

La biografía como modulación de la crítica en Lília Moritz Schwarcz

A biografia como modulação da crítica em Lília Moritz Schwarcz

Biography as modulation of criticism in Lília Moritz Schwarcz

Marcela Croce 

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA) – INDEAL.

RESUMEN

Lília Moritz Schwarcz (São Paulo, 1957) es tal vez la figura femenina más destacada en la producción intelectual brasileña, dentro y fuera de su país. *Brasil. Uma biografia*, publicado en 2015 y vertido al español al año siguiente, es un ejemplo específico de su difusión latinoamericana.

La preocupación por la biografía retorna en *Lima Barreto. Triste visionário* (2017). La reconstrucción de la vida del escritor carioca registra varias particularidades que implican una renovación del género para la crítica literaria. La propuesta de Schwarcz apunta a encarar la biografía como como una literaturización de la vida del biografiado y un autoexamen de la propia labor autoral. El desarrollo de la biografía como método crítico, a la vez que como hoja de ruta de la propia carrera, exige una evaluación del sujeto crítico que funda una tendencia al tiempo que cumple una tarea de introspección personal y profesional.

Palabras clave: Biografía. Autobiografía. Construcción intelectual. Método introspectivo.

RESUMO

Lília Moritz Schwarcz (São Paulo, 1957) é talvez a mais destacada figura feminina na produção intelectual brasileira, dentro e fora de seu país. *Brasil Uma biografia*, publicada em 2015 e traducida ao espanhol no ano seguinte, é um exemplo específico de sua difusão na América Latina.

A preocupação pela biografia retorna em *Lima Barreto. Triste visionário* (2017). A reconstrução da vida do escritor carioca registra várias particularidades que implicam uma renovação do gênero para a crítica literária. A proposta de Schwarcz visa abordar a biografia como uma literaturização da vida do biografiado e um auto-exame do próprio trabalho. O desenvolvimento da biografia como método crítico, bem como um roteiro da própria carreira, requer uma avaliação do sujeito crítico que funda uma tendência enquanto cumpre uma tarefa de introspecção pessoal e profissional.

Palavras-chave: Biografia. Autobiografia. Construção intelectual. Método introspectivo.

ABSTRACT

Lília Moritz Schwarcz (São Paulo, 1957) is perhaps the most outstanding female figure in Brazilian intellectual production, inside and outside her country. *Brazil. Uma biografia*, published in 2015 and translated into Spanish the following year, is a specific example of her Latin American diffusion.

The concern for the biography returns in *Lima Barreto. Triste visionário* (2017). The reconstruction of the life of the Carioca writer registers several particularities that imply a renewal of the genre for literary criticism. Schwarcz's proposal aims to approach biography as a literarian life of the subject of a biography and self-examination of one's own work. The development of biography as a critical method, as well as a roadmap for one's career, requires an evaluation of the critical subject that founds a tendency while fulfilling a task of personal and professional introspection.

Keywords: Biograph. Auto-biography. Intellectual Construciton. Introspective Method.

Entre las múltiples supersticiones que esgrime la crítica literaria en la Argentina, hay una que roza lo folklórico con su afán previsible y su aire consabido: la cita de Borges. Comienzo por allí, no para reconocirme en una dudosa cofradía, sino porque Borges cultivó esa recaída tan latinoamericana de tocar casi todos los temas (GARCÍA CANCLINI, 2013:116), a veces dedicándoles un desdén tenaz, otras reservándoles una fugaz visitación, algunas más redondeando un epigrama digno de la *memorabilia*, es decir, de lo que merece ser recordado. Pero en este caso –y es algo en lo que coincidimos quienes lo convocamos– la apelación borgeana queda justificada. En *Evaristo Carriego* (1930) estableció la paradoja del género biográfico: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía” (BORGES, 1974:113). Libre de razonamientos provocadores, próxima en cambio al reconocimiento afectivo, Lília Moritz Schwarcz inscribe desde el inicio de *Lima Barreto. Triste visionário* una frase que revierte en proximidad interlocutiva el distanciamiento prodigioso que encontraba Borges al abordar al poeta palermitano: “Mais que um personagem, Lima virou um amigo da minha intimidade” (SCHWARCZ, 2017:9).

