

Alejandra Mailhe

Márgenes imaginarios

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

Volumen II

Tercera Parte

En torno a la experiencia de vanguardia

“Tive ouro, tive gado, tive fazendas,
hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói.”

Carlos Drummond de Andrade,
“Confidência do Itabirano”, *Sentimento do mundo*

Introducción

“Sou um tupi tangendo um alaúde...”

Mário de Andrade, “O trovador”

¿Qué lazos de continuidad y qué fracturas estéticas e ideológicas instauran los textos de la vanguardia brasileña con respecto a la herencia decimonónica, para pensar la alteridad social? En particular, ¿cómo se organiza en el corpus modernista la desarticulación del racismo, de fuerte gravitación en el contexto brasileño a fines del s. XIX? Y una vez esbozada esa desarticulación, ¿en qué medida se reformulan los modos de pensar la integración social a través de instancias de “comunidad colectiva” centradas en la cohesión sexual y cultural? Estas preguntas guiaron nuestra reflexión crítica sobre varias de las principales ficciones y ensayos “sociales” producidos en torno a los años veinte.

Con respecto a los ensayos, partimos del presupuesto de que, frente a la crisis del orden oligárquico (que coincide con el desmontaje gradual de la hegemonía racista), los intelectuales comienzan a despojar el mundo del trabajo de los atributos negativos que éste había recibido en el contexto inmediatamente posterior a la abolición de la esclavitud, para volverlos asimilables en la construcción del orden moderno, y así estabilizar el “carácter nacional”. Considerando textos de Paulo Prado y Gilberto Freyre, nos propusimos reconocer los presupuestos ideológicos que subyacen a la definición de una cultura nacional y popular, atendiendo a las continuidades y rupturas (epistemológicas e ideológicas) en relación al linaje de ensayos precedentes. Los textos dialogan y polemizan con la tradición, con la vanguardia estética y entre sí, formulando “explicaciones del Brasil” centradas obsesivamente en la revisión del pasado y en la definición del papel de los sectores populares en la formación de la identidad nacional. En este sentido, en el primer apartado, “Fuegos cruzados. Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil*”, nos detuvimos en analizar *Retrato do Brasil* (1928) de Paulo Prado como un texto “de pasaje” saturado de contradicciones, que abre un arco desde los diagnósticos negativos heredados hacia las perspectivas culturalistas del treinta.

En el segundo apartado, “La Ley del Padre: Gilberto Freyre y sus precursores”, nuestro principal punto de reflexión fue el modo en que el autor dialoga y discute con sus precursores,

situándose en un doble papel, como heredero y rupturista respecto de los “padres del pasado”. Consideramos *Casa-grande e senzala* (1933), así como también *Sobrados e mucambos* (1936), *Nordeste* (1937) y diversos artículos y ensayos del autor, advirtiendo de qué modo Freyre reúne en su escritura posiciones incompatibles entre sí, realizando un movimiento contradictorio de innovación “radical” y de consolidación de un campo sobre el pensamiento nacional. Además, atendiendo a la percepción de los actores populares, verificamos cómo la mirada freyreana, prolífica para reconstruir el universo sociocultural de la casa-grande, pierde densidad al centrarse en el mundo de los subalternos. Al mismo tiempo, consideramos el papel privilegiado que Freyre le asigna a la sexualidad como factor clave en la colonización de Brasil y en la formación de la identidad nacional, para lo cual retoma las perspectivas de do Rio, Azevedo y Prado, aunque libera la sexualidad de sus connotaciones negativas. En esta dirección, atendimos a la presencia de una dinámica compleja de interpenetración cultural que articula los vínculos entre culturas dominadas y dominante en múltiples direcciones, formulando una teoría sexual de la cultura que consolida la persistencia, en el campo brasileño, del vínculo corporal (y especialmente sexual) como vía y modelo del intercambio cultural. Así, tanto la vanguardia modernista como el ensayismo freyreano se anticipan al concepto de “trasculturación” definido luego por Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1942). En particular, los múltiples lazos entre el ensayismo de Freyre y el de Ortiz se desarrollan en el Apéndice “Contrapunteo de la casa-grande y la senzala. Gilberto Freyre y Fernando Ortiz”¹.

