RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Mailhe, Alejandra

Imágenes del otro social en el Brasil de fines del siglo XIX : Canudos como espejo en ruinas

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Mailhe, A. (2010). Imágenes del otro social en el Brasil de fines del siglo XIX : Canudos como espejo en ruinas. Prismas, 14(14), 37-56. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1754

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Imágenes del otro social en el Brasil de fines del siglo XIX

Canudos como espejo en ruinas

Alejandra Mailhe

Universidad Nacional de La Plata / CONICET

"[C]omo si [...] por allí vagasen [...] todas las sombras de un pueblo que murió, errantes, sobre una naturaleza en ruinas."

Euclides da Cunha, "Entre as ruínas"[1]

Este trabajo indaga en torno al diálogo entre ensayo, crónica y fotografía en la aprehensión de los "otros" sociales. En particular, se centra en la representación de la represión y la resistencia de Canudos en el Brasil de fines del siglo XIX (una experiencia paradigmática que provoca un trauma social significativo y quiebra, en algunos intelectuales, la confianza en la "civilización", desencadenando una reconceptualización de la alteridad social). En esta dirección, aborda varios discursos que dialogan entre sí: el ensayo *Os sertões* de Euclides da Cunha,[2] las crónicas de Machado de Assis referidas a los *conselheiristas* y publicadas en la *Gazeta de Notícias* entre 1894 y 1897, y el registro visual del fotógrafo bahiano Flávio de Barros. Estas "textualidades" ofrecen una serie de respuestas inquietantes y paradójicas para explorar tanto las contradicciones de la modernización y su costo social, como la propia crisis del sujeto moderno (del intelectual secularizador y urbanocéntrico, perturbado no sólo por el arcaísmo retrógrado del "otro", sino también por los excesos bárbaros de la civilización, y por el descubrimiento de los valores trascendentes que anidan en el seno de la supuesta "barbarie").

En septiembre de 1897, un mes antes de la caída de Canudos, el ingeniero y periodista republicano Euclides da Cunha viaja como corresponsal de *O Estado de São Paulo*, junto a la comitiva de mando del ejército, para registrar la represión y celebrar el seguro e inminente triunfo del gobierno republicano.

El momento en que la República extiende su dominio –extirpando a los sectores inasimilables– coincide con la expansión de las fronteras simbólicas de la modernidad cultural y técnica: la cuarta expedición es el primer episodio con cobertura periodística diaria y supervisado

[1] "[...] [C]omo se [...] por ali vagassem [...] todas as sombras de um povo que morreu, errantes, sobre uma natureza em ruínas", Euclides da Cunha, "Entre as ruínas".

[2] Primera edición: Laemmert & Cia., 1902. Aquí se cita la edición correspondiente a San Pablo, Ática, 2000.

por un fotógrafo oficial. La moderna escritura y la visualidad fotográfica (que permaneció inédita en los periódicos de la época, y se difundió sólo *a posteriori* y por otras vías)[3] crean "por primera vez" la sensación de un nuevo panoptismo social para la élite que balconea –desde la distancia segura de los centros urbanos del litoral– el lento y difícil arrasamiento de Canudos.

Durante 1897 Euclides produce una serie de textos que en parte anticipan la escritura de *Os sertões*. En dos artículos titulados "A nossa Vendéia" apela al imaginario de la Revolución Francesa –muy difundido entre las élites para conceptualizar la Primera República–, al comparar a los canudenses con los campesinos católicos y monarquistas de la Vendée, que habían resistido la Revolución en Francia entre 1793 y 1795.[4] Por entonces Euclides todavía adhiere a la interpretación –común en los discursos de la época– que supone la existencia de un complot monárquico internacional para derrocar el orden republicano. Canudos deviene así un foco de conspiración restauradora, fantaseado como el espacio "tomado" por una horda "bárbara" de fanáticos y bandidos retardatarios. Esta lectura política en clave conspirativa (que exalta eufóricamente y sin quiebres el triunfo inevitable del gobierno) será abandonada en *Os sertões*; sin embargo, ya en esos dos primeros textos anida una interpretación del fenómeno social similar a la que sesgará el ensayo posterior, y bajo una estructura argumental semejante: entre otros elementos, recuperando un linaje de discursos "científicos" previos,[5] el sertón es pensado como un espacio anómalo saturado de contrastes extremos; esa misma ambivalencia inquietante se proyecta en la psicología del sertanejo, dominado por un "*heroísmo mórbido* difundido en una agitación desordenada e impulsiva de hipnotizados". [6]

Las notas y los reportajes que Euclides realiza durante el viaje a Canudos, y que componen su *Diário de uma expedição*,[7] insisten en celebrar eufóricos el éxito de la represión republicana (e incluso presentan a Canudos como un emblema de los residuos que la modernidad debe erradicar).[8] Al mismo tiempo, procesan una serie de tópicos que serán centrales en *Os*

[3] Atrasados en unos cuarenta años con respecto a los países centrales, los periódicos brasileños de la década de 1890 todavía emplean el viejo sistema de las imágenes litográficas o de xilografías, por lo que continúan siendo en su mayoría puramente textuales. Esto explica –al menos en parte– la no edición de los registros de Barros en la prensa. A la vez, por limitaciones técnicas, Barros consigue revelar las imágenes sólo al regresar de Canudos, cuando el conflicto –ya concluido– ha dejado de ser el centro de las noticias. Por ello, sus imágenes se difunden por medio de una exposición y de la primera edición de *Os sertões*.

[4] Aparecidos en *O Estado de São Paulo*, respectivamente el 14 de marzo de 1897 (cuando es derrotada la tercera expedición, al mando de Moreira César) y el 17 de julio del mismo año (durante el furor del comienzo de la represión final). Aquí se citan a partir de Euclides da Cunha, *Diário de uma expedição*, San Pablo, Companhia das Letras, 2000. En adelante, *Diário*.

[5] En este sentido, cita como fuentes de autoridad las visiones no sólo de viajeros célebres en el Brasil (como Von Martius y Saint-Hilaire), sino también de exploradores modélicos ajenos al área, como Livingstone (lo que desencadena una sutil identificación del sertón bahiano con África, e inserta la autorrepresentación del letrado en el campo de la moderna exploración científica).

[6] "*Heroísmo mórbido* difundido numa agitação desordenada e impulsiva de hipnotizados", da Cunha, *Diário*, p. 51. La cursiva es nuestra.

[7] Esos materiales serán editados por primera vez en 1939 con el título de *Canudos. Diário de uma expedição*. Cabe recordar que Euclides también toma fotografías en Canudos –luego extraviadas–, y que los reportajes y esbozos gráficos del lugar que entonces realiza buscan –entre otras cosas– compensar la imposibilidad de contar rápidamente con versiones fotográficas.

[8] La represión adquiere así, sutilmente, el sentido de una automutilación: el ensayista advierte que "lo que se está destruyendo en este momento no es el asentamiento siniestro de Canudos: es nuestra apatía enervante, nuestra indiferencia mórbida por el futuro, nuestra religiosidad indefinible difundida en supersticiones extrañas [...]; son los restos de una sociedad antigua de retrógrados que tiene como capital la ciudad de adobe de los jagunços" (da Cunha, *Diário*, *op. cit.*, p. 91).

sertões:[9] así por ejemplo, se explora la potencialidad semántica de la imaginación popular (convirtiendo lúdicamente a los "jagunços" en seres fantásticos cuyos cuerpos desafían el conocimiento científico);[10] se plantea que el sertón produce metamorfosis que homogeneizan a los sujetos, suspendiendo las identidades dicotómicas,[11] y, siguiendo implícitamente la lectura hegeliana de Sarmiento en *Facundo*, se sugiere que el líder mesiánico de Canudos es una "especie bizarra de gran hombre en sentido invertido" que "tiene el gran valor de sintetizar admirablemente todos los elementos negativos, todos los agentes de reducción de nuestro pueblo".[12]

Sobre la base de estos registros propios y de otros textos, Euclides escribe *Os sertões* en los cuatro años siguientes a la masacre.[13] En cierta medida, en el pasaje de una etapa a la otra, la visión de Canudos se transforma: inicialmente, al exaltar el triunfo de la república, reprime las críticas a sus excesos represivos (haciendo silencio acerca del degüello de los prisioneros, la violación de mujeres, el tráfico de niños y el ataque final con bombas de kerosén –que anticipan las sofisticaciones técnicas del napalm–);[14] en cambio, *Os sertões* constituye una denuncia madura y dolida alentada por el sentimiento de culpa. Especialmente en la última parte del ensayo, además de negar la supuesta conspiración monárquica y definir el movimiento como estrictamente religioso (desmintiendo la doxa oficial), emerge la conciencia autocrítica sobre los excesos bárbaros del ejército civilizador, la admiración por los *jagunços* (que resisten heroicamente la represión) y el reclamo por la inclusión social de los sobrevivientes. Así, *Os sertões* parte de un nosotros exultante y sacralizador de la secularización republicana, para

[9] Por lo demás, varias anécdotas puntuales contenidas en el *Diário* serán reelaboradas en el ensayo de 1902, especialmente las que se refieren a la descripción de niños y mujeres prisioneras.

[10] Por ejemplo, advierte que los soldados creen que los canudenses, "con las pieles ásperas como pieles de momias [...], compensan su carencia de fuerza con una agilidad de simios" (Da Cunha, *Diário*, *op. cit.*, pp. 75-76), e incluso que los prisioneros, que pesan menos que los niños, no vierten sangre al ser degollados. El señalamiento insistente de esa dimensión imaginaria (que para Euclides juega un papel importante al condicionar el desempeño de las expediciones militares) prepara la identificación de los soldados y de los canudenses, en base a un sustrato mental semejante. Al mismo tiempo, permite que el ensayista procese su propio temor inconsciente frente a la alteridad, objetivándolo en el campo de las supersticiones populares. Finalmente, tal como veremos, el propio cientificismo letrado se vuelve permeable a ese residuo "romántico" que lo contradice, suscitando una contradicción ideológica en el interior de la propia escritura.