Apenas establecida la comparación entre esas dos heurísticas de la biografía, se impone desbaratarla. Borges no ocultaba que Carriego era una excusa para trazar un paisaje de Buenos Aires y establecer un comienzo literario, no solamente propio como se ha sostenido reiteradamente desde la resbaladiza categoría de “precursor” (SARLO, 1988), sino nacional. En las inscripciones de los carros que ocupan un capítulo de la errática historia de la vida del poeta que recaló en un modernismo barrial antes de ser arrasado por la tuberculosis que acechaba sobre todo en los arrabales –y no soy ajena al efecto violento que la acumulación de vibratorias produce en esta frase intencionadamente aliterativa–, Borges encuentra el origen de la literatura argentina, formulando un desplante mayúsculo, por provocativo y decididamente descuidado, a los esforzados argumentos que sincrónicamente desplegaba la producción académica, condensados en la figura de resonancia también aliterativa de Ricardo Rojas. Lília Moritz Schwarcz realmente quiere abordar a Lima Barreto, recomponer su historia, adentrarse en sus contradicciones y conmovirse con sus fracasos y debilidades y, como su formación es antropológica e historiográfica, los atajos y subterfugios que emplea no se expanden en invenciones sino en reconstrucciones: del Rio de Janeiro de fines del siglo XIX y principios del XX en que vivió el escritor, de las estaciones ferroviarias que debía recorrer para llegar a su casa en el suburbio carioca de Todos os Santos, de las galerías de

enfermos mentales que se completaban con el retrato del biografiado...

Pero no se trata exclusivamente de cuestiones metodológicas, y es aquí donde el parangón con Borges deja de ser operativo y reclama un contraste con las biografías tradicionales –de las cuales ella prefiere la que Joseph Frank dedicó a Dostoievski, sobre todo por el modo en que las novelas del escritor pautan los capítulos (SCHWARCZ, 2017:512)– que suelen iniciarse con el nacimiento de un personaje (a veces con la reposición de la estirpe familiar) y se especializan en un seguimiento obediente a la cronología estricta. En el plan que encara Lília, en el refinamiento con que lee a Lima Barreto, en la disposición a valerse de la literatura no como documento civil –eso correspondería a una historiadora convencional, cuya rigurosidad se volvería sospechosa por el empleo ocasional del recurso– sino como acceso a una subjetividad, en la voluntad de escritura que transmite el apasionamiento con que acometió la tarea, se revela una sensibilidad diferencial que modula el género biográfico y escapa a la rigidez de las caracterizaciones discursivas. Ensayo una escritura que es menos un *impromptu* del pensamiento que un avatar de la conmoción. Voy a procurar persuadir a los lectores de que esta modulación de la biografía comporta una originalidad relativa frente a otras prácticas. Y adicionalmente: se trata de una decisión femenina frente a la aplastante dominancia de producciones masculinas sobre Lima Barreto, inauguradas por la recuperación que cumple Francisco de Assis Barbosa en la década de 1950.

Si hasta mediados del siglo XX fue habitual un enfoque por el cual la literatura se explicaba en función de la vida –y a fin de corregir tales desvíos sobrevino el exceso simétrico pero de signo opuesto del inmanentismo textual–, el ejercicio de Lília desafía ambos métodos para entregarse a la biografía como como una literaturización de la existencia del biografiado (la literatura explica la vida, la que se torna un albur de la escritura) y un autoexamen de la propia labor de la biógrafa. El término “bovarismo” domina las páginas que sobreabundan en materiales adyacentes y en elecciones impensadas, como la de calcular el trayecto en tren de Rio a San Pablo para explicar en parte la distancia entre los modernistas paulistas y la intelectualidad carioca en que se inscribía Lima Barreto; o acudir a la Ilha do Governador en busca de la casa familiar del escritor en las Colonias de Alienados y toparse con una base aeronáutica cuyas restricciones de ingreso no desalentaron a la investigadora. El desarrollo de la biografía en tanto género crítico, a la vez que como hoja de ruta de la propia carrera de la autora, exige una evaluación donde el sujeto femenino funda una tendencia inexplorada por los textos previos en torno a Lima Barreto, al tiempo que cumple una tarea de introspección personal y profesional.

Historia biográfica de la literatura

El primer movimiento de la biógrafa, que consta desde la Introducción “Criador e criatura”, es el de mimetizarse no con Lima Barreto, lo que resulta imposible y excede la paradoja definida por Borges, sino con la reconstrucción de su figura. La lucidez que reclama el ejercicio reconoce que se trata menos de la historia de una persona que de un personaje. Así, el segmento inicial inscribe una dedicatoria al mismo Lima Barreto, replicando la práctica del escritor que se acordaba de un amigo o alguien que lo inspiraba antes de iniciar un texto (SCHWARCZ:19). En semejante gesto no es abusivo descubrir una voluntad de tratamiento de la figura constituyéndola a la manera del clásico en los términos que les dedica Ítalo Calvino a aquellas obras que acarrear su propia crítica (CALVINO, 1993). Por añadidura, aquí se trata de un personaje que arrastra su propio aspecto (y en tal sentido es definitoria la imagen de la portada, encargada por la propia biógrafa a un artista plástico): “a trajetória de Lima se assemelha muito à imagem dos seus cabelos, que enrolam, circundam, voltam” (SCHWARCZ:15); más adelante, las desprolijidades de la escritura quedarán asociadas al desaliño del bebedor consuetudinario que pierde toda compostura. Como sería simplificador resolver el escrutinio vital en puras analogías, no tardan en sobrevenir en el libro las ambigüedades según las cuales el autor es tanto fuente para la historia de la Primera República brasileña (1889-1930) como figura constante detrás de sus personajes a la vez masculinos y femeninos: hay rasgos barretianos esparcidos en Isaías Caminha, en Policarpo Quaresma –bastante semejante a su padre João Henrique, por lo demás–, en Clara dos Anjos, en Gonzaga de Sá y, por supuesto, en el cronista que descasta las pretensiones modernizadoras de Rio de Janeiro encaradas por Lauro Müller en la ingeniería portuaria, Oswaldo Cruz en el saneamiento urbano y el ingeniero Pereira Passos que traduce en la capital brasileña las reformas impuestas en el París del siglo XIX por el Barón de Haussmann.