Por otra parte, hemos revisado algunos textos críticos sobre la vanguardia latinoamericana, que resultaron productivos para pensar el modernismo brasileño, y algunos manifiestos de la vanguardia europea (futurismo, dadaísmo, surrealismo) y latinoamericana (creacionismo, estridentismo), además de las miradas propuestas por la música y las artes plásticas en general. En ellos hemos rastreado la ruptura de la mimesis realista y de la herencia cultural (especialmente en torno a la representación de los sectores populares y la cultura popular), así como también la exploración insistente de materiales provenientes de las culturas populares no europeas, que ingresan como elementos vertebradores de la producción vanguardista. Luego nos concentramos en el análisis de algunos textos significativos del modernismo paulista, de fuerte innovación estética y experimentación formal.

¹ En el tercer volumen adjunto.

Erigiéndose radicalmente contra la tradición literaria, estos textos de vanguardia extreman su experimentación formal, produciendo un opacamiento de la representación que obliga a modificar nuestro paradigma de análisis. La puesta en crisis de los modelos heredados de otredad social se articula, de manera sincrética e indisociable, con la desarticulación de otras identidades culturales fundamentales como las categorías de “texto” y de “sujeto” (las nociones estables sobre las que se fundamentaba hasta entonces la representación). Agudizando la imposibilidad de disociar forma y contenido, y desestabilizando continuamente la referencia social, las ficciones modernistas refuncionalizan también diversos residuos heredados de los géneros literarios y de los discursos sociales finiseculares, insertando (de manera paródica y subversiva) fragmentos de las ideologías hegemónicas a fin de siglo en un nuevo contexto semántico.

Por ello, para abordar la aprehensión de la cultura popular y la construcción de un modelo de alteridad social, creemos imprescindible no sólo analizar el modo en que aparecen representados los “sectores populares” y/o la cultura popular, sino también articular estas categorías (sometidas ahora a procedimientos más radicales de mediación y de fractura, y por ende desplegadas en base a nociones más sutiles y abstractas de “otredad”) con otras cuestiones procesadas por los textos: la desarticulación de los discursos sociales heredados, el estallido de la identidad y de la “alteridad” como categorías estables, la desestructuración de la trama narrativa y la puesta en cuestión de las nociones de “sujeto” y de “obra”. Estas problemáticas estaban ausentes o apenas se esbozaban en el corpus del s. XIX. El desarrollo de estos planos de análisis (estrechamente vinculados desde la óptica vanguardista a la noción de “alteridad”) nos permitirá considerar con mayor profundidad la puesta en cuestión de la tradición representacional centrada en la “otredad”, sin correr el riesgo de reducir la concepción del arte instaurada por la vanguardia a los parámetros de “transparencia” y “estabilidad” (de los discursos, de las identidades, del vínculo mimético entre texto y contexto) forjados por las narrativas romántica y naturalista.

Con respecto a los casos abordados, en el tercer apartado, “Un viaje por los pliegues del sujeto. Del consumo a la aprehensión del otro en *O turista aprendiz*”, exploramos un ensayo vanguardista (el libro de viajes *O turista aprendiz* de Mário de Andrade, escrito en el marco de la realización de dos viajes modernistas, a la Amazonia y al nordeste, entre 1927 y 1929). Consideramos de qué modo *O turista...* intenta hablar del otro social y cultural realizando un permanente análisis autocrítico, para clausurar así una larga genealogía discursiva etnocéntrica y, al mismo tiempo, procesar su deuda con el pasado. Confrontamos este modo autocrítico de desestructurar la tradición internalizada, con la construcción de la identidad y la alteridad en *Retrato do Brasil*, buscando delinear la especificidad estética e ideológica en el marco de la cual el modernismo define su propio espacio de enunciación etnográfica.