[11] Preocupado por las metamorfosis que produce el medio, señala que "se va volviendo indispensable la creación de um verbo para caracterizar el fenómeno. El verbo *ajagunçar-se*, por ejemplo. Hay transformaciones completas y rápidas./ El representante del periódico *Notícia* [...] me ha asombrado: está cayendo irresistiblemente en el tipo general predominante –barba crecida, sombrero de paja, chaqueta de lino de color inclasificable, bombachas mostruosas./ [...]. Monte Santo es como una única casa, inmensa y mal dividida, con innumerables cubículos, de una única familia de soldados", *ibid.*, p. 159).

[12] "[E]spécie bizarra de grande homem pelo avesso" que "tem o grande valor de sintetizar admiravelmente todos os elementos negativos, todos os agentes de redução do nosso povo", *ibid.*, p. 89.

[13] Tal como ha estudiado Nogueira Galvão, la experiencia de la represión de Canudos suscita la producción de una masa muy significativa de textos periodísticos. Una figura interesante en ese contexto (pero que excede los objetivos del presente artículo) es la de Manoel Benício, quien viaja al escenario del conflicto como corresponsal de *O Jornal do Comércio*. Entre otros puntos de contraste con respecto a Euclides, sus textos, de calidad literaria regular, sufren una importante censura dada la constante crítica al ejército (que conduce a que Benício sea expulsado del lugar de conflicto antes de la caída final de Canudos). Sobre los textos periodísticos producidos en general en torno a Canudos, véase Walnice Nogueira Galvão, *No calor da hora. A guerra de Canudos nos jornais*, San Pablo, Atica, 1977. Sobre el caso específico de Benício, véase Sílvia Maria Azevedo, *O rei dos jagunços de Manoel Benício. Entre a ficção e a história*, San Pablo, Edusp, 2003.

[14] En este punto contrasta con otros intelectuales menos orgánicos, como el monarquista Afonso Arinos, autor de artículos de denuncia publicados en el periódico monárquico *O Comércio de São Paulo*, y de una ficción histórica, *Os jagunços* (1898), con fuertes puntos de contacto con la obra posterior del propio Euclides. Al respecto, véase Walnice Nogueira Galvão, "De sertões e jagunços", en *Saco de gatos*, San Pablo, Duas Cidades, 1976.

arribar a un socavamiento de esa identidad ahora en ruinas. La rebelión de Canudos se presenta entonces como una herida narcisista que, al quebrar la integridad exultante de la moderna república, suscita una represión particularmente virulenta.

La experiencia desata así una profunda crisis de valores en el campo de la subjetividad letrada. Sobre la base de un doble sustrato ideológico –ilustrado y positivista–, el joven Euclides confiaba inicialmente en la evolución lineal de la historia (que, traducida al contexto brasileño, implicaba la certeza sobre la fatal disolución del Imperio y la consolidación de la República); sin embargo, los excesos y desvíos del gobierno republicano provocan un resquebrajamiento sustancial de esa fe político-ideológica.[15] Y en esa crisis –que convierte en ruinas la catedral de una teleología positiva y lineal de la historia– anida el retorno de un residuo romántico crítico de las civilizaciones, que se hace especialmente visible en la representación obsesiva de las ruinas en su escritura: los escombros del pasado (restos paleontológicos monumentales, civilizaciones extinguidas, casas-grandes de haciendas abandonadas, ciudades derruidas por la guerra) se presentan como una evidencia "irrefutable" tanto de las temporalidades múltiples que conviven en tensión, como del retorno de una naturaleza caótica que corroe los emprendimientos civilizatorios.[16] Bajo la influencia de Víctor Hugo y de C. Volney,[17] así como también del concepto finisecular de "decadencia", Euclides se aleja de la definición de la historia como una instancia progresiva y edificante, metamorfoseándola en un teatro trágico que engendra ruinas. Así, *Os sertões* despliega un rico vocabulario para aludir tanto a la destrucción (como prueba del descompás histórico que separa el mundo *sertanejo* respecto de la civilización metropolitana), como a la asociación entre violencia natural y revoluciones, proyectando el concepto de "ruina" sobre los escenarios naturales, los cuerpos, las razas, las multitudes e incluso las ciudades. Al enfatizar la gravitación de la fase de "derrumbe", es la propia fe en el progreso la que termina socavada como un monumento en ruinas, desde cuyas fisuras se interpela al sujeto devolviéndole la imagen de su propia crisis.

Sesgado por un tamiz romántico, el sertón es presentado desde sus orígenes (desde la formación geológica inicial) como un espacio dinámico de metamorfosis y revoluciones violentas. Remolinos, erupciones, incendios, maremotos, naufragios y derrumbes refractan en la tierra la dialéctica que definirá el clima posterior del sertón, como también –según las determinaciones taineanas clásicas– la propia historia social.[18] Esa perspectiva se desarrolla *in extenso*

[15] Así por ejemplo, en las crónicas "A esfinge" y "O Marechal de ferro" (Euclides da Cunha, *Contrastes e confrontos*, San Pablo, Cultrix, 1975; en adelante *Contrastes*), el presidente Floriano Peixoto, a quien Euclides había apoyado inicialmente, se revela como una figura hierática, autoritaria y de ribetes siniestros. Antes de que ocurra la masacre de Canudos, la violencia represiva de la República –manifiesta en la matanza de los prisioneros de la "Revolta da Armada" en 1893– ya fractura en Euclides la ilusión republicana, abriendo una crisis insuperable que seculariza un último resabio resacralizador. Sobre la formación ideológica del joven Euclides véase Ventura, Roberto. "Texto introdutório" a *Os sertões*, Río de Janeiro, Nova Aguiar, vol. I, 2002.

[16] Los estudios críticos subrayan el papel de la ideología del progreso en la formación de Euclides. En contraste –y en la línea de análisis aquí propuesta–, Foot Hardman enfatiza el sustrato romántico que alienta su concepción crítica de dicha ideología. Seguimos a este autor en el desarrollo de este punto. Véase Francisco Foot Hartman, "Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides", en AA.VV., *Estudos avançados*, San Pablo, USP, vol. 10, 1996.

[17] Véase por ejemplo C. Volney, *Les ruines ou méditation sur les revolutions des empires* [1791].

[18] Esa figuración romántica de la dinámica natural y de las ruinas (que expresa un sentimiento de inestabilidad y desequilibrio del sujeto ante una naturaleza vengativa, destructora de la razón) es visible también en otros textos euclidianos, por ejemplo en las crónicas "Fazedores de desertos" (1901) y "Entre as ruínas" (1904), ambos editados en Euclides da Cunha, *Contrastes*, *op. cit*. Aquí Euclides recrea casas-grandes y poblados devastados por el devenir histórico y por la amenaza incontrolable de una selva que devora la historia y la cultura. En el segundo de

en la sección "La tierra": allí el ensayista "viaja" literal y simbólicamente del presente al pasado, y de la superficie del litoral a las profundidades del sertón, haciendo converger sutilmente los papeles del escritor, el geólogo y el paleontólogo, para narrar la dimensión paradójicamente apocalíptica del "origen". Así, la escritura opera una misma exhumación simbólica tanto de los vestigios del escenario natural como del "otro", pensados ambos bajo la misma aporía del "ser para la ruina".[19] Y al aprehender ese espacio onírico y derruido, de contrastes absurdos (que pone en crisis la clasificación hegeliana de la naturaleza, erigiéndose en una desmesura hiperbólica aún no aprehendida por la ciencia), la escritura acaba invirtiendo el tópico de la determinación del medio al que teóricamente adhiere el ensayo, en la medida en que los contenidos socio-políticos son proyectados abiertamente sobre la naturaleza, extremándose así la ideologización del paisaje.[20]

El texto aparece desgarrado por contradicciones ideológicas que evidencian la posición ambigua, estrábica, del ensayista tanto frente a la alteridad como frente a la modernidad republicana. Uno de los aspectos en los que más claramente puede percibirse esa ambivalencia es en la percepción de Canudos como aglomeración anómala que desafía el pensamiento dualista de la lente urbanocéntrica tradicional. Por un lado,

> [...] aquello se hacía azarosamente, de manera enloquecida./ La *urbs* monstruosa, de barro, definía bien la *civitas* siniestra del error. El poblado nuevo surgía, en pocas semanas, ya en ruinas. Nacía envejecido. Visto desde lejos [...] tenía el aspecto perfecto de una ciudad cuyo suelo hubiera sido sacudido y brutalmente doblado por un terremoto.[21]

---

estos textos, las ruinas aparecen cargadas de connotaciones escatológicas y siniestras: el camino de San Pablo a Río de Janeiro es convertido en un vasto cementerio de casas-grandes en ruinas, que la imaginación "caipira" puebla de espíritus fantasmales. Además de la arquitectura, también la geografía e incluso la herencia racial están derruidas al punto de volverse irreales: "El *caipira* debilitado, sin el desempeño de los titanes de bronce [...], nos saluda con una humildad irritante, esbozando el simulacro de una sonrisa, y nos deja más aprehensivos, *como si viésemos una ruina mayor por encima de aquella ruina de la tierra*" (Da Cunha, *Contrastes*, *op. cit.*, p. 132; la cursiva final es nuestra).

[19] De hecho, las imágenes del escenario en ruinas preparan el clima expresionista del Apocalipsis social que se desatará en el final de Canudos. Así, por ejemplo, los taludes de las altiplanicies, mostrando la posible presencia remota de mar en el sertón, presentan "los restos de la fauna pliocena, que hacen de los *yacimientos* enormes osarios de mastodontes, llenos de vértebras descoyuntadas y partidas, como si allí la vida fuera, súbitamente, arrebatada y extinguida por las energías revueltas de un cataclismo" (Da Cunha, *Os sertões*, *op. cit.*, p. 29). La imagen de los huesos de mastodontes y cetáceos extinguidos permite aprehender la viva presencia de las antiguas transformaciones naturales (esto es, de la lucha brutal y secular entre las fuerzas de Eros y Tánatos que se disputan el sertón, corroyéndolo, y anticipando desde los sustratos del pasado la dinámica de la futura rebelión colectiva).