Historización extrema e hiperliteraturización son las dos tendencias que pugnan por imponerse en el libro y que reclaman el control de la dialéctica. La biografía que superpone historia de vida e historia nacional –en la línea transitada por Lília un par de años antes cuando lanzó *Brasil. Uma biografia* (2015), en colaboración con Heloisa Starling– parte del nacimiento de Lima Barreto como fecha motivada: el 13 de mayo de 1881 faltan exactamente siete años para la Abolición (21). La fecha motivada es la variante biográfica del nombre motivado (asimismo representado por el escritor a través de Afonso, recibido en razón del padrino que Afonso Celso, vizconde de Ouro Preto, ejerce sobre el

padre de Lima) como característica de la novela realista (HAMON, 1973), que en términos estructurales incide en el trazado biográfico a partir del narrema balzaciano de esplendor y decadencia. Pero no solamente la historia puede ser novelada y la narración biográfica está marcada por situaciones históricas, sino que la misma historia de la literatura alcanza el rango de novela realista en este enfoque. Así, nacer en el barrio de Laranjeiras acentúa en Lima Barreto la “competencia” en el campo literario: de allí son oriundos Machado de Assis –figura con la cual tanto el autor como la biógrafa entablan un contraste permanente– y Coelho Neto, figurón académico; en ese recorte distrital se sitúa también el Colégio Abílio donde transcurre *O Ateneu*, el relato finisecular que dio fama a Raul Pompeia.

El listado de cafés y confiterías cariocas acude entonces tanto como representación de la sociabilidad citadina como, específicamente, reconstrucción de una instancia precisa del campo intelectual. El Java, el Paris, el Papagaio (cuya ave distintiva increpaba a la República y, según se decía, estaba tan borracha como los parroquianos) y el Colombo establecen una nómina paralela a la de las librerías como sede de escritores: Briguet en la rua Nova de Ouvidor, Laemmert en la elegante rua de Ouvidor, Azevedo en la rua Uruguaiana. Antes de recalar allí procedente de la librería Lombaert, Machado acudía a las reuniones de la *Revista Brasileira*, antesala de la Academia Brasileira de Letras, donde coincidía con José Veríssimo, Lúcio de Mendonça, Coelho Neto, Taunay y Nabuco entre los más resonantes. La insinuación de una posible continuidad entre Machado y Lima Barreto como figuras de relieve consta en alguna observación como “Machado morreria em 1908, quando Lima ainda entrava nesse circuito social” (115), o en la de que Dom Casmurro (personaje de Machado) planeaba escribir una *História dos subúrbios* en plena reconfiguración urbana de Rio (164) y, más remotamente, en la elección de seudónimos ingleses que cumple Lima Barreto al colaborar en *Fon-Fon* como Phileas Fogg y S. Holmes (191), en consonancia con la ironía británica que se le atribuía al estilo machadiano.

Contra el constante pronunciamiento de Lima contra la esclavitud, Machado nunca asumió una actitud abolicionista (327), pese a que defendió el Fundo de Emancipação y condenó los estereotipos del esclavo vengativo y la esclava sensual (328) que hacían las delicias de los folletínistas. En términos de ubicación en la historia de la literatura, Machado era un sujeto integrado al sistema de consagración intelectual, miembro de instituciones reconocidas, al tiempo que Lima resentía la exclusión que invariablemente se le deparaba y que había redundado en tres rechazos por parte de la ABL cada vez que se abría una vacante por la muerte de un miembro.

En cuanto a la ubicación social, mientras Machado es un literato aristocrático, Lima “seria a nova burguesia, aberta à competição” (334). En otro orden, Machado representaba la prolijidad frente al aspecto hirsuto de Lima, que no se limitaba al desaliño general sino que afectaba asimismo su caligrafía, abonando la paradoja del amanuense con mala letra. Expandiendo la observación al plano figurado, Lília anota que “mudar de letra significaba, literalmente, melhorar a caligrafia e, metafóricamente, mudar de estilo para aproximarse do perfil de jornalistas consagrados como Alcindo Guanabara, ou de Machado” (335). Mientras esto ocurría con la figura dominante en el canon brasileño, con Coelho Neto –impulsor de la ABL, neoparnasiano arcaizante, creador del ufanismo carioca condensado en la expresión “Cidade Maravilhosa” (373)–, el enfrentamiento revestía otro cariz: el purismo gramatical defendido por esa figura estaba en contraste absoluto con “uma literatura pública, política e popular” (331) como la que defendía y practicaba el cronista de tantos medios.