En el cuarto apartado, “Fábulas de la transculturación en *Macunaíma*”, consideramos de qué modo *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, rompiendo con la unilateralidad de los textos de entresiglos para pensar al “otro”, desmitifica los lenguajes citados como “ilusorios”, se niega a elaborar soluciones y reabre continuamente la tensión entre elementos antitéticos inconciliables. En este sentido, clausurando una concepción “decimonónica” del sujeto, el texto define al protagonista “sin carácter” a través de rasgos contradictorios (que parodian las contradicciones del discurso colonialista sobre la alteridad), reconociendo así la imposibilidad de estabilizar una identidad intrínsecamente paradójica. Para abordar el modo en que, en contraste con las continuidades del ensayismo social que abarca el pasaje de entresiglos a los años veinte y treinta, estos textos de vanguardia inician una puesta en cuestión más radical de esas genealogías, comparamos especialmente *Macunaíma* y *Retrato de Brasil*.

Finalmente, en el quinto apartado, “¿Hacia una antropofagia del pasado? Continuidades y rupturas en la obra de Oswald de Andrade”, analizamos los manifiestos “da poesia Pau-Brasil” (1924) y “Antropófago” (1928) y la novela *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade, focalizando la tensión entre la ruptura estética e ideológica con los estereotipos heredados, y el retorno a una cierta esencialización de las alteridades y de la identidad nacional. Tanto en los manifiestos como en dicha ficción atendimos a las metáforas por medio de las cuales se procesa una asimilación crítica de la cultura dominante. En el marco de una operación utópica de “descolonización cultural” (de conversión del Tabú en Tótem), Oswald se reapropia de los discursos heredados y los descontextualiza, respondiendo críticamente a las violentas manipulaciones culturales “de arriba”. Consideramos en esos textos (y especialmente en los manifiestos) la revisión sincrética de la historia nacional como una experiencia prolongada de dominación colonial, la ruptura con las fórmulas de la cultura europea, y la creación de una respuesta novedosa a la tensión entre lo local y lo universal. En segundo plano, atendimos a la parodia de la tradición académica y la puesta en cuestión de la mimesis realista, entendidas como atentados (implícitamente políticos) contra la institución literaria y la tradición cultural en general. En estos discursos analizamos la búsqueda de una síntesis que, a partir de una peculiar reapropiación de las culturas indígenas, aspira a resolver la dependencia cultural y la heterogeneidad. Vimos entonces cómo, en el pasaje de tabú a tótem, el acto antropofágico es convertido en emblema central de esta liberación utópica de la cultura dominante (y, con ella, de las plagas de la cultura occidental: cristianismo, culpa, propiedad privada, orden patriarcal). Las operaciones implícitas en estos manifiestos organizan los parámetros de la crítica cultural emprendida por el modernismo, y sientan las bases de la ruptura radical que se despliega en *Serafim Ponte Grande* frente a la genealogía heredada para pensar la alteridad. En el mismo apartado se

consideran también, aunque lateralmente, algunos puntos de contacto en la representación del “otro” y de la identidad nacional, entre los textos de Oswald y el primitivismo plástico de Tarsila do Amaral.



Cabe aclarar que, aunque hemos privilegiado el corpus de ensayos y novelas modernistas más abiertamente centrado en la representación de los sectores populares y la cultura popular, también tuvimos en cuenta algunas cuestiones generales ineludibles en otros manifiestos, poemarios y novelas claves de la vanguardia brasileña. En este sentido, consideramos el “Prefácio interessantíssimo” al poemario *Paulicéia desvairada* (1922) de Mário de Andrade, atendiendo a la valoración de lo inconsciente como principio privilegiado de la creación artística, y a la desjerarquización de la cultura y la búsqueda de una expresión “nacional” (que, en el plano de la lengua, implica la apertura del texto a la polifonía de voces, a la inclusión de diversos registros, a la simultaneidad y al acercamiento entre oralidad y escritura). En *Paulicéia desvairada*, puntuamos algunos recursos formales originales (fundamentalmente, la puesta en acto de la polifonía poética planteada programáticamente en el “Prefácio...”: la irrupción del babelismo lingüístico, de sujetos de enunciación heterogéneos y de registros y oralidades contrapuestas). Consideramos estos procedimientos como gestos emblemáticos de afirmación de la especificidad y autonomía del lenguaje poético, pero también de defensa de la democratización de lo bello, y de ruptura “política” respecto del “grafocentrismo” hegemónico. Este bagaje de recursos opera como un precedente claro de la exploración vanguardista-folklorista desplegada, algunos años después, en *O turista aprendiz* y en *Macunaíma*.

