro), 1911.

<sup>33</sup> 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, encabezada por Custódio de Melo, en la que Deodoro renuncia y asume el gobierno Floriano Peixoto. En 1893 estalla una revolución federalista en Río Grande (en la que Custódio de Melo bombardea Río de Janeiro).

<sup>34</sup> 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

ficción desenmascara las tramas de poder heredadas del Imperio que permanecen intactas en el nuevo periodo, fuertemente sesgado por el cruce entre autoritarismo político y modernización económica.

Como en la primera novela de Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaias Caminha*,<sup>35</sup> *Triste fim* narra un proceso de contra-aprendizaje: Policarpo Quaresma (cuyo nombre alude abiertamente a su fe en la supuesta prosperidad nacional)<sup>36</sup> se manifiesta primero como un patriota nacional/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 con diversas modulaciones oscila entre lo satírico y lo trágico— 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

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 São Paulo y, a la vez, por su milicia estatal).

<sup>35</sup> Primera edición: *Floreal* (Rio de Janeiro), 1907-1908 (primera parte); Lisboa, Livraria Classica Editora, 1909. Cito por la edición de São Paulo, Brasiliense, 1956.

<sup>36</sup> “Policarpo” significa “que tiene o produce muchos frutos”; “Quaresma” es, además del periodo de ayuno antes de la Pascua en la tradición cristiana, un tipo de “coqueiro” típico en Brasil. Santiago advierte que el nombre del protagonista aparece saturado de ironías pues el personaje Policarpo a pesar del nombre, es precisamente quien no deja ningún fruto y sus enormes esfuerzos son vanos. Esa ironía ya está contenida en el “triste fim” 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, véase Silviano Santiago, “Uma ferroada no peito do pé (dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*)”, en *Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1982, pp 173-174

largo aislamiento monacal y presa de un intenso sentimiento patriótico, que se entrega durante décadas al estudio meticuloso 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).

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 periodo de fructificación que narra la novela. Al jactarse de reunir en su biblioteca (un espacio simbólico privilegiado),<sup>37</sup> la totalidad de los autores de Brasil, repite el gesto deliberado de fundación o consolidación de un canon de la cultura nacional.<sup>38</sup>

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 la vana aspiración de 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.

<sup>37</sup> 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 esquivada) la mirada vigilante de las instituciones del Estado.

<sup>38</sup> 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 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, véase Susana Zanetti, *La dorada garra de la lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, pp. 265-304

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 desfase anómico de que es víctima el primero, la novela muestra el dismantelamiento 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).<sup>39</sup>

Sin embargo, por otro lado el mismo fenómeno evidencia hasta qué punto Quaresma no es consciente 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 Michel 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

<sup>39</sup> Respecto de la percepción apocalíptica del tiempo en las ficciones, véase Frank Kermode, *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona, 1983. Respecto de esta concepción de la temporalidad en la novela latinoamericana de entresiglos, véase Alejandra Mailhe, “Desde los márgenes. Novelas latinoamericanas de entresiglos ante el proyecto modernizador”, *Orbis Tertius* (La Plata, UNLP), núm. 5 (1997)

culturales de los negros del norte (que algunos sectores ya señalan por entonces como condensación de la identidad nacional). Lo acompaña el general Albermaz, preocupado más bien por trasladar las fiestas populares a su salón de la élite, convirtiéndolas en un objeto de consumo descontextualizado. Este viaje en busca de la alteridad es uno de los más explícitos trazos de unión 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 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 "Índios 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 Albermaz 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 inteligir el carácter construido de las culturas populares y de las tradiciones nacionales, y lee el fenómeno como prueba irrefutable de la inferioridad cultural: "Quaresma vinha desanimado. Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? [...] 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 inmortal...

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” (*ibid.*). 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”,<sup>40</sup> 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 des-enmascaran 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

<sup>40</sup> 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 Luís Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1954, p. 853.