La biografía duplica la definición de personajes ficcionales en función de sujetos reales que Lima Barreto eleva a constante de su escritura y que convierte en ideograma de la narrativa al resolver imaginariamente –por ejemplo, en el caso de Isaías Caminha (118)– frustraciones reales como la relativa a las reacciones que provoca su condición de mulato. En cierto punto, Lília anota la imposibilidad de desagregar en la obra limana tales elementos, de modo que “vamos perdendo as pistas do que é fato e do que é ficção, e ainda mais: do que é armadilha da memória, que muitas vezes recria e faz da realidade sua propria ficção” (106). Es esa tendencia a conservar el entrelazamiento entre ficción y realidad que distingue los textos barretianos lo que impulsa a la biógrafa a reponer las lecturas de los personajes a partir de la limana –la biblioteca personal del escritor–, a enunciar el principio metodológico de “utilizar a literatura para organizar e dar forma a este livro” (12) y, acaso, a deslizar las hipótesis menos con la vocación persuasiva del hallazgo que con la condescendencia vacilante de la especulación que adquiere la forma “É possível...” (58) o el estilo comedido que domina en una frase como “Não há como ter certeza” (452).

El cambio de las seguridades por la enunciación moderada se corresponde con otras variaciones que reviste la biografía respecto de una formulación más ortodoxa del género como la practicada por Francisco de Assis Barbosa, a quien Lília reconoce en tanto antecedente mayor en la tarea de rehabilitar a Lima. La atención a la cultura popular que registra el texto se inscribe en el orden de las novedades que exceden el género y conduce a revelaciones igualmente excesivas; así, la referencia a Bastos Tigre, colaborador de *A Lanterna* junto con Lima

Barreto, restituye el dato de que fue el creador del slogan “Se é Bayer, é bom” (126). Otro aspecto es el énfasis en reponer la historia de la ciudad –concesión máxima si se tiene en cuenta que Lília es paulistana y que la rivalidad entre Rio y São Paulo es uno de los clásicos brasileños. El interés por el “ambiente cultural” que morigera el “campo intelectual” de Bourdieu no se contenta con indagar los espacios de sociabilidad entre autores, sino que llega a recomponer listados de novela y crítica de comienzos del siglo XX y a reconocer la relevancia que ya entonces corresponde al ensayo-denuncia *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha.

Suburbio y campo (intelectual)

Instalar a Lima Barreto como un escritor de los suburbios –tanto por su ubicación territorial como por su opción de representación– implica una situación precisa en la historia de la literatura y en el campo intelectual. El recorrido bibliográfico que Lília le dedica al suburbio es somero y se condensa en los nombres de Borges, Benjamin y Nicolau Sevchenko; semejante frugalidad es síntoma de una elección puntual por la experiencia concreta de las afueras frente a la proliferación textual que la convierte en un tópico. En vez de solazarse en teorías y limitarse a la aplicación de conceptos, la biógrafa opta por detenerse en la correspondencia que advierte entre la mirada a vuelo de pájaro ejercitada por Lima Barreto y la obra “en tránsito” que resulta de tal disposición. A partir de allí sobrevienen las comprobaciones: una indica que el suburbio es la originalidad literaria más significativa del escritor, ya que “foi a literatura de Lima que insistiu en incluir os subúrbios na geografia imaginária da cidade ampliada” (166); otra sostiene que en esa preferencia por los arrabales se compone la mirada nostálgica del autor (179); una más señala la correspondencia entre la representación de la región aledaña a la ciudad y el paso de la parroquia (“a freguesia”) al distrito que se desencadena en Rio hacia 1890 (167). En *Clara dos Anjos*, la concepción del suburbio se axiomatiza para reconocerlo como “o refúgio dos infelizes” (182). Pero el suburbio implica también un recorrido de ingreso y egreso, que Lima cumplía en tren –lo que habilita una jerarquía de estaciones ferroviarias en la que sobresalen Todos os Santos, la más frecuentada por Lima, y Méier como distribuidora de pasajeros hacia las afueras–, en el cual se despliega una galería de personajes que podría parangonarse con los sujetos que componen las estampas corrosivas de las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt en las décadas de 1920 y 1930.