También tuvimos en cuenta la primera novela vanguardista de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), entendiéndola como metáfora de la apertura del modernismo hacia el internacionalismo cultural, como reescritura de las “novelas de artista” de entresiglos, como parodización del género novela y de otros discursos sociales, y como antecedente de *Macunaíma* y *Serafim Ponte Grande*, por la exploración estética (de nuevas estrategias narrativas) e ideológica (en la medida en que la desarticulación de la tradición representacional conduce a una puesta en cuestión de los modos de conceptualizar la propia identidad y la del “otro”).



El modernismo paulista: ¿Una vanguardia oligárquica?

Nuestra lectura se apoya en la hipótesis general de que el modernismo constituye un fenómeno cultural que problematiza, explícita e implícitamente, y por primera vez de manera privilegiada, la situación de dependencia cultural de Brasil, poniendo en evidencia en los textos estéticos la ideología del colonialismo.

A la vez, indirectamente y de manera muy mediada, la vanguardia modernista también da forma a la crisis del sistema oligárquico. En esta dirección, para varios críticos brasileños (Berriel, 2000 y Miceli, 2001 entre otros), el movimiento modernista forma parte de un programa más amplio (económico, político y cultural) impulsado por la oligarquía del café para afianzar su posición de dirigencia nacional².

Si consideramos que, del inicio de la República hasta el golpe de 1937 (señal del fin de la dominación oligárquica rural), la oligarquía de los estados dominantes (como San Pablo o Minas Gerais) lucha con los demás grupos dirigentes por mantener la hegemonía política nacional, es posible concebir los emprendimientos culturales de los intelectuales paulistas, que en los años veinte se vinculan al modernismo, como parte de las tentativas de la oligarquía por preservar (y/o recuperar) ese poder central. En esta dirección, Miceli (2001) advierte que las transformaciones en la producción cultural e ideológica de las décadas del veinte y treinta dependen de las relaciones de fuerza que se despliegan dentro del circuito dirigente oligárquico. Para Miceli, en este período hay tres instancias decisivas que permiten entender el rumbo de la clase dirigente y de la intelectualidad paulista: la fundación de un partido de oposición en 1926, la derrota de la oligarquía regional en 1930 y la insurrección al gobierno provisorio de Vargas en 1932.

En efecto, hasta 1926 existe un único partido oligárquico en San Pablo, el PRP (Partido Republicano Paulista). Hasta entonces la oposición se produce dentro de ese partido, a través de la producción ideológica del grupo vinculado a la familia Mesquita. Este grupo de liberales

² A mediados del s. XIX ese sector cafetalero crece enormemente, alcanzando un peso semejante al del azúcar nordestino, justo cuando se prohíbe el tráfico negrero, lo que desemboca en una disputa por la escasa mano de obra. Ese conflicto económico y social entre el café paulista y el azúcar nordestino y carioca asume un cariz político. Ante la alianza del Estado y el sector azucarero, la oligarquía cafetalera se vuelve abolicionista y republicana. En este contexto, entre otras transformaciones sociales y políticas importantes, Antonio Prado funda el Partido Republicano Paulista y promueve la “Lei Áurea”, al tiempo que se funda la “Sociedade promotora da imigração” (elementos que refuerzan el carácter moderno, proletario y no-esclavo

oligárquicos controla el periódico *O Estado de São Paulo* y funda la *Revista do Brasil* (dirigida varios años por Paulo Prado, esta publicación se torna el emprendimiento editorial más prestigioso antes de 1930, marcando la hegemonía paulista en el campo intelectual nacional)³.