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 República. El nacionalismo de Quaresma (que reúne las “visões do Paraíso” heredadas del discurso colonial y de los románticos previos,<sup>41</sup> y reactualizadas por el ufanismo de Celso)<sup>42</sup> 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 convertir el 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 desahuciado 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 social. 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 internarlo expresa apenas el primer estadio en un proceso acelerado de represión del pensamien-

<sup>41</sup> 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. Handellmann [...] Melo Moraes, Capistrano de Abreu, Southey, Varnhagen, além de outros mais raros ou menos 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, “Uma ferroada no peito do pé” [n. 36] y Zanetti, *La dorada garra de la lectura* [n. 38].

<sup>42</sup> 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, “Uma ferroada no peito do pé” [n. 36]. 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.

to 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 visibles 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 ruina.

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 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); 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 élites.

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 menciona.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Repitiendo el reduccionismo romántico, Policarpo anula los elementos culturales

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"<sup>44</sup> para instaurar un pacto de lectura inclusivo del lector en la misma comunidad nacional.<sup>45</sup>

El final de la novela asesta un último golpe a la ilusión nacionalista: luego de fracasar como productor agrario "ejemplar" (comprobando la falsedad del mito sobre la fecundidad exuberante del Brasil-Paraíso)<sup>46</sup> 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

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").

<sup>44</sup> Por ejemplo: "Entre nós tudo é inconsistente, provisório, não dura", p. 30.

<sup>45</sup> 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 consolidación de la nación. Con respecto a la construcción arbitraria de los héroes republicanos, véase Murilo de Carvalho, *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, especialmente pp. 81-111 para el caso de Tiradentes.

<sup>46</sup> 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 extrae el título emblemático de su artículo "Uma ferroada no peito do pé" [n. 36], pues allí las picaduras de las hormigas sobre los pies y piernas del débil Policarpo aluden simbólicamente al fin del ufanismo.

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 de “orden 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: “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 con base en 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, *Triste fim* constituye una instancia de enunciación atípica entre las ficciones de entresiglos: entre los textos considerados, sólo esta ficción de Lima Barreto mira 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, el texto perfila al intelectual fuertemente arraigado en una posición marginal dentro del incipiente campo intelectual. La marginalidad impuesta por la dominación (material y simbólica), intemalizada es luego voluntariamente elegida por el protagonista, 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"<sup>47</sup> 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 desconstrucción de los estereotipos: el texto cede el espacio enunciativo a un "Bocatorra" 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 consciente 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

<sup>47</sup> En *Histórias e sonhos*, primera edición, Rio de Janeiro, Schettino, s/d. Cito por São Paulo, Brasiliense, 1961.

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 lacera-da 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 esclavo.<sup>48</sup> En el *Diário íntimo*, fantasea con la escritura de “uma espécie de Germinal negro” y con “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 (pp. 61 y 110) y hace observaciones críticas del racismo implícito en Debret o en Gobineau. También “Os negros”<sup>49</sup> 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 el caso de *O cortiço*).

<sup>48</sup> En “Dentes negros...”, la apelación a la estructura de un relato enmarcado (pues la historia del “Bocartorta” urbano es una anécdota imaginada por un intelectual) parece revelar hasta qué punto 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

<sup>49</sup> En *Marginália* (artículos y crónicas), primera edición, São Paulo, Brasiliense, 1956 Cito por la edición de 1961

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 (pp. 54 y 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 inevitablemente parte de la filiación "de sangre".

En el marco de esta tensión, que acompaña otras tensiones (políticas, éticas, estéticas),<sup>50</sup> en varias escenas del *Diário íntimo* el escritor/personaje adopta una posición subrepticamente paternalista frente a la alteridad,<sup>51</sup> 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 Candido<sup>52</sup> 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".

<sup>50</sup> Al respecto, véase Antonio Arnoni Prado, *Lima Barreto, o crítico e a crise*, Rio de Janeiro, Cátedra, 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.