El interés por las afueras de la ciudad rebasa la condición de tópico de la literatura limana para tornarse parte del posicionamiento del propio Lima en la

intelectualidad brasileña. El punto clave de este proceso lo constituye la iniciación escandalosa en la novela con *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, cuyo protagonista, como evidente *alter ego* del autor, es vocero de los juicios sobre el medio periodístico y literario del Rio de comienzos del siglo XX. La *Bildungsroman* de 1909 es reconocida por Lília como texto en clave donde la minuciosidad historiográfica conduce a restituir los nombres reales detrás del catálogo que conforman Ricardo Loberant, Floc, Raul Gusmão y tantos otros. Sin embargo, limitar el análisis a la revelación es una simpleza que queda descartada en esta biografía que, en lugar de enmarañarse en el ajuste de cuentas que opera Lima, se dedica a los aspectos literarios que asocian el libro a *La educación sentimental* de Flaubert por la recaída autobiográfica y a las novelas en primera persona de Dostoievski, como *Humillados y ofendidos* y *Memorias de la casa de los muertos*. Tales asociaciones apuntan a señalar una relativa renovación formal en un marco estrictamente realista y circunscriben la voluntad de inserción desde la heterodoxia que sostiene Lima en un campo marcado por la transigencia y el ansia de integración de la mayoría de sus miembros.

La novela permite, asimismo, intervenir en aspectos de la crítica literaria contemporánea y desbaratar, aunque sea parcialmente, la trabajosa edificación del canon de comienzos del siglo XX. Así, mientras algunos autores especulan que el fracaso de público de *Isaías Caminha* respondió a la condición de *roman à clé*, Lília contrasta la ligereza de esos juicios al incluir la recepción de *A Esfinge* de Afrânio Peixoto, sincrónica al texto de Lima, y del previo *O Ateneu* de Pompeia, ambos aclamados. La conclusión inevitable es que “o problema não estava, portanto, no gênero; parecia mais endereçado à obra de Lima, e aos ataques que ele insistia em desferir contra o jornalismo” (213). José Veríssimo, quien simpatizaba con el escritor de Todos os Santos, disiente con *Isaías Caminha* tanto en el afán vengativo como en la limitación de público (sobre todo restringido a una época específica) que comporta la novela en clave; y Medeiros e Albuquerque la condena como “um mau romance e um mau panfleto” al tiempo que elogia *A Esfinge* (230), lo que tienta a la biógrafa a marcar los intereses creados en ese comentario mediante un paralelo inmediato: el mulato Lima que vivía en el suburbio y se lanzaba a la literatura es la contrapartida del profesor blanco de la Facultad de Medicina que integraba la ABL. Tal defensa irrestricta del sujeto la conduce a excesos hermenéuticos que resultan del entusiasmo y que ubican a Lília como continuadora, con esta biografía exhaustiva, de las sucesivas autobiografías parciales compuestas por Lima: “Isaías seria então um mensageiro que traria a salvação ao anunciar as mazelas sociais de seu momento” (231).

Otro aspecto de crítica literaria específica que practica la biografía es el que se ocupa de la transformación entre géneros, habitualmente el paso del cuento a la novela. Un ejemplo lo proveen la versión inicial y la definitiva de *Numa e a ninfa*, cuyo contexto de publicación corresponde a la Campaña Civilista (1909-1910) que llevaría al poder al mariscal Hermes da Fonseca frente a Rui Barbosa, horadando la política de reparto del poder entre São Paulo y Minas Gerais conocida como “café com leite”. En *Numa* ya se perfila la figura de Armando Borges, el marido de Olga en *Policarpo Quaresma*, cuya retórica hueca es la traslación discursiva de las limitaciones intelectuales y conductuales que afectan a Charles en *Madame Bovary*, lo que revela la sostenida preferencia flaubertiana de Lima que se confirma con el catálogo de la Limana y con la obsesión por el bovarismo. *Numa* y su *Ninfa* son habitantes de Botafogo, el barrio carioca que “representava para o escritor o suprasumo da nova burguesía metida a exhibir ares aristocráticos” (242). La condensación que corresponde al cuento limita la presencia de referencias inmediatas, en tanto la novela se excede en este punto, favorecida por “o estilo do folhetim [que] tinha o dom de inflacionar” (245).

Algo similar ocurre con los personajes, provistos de un previsible desarrollo extensivo en la versión novelística. Al ruso Grégory Petróvitch Bogóloff se añade una visión de los indígenas que coincide en parte con la establecida por Monteiro Lobato en *Urupês* –y es sintomático que Lima no intervenga en la polémica desatada en torno a la perspectiva del caboclo como un haragán que asienta el escritor de São Paulo (381)– y, para rematar el conjunto, la parodia feroz al feminismo encarnado en la figura de Florinda Seixas, inspirada en Leolinda de Figueiredo Daltro, a quien procura infamar ya al alterar su nombre en “Deolinda”. La fundadora del Partido Republicano Femenino en 1910 es maltratada en el retrato inclemente con que se diseña a Florinda, tanto por su reclamo de los derechos de las mujeres como por la exigencia de una educación laica y profesional para los indígenas (248-249). En la crónica “O feminismo em ação”, Lima proclama su antifeminismo y se juzga “satisfeito” (357) de que el movimiento no logre prosperar. Lília describe las estrategias estilísticas que corresponden a tales debilidades argumentativas: su exposición, “agressiv[a] ao principio, terminava com un pedido de ‘desculpas à ilustre autora’, mas sem abrir mão da discordância” (358).