Cuando en 1926 se crea el Partido Democrático (el PD, en cuya fundación interviene activamente Antonio Prado), la mayoría de los grupos disidentes consigue congregarse en torno a un programa de reformas electorales (para restringir la manipulación de los coroneles) y de modernización cultural, pero manteniéndose ausente la representación política de la clase obrera. De hecho, el PD busca situarse como portavoz de una fracción especializada (en los campos de la política y de la cultura) dentro de la clase dirigente, ofreciendo una alternativa política a jóvenes que pretenden escalar posiciones por fuera de la fracción oligárquica más tradicional. En ese contexto surgen los intelectuales modernistas.

Los cambios políticos y culturales implican ahora un modo diverso de acceso al papel dirigente: ya no sirve la mera reproducción directa de la hegemonía a través de la obtención de un título académico y de la circulación por los espacios sociales cerrados (entre parientes, amigos, socios, profesores y políticos)⁴. Ahora los intelectuales asumen tareas cada vez más especializadas en los campos político y cultural, y su relación con los grupos dirigentes no implica sólo la participación en partidos, sino también el ejercicio de la administración pública (como sucede con Mário de Andrade) y, fundamentalmente, la aceptación del mecenazgo oligárquico de diversos proyectos estéticos. Ese mecenazgo es ejercido por ejemplo por Paulo Prado y Oswald de Andrade, ambos ligados al consumo de símbolos del prestigio social propio de la oligarquía, junto con el apoyo y/o la producción de bienes propios de esta modernización estética radical⁵. El

de los sectores populares paulistas).

³ Fundada en 1916 y apuntando a un público masivo, la *Revista do Brasil* reúne a intelectuales de diversas coyunturas: desde modernistas a pensadores autoritarios, católicos e incluso representantes de la generación de 1870. Dicha revista facilita el crecimiento de la industria editorial del libro, constituyéndose en un órgano intelectual clave del país. Captando un público popular amplio, todas las figuras que serán relevantes en el modernismo intervienen también en la *Revista do Brasil*, convirtiéndose ésta en un espacio especialmente codiciado por los modernistas. Al respecto, véanse Bonafini Landers (1988) y Miceli (2001) entre otros.

⁴ En efecto, Miceli (2001) advierte que hasta los años veinte el intelectual se consolida como parte de la clase dirigente por el simple pasaje por la Universidad. Ahora las esferas política y cultural siguen un proceso de diferenciación creciente que clausura aquella circulación asegurada. Así, el mundo oligárquico afloja sus lazos orgánicos, rígidos hasta ese momento.

⁵ A la vez, el encierro de clase se hace visible en la circulación reducida de las primeras obras modernistas, como la primera edición de 800 ejemplares de *Losango cáqui* de Mário de Andrade, o la edición parisina de *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, fuera de circulación en el mercado

acceso a la oligarquía permite a los intelectuales acceder también a la experiencia europea de vanguardia, para asumir así el papel de innovadores culturales y estéticos⁶.

En 1930 las oligarquías disidentes (pertenecientes a los estados excluidos del circuito de exportación), junto a facciones oligárquicas del nordeste y movimientos de oposición en San Pablo y Minas Gerais, llevan adelante una insurrección armada y asumen el gobierno central, derrotando a la oligarquía paulista. El gobierno provisorio de Vargas debilita más aún las bases políticas de la antigua clase dirigente. Esas fuerzas oligárquicas intentan recomponerse creando un frente paulista único (uniendo el PRP y el PD); en 1932, este grupo desencadena un movimiento armado para desplazar a la colisión de 1930. Derrotado, el frente único gana las elecciones en 1933. Pero en 1937, el golpe instaura un régimen dictatorial que acaba con las esperanzas oligárquicas de recuperar el control del poder central (Miceli, 2001; Carone, 1985).

En lugar de reconocer la demanda social de ampliación de la participación política, los dirigentes de la oligarquía paulista se dedican a crear instituciones culturales capaces de reforzar a sus propios grupos intelectuales, considerando que el fortalecimiento de sus cuadros especializados en las áreas política y cultural constituye una herramienta estratégica.