[20] Por ejemplo, el río Vaza-Barris, a cuya vera se eregirá Canudos, es un agente geológico "revolucionário", al tiempo que la vegetación del sertón presenta, frente a los embates de la muerte, una vitalidad tan asombrosa como lo será luego la capacidad de resistencia de los *jagunços* (los "canudos de pito" resisten la hostilidad del medio formando "comunidades"). Entre las plantas sertanejas, las espinas y las formas de "cirios encendidos" dejan entrever la inclinación mística de los canudenses, o ponen en acto sus destinos, pues parecen cabezas guillotinadas y sanguinolentas que anticipan los degüellos durante la represión republicana. En ese escenario fantasmático puede medirse la sequedad del clima por el estado de los cadáveres momificados, conservados en posiciones inverosímiles que parecen borrar las fronteras entre la vida y la muerte (incluso, esas momias naturales anticipan el cariz siniestro del conflicto social, al espejarse luego, en el ensayo, en los cuerpos raquíticos de los sertanejos vivos).

[21] "[...] Aquilo se fazia a esmo, adoudadamente./ A *urbs* monstruosa, de barro, definia bem a *civitas* sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho. Visto de longe [...] tinha o aspecto perfeito de una cidade cujo solo houvesse sido sacudido e brutalmente dobrado por um terremoto", Da Cunha, *Os sertões*, *op. cit.*, pp. 158-159.

Así, operando como una instancia inclasificable, "con un aspecto medio entre el de un campamento de guerreros y el de un vasto *kraal* africano",[22] Canudos constituye la inversión especular y fantasmática de la moderna capital, al perturbar los principios de la razón ordenadora y desestabilizar las dicotomías lógicas fundamentales sobre las que se asienta la percepción de la sociedad y del espacio.[23]

Sin embargo, esa forma caótica también se revela como parte de una inteligente estrategia de resistencia, capaz de desarticular eficazmente el control panóptico del ejército y de someterlo a la más extrema dispersión.[24] En este sentido, Euclides expresa también el quiebre de la fe en la eficacia del disciplinamiento moderno, cancelando la confianza plena de los intelectuales decimonónicos en el uso civilizado de la fuerza.

Además, en el marco de las constantes antítesis violentas que sesgan *Os sertões*, el desarrollo del conflicto le revelará a Euclides la pervivencia de un enquistamiento "bárbaro" también en el seno de la experiencia moderna: el ejército reprime con un furor "atávico" que incluye el degüello (típica práctica "salvaje"), mientras en las calles de Río la multitud delira irracionalmente contra los monarquistas (acusados de apoyar la rebelión de Canudos), o enceguecida por la fetichización de sus líderes (Floriano Peixoto o Moreira César),[25] y por el odio fanático (que alcanza el clímax con la recepción final de la cabeza de Antônio Conselheiro, convertida por las masas urbanas en trofeo de guerra). El binarismo "civilización / barbarie" constituye entonces él mismo un monumento en ruinas, resquebrajado por el sismo de la crisis.

De hecho, Canudos se convierte rápidamente, tanto en *Os sertões* como en otros textos de entresiglos, en emblema del atraso social que anida en el seno –y ya no en las fronteras– de la modernidad. Así por ejemplo, cuando el cronista João do Rio se interna en el submundo de los márgenes cariocas para realizar las primeras entrevistas "etnográficas", define ese espacio social como el enquistamiento de Canudos en el seno de la capital: en "Os livres acampamentos da miséria" incursiona en el morro de Sto. Antônio, para explorar la bohemia artística y las condiciones de vida de un margen que duplica, en espejo, deformes e invertidas, las imágenes

[22] "Com uma feição média entre a de um acampamento de guerreiros e a de um vasto *kraal* africano", Da Cunha, *Os sertões*, *op. cit.*, p. 160.

[23] A medida que la resistencia popular cede, incluso el interior de las casas en Canudos se abre ante el bisturí de la lente y de la escritura que, rota el aura de la intimidad doméstica "sagrada", saca a la luz la vida privada miserable (contracara de la *douceur du foyeur* burguesa, ruina de ruinas), con la misma fruición con que luego se extraerá el cerebro del líder para profanar su más íntimo secreto. Allí la mugre, la ausencia "aberrante" de mobiliario y la existencia de grotescos oratorios sincréticos se presentan como pruebas del atavismo que el intérprete lee en los espacios, en los cuerpos, en las creencias, en los textos del "otro". Por lo demás, una interesante contraposición entre Canudos y el "urbanocentrismo" decimonónico puede verse en Miriam Gárate, "Argirópolis, Canudos y las favelas", en *Revista Iberoamericana*, N° 181, 1997.

[24] En Canudos, los callejones repletos de francotiradores y barricadas desbaratan reiteradamente al ejército, solo apto para reprimir en las modernas avenidas haussmannianas de las grandes ciudades. Así, si bien los sertanejos ponen en escena un modo anacrónico de hacer la guerra –y, como en el *Facundo*, esa táctica de guerrillas se opone al modelo disciplinado y racional del ejército moderno–, esa estrategia aparentemente "bárbara" resulta superior no sólo por la resistencia heroica de los canudenses, o por la propia cohesión comunitaria del enemigo (que supera la precariedad anómica del ejército), sino también por la inadecuación, en ese contexto geográfico y social, de las formas "europeas" de hacer la guerra.

[25] En algunos pasajes, Moreira César es presentado como un personaje equivalente a Antônio Conselheiro (o incluso inferior, dada su incapacidad para el liderzgo). Proveniente del grupo jacobino, opuesto a Euclides, es descripto en *Os sertões* como un ser enfermizo e inepto para la carrera militar, aquejado por una epilepsia que lo vuelve violento.

de la ciudad modernizada, produciendo "la copia exacta de una sociedad constituida" y una red paralela de poder y de vicio.[26] En el límite, la favela es "sertón lejos de la ciudad" dentro mismo de la ciudad, pues allí "se tenía [...] la impresión leída ante la entrada en el asentamiento de Canudos, o en la grotesca idea de un vasto gallinero multiforme". Así, pocos años después de publicado *Os sertões*, Río es París y Canudos al mismo tiempo: contradiciendo el anhelo moderno de Euclides en el *Diário* de 1897, la marginalidad extirpada se multiplicará, en el seno mismo de la capital, precisamente a partir de la extinción de ese foco "arcaico".[27]

Ahora bien; el gran conflicto ideológico que *Os sertões* no resuelve se centra en las dificultades para compatibilizar la criminalización y la heroización del "otro". Esa contradicción permanece irresuelta y moviliza las significaciones más ricas del texto. También en este sentido el ensayo recorre los temblores de una arquitectura en crisis, al vacilar entre el positivismo secularizador y la restauración romántica.

Por un lado, Euclides enfatiza el carácter caótico e inclasificable de la masa rebelde,[28] logrando además, por esta vía, justificar indirectamente la represión indiscriminada practicada por el ejército. Esa pulsión criminalizadora pone el ensayo de Euclides en diálogo con otros discursos sociales que abordan el mismo fenómeno en entresiglos. Así, elementos tales como la génesis de la patología del líder religioso, la adhesión hipnótica de la masa o el éxtasis místico que engendra la cohesión social se recrean a partir del enfoque de Gustave Le Bon desplegado previamente por Raimundo Nina Rodrigues en "A loucura epidémica de Canudos".[29]

Así como el cuerpo en ruinas del líder mesiánico es exhumado para que la ciencia lea en él su condición delincuente,[30] del mismo modo Euclides incorpora, en ruinas, el discurso del líder, para revelar el enigma de su alteridad arcaica y patológica. En efecto, el ensayista reproduce en fragmentos la palabra profética del letrado popular, contracara aberrante del discurso racional que ilumina las contradicciones, las seculariza y sutura. Reproduciendo apenas algunos pasajes en *Os sertões*, la escritura culta cerca y se impone sobre las ruinas de la escritura del "otro". El letrado opera así como un mediador privilegiado que cita la palabra bárbara para revelar la asimetría, enfatizando el hermetismo caótico de esa "charlatanería" que simula y parodia "sin querer" los discursos prestigiosos de la alta cultura.

[26] En João do Rio, *Vida vertiginosa*, Río de Janeiro, Garnier, 1911.

[27] La propia arqueología del término "favela" exhibe el lazo con la masacre de 1897: la base militar de la campaña de Canudos lleva el nombre de "morro da Favela"; cuando los soldados vuelven de la guerra y reciben, como premio, tierras baratas de los morros de Río de Janeiro, la condición marginal de los combatientes y luego el creciente éxodo rural fijan el término, hermanando literalmente víctimas y victimarios. El desplazamiento del vocablo pone en acto el modo en que la metamorfosis de las ruinas (de los espacios y de los sujetos) revela lazos profundos: brotan Canudos en el seno mismo de la ciudad que masacró Canudos y desplazó a los negros para blanquear sus pasajes afrancesados. Para la evolución del término véase Crsitina Cortez Wissenbach, "Da escravidão à liberdade", en Nicolau Sevcenko, *História da vida privada no Brasil*, San Pablo, Companhia das Letras, vol. 3, 1998.

[28] "Caras marchitas de viejas [...]; rostros austeros de matronas simples; fisonomías ingenuas de jovenes crédulas, se mezclaban en un conjunto extraño. [...]. Madonas semejantes a furias, bellos ojos profundos, em cuyas negruras centellea el desvarío místico; frentes adorables, mal disimuladas bajo los cabellos desaliñados, eran una profanación cruel ahogándose en aquella rusticidad repugnante" (Da Cunha, *Os sertões*, *op. cit.*, pp. 170-171).