Ya la biografía había marcado que el interés de Lima por instalar el racismo no hallaba correspondencia en la atención a otras minorías (225) y en el desdén burlesco por los homosexuales que concitaba João do Rio (caricaturizado en Raul Gusmão), si bien *Clara dos Anjos* será por momentos un alegato contra la condición ancilar y subalterna de las mujeres e incorporará en el listado

de rechazos el de la modinha como género machista que justifica que Cassi, el seductor de Clara, sea modinheiro (258). La villanización de este personaje es un efecto de la novela (412) que aparecía mucho más mitigado en el cuento incluido inicialmente en *Histórias e sonhos*, siguiendo un derrotero semejante al de *Numa e a ninfa*; al pasar a la forma extensa, el modinheiro adquiere el “tipo ‘criminoso’” (412) y se pliega a esa taxonomía positivista que Lima procura desbaratar cuando se manifiesta como determinismo antinegro.

El fracaso es una cuestión de método

Una nota inscripta en el *Diário* de Lima Barreto en 1904, citada en la biografía tanto a modo de epígrafe como en un par de oportunidades dentro del texto, es precisamente la que sostiene que “A capacidade mental dos negros é discutida *a priori* e a dos brancos *a posteriori*. A ciência é um preconceito grego, é ideologia” (277). Desde esa determinación de origen que la sociedad brasileña no cesa de enrostrarle al escritor, Lima se pliega a la imagen del perdedor consuetudinario. Las críticas negativas sobre su obra son apenas una confirmación adicional a la que ya proveía la condición alcohólica y las internaciones que sufrirá el autor a raíz de los efectos devastadores que la bebida provoca en su organismo, su aspecto y su conducta.

La referencia por parte de Lima a una Academia dos Esquecidos parece ser el modo irónico que encuentra para lidiar con sucesivos rechazos, incluso dentro del espacio circunscripto en que se desempeñaba. Que la ABL lo evitara reiteradamente era previsible (si no para él, sí para algunos de sus próximos); que lo mismo ocurriera dentro del territorio que frecuentaba parece un desprecio demasiado grotesco como para ser admitido sin reacción alguna. En 1911 se plegó a la iniciativa de *A Imprensa* para fundar la Academia Livre de Letras o Academia dos Novos, pero no llegó a integrar la lista de los diez seleccionados para la institución. La revista *Fon-Fon*, en la cual colaboraba, lanzó un concurso del que resultaría el Príncipe dos Poetas Brasileiros y el escogido fue Olavo Bilac, con quien Lima polemizó en razón de que el parnasiano defendía el servicio militar obligatorio. Lília omite en este punto la coincidencia con Bilac en el tratamiento de algunos temas, como el caso de la crónica “A cartomante”, que se ocupa de un fenómeno urbano también transitado por el autor de *Ironia e Piedade* hacia la misma época y, años después, por Carlos Drummond de Andrade en su prosa breve.

La colaboración en múltiples medios que conforman una extensa nómina (293) no alcanza a favorecer la fama de Lima. Una participación tan variada que llega a rozar lo promiscuo —medios anarquistas como *Floreal* al lado

de *Ordem e Progresso*, órgano de oficiales inferiores del Ejército— responde más a necesidades económicas que a la voluntad de figuración o al afán de intervención en asuntos inmediatos. Los seudónimos de los que se vale para cada caso señalan la relación con los hechos considerados; así, por ejemplo, Puck se ocupaba de “temas candentes da cidade” (296) en el periódico *Careta*. En alguna oportunidad, Lima desdeña el uso de palabras francesas en la escritura (Íbid) como huella de un galicismo mental que afecta a Rio, pero omite cualquier referencia al empleo de frases completas en esa lengua que invaden las novelas de su favorito Dostoievski.

El momento en que el fracaso y la decepción que conlleva alcanza repercusión ficcional lo representa *Triste fim de Policarpo Quaresma*. El libro publicado en 1915 recupera el folletín que el *Jornal do Commercio* ofreció por entregas entre agosto y octubre de 1911. Además de ser la obra más acabada de Lima, la que concita mayor atención de la crítica y la que contiene la máxima originalidad a través de la figura del “patriota paradójal” (302), es la que repercute con más énfasis en la biografía. Al abordarla, Lília no trepida en volver sobre la cuestión de método planteada al comienzo, ahora reafirmada en la elección estilística por la cual la observación de que la obra limana carece de “vilões definitivos” queda ratificada por el remate “estão todos nas encruzilhadas dos talvezes” (305), precisamente esa fórmula de las disposiciones vacilantes y la inoperancia que el narrador de la novela atribuye al mariscal Floriano Peixoto en medio de la Revolta da Armada. La compenetración de la biografía con el estilo y los efectos limanos recalca que la decepción es el tema central de la novela que afecta a la vez los cuentos y las crónicas del autor: la reivindicación de Lima es un itinerario que tiene a la decepción como horizonte. No es que Lília se decepcione de este “amigo da minha intimidade” (9) sino que entiende que el fracaso constante reclama una defensa del fracaso mismo. Nada mejor que *Policarpo Quaresma*, informado por esos brillantes derrotados que Flaubert reunió en el adorable monstruo bicéfalo de *Bouvard et Pécuchet*, para establecer la paradoja del fracasado que abre el camino hacia el modernismo y resuelve su instalación definitiva en una historia de la literatura que, como intuía Stendhal, solo podría comprenderlo tal vez no un siglo después, pero sí cincuenta años más tarde.