Las derrotas de los años 1930 y 1932 definen la dirección de las carreras de muchos intelectuales paulistas: los del PRP se radicalizan hacia la izquierda y la derecha. Así por ejemplo, por motivaciones políticas, en 1929 Oswald de Andrade rompe con Mário de Andrade, Paulo Prado y Alcântara Machado (relativamente ligados al PD); en los años treinta, Oswald ingresa al Partido Comunista Brasileño (el PCB) alejándose de la experiencia modernista (y renegando de su propia obra vanguardista previa), al tiempo que otros escritores modernistas (Plínio Salgado, Menotti del Piccia, Cassiano Ricardo) se ligan al autoritarismo de derecha. Y mientras los intelectuales del PRP tienden a asociar estética y política, e incluso radicalizan ese vínculo (como

masivo nacional.

⁶ Un elemento importante que en los años veinte produce una fractura ideológica en el interior de la clase dirigente paulista (y que resulta clave para los intelectuales modernistas, especialmente para Paulo Prado), se refiere a la posición nacionalista adoptada frente a la presencia de capitales extranjeros: parte de la oligarquía cafetalera, modernizante y nacionalista (bajo el modelo de la casa Prado-Chaves, de Paulo Prado) inicia una puja por reducir o anular la presencia imperialista en la intermediación comercial del café, en gran parte en manos de capitales ingleses y norteamericanos. Esa puja produce una fractura política en el interior de la oligarquía del café, entre el grupo que (como Paulo Prado) se opone a la presencia del capital inglés (nucléándose en el PD), y el Partido Republicano Paulista, en el que se encuentra la mayor parte de la oligarquía cafetalera conservadora, enfrentada al nacionalismo modernizante de los "democráticos" (Berriel, 2000: pp. 22-28).

en el caso de Oswald de Andrade), los intelectuales del PD (con el ejemplo paradigmático de Mário de Andrade) tienden a resguardar la autonomía estética respecto del conflicto político.

Finalmente, ciertas organizaciones políticas radicales de derecha, como la “Ação Integralista Brasileira” e instituciones apoyadas por la Iglesia, articulan una respuesta activa frente a la derrota de la oligarquía paulista. Estos grupos atraen, entre 1930 y 1937, a intelectuales y políticos cuyas carreras se truncan (o corren el riesgo de truncarse) por la derrota de la oligarquía: estos movimientos apuntan a defender el objetivo de ser políticos profesionales e intelectuales, y a erigir a ciertos líderes radicales para restaurar (a través de un proyecto autoritario) las relaciones de fuerza previas a 1930. Cuando en 1932 se confirma la derrota política de la oligarquía, muchos intelectuales se vuelcan hacia el partido de la “Ação Integralista”, y crece el peso de la Iglesia en la elite intelectual⁷.



Aunque casi todos los escritores modernistas provienen de antiguas familias de las clase dirigente paulista, se distinguen entre sí por la proximidad en relación a la fracción intelectual y política de la misma. En este sentido, Oswald de Andrade es un típico “homem sem profissão” según su propia definición⁸, como heredero de una posición segura y antigua de prestigio cultural y político. En cambio Mário de Andrade constituye un ejemplo de “primo pobre” que enfrenta más dificultades para obtener una posición de reconocimiento o consagración. Así, mientras Oswald viaja a Europa, Mário (que jamás sale de Brasil) estudia el interior del país, aprovechando la recolección de materiales populares para su propia producción intelectual y estética; mientras Oswald se entrega a la práctica literaria gracias a su fortuna personal, Mário (que participa del PD, pero sin desarrollar una carrera política) ejerce su liderazgo intelectual por vías diferentes, invirtiendo fuertemente en capital cultural, y aprovechando la expansión de las instituciones culturales de la oligarquía, sin una posición económica sólida y sin un título universitario. Con estos elementos compite con Oswald por el liderazgo del modernismo, diversificando su competencia cultural y cubriendo casi todos los dominios culturales de la época (literatura, bellas artes, folklore, etnografía, historia), en tanto Oswald no produce prácticamente nada fuera de la

⁷ En el campo literario, este fenómeno se hace visible a través de la creación del grupo de escritores católicos reunidos en torno a la revista *Festa*, una publicación que se considera modernista pero que invoca una estética “espiritualista” y esencializadora de la identidad nacional.

⁸ En el texto autobiográfico del mismo título. Véase Andrade (1990).

literatura, al menos hasta después de los años treinta.