[29] Véase Raimundo Nina Rodrigues, "A loucura epidêmica de Canudos", en *As coletividades anormais*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1939.

[30] No casualmente, la fundación de la moderna antropología física en el Brasil coincide con el comienzo de los estudios "científicos" sobre el mundo negro, y con el inicio de la "psicología de las multitudes", campos en los que interviene Nina Rodrigues de manera pionera. Así resulta flagrante la participación de las ciencias sociales, en su origen, en la represión de las manifestaciones populares.

Junto con esta tendencia miserabilista, la lógica racional y la disciplina militar se degradan (o se adaptan) en el contacto cuerpo a cuerpo con Canudos. De ambos bandos emergen paulatinamente los mismos cuerpos deteriorados –en ruinas–, las mismas ropas deshechas, iguales armas –precarias o precarizadas por la duración inhumana del combate–, los mismos padecimientos físicos, el mismo fanatismo religioso o político y, sobre todo, la misma pertenencia de clase, haciendo que las diferencias entre ambos grupos se suspendan. El descubrimiento de esa semejanza entre el "sí mismo" y el "otro" engendra una experiencia ambivalente, que oscila entre la angustia por el peligro de confusión identitaria (donde el "otro" es vivenciado como amenaza de disolución del "yo"), y la esperanza de una futura cohesión trascendente, por la inclusión social de los "hermanos" marginados, pues ambos grupos se identifican en un juego de espejos complejo que pone en acto las fracturas –todavía insuperables– que impiden consolidar la nación. Así, el ensayo se vuelve –al menos, precariamente– *el* espacio privilegiado para fundar las bases de esa comunión social, al forjar una primera sutura simbólica de lo que deberá ser más sólidamente religado, en el futuro, por medio del mestizaje. En este sentido *Os sertões* se aproxima a otros discursos que, en entresiglos, embanderan la "miscigenação" como *la* vía para la consolidación nacional. Una de las "textualidades" más eficaces en la producción de este mito finisecular (que implica la redención de la nación pero también de los sectores populares, por medio del mestizaje), se encuentra en la pintura "A redenção de Cam" (1895), de Modesto Brocos e Gomes.[31] Esa eficacia radica probablemente en la fuerza simbólica vehiculizada por la imagen. Brocos aborda la representación de una escena cargada de simbolismo trascendente: en el umbral de una humilde morada –que excluye la *douceur du foyer* del interior burgués–, 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, en una actitud distante y ambivalente que oscila entre la displicencia, la ironía y el secreto orgullo, mientras a la derecha una negra bahiana eleva los brazos al cielo agradeciendo 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 blanqueamiento y la herencia negra, y entre la "modernidad" y el "arcaísmo". El gesto de su mano derecha, la posición del niño y la invocación al cielo efectuada por la negra bahiana citan evidentemente el tópico de la Virgen y el Niño en la pintura religiosa europea, y 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 (que alegoriza el sincretismo con que se forja la identidad nacional) aparece así tensionado entre dos direcciones opuestas: una trascendente y residual (asociada a la herencia africana y al trópico) y otra inmanente, pragmática, escéptica y blanca.[32] 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

[31] Este óleo (perteneciente al Museu Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro) puede consultarse en <http://www.itaucultural.org.br> o en Nelson Aguilar (org), *Mostra do Redescobrimento. Arte do século XIX*, San Pablo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

[32] Para el debate en torno a la representación alegórica de la nación como sujeto femenino en el Brasil de entresiglos, véase José Murilo de Carvalho, *La formación de las almas. El imaginario de la República en el Brasil*, Bernal, UNQ, 1997, especialmente pp. 138 y ss.

contradictoria– respecto de otros modelos contemporáneos, fundándose aquí en las connotaciones religiosas más que en las cívicas, y en los elementos populares y en la *miscigenação* "desde abajo" más que en las prácticas privadas y/o políticas de la élite.

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 marginación.[33] Brocos dialoga así con una larga tradición de discursos centrados en la estigmatización mítica de la raza africana. 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 críticos y literatos como Aluísio Azevedo, Araripe Júnior y Adolfo Caminha), la dimensión mística supuesta en la "redención" del estigma introduce una modulación "residual" de resonancias románticas en el seno de la hegemonía positivista, afín con la resistencia al "desencantamiento del mundo" legible solapadamente en el ensayo de Euclides.

Para forjar el mito integrador que recorre veladamente *Os sertões* (sobre todo la última parte), a Euclides le es imprescindible reauratizar ciertas facetas del "carácter" sertanejo. Para ello cuenta con una larga tradición de literatura popular nordestina que, desde el siglo XVIII, viene gestando el estereotipo del "vaquero" valiente del sertón, en un linaje heroizador que, a principios del siglo XX, alimenta la emergencia de la figura del "cangaceiro" en gran parte de la narrativa de cordel (precisamente en expansión a partir de esta etapa).[34] Apoyándose sutilmente en esa tradición, Euclides exalta el coraje *jagunço*, dejándose fascinar especialmente por la capacidad de autoinmolación ascética de los canudenses en defensa de principios éticos y religiosos trascendentes. Aunque la confusión de cuerpos, clases y categorías morales del magma colectivo es predominantemente negativa, el éxtasis místico evidencia también un potencial de cohesión afectiva que podría reencauzarse –secularizado– para consolidar la comunidad nacional. En ese foco en ruinas, separado por "tres siglos" de las ciudades del litoral, residen algunas claves para suturar la nación, rescatando de los escombros –y a través del ensayo– la asombrosa integración comunitaria de estos "otros", su heroísmo popular y sed de trascendencia ejemplares, superiores respecto de los valores burgueses del polo modernizador. Sin saberlo –sin querer–, Euclides encuentra en los cuerpos fragmentados y esqueléticos, en las familias destrozadas y en las ruinas de un orden tradicional devastado, fragmentos "preciosos" para recomponer la arquitectura simbólica de la nación. De allí que el propio ensayo se inspire en una concepción "arqueológica" de la interpretación cultural, partiendo de los vestigios con los cuales es posible componer, a futuro, una totalidad de sentido y con ella, en última instancia, una totalidad nacional.

[33] La referencia al "estigma de Cam" circula reiteradamente entre los siglos XVI y XVIII durante la expansión del trabajo forzado en las economías coloniales, como justificación del tráfico negrero y del discurso salvacionista.

[34] De hecho, el ensayo de Euclides aprovecha algunos elementos de la literatura popular nordestina, al tiempo que ésta se ve posteriormente influida por la escritura de *Os sertões*. Además de la gravitación de la figura del "cangaceiro", la propia guerra de Canudos es objeto de representación literaria en el cordel de la época, convirtiéndose en uno de los primeros acontecimientos históricos transpuestos a este género. Así por ejemplo, un ex soldado en la represión de Canudos –José Melchíades Ferreira da Silva– compone en 1900 el primer cordel sobre este tema (titulado *A guerra de Canudos*), en el que recrea las cuatro expediciones, asumiendo la mirada oficialista, laudatoria del ejército. Véase Mark Curran, *História do Brasil em cordel*, San Pablo, USP, 2001.

Por su parte, el fenómeno de Canudos es abordado por Machado de Assis en varias crónicas dominicales producidas para la columna "A semana" de la *Gazeta de Notícias* de Río de Janeiro, entre 1894 y 1897, concluidas antes de la represión final. En estos textos se percibe –al igual que en las ficciones– un Machado escéptico, crítico de los valores absolutos tanto del romanticismo como del positivismo, capaz de instaurar un quiebre inquietante con respecto a la imagen de los conselheiristas construida por los discursos oficiales, incluso en la propia *Gazeta de Notícias*. Estas crónicas, tensionadas entre la dependencia y la autonomía del arte (y preservando una marcada diferencia estilística con respecto al resto de las secciones del periódico) constituyen una instancia privilegiada para observar de qué modo la escritura de Machado de Assis procesa la experiencia social de la modernidad, develando vínculos insospechados entre diversos órdenes de la subjetividad y/o de la vida social, al apelar al "extrañamiento" emanado de "ver cosas diminutas, cosas que escapan a la mayoría, cosas de miopes" (tal como declara en una crónica publicada en la *Gazeta* el 11 de noviembre de 1897). Como veremos, al condenar el sensacionalismo de los discursos que demonizan a Conselheiro –y que desconocen tanto los principios ideológicos del movimiento como las características del vínculo entre el líder religioso y su grupo–, Machado defiende indirectamente el carácter resistente (e incluso contra-hegemónico) del arte, capaz de horadar críticamente el sistema desde dentro.

La primera crónica sobre Canudos (publicada el 22 de julio de 1894) se titula "Canção de piratas", en intertexto con la "Chanson de pirates" (1828) incluida en *Les orientales* de Victor Hugo. Aquí Machado identifica a los conselheiristas, así como también a los "clavinoteiros" de Belmonte, con los corsarios míticos que en la fabulación romántica roban para vivir, trafican esclavos y secuestran bellas mujeres. Impulsado por la resistencia a la razón de los "cerebros alineados" y por el anhelo de trascendencia (y transgresión), Conselheiro se transmuta en un remedo de los piratas románticos. Apelando a esta afiliación, el cronista inaugura un trabajo de estilización del líder mesiánico y sus seguidores, convertidos en un mito literario. Centrándose en los márgenes ideológicos para pensar los márgenes de la nación, Machado apela a una estética "residual", de confrontación explícita con respecto al positivismo hegemónico, para convertir a los rebeldes en figuras poéticamente auratizadas. Instaurando veladamente una oposición –tópica a fin de siglo– entre las perspectivas estética y burguesa, Canudos deviene así un polo utópico (de renacimiento de la poesía, del trascendentalismo) en el seno de la secularización; incluso, bajo el discurso de Machado puede entreverse la proyección lúdica de un deseo utópico, la búsqueda (ya infructuosa) de un espacio auratizable fuera de la experiencia moderna (e incluso, indirectamente, la búsqueda de una relegitimación del arte). Es evidente el carácter transgresivo contenido en el relativismo con que celebra el nomadismo, la economía del asalto y la libertad sexual de Canudos, convertidos sutilmente en atentados ejemplares contra los valores burgueses, como expresiones de una anhelada autenticidad "originaria", idealizada como antítesis respecto de la artificiosa modernidad urbana. Ese retorno de un sustrato romántico resulta inquietante por su carácter relativamente anacrónico, en un Machado que, al mismo tiempo, cuestiona el romanticismo desde una perspectiva escéptica, afín a la crisis de valores finiseculares.[35] En esta dirección, tanto el milenarismo de Conselheiro en

[35] Recuérdese, en este sentido, la ficción "O espelho", cuya anécdota puede interpretarse como el descubrimiento de la caída del yo romántico, de la imposibilidad del "ser" más allá del reconocimiento simbólico de los otros. Véase J. Machado de Assis, *Obras completas*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

términos sociales, como el romanticismo en términos estéticos, filosóficos y subjetivos, forman parte de un mismo arcaísmo arcádico, imposible bajo la experiencia moderna, confinado a las fronteras de lo residual y del deseo.