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> Candido, "Os olhos, a barca e o espelho" [n. 31], p. 49.

“*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, íntegro.<sup>53</sup> Sintomáticamente, la experiencia de la locura nunca se revela en sus ficciones como irracionalidad absoluta, o como pérdida desahogada y siniestra del control del yo.<sup>54</sup> 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: 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 élite (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

<sup>53</sup> Visible por ejemplo, en la confianza en las ideas de “sinceridad” y “transparencia” (en oposición a la falsedad del “bovarismo”).

<sup>54</sup> 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 Isaías Caminha*, e incluso la de los internados en *Diário do Hospício*.

dominación, un símbolo nodal para explicar la especificidad de la estructura social brasileña.

Con respecto a la tradición representacional precedente, las crónicas de Do Rio retoman en alguna medida 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 fuera de sus propias fronteras de visibilidad. Las crónicas y ficciones de Do Rio descubren un modo "janeleiro" 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").<sup>55</sup>

En las ficciones de Do Rio, como antes en las versiones de Rugendas y Almeida, la élite prolonga su intimidad en los espacios semipúblicos, abriéndose al contacto y al intercambio con 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 en su clásica *A escrava Isaura*. 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 sinto-

<sup>55</sup> 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 el concepto de "cultura janeleira" en Do Rio, véase Raúl Antelo. "Prólogo" en João do Rio. *A alma encantadora das ruas* [n. 5].

mas 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 de los años 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 hasta 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 con base en 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.

## BIBLIOGRAFÍA

## Fuentes primarias

- Azevedo, Aluísio, *O homem*, São Paulo, Livraria Martins, 1959.
- , *O cortiço*, São Paulo, Ática, 1997.
- Do Rio, João, *A alma encantadora das ruas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- , *Cinematógrafo*, Porto, Chardron, 1909.
- , *Vida vertiginosa*, Rio de Janeiro, Garnier, 1911.
- , *Crônicas e frases de Godofredo Alencar*, Rio de Janeiro, Garnier, 1916.
- , *Dentro da noite y A mulher e os espelhos* (s/d), en Helena Parente Cunha, sel., *João do Rio. Os melhores contos*, Rio de Janeiro, Global, 1990.
- , *A profissão de Jacques Pedreira*, São Paulo, Scipione, 1992.
- Lima Barreto, Afonso Henriques, *Recordações do escrivo Isaias Caminha*, São Paulo, Brasiliense, 1956.
- , *Triste fim de Policarpo Quaresma*, São Paulo, Ática, 1983.
- , *Diário íntimo*, São Paulo, Brasiliense, 1956.
- , *Histórias e sonhos*, São Paulo, Brasiliense, 1961.
- , *Marginália*, São Paulo, Brasiliense, 1961.
- Lobato, Monteiro, *Urupês* (1914), São Paulo, Brasiliense, s/d.

## Fuentes secundarias

- Antelo, Raúl, "Prólogo" a João Do Rio, *A alma encantadora das ruas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- Arnoni Prado, Antonio, *Lima Barreto, o crítico e a crise*, Rio de Janeiro, Cátedra, 1976.
- Câmara Cascudo, Luís, *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1954.
- Candido, Antonio, "Os olhos, a barca e o espelho", en *Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989.
- , "Radicais de ocasião", en *Teresina etc*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final*, Gedisa, Barcelona, 1983.
- Mailhe, Alejandra, "Desde los márgenes. Novelas latinoamericanas de entresiglos ante el proyecto modernizador", *Orbis Tertius* (La Plata, UNLP), núm. 5 (1997).
- Miceli, Sérgio, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Murilo de Carvalho, José, *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Santiago, Silviano, “Uma ferroada no peito do pé (dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*)”, en *Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

Schwarz, Roberto, “As idéias fora do lugar”, en *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 2000.

Zanetti, Susana, *La dorada garra de la lectura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.