Por otra parte, la concepción del modernismo como manifestación cultural de la clase dirigente es reforzada por los propios intelectuales del movimiento, por ejemplo en los análisis retrospectivos que elaboran sobre el movimiento Mário y Oswald de Andrade. En la conferencia “O movimento modernista” de 1942, Mário (adoptando una posición de autocrítica radical) concibe la “Semana” como una manifestación de la aristocracia paulista en contra de la burguesía carioca⁹. Para ello, traza un antagonismo entre las tradiciones culturales de Río de Janeiro y San Pablo, entendiendo el modernismo como ruptura moderna con la forma e ideología de la hegemonía tradicional carioca. Su objetivo es probar la esencia “paulista” de la “Semana”, poniendo en evidencia las motivaciones por las cuales el modernismo sólo podría haber surgido en San Pablo. En esta dirección, opone la cultura urbana de Río (internacionalista pero decimonónica, dominada por una burguesía ligada a la burocracia y las academias) a la de San Pablo (más provinciana pero antiacademicista, y con una “verdadera aristocracia” comprometida con la modernización industrial). En efecto, para Mário “o movimento modernista era nítidamente aristocrático”, y “Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional” (p. 127), opuesta a la “alta burguesía carioca” culturalmente más conservadora¹⁰.

También Oswald, en el artículo “O modernismo” de 1954, revisa las bases sociales y económicas de la vanguardia, y refuerza el lazo estrecho que vincula esta experiencia estética a la oligarquía, advirtiendo el modo en que, como instancia de distinción, este movimiento colabora en la construcción de la identidad cultural de la elite tradicional paulista¹¹.

⁹ Analizando la crítica rupturista emprendida por Mário en ese texto, Mota (1978: p. 109) advierte que, al evaluar a la distancia las raíces ideológicas de su producción intelectual y la del grupo modernista en su conjunto, Mário parece situarse “no limite da consciência possível”.

¹⁰ Esta interpretación anti-burguesa agrega una connotación diferente a los ataques a la burguesía en la obra de Mário de Andrade en general (por ejemplo, en la famosa “Oda ao burguês” en *Paulicéia desvairada*).

¹¹ Otro juicio demoledor en este sentido es el del artista plástico E. Di Cavalcanti, que en 1955 recuerda con ironía el lazo paradójico entre vanguardia y clase dirigente: “...: la flor y nata de la mayor derecha conservadora de la sociedad paulista apadrinaba una manifestación literaria dirigida a combatirla. Lo único que no tocábamos era la estabilidad económica de estos señores” (citado en Amaral, 1978: p. 21).

Con respecto a la reformulación del pensamiento racista, aunque en las décadas del veinte y del treinta el ideal de “branqueamento” continúa presente (Skidmore, 1989: p. 212), la elite vivencia la tensión entre el surgimiento del concepto de “herencia racial”, (reactualizado por teorías europeas ligadas a la derecha alemana), y ciertas relecturas nacionales que, por el contrario, adoptan una posición positiva para evaluar laudatoriamente el mestizaje. En esta línea intervienen los textos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Gilberto Freyre.

A pesar de esas exaltaciones del mestizaje (que no implican sin embargo el abandono de la categoría de “raza”)¹², bajo la incidencia del pensamiento racista promovido por Alemania, la “Ação Integralista Brasileira” se vuelve el partido político de más rápido crecimiento: aunque el racismo no es explicitado, el tema central de las publicaciones integralistas es el nazismo y el antisemitismo (que serán reprimidos por el gobierno de Vargas).

A la vez, aunque en la década del diez ya hay críticas fuertes de parte de la elite intelectual al falseamiento de la República (en las obras de Lima Barreto, Alberto Torres y Manoel Bonfim, entre otros), en el veinte esas críticas se agravan y adquieren un tono más fuertemente nacionalista, tanto para plantear la necesidad de adecuar las instituciones políticas a la singularidad nacional, como para revertir los diagnósticos negativos sobre la raza, en favor de las posibilidades regionales y/o nacionales. En este sentido, Skidmore (1989) encuentra puntos de contacto entre la rebelión estética del modernismo (contra la herencia conservadora de los intelectuales “académicos” de entresiglos), la reacción política (contra el orden conservador) y la emergencia de un discurso exaltativo del futuro nacional y de los efectos de la mezcla racial.