Además, esta idealización dibuja una aporía, pues si la mirada relativista invierte las connotaciones bestializadoras dominantes (que transforman a los rebeldes en delincuentes), lo hace desde una posición reduccionista que no deja de implicar cierta manipulación etnocéntrica: así como la fotografía etnográfica del período interpone un dispositivo exotizante para imponer al "otro" una identidad que responda a la pulsión exotista, Machado presupone sujetos que deciden salirse del sistema para gozar utópicamente de su libertad: "los partidarios de Conselheiro se acordaron de los piratas románticos, sacudieron sus sandalias en la puerta de la civilización y salieron a la vida libre".[36] Machado no percibe la exclusión histórica (económica, social y cultural) de las masas campesinas; desde la perspectiva lúdica del deseo, la expulsión es convertida en una salida voluntaria hacia fuera del orden, por "hombres hartos de esta vida social y pacata".[37] En este sentido, el mundo del "otro" es consumido conscientemente como un disparador curioso de la imaginación del yo-flanêur: por eso "sin que se sepa la verdadera doctrina de la secta, nos resta apenas la imaginación para descubrirla y la poesía para embellecerla. Estas últimas tienen derechos anteriores a toda organización social y política". Incluso la idealización romántica acaba formando parte del movimiento lúdico de un "yo" condescendiente que afirma su jerarquía otorgándole al "otro" altos valores heroicos provenientes de su propio paradigma. Bajo una paradoja cercana a la que despliega Montaigne en "Des cannibales", el relativismo cultural se revela etnocéntrico, y la alteridad deviene un espejo para el despliegue narcisista del deseo propio.[38]

Machado retoma el tema de Canudos recién dos años después, el 13 de septiembre de 1896. Su posición con respecto a Conselheiro se refracta en el abordaje de otro líder mesiánico de Bahía, Manoel da Benta Hora. El sujeto de enunciación recorta para sí un lugar de observación secularizado que suspende el juicio valorativo sobre la verdad o falsedad de ese mesianismo. La argumentación relativista se aproxima a la empleada antes para el caso de Canudos: aunque escéptico, el cronista basa su prudencia en el desconocimiento del evangelio del nuevo líder. Así, Machado vuelve a promover un ejercicio filosófico de apertura relativista, crítico del universalismo dominante. Construyendo magistralmente un punto de vista estrábico, despliega un doble extrañamiento desnaturalizador, pues admira el mesianismo popular, cuestiona la exigencia de detención de Benta Hora, e incluso subraya maliciosamente la retórica hiperbólica de los telegramas oficiales, que contradicen la naturaleza concisa del género respondiendo meramente a la obsesión "por las ricas vestiduras del pensamiento".[39]

Defendiendo la libertad de profesar (equiparada a la libertad republicana de escribir e imprimir), el cronista retoma el argumento romántico de "Canção dos piratas", al apelar implícitamente a Prodhon, para atenuar la gravedad del delito de robo practicado en Canudos en

[36] "Os partidários do Conselheiro lembraram-se dos piratas românticos, sacudiram as sandálias à porta da civlização e saíram à vida livre", J. Machado de Assis, *Obras completas*, San Pablo, Jackson, 1955, vol. 2, p. 145.
[37] *Ibid*.
[38] De hecho, otros pasajes contrapesan esta idealización, apelando al mismo repertorio romántico pero para exhibir irónicamente la degradación flagrante del modelo local (por ejemplo, la crónica del 6 de diciembre de 1896, en la que compara a Cromwell con Conselheiro).
[39] J. Machado de Assis, *Obras completas*, Río de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, vol. 3, p. 730.

nombre de un ideal. Afirmando su relativismo cultural, advierte el riesgo de extender irresponsablemente las certezas sobre el conocimiento del "otro", tal vez superior al "nosotros" por presentar una coherencia mayor entre teoría y práctica.[40] El elogio deviene circularmente, como en Montaigne, crítica a la incoherencia del "yo". Canudos deviene así un foco paradigmático de resistencia a los valores burgueses, capaz de develar el desajuste flagrante entre ideas y realidad (parte del sintomático "fora de lugar" que su narrativa aborda mediante sutiles mediaciones).[41]

Ahora bien; la auratización romántica del mundo popular, visible en las primeras crónicas, parece sostenerse especialmente sobre la base de una abstracción. De hecho, las contradicciones estallan cuando, derrotadas las primeras expediciones militares, crece el clima de histeria en el país ante la resistencia inverosímil del grupo "retrógrado". En una crónica del 6 de diciembre de 1896, Machado compara el crecimiento de la influencia de Conselheiro con la expansión de la enfermedad de "beri-beri" a nivel nacional. Y ya lejos de la idealización utópica de los saqueos proudonianos, lamenta que el movimiento no haya sido sofocado en sus primeras manifestaciones. Aun así, despliega un ejercicio paradójico que conduce al rechazo y a la identificación con el "otro": Conselheiro es "detestável" y, al mismo tiempo, admirable porque, munido apenas del recurso de la palabra, suscita una adhesión popular superior a la alcanzada por los políticos republicanos.[42]

A comienzos de 1897, Machado continúa protestando contra los telegramas que construyen una imagen monológica de Conselheiro como un líder fanático que busca "destruir las instituciones republicanas", denunciando "la persecución que se está llevando a cabo contra la gente de Antônio Conselheiro" y el modo en que la prensa (incluso el enviado por la propia *Gazeta de Notícias*)[43] escamotea la aproximación al punto de vista de los canudenses y de su líder, al limitarse a percibir el conflicto sólo desde el punto de vista de los intereses del gobier-

[40] Pues "¿quién nos dice que, practicado como un fin moral y metafísico, asaltar y robar no es una simple doctrina? Si la propiedad privada es un robo, como quería un publicista célebre, ¿por qué el robo no ha de ser una propiedad? ¿Y qué mejor método de propagar una idea que ponerla en ejecución? Hay, en no recuerdo qué libro de Dickens, un maestro de escuela que enseña a leer prácticamente; hace que los pequeños deletreen una oración, y en vez del seco análisis gramatical, manda practicar la idea contenida en la oración; por ejemplo *yo lavo los vidrios*, el alumno deletrea, toma el balde con agua y va a lavar los vidrios de la escuela" (J. Machado de Assis, *Obras completas,* 1997, p. 731).

[41] Al respecto, véase el análisis ya clásico de Roberto Schwarz sobre los dualismos en la ficción machadiana (principalmente en *Ao vencedor as batatas*, San Pablo, Duas Cidades, 1977). Por otra parte, Machado defiende la libertad religiosa porque concibe la esfera de las creencias como fuera del campo político, no sólo como una estrategia de resistencia a la secularización, sino también como defensa solapada del monarquismo asociado al milenarismo. Desde una ambivalencia ideológica semejante, Machado, aunque no condena la abolición, denuncia el beneficio hipócrita del abolicionismo dentro de la clase dirigente, y la debilidad de un gesto que no anula el sistema de valores fundado en la explotación esclavócrata (en este sentido, véase por ejemplo la crónica del 19 de mayo de 1888 publicada en la sección "Bons dias!" de la *Gazeta de Notícias* –en *Obras completas*, <http://portal.mec.gov.br/machado/index.php>, 2008).

[42] "Antes que nada, saquémonos el sombrero. Un hombre que, sólo con una palabra de fe, y la pasividad de las autoridades, congrega en torno de sí a tres mil hombres armados, es alguien. Ciertamente no es digno de imitación; llego a encontrarlo detestable; pero que es alguien no hay duda. No me repliquen con algoritmos electorales; para las elecciones puede ser muy bueno reunir a dos o tres mil personas, pero son personas que votan y se retiran, y no se reúnen todas en el mismo lugar [...]. Yo digo, con Bossuet: 'Sólo Dios es grande, hermanos míos'" (J. Machado de Assis, *Obras completas*, 2008, p. 486).

[43] En efecto, incluso el enviado por la *Gazeta de Notícias*, Fávila Nunes, es cuestionado por escribir desde Salvador y sólo a partir del testimonio de terceros. Las intervenciones de Fávila Nunes en la *Gazeta de Notícias* se encuentran reproducidas en Walnice Nogueira Galvão, *No calor da hora. A guerra de Canudos nos jornais*, San Pablo, Atica, 1977, pp. 140-225.

no.[44] En la crónica del 31 de enero de 1897, la utopía vuelve a llenar los vacíos de saber sobre el "otro", al tiempo que el cronista continúa exigiendo una mirada que densifique esa alteridad desconocida, para aprehender –en última instancia– el enigmático vínculo entre líder y masa. Sin embargo, en esa demanda de espesor etnográfico anida ya, solapadamente, la confianza en la pronta aniquilación de Canudos. Machado repite así el gesto que inaugura el estudio de las culturas populares en la modernidad y que, tal como advierte Michel de Certeau,[45] supone el registro obsesivo y fascinado de prácticas en disolución, el movimiento paradójico en que la generación de saber colabora en el perfeccionamiento de la represión.