Eso implica que el de Quaresma es un nacionalismo libresco. Posiblemente desprendido del modelo de los copistas franceses (es la hipótesis de Silviano Santiago que Lília recupera, 311), impregnado de fuertes dosis de quijotismo, en pugna con los textos de interpretación nacional —y aquí vale tanto la forma ensayística de *Retrato do Brasil* de Paulo Prado como el tono juguetón de Mário de Andrade en *Macunaíma*—, *Triste fim...* es la

primera inflexión brasileña del diagnóstico de Geoffroy de Saint-Hilaire según el cual “ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil” (305). El fracaso que soporta el protagonista en sus sucesivas empresas –como Bouvard y Pécuchet– y del que se sobrepone hasta que sobreviene la decepción política es tanto una radiografía de Brasil como una condensación de la historia limeña. Así, *Lima Barreto. Triste visionário* es no solamente la prosecución de las autobiografías parciales del autor sino también la continuación de *Brasil. Uma biografia* en la propia producción de Lília Moritz Schwarcz. Una continuación por otros medios, como señalaba Clausewitz en el paso de la política a la guerra: de la pura discursividad a la acción, del pretendido análisis equilibrado que se espera de la crítica a la constitución de un texto que desborda en su emotividad el voceado distanciamiento fraguado en la retórica sosegada del estudio.

Otra forma retórica que adquiere el fracaso en Lima es el empleo de la sátira. Si es cierto que en todo satírico alienta un moralista –y es lo que puede colegirse del prurito con que Lezama Lima encuentra en el desenfado burlesco de Quevedo el ojo fruncido, acechante, listo para disparar la ballesta (LEZAMA LIMA, 2014)–, Lima Barreto no escapa a tal caracterización. Lília tiene la sutileza de exponer cómo los puntos que argumentaba el autor en sus intervenciones anarquistas (y el propio nombre de *Floreal* es un llamado de atención al respecto) son sometidos a una mutación cuando la denuncia directa adquiere modulación satírica: “Esperanças milenares, criticas à República, denúncias da pobreza e das arbitrariedades, já faziam parte da literatura libertária de Lima, mas voltavam nesse texto com ar de calamidade e estrutura de fábula e destino” (368).

A medida que la biografía se acerca a ese momento traumático que es la clausura de un recorrido proliferante, los temas convocados a lo largo de los capítulos comienzan a adquirir una articulación más evidente. Así ocurre con el abordaje de *Clara dos Anjos* en el capítulo 15, por ejemplo, donde cobra relevancia el pormenorizado informe sobre las estaciones de tren que ocupa buena parte del capítulo 6, ilustrada por cuadros, gráficos y fotografías (como ocurre, por lo demás, en todo el volumen). En la novela, la caracterización detallada de esos segmentos del trayecto entre la ciudad y los suburbios, lejos de limitarse a otorgar verosimilitud al relato, contribuye a definir las conductas de los personajes y participa de la trama al mismo nivel que este componente: “O Méier, por exemplo, em si mesmo não é tido como chique. Mas Boca do Mato é ou foi; Cascadura não goza de grande reputação da fidalguia nem de outra qualquer prosapia distinta; mas Jacarepaguá, a que ela serve, desfruta da mais subida consideração” (412).

Las estaciones de tren contienen tanta información sociológica como lo que Lília llama “linguagem das cores”, que constituye “uma forma brasileira de classificação, um léxico social repleto de hierarquias”, y en tal sentido es una forma sustituta de la pintura de castas que abundaba en la Hispanoamérica colonial, en virtud de la cual cada cruce quedaba etiquetado con una frase aberrante (con ínfulas de sustantivo identificatorio) como “salta atrás” o “tente en el aire”. La biógrafa, recortándose exclusivamente sobre el caso brasileño y recurriendo a la bibliografía que provee Victor Turner en *Floresta de símbolos*, coincide en que negro, rojo y blanco son “distinções de poder e hierarquia social, espelhadas em esquemas cromáticos” (424). La raza es la asociación de color, clase y origen que, en Lima, se expresa a través de “literatura autobiográfica e militante” (429). Esos grados de representación tan dependientes de la sensibilidad del autor, tan acordes con su concepción del mundo, hacen de Lima “a sombra de seus personagens e vice-versa. Afinal, nessa altura, seus protagonistas eram, quase fantasmas muito presentes em sua vida” (Íbid.).