¹² En el marco de este recrudescimiento del racismo, varios intelectuales brasileños (entre ellos, Gilberto Freyre y Roquete Pinto) dan a conocer un “Manifiesto contra o preconceito racial” (publicado en octubre de 1935) en donde se declaran en contra del trasplante de ideas racistas a países cuya consolidación depende de la integración racial. Sin embargo, como veremos, esa declaración no agota la posición de estos intelectuales frente a las categorías problemáticas de “raza”, “jerarquía racial” y mestizaje.

III.1. Fuegos cruzados

Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil*

“O dia que o capitão-mor Pedro Alvares Cabral levantou a cruz (...) era a 3 de maio, quando se celebra a invenção da Santa Cruz em que Cristo Nosso Redentor morreu por nós, e por esta causa pôs nome à terra que havia descoberta de Santa Cruz e por este nome foi conhecida por muitos anos. Porém, como o demônio com o sinal da cruz perdeu todo o domínio que tinha sobre os homens, receando perder também o muito que tinha em os desta terra, trabalhou que se esquecesse o primeiro nome e lhe ficasse o de Brasil, por causa de um pau assim chamado de cor abrasada e vermelha com que tingem panos, que o daquele divino pau, que deu tinta e virtude a todos os sacramentos da Igreja.”

Fray Vicente do Salvador, *História do Brasil*

Los textos de Paulo Prado operan como puntos de articulación privilegiados entre la ideología finisecular y la vanguardia, y entre el ensayo social positivista y el culturalista de los años treinta, exponiendo abiertamente la tensión que atraviesa el modernismo entre fracturas y continuidades ideológicas. Este apartado aborda dos textos de Prado, centrales en el ensayismo brasileño de la década del veinte: *Paulística* y *Retrato do Brasil*. Por una parte, atiende a la tensión que sesga la obra de Prado entre conservadurismo ideológico y vanguardia estética, considerándola una instancia privilegiada para poner en evidencia los puntos de contacto entre la oligarquía y el modernismo (ese contacto constituye un rasgo peculiar y persistente en las vanguardias latinoamericanas, y obliga a repensar las articulaciones entre clase social y subgrupos culturales). Al mismo tiempo, analiza los lazos estrechos que estos ensayos, al pensar la alteridad social y la identidad nacional, establecen con el ensayismo decimonónico y con el discurso colonial inaugurado con la conquista y colonización de Brasil.

En efecto, Prado mantiene una relación compleja y problemática con el modernismo; sin embargo, mientras la crítica en general subraya la ruptura estética del movimiento o el papel de Prado como oligarca y mecenas de la “Semana de arte moderna”¹³, pocos trabajos (como el de

¹³ Aunque precedida por algunas manifestaciones plásticas y literarias previas (una exposición de plástica francesa de vanguardia, la puesta en escena de la obra teatral *O contratador dos diamantes* de

Berriel, 2000) enfatizan, por el contrario, el carácter programático, la continuidad ideológica y la coherencia implícitos (más allá de la estética) entre la obra de Prado y el modernismo en su conjunto. Así por ejemplo, en tanto Moreira Leite (1969) explica la asimetría entre Prado y la vanguardia paulista por tratarse de un movimiento estético sin una coherencia ideológica “sólida”¹⁴, Berriel postula que, por el contrario, Prado juega un papel clave en la formación ideológica del grupo. Mientras los modernistas que realizan una experimentación formal más radical postulan también una utopía de transformación social (con grados diversos, es el caso de Mário y Oswald de Andrade); y otros actores más convencionales filian esa transformación estética al conservadurismo y/o al “fascismo” (como los grupos “Verde-Amarelo” y “Anta”), Prado no se liga al grupo conservador sino al de los intelectuales progresistas en los planos estético y político¹⁵, generando así una contradicción interesante entre ideología y estética.



Afonso Arinos, entre otras), la “Semana de arte moderna” (que tiene lugar en febrero de