Aun así, el cronista persiste en dislocar el punto de vista hegemónico, heroizador de las tropas movilizadas contra Canudos.[46] En la última crónica que escribe sobre Canudos (del 14 de febrero de 1897), vaticina la segura –e irreprimible– transmisión del heroísmo aurático del líder entre la población humilde y analfabeta del Brasil; afirma que Conselheiro es una "celebridade" también en el exterior, y desenmascara la debilidad de la república frente al poder del "otro":

> Habitante de la ciudad, puedes ser conocido en toda la Rua do Ouvidor y sus alrededores [...]; con todo eso, con tu nombre en los periódicos o en las esquinas de una calle, no llegarás al poder de aquel hombrecito que se pasea por el sertón.[47]

Y previendo la centralidad paradójica de la escritura para suturar la nación y la memoria… una vez concluido el exterminio, Machado insiste en probar la perdurabilidad de la experiencia mesiánica en la memoria colectiva, pues anticipa que, una vez extinguido, ese mundo será reconstruido por algún escritor, o incluso por algún devoto "relíquia dos Canudos", asegurando su trascendencia. En este sentido, la dimensión transgresiva del relativismo machadiano (que establece un contrapunto con los discursos oficiales y con las primeras versiones del propio Euclides) será absorbida en *Os sertões*, obligando a profundizar el estrabismo crítico del letrado.

Ahora bien, ¿qué relaciones pueden establecerse entre ensayo, crónica y discurso fotográfico? ¿En qué medida las fotos constituyen un documento histórico capaz de completar, corregir o

[44] Para Machado, "dado que tudo seja exato, não basta para conhecer uma doutrina. Diz-se que é um místico, mas é tão fácil supo-lo que não adianta dizê-lo. Nenhum jornal mandou ninguém aos Canudos. Um repórter paciente e sagaz, meio fotógrafo ou desenhista, para trazer as feições do Conselheiro e dos principais sub-chefes, podia ir ao centro da seita nova e colher a verdade inteira sobre ela. Seria uma proeza americana" (J. Machado de Assis, *Obras completas*, 1955, pp. 403-404). Esa exigencia de una observación etnográfica (que recuerda el final transgresivo de "Des cannibales") supone un ejercicio estrábico y autocrítico que no sólo suscita el innovador desplazamiento de corresponsales al lugar de la "guerra", sino que además, en la estela de las *Cartas persas* de Montesquieu, prefigura la esforzada ambivalencia entre etnocentrismo y relativismo cultural plasmada luego en *Os sertões*.

[45] Michel de Certeau, "La belleza de lo muerto", en *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.

[46] Irónicamente, el cronista juega con la conciencia de la ilegitimidad del "otro", desde donde la inserción en el sistema se percibe como una fantasía coherente y, al mismo tiempo, absurdamente imposible: en la crónica del 31 de enero de 1897, Machado imagina a Conselheiro elegido "para formar parte de la cámara de diputados, y que ahí llega, como aquel francés musulmán que ahora figura en la cámara de París, con turbante y *burnu*. Estoy viéndolo entrar a Conselheiro, dejando el bastón donde otros dejan el paraguas, y posar su túnica donde otros posan los pantalones. Estoy viéndolo ponerse de pie y proponer una indemnización para sus diez mil hombres de Canudos" (J. Machado de Assis, *Obras completas*, 2008).

[47] Habitante da cidade, podes ser conhecido de toda a Rua do Ouvidor e seus arrabaldes […]; com tudo isso, com o teu nome nas folhas ou nas esquinas de uma rua, não chegarás ao poder daquele homenzinho que passeia pelo sertão", *Obras completas*, 1997, p. 764.

incluso desmentir la interpretación de estos otros discursos? Y en particular, ¿cómo leer la intertextualidad que se establece entre las imágenes que abordan la represión de Canudos (conteniendo significados no verbales frágiles y difícilmente interpretables) y la posterior escritura euclidiana, sesgada por la imaginación histórica producida por las imágenes previas? En este caso, el diálogo entre fotografía y lenguaje se vuelve especialmente relevante, ya que entre ambas discursividades en intertexto se produce parte del sentido histórico de la "guerra" de Canudos.[48]

Partiendo de la hipótesis de que el registro fotográfico constituye una interpretación (y no la simple captación de la inmanencia de un objeto),[49] es posible pensar que el mismo trabajo del inconsciente que interviene en la escritura, se activa en la fotografía, a pesar de –o junto con– la apariencia de objetividad, ya que en ambas experiencias se instauran mediaciones representacionales específicas.[50] En el trabajo de Barros este proceso se encuentra presente, aunque solapado, al movilizar significados más allá de la mera aprehensión documental y de los límites impuestos por la censura.

Flávio de Barros llega a Canudos, como fotógrafo contratado por el ejército en Salvador, pocos días antes de la rendición del poblado, y se retira una semana luego de la caída.[51] En ese contexto de fuerte censura, las escenas "fotografiables" ya han sido en parte previamente definidas: el artista debe subrayar ciertos hechos y ocultar otros, respondiendo a las presiones del ejército (por ejemplo, no puede mostrar los cadáveres –sobre todo los del bando "civilizatorio"–; debe exhibir las tropas exultantes, bien alimentadas y provistas de municiones, o callar sobre los excesos represivos del ejército, probando en cambio el respeto por los prisioneros, visible en la contención de los niños huérfanos, la atención médica de los canudenses y su alimentación). Aunque presionado por estos límites, selecciona posturas, puntos de vista y

[48] En ese sentido, resulta evidente que este trabajo dialoga con un conjunto más amplio de trabajos que abordan el papel de la cultura visual en la formación de los imaginarios sociales. Éste es un tema central en el debate contemporáneo de las ciencias sociales, constituyendo un espacio de investigación actualmente en expansión y necesariamente interdisciplinario (al vincular elementos teóricos y metodológicos provenientes de la historia intelectual, la historia del arte, la crítica literaria y la antropología, entre otras disciplinas). Al respecto, véase por ejemplo Miguel Rojas Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

[49] Al respecto véase por ejemplo Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, y Peter Burke, *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica, 2005. Una sistematización de las principales reflexiones en torno al valor historiográfico de la fotografía (en Walter Benjamin, Gisele Freund, Pierre Bourdieu, Roland Barthes, Philippe Dubois, Susan Sontag y John Berger entre otros) puede verse en Déborah Dorotinsky, "La fotografía como fuente histórica y su valor para la historiografía", en *Fuentes humanísticas*, México, UNAM, 2005.

[50] Véase François Soulages, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005, p. 268.

[51] Vale la pena recordar que Barros es contratado luego de la muerte –en el escenario de combate– de Juan Gutiérrez de Padilla, un fotógrafo español radicado en Río de Janeiro, que había registrado la "Revolta da Armada" como fotógrafo del ejército. Allí se había limitado a captar los daños materiales al concluir la confrontación, y a crear algunas puestas en escena de acción bélica simulada. Convertido así en una figura ideal para acompañar a las fuerzas armadas en Canudos, Gutiérrez muere al poco tiempo de llegar al escenario del conflicto, probablemente sin haber podido iniciar su trabajo. El propio Euclides viaja a Canudos munido de una cámara portátil, entusiasmado con la idea de realizar un registro objetivo de los acontecimientos, aunque las fotos que realiza allí se pierden luego, de modo que Euclides utiliza las imágenes de Flávio de Barros, el único fotógrafo que finalmente documenta el conflicto. El registro completo de Barros sobre Canudos contiene setenta fotografías, disponibles en <http://acervos.ims.uol.com.br> (colección N° 002005 del Instituto Moreira Salles). La digitalización permite el registro de detalles significativos desde el punto de vista historiográfico, perdidos en las copias originales. Véase Sérgio Burgi, "Estratégias de preservação", en Antônio de Franceschi (org.), *Cadernos de fotografia brasileira: Canudos*, San Pablo, Instituto Moreira Sales, N° 1, 2002. Otros artículos compilados en esa edición constituyen una referencia valiosa para el análisis de la fotografía de Barros que aquí se propone.

contextos, produciendo implícitamente una interpretación que aleja las imágenes respecto del "testimonio de una verdad histórica" para volverlos vestigios opacos acerca de la condición de los "otros" sociales y, especialmente, del propio sujeto de enunciación.

Por un lado, respondiendo a los límites impuestos por las situaciones de riesgo bélico, los constreñimientos técnicos, los condicionamientos de la censura e incluso la modelización del subgénero "fotografía de guerra", Barros tiende a subrayar su oficialismo, colaborando en la construcción de un discurso predominantemente militarista, para lo cual crea fotos planeadas y estáticas, privilegiando ampliamente el registro del ejército. Así, la mayor parte de las imágenes son retratos exultantes de las tropas de la cuarta expedición, que apuntan a mostrar un ejército eficiente, organizado e higiénico, que alimenta bien a sus soldados y brinda asistencia médica incluso a los canudenses.