Un efecto similar tiene la presencia del escritor en esta biografía que, hacia el final del texto, antes que a subrayar un procedimiento constante, se entrega a apuntalarlo mediante el método comparativo ya transitado al trazar las equivalencias de Lima y Machado en la historia de la literatura. El capítulo 16, donde se reconstruye la polémica del escritor de Todos os Santos con los modernistas, desliza la sospecha de que la condena del cronista carioca a la revista *Klaxon* pueda ser la versión amplificada del enfrentamiento de Monteiro Lobato con Anita Malfatti sintetizado en la falsa disyuntiva “Paranoia ou mistificação?” (1917). Lima desdeña todo en *Klaxon*: el aspecto, el título, la tendencia futurista que le atribuye y que pese al nombre para él es una antigualla. Lília incluye dos señalamientos que dialectizan el presunto “malentendido”: uno es la presencia de Graça Aranha y Paulo Prado entre los promotores del modernismo al que tributa la revista –un “académico” y un “carnicero” que aumentaba los precios del producto durante la Primera Guerra Mundial (453)–; otro es el carácter pretencioso de *Klaxon* (454), todo ello sobrevolado por la eterna pugna entre Rio y São Paulo.

Una nueva comparación sobreviene en función del enlace entre Lima y *Klaxon*: el joven intelectual Sérgio Buarque de Holanda, quien llevó la revista hasta el ya maltrecho escritor de Todos os Santos que moriría ese mismo año de 1922. El encuentro entre ambas figuras opera de modo contrastivo: “a afecção e a sofisticação literária do moço paulistano eran bem conhecidas na cidade letrada carioca e destoavam muito do estilo andarilho e descojuntado do criador de Isaías Caminha” (458). La caracterización de Sérgio permite explicar en

parte sus reacciones sucesivas ante Lima: en 1941 decidió que la nota sobre *Klaxon* en verdad solo se pronunciaba contra el futurismo, y en 1949, al ocuparse del prefacio de *Clara dos Anjos* para la edición de las obras completas de Lima coordinada por Francisco de Assis Barbosa, admite el “pecado do biografismo” como tendencia inevitable frente al escritor. Ante tal generalización se comprende la decisión de Lília de revertir los términos y literaturizar la vida limana. Es así como el último capítulo de la biografía instala la idea de que el novelista escribió en su obra final un libro más abarcativo, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá e de Lima Barreto* (467), y asienta la observación contrafáctica según la cual, de haber Lima concluido *O cemitério dos vivos*, “seria sua autobiografia ficcional mais primorosa” (468).

El cierre de *Lima Barreto. Triste visionário* alterna entre la conclusión y la confesión. Por un lado, recopila las ideas centrales de la obra y hasta se permite emitir algún lamento, como el que atañe al desencuentro de Lima con los modernistas. Por otra parte, reafirma la puesta en juego de la subjetividad de la biógrafa y reconoce las “trampas” (“armadilhas”, 491) que reserva semejante ejercicio: la tentación de otorgarle una lógica al relato de una vida que no tuvo un plan lineal, la tendencia a escoger personajes representativos para someterlos a la indagación biográfica, o la construcción de héroes artificiales determinados por una preferencia y no por cierta objetividad. El “amigo da minha intimidade” del comienzo queda ratificado en los “laços afetivos” (505) entre investigadora y sujeto/objeto de la biografía, liberado de los prejuicios que el propio Lima esparcía, restituido al lugar central que le corresponde en la historia de la literatura brasileña y despojado de las peligrosas folklorizaciones y las asociaciones intempestivas que le ha deparado el biografismo ramplón, que podrían condensarse en ese retrato destemplado que le dedicó Gilberto Freyre –tan proclive a la fórmula efectista– según el cual el *triste visionário* era un “personagem de romance russo desgarrado nos trópicos” (*apud* SCHWARCZ, 504).

Referencias

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo intelectual y campo del poder*. México: Folios, 1983.
- CALVINO, Ítalo. ¿Por qué leer los clásicos? Barcelona: Tusquets, 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2013. <https://doi.org/10.1080/13569329209361789>
- HAMON, Philippe. Un discours constraint. *Poétique*, Paris, n. 16, p. 411-445, 1973.
- LEZAMA LIMA, José. *Ensayos barrocos: imagen y figuras de América Latina*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1989.4601>
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. <https://doi.org/10.22409/gragoata.2018n45a1034>
- SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. <https://doi.org/10.18223/hiscult.v6i2.1946>

Recibido en: 26/03/2019.
Aprobado en: 10/04/2019.
Publicado en: 26/06/2019.

Autora:

MARCELA CROCE
Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA) – INDEAL.
Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6625-1281>
E-mail: marcela.croce@gmail.com
Enderezo: Puan 480 – C1420 CABA
Buenos Aires, Argentina