A pesar de estas limitaciones tanto ideológicas como técnicas,[52] varias imágenes de Barros responden a ciertas convenciones plásticas novedosas, dando lugar a ficciones "pictóricas" relativamente meditadas. Aun inscribiéndose en el seno de la visibilidad oficial, y oscilando entre conjurar lo siniestro en el "otro" (al permitir el control consciente de temores inconcientes) y reactualizar ese temor, Barros evita la estereotipia de la alteridad, abriendo camino a discursos ambivalentes como los de Euclides y Machado. Así, tanto la fotografía como el ensayo provocan un acercamiento hacia la alteridad, permitiendo resistir la homogeneización reduccionista que imponen otros discursos oficiales. Ninguna de las fotografías subraya la inferioridad de los sertanejos pues, a pesar de las restricciones por su condición oficial, Barros construye una cierta mirada etnográfica, lejos tanto de la idealización como del rebajamiento grotesco. En ese sentido, interpelada por el conflicto, también la fotografía parece atrapada por la contradicción, oscilando entre exaltar las demostraciones de fuerza republicana y reconocer la dignidad del "otro". Acercándose por momentos a la legitimidad emanada del arte, sus escenas se alejan deliberadamente de los registros policiales y criminológicos; la lente busca un punto medio capaz de evitar intimidar al interpelado por la cámara (como sucede en cambio con los retratos propios de la taxonomía positivista), y aunque conserva cierto distanciamiento, aborda no sólo escenas de masa (como por ejemplo, en la toma de "400 jagunços prisioneiros", donde registra la multitud de mujeres y niños rendidos), sino también a algunos canudenses aislados, dándoles cierto espesor semántico y reconocimiento en su individualidad.[53]

Sin embargo, la fotografía de Canudos no deja de inscribirse en el marco de la producción de una mercancía moderna que reifica al "otro" como nueva imagen de consumo, con un fuerte valor de exhibición exotista. En este sentido, además de inscribirse en el género "fotografía de guerra", el registro de Barros acompaña la emergencia de la temática etnográfica en la fotografía brasileña, en la que indígenas y negros son presentados fuera de sus contextos culturales, suavizadas las diferencias perceptibles como "amenazantes", e integrados en una galería de estereotipos, consumidos por el exotismo burgués como imágenes de la identidad local. En

[52] Entre otros problemas técnicos se encuentra el conflicto entre la dinámica vertiginosa de las operaciones militares –un objeto paradigmático ya consagrado por la plástica del historicismo romántico–, y el predominio de una estética fotográfica centrada en la captación de las imágenes estáticas. Así por ejemplo, en "Prisão de jagunços pela Cavalaria", ante el peligro que implica fotografiar de cerca los combates, Barros apela a la teatralización actoral de una pelea a escala reducida.

[53] Para ésta y las siguientes referencias fotográficas de Flávio de Barros, véase <http://acervos.ims.uol.com.br> (colección N° 002005).

esta dirección, en la producción de Barros cobra una centralidad particular el retrato del cuerpo de Antônio Conselheiro ("Bom Jesus Antônio Conselheiro, depois de exumado"), fotografiado por orden del ejército precisamente antes de la decapitación. Su retrato –que será luego anexado al informe final del comandante militar, como prueba flagrante de la derrota del enemigo– revela la contracara paródica del doble cuerpo del rey, vuelto ahora un puro despojo exhibido para la euforia de las multitudes republicanas, aunque persiste su carácter enigmático.[54] Esa imagen produce una fuerte fetichización que demuestra la superioridad material de la República, así como también la superioridad de la razón secularizadora sobre el "otro" exhumado, profanado, inminentemente decapitado, al fin privado de aura. Degradación del cuerpo, reproducción técnica y desencantamiento del mundo convergen fugazmente para hacer palpable la violencia implícita en el disparo… de la cámara, cómplice de la violencia represiva.

Aun así, en la producción fotográfica de Barros pueden verse algunos elementos que provocan, voluntaria o involuntariamente, cierta humanización de las víctimas, aproximándose al reconocimiento de la alteridad implícito en Euclides y en Machado. En "400 jagunços prisioneiros",[55] mujeres y niños yacen en tierra, amontonados, formando una alteridad compacta, cadavérica y telúricamente resignada. Algunas mujeres con las cabezas cubiertas, acaso fieles al fundamentalismo milenarista del régimen arcaico, o pudorosas (ante el ultraje sexual de las tropas o ante la devastación física y emocional provocada por las privaciones) interpelan a una cámara que busca aproximarse al "otro", pareciendo esforzarse por adoptar su punto de vista, casi a ras del suelo.

A pesar del título, "400 jagunços…" retrata predominantemente a mujeres y niños. El fotógrafo elige deliberadamente dar protagonismo a la condición femenina y maternal de los canudenses, desplazando a los pocos hombres sobrevivientes al fondo de la imagen, probablemente para evitar el duro retrato en primer plano de los condenados al degüello, así como también para generalizar, por medio de la puesta en foco de la condición femenina y materna, la victimización de los vencidos. Además de feminizar a los sobrevivientes, ese gesto puede leerse como complicidad para con la eliminación de las víctimas masculinas. Recuérdese además que, estratégicamente, ésta es la única imagen elegida por Euclides para representar a los "otros" en la primera edición de *Os sertões*;[56] el ensayista modificará el título de esta foto por el de "As prisioneiras", silenciando ya definitivamente la presencia, al fondo, de los varones condenados a muerte, para subrayar en cambio más enfáticamente la condición "femenina" y "maternante" de la alteridad en su conjunto. Así, ambos intelectuales extienden la debilidad, la indefensión y la incompletud supuestas en el género femenino al colectivo de los subalternos rebeldes. El subgrupo femenino ha sido decantado por la "selección natural" de la guerra como el único asimilable a la moderna República. La imagen tranquilizadora del "otro", al fin pasivizado mediante su reducción literal al *minus* que, para la mentalidad patriarcal, portan mujeres y niños, busca convocar la intervención paternal del conmovido espectador urbano, bur-

[54] Tal como señalamos, su cabeza será enviada al antropólogo y criminalista Nina Rodrigues, para intentar comprobar en la textualidad del rostro y el laberinto del cerebro las marcas del delito.

[55] Se trata del retrato de la rendición, el 2 de octubre de 1897, de cientos de canudenses, gracias a la mediación del líder conselheirista Antônio Beatinho.

[56] En su primera edición de *Os sertões*, Euclides incluye las siguientes fotos (editadas allí por primera vez): "Divisão Canet" (que Euclides llama "Monte Santo"); "7mo. Batalhão nas trincheiras" (en *Os sertões*, "Acampamento dentro de Canudos") y "400 jagunços prisioneiros" (en *Os sertões*, "As prisioneiras").

gués y masculino. A la vez, esos lazos maternantes también evidencian un último resto de *comunitas* y, con él, de religiosidad trascendente. Desplazados, esos rasgos son apropiados "desde arriba" para reforzar la trascendencia "sacra" que implica, para el lector potencial, la misión cívica de redimir a los sobrevivientes, integrándolos a la familia simbólica de la nación. En este sentido, recuérdense las connotaciones sociales redentoristas que movilizan las imágenes de maternidad popular tales como "A redenção de Cam" de Modesto Brocos, indirectamente resignificadas a partir de esta fotografía de Barros. En ambos casos, el cuerpo femenino es reducido al papel de recipiente para una apropiación masculina supuestamente trascendente y redentora de la inferioridad.

La maternidad devastada en "400 jagunços..." opera como inversión inquietante de las figuraciones exaltadoras de la maternidad republicana. Así por ejemplo, el óleo "A pátria" (1919) de Pedro Bruno[57] muestra a las mujeres madres en el seno de la esfera doméstica, como productoras de dos símbolos emblemáticos de la nación: la bandera y la nueva generación de ciudadanos. Recluidas en el espacio doméstico pero proyectadas hacia la inmensidad de la nación (por medio del simbólico ventanal), mujeres de distintas edades combinan el cuidado de los "hijos de la nación" con la confección esmerada de ese símbolo trascendente que llena el centro de la escena y cobija –simbólica y literalmente– a los niños, íntimamente familiarizados con los símbolos nacionales. Dos héroes masculinos reivindicados por la reciente tradición republicana (Deodoro da Fonseca y Tiradentes) presiden paternalmente la escena desde la pared, creando un equilibrio entre las connotaciones cívico-militares y las religiosas,[58] al tiempo que la figura de la Virgen refuerza el peso del catolicismo 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.

En este sentido, los cuerpos raquíticos de "400 jagunços..." se aglomeran, refugiados bajo toscos rebozos, en contrapunto radical con los niños pletóricos generosamente amamantados y amparados por la bandera en "A pátria". Privados de intimidad doméstica, de sus líderes y de sus imágenes religiosas, los miembros de familias canudenses disueltas, promiscuamente hacinados por la fuerza, son la contracara flagrante de la estabilidad burguesa en el cuadro de Pedro Bruno. El cinturón amenazante que forma el ejército en la fotografía de Barros, enmarcando por detrás a los prisioneros, duplica el simbolismo protector de los padres de la República en el óleo; incluso la llanura desértica del escenario fotografiado es la inversión perfecta de la elevación "trascendente" que se dibuja en el paisaje promisorio del cuadro.

Este doble movimiento, de arrasamiento secularizador y republicano de la sacralidad popular, y de sacralización de los valores secularizados de la República, encuentra una nueva formulación en otra imagen de Barros, "Igreja de Santo Antônio". Aquí, la iglesia fotografiada deviene un icono emblemático tanto de la comunidad en ruinas como de la propia crisis secularizadora que conduce al arrasamiento de Canudos. Incluso la ambivalencia de la cruz, en ruinas pero en pie, expresa por sí misma algo semejante a la tensión, contenida en las crónicas de Machado y en *Os sertões* como bajo continuo, entre el elogio de la secularización y el anhelo de una resacralización del mundo social. Como los vestigios arqueológicos que pueblan el

[57] Una repoducción de este óleo (perteneciente al Museu da República de Río de Janeiro) se encuentra disponible en internet en <http://www.ihgrgs.org.br> y editado en papel (además de analizado en clave política) en Murilo de Carvalho, *La formación de las almas*, *op. cit.*
[58] Reforzada por la dimensión crística de Tiradentes.

ensayo de Euclides, la arquitectura parece destruida para que confiese un secreto volátil e inasible, como si aquí la imagen pudiese revelar más intensamente el "ser para la ruina" de todo objeto cristalizado por la lente, extraído de su fugacidad. Los cuerpos de los soldados y los sertanejos (obviamente no canudenses, pues ningún hombre se salva del degüello) están presentes también como recurso para revelar en escala el tamaño de las construcciones; pero involuntariamente, sometidos a la estética de la ruina, mostrando rostros curtidos, casi momificados por el clima y la miseria, devienen espectros integrados al paisaje desolado. Aunque en principio los actores retratados esbozan gestos de dominio –propios de una gestualidad triunfante–, ese cuerpo a cuerpo con los escombros (en lugar de optar por posar a distancia) sugiere cierta familiaridad con las condiciones precarias de vida, propias de la común marginación social.

De este modo, tanto Barros como Euclides enfatizan el peso de los escombros como hiato traumático, subrayando los momentos críticos, antitéticos, de la dialéctica histórica. En cambio, otros fotógrafos que celebran exultantes la modernización, aprehenden higiénicamente el antes y el después de las metamorfosis modernizadoras, evitando deliberadamente captar las transiciones (las *in*cisiones) virulentas, revulsivas, traumáticas en términos psico-sociales.[59] En ese sentido las visualidades oficiales se tensan, pues la fotografía de Barros –acaso sin querer– revela precisamente lo que obtura la cámara de los fotógrafos que consagran la modernización urbana: el momento destructivo –y con él el costo social– de la metamorfosis modernizadora.

Barros realiza una única fotografía a un varón canudense individualizado: "Um jagunço preso" muestra a un prisionero orgulloso, digno a pesar de la inmovilidad del cuerpo por las cuerdas, que interpela la cámara ocupando el centro de la escena, mientras probablemente espera ser degollado; la imagen evidencia su integridad física y ética, y capta algo de la actitud heroica, soberbia y desafiante que fascinará a Euclides. Al mismo tiempo, también cabe pensar que el retrato del jagunço preso en la versión de Barros se halla "contaminado" por la pauta hegemónica que impone en entresiglos la solemnidad gestual aun para el retrato de personajes populares, predefinido en base al gusto de la clase dirigente.[60] Aquí el rodeo de los soldados prueba la custodia de un bien preciado, dadas las dificultades del ejército para atra-

[59] Éste es el caso, por ejemplo, de la obra de Augusto Malta de Campos, el fotógrafo oficial de la "Prefeitura" durante la gestión de Pereira Passos. Malta aprehende las transformaciones modernizadoras que obligan a realizar numerosos derrumbes de conventillos y a expulsar a los pobres hacia los morros. Su mirada privilegia el registro de los aspectos positivos de la reforma, subrayando la erección de fachadas "Belle Époque" o la expansión de la iluminación eléctrica, el teléfono o los nuevos medios de transporte. En general, los actores sociales se hallan ausentes de esos modernos escenarios vacíos; y si los sectores populares ingresan en el campo de "lo fotografiable", lo hacen en escenas estrictamente "edificantes" (erigiendo modernos edificios, desmalezando morros, asistiendo a la educación primaria o recibiendo dádivas de beneficencia de la élite). En este sentido, la fotografía de Malta –como la pintura de "panoramas" de la capital, de moda en esta etapa– exalta el éxito de la modernización europeizante, captando el estado previo y el posterior a las reformas, y oculta la pervivencia insistente de las "lacras sociales": el hacinamiento, la marginación social, las prácticas insalubres en la intimidad de los conventillos o en las calles ocupan deliberadamente muy poco espacio en su registro, y sólo se hacen visibles como el "pasado en extinción". A tal punto su figura se asocia a la demolición que reiteradamente es atacado por los sectores populares cuando éstos lo descubren fotografiando sus "moradias".

[60] De hecho, en el retrato de negros pobres predominan las fotografías en poses solemnes y ropas "aristocráticas" como respuesta a sus deseos de igualdad. Las fotos de estudio implican claramente una puesta en escena teatral con decorados y una gestualidad estudiada, sometida a la impronta estética de la élite. Los más pobres, desplazados desde el estudio privado del fotógrafo al espacio público de los paseos, aparecen retratados en la contradicción –a veces dramática o incluso grotesca– entre la imagen elegante que traduce la pose corporal y la miseria que evidencia la vestimenta. Al respecto véase, entre otros, Nelson Schapochnik, "Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade", en Nicolau Sevcenko, *História da vida privada no Brasil, op. cit.*

par jagunços vivos (éstos preferían morir luchando o aun esperar a ser quemados dentro de sus casas);[61] ese cerco, que duplica simbólicamente el de las tropas sobre Canudos, también permite que la cámara registre, acaso involuntariamente, la supuesta "inferioridad racial" común (más bien, la experiencia compartida de exclusión social) que une inconscientemente a víctimas y victimarios.

En "Corpo sanitário e uma jagunça ferida", una joven canudense herida reposa en su camilla, rodeada por un grupo masculino de espectadores curiosos, casi reverenciales respecto del cuerpo y/o de la cámara. La fotografía opera como un dispositivo que exhibe ufano la solidaridad militar para con los rebeldes: el cuerpo de médicos militares rodea a la joven hospitalizada, prueba "evidente" del "buen tratamiento" que reciben los conselheiristas presos (en desmedro de los testimonios posteriores que denuncian el maltrato de las mujeres y los niños y el degüello de todos los prisioneros varones, aun después de la rendición final). Aquí la joven mira activamente a la cámara, negándose a ser un objeto pasivamente escrutado por la lente. Además, la composición se estiliza en el contraste entre el cuerpo femenino, horizontal y blanco de la sertaneja vencida/enferma, sobre el fondo vertical y negro de los varones vencedores/saludables enmarcados por la teatralidad de la tienda de campaña; esa cruz de semas polarizados redefine, secularizada, la cruz sobreviviente en "Igréja de Santo Antônio", revelando el pasaje del fanatismo religioso arcaizante a la religión científica y republicana, al tiempo que parece poner en acto el dualismo euclidiano que fractura la nación, sugiriendo la posibilidad de una cohesión (sexual) redentora. Así, Barros recrea sutilmente la promesa de integración racial, social y cultural, proyectada especialmente sobre los cuerpos femeninos y contenida en diversas textualidades naturalistas de la época, desde el óleo "A redenção de Cam" hasta ficciones como *O cortiço* de Aluísio Azevedo.[62] La presencia de una anciana canudense (en el costado inferior / derecho de la imagen) convierte a la joven herida en un eje articulador, claramente "miscigenante", entre los dos Brasiles en conflicto: el secularizador y masculino, y el arcaico, retardatario y femenino, espacial y simbólicamente inferior. Las figuras masculinas envuelven simbólicamente el cuerpo de la joven herida, convertida en un objeto de curiosidad exotista y en un botín de guerra.

También el fotógrafo se autorrepresenta a sí mismo (en "Flávio de Barros, fotógrafo expedicionário"), en una postura militar que refuerza su participación en el discurso oficialista, como si marchara de perfil con la mirada elevada hacia las alturas de su misión ética, con ropas de expedición y un bolso de campaña. Construye su autoimagen sobre el fondo de una tienda del ejército, un espacio deliberadamente elegido, por su textura teatral, como telón de fondo para poner en escena indirectamente su identificación con la comitiva oficial, con el carácter testimonial de su trabajo y con la dinámica misma de la expedición. La marcha militar invoca la circulación de un cuerpo –de un sujeto– moldeado plenamente en el ejercicio de una voluntad "civilizatoria", masculina, dominante, en contraste flagrante con la actitud corporal –de menor disciplinamiento– que expresan por ejemplo los soldados que rodean a "Um jagunço preso", y en tensión con la pasividad de las canudenses en "400 jagunços...", extendida en la feminización del colectivo vencido.

[61] Véase Cícero de Almeida, "O sertão pacificado", en Antônio Fernando de Franceschi (org.), *Cadernos de fotografia brasileira: Canudos, op. cit.*

[62] Sobre este tema en *O cortiço* (y en otras novelas y ensayos de entresiglos) véase Alejandra Mailhe, "Puntos de convergencia, puntos ciegos, puntos de fuga", en *Prismas*, N° 8, Bernal, UNQ, 2004.

Finalmente, un único registro del fotógrafo ("Cadáveres nas ruínas de Canudos") deja ver fragmentos de cuerpos amontonados entre los escombros y las cenizas de las construcciones quemadas, momificándose como ruinas o monumentos de una civilización milenaria, o como el vasto cementerio paleontológico que parece emerger de la tierra en la primera parte de *Os sertões*. Según algunos testimonios de la época, los sertanejos no huyeron de sus casas prefirieron morir bajo las llamas. El expresionismo de la imagen, que parece recrear "La guerra" de Henry Rousseau (1894), arruina la fe en el progreso y proyecta sobre esas necrópolis de escombros el sentido de un final en términos de Kermode.[63] Es la extinción del "otro" condenado a la extinción y, a la vez, la extinción del "yo" condenado por el acto mismo de extinguir.

El ensayo de Euclides, la crónica machadiana y el registro visual de Barros, necesariamente fragmentarios y marginales, se convierten –acaso sin querer– en la inversión de los símbolos fotográficos, pictóricos y discursivos gestados para entronizar la República. Al captar algunas huellas dispersas y opacas del episodio de Canudos, estas textualidades no sólo expresan algo acerca de la naturaleza de los documentos históricos, siempre condenados a la aprehensión parcial de los acontecimientos: además reactualizan las connotaciones ambivalentes implícitas en esas huellas, todavía activas en el presente, como si –tal como advertía Euclides en nuestro epígrafe inicial–, "[...] por allí vagasen [...] todas las sombras de un pueblo que murió, errantes, sobre una naturaleza en ruinas".

La modernidad erige monumentos inviolables y figuraciones de ciudadanos plenos y, en el mismo gesto, derrumba conventillos, arrasa "anti-ciudades" y mutila marginados. El niño pletórico, cobijado maternalmente por la bandera nacional en "A pátria", encuentra su doble siniestro en los prisioneros raquíticos y en los cuerpos cubiertos de escombros. Tal vez sólo en esto el Brasil sea tristemente más "moderno", como querían sus ansiosas clases dirigentes, pues aquí el concepto de "progreso", y con él el siglo XIX, mueren antes, en octubre de 1897, con la destrucción de Canudos. □

[63] Frank Kermode, *El sentido de un final*, Buenos Aires, Gedisa, 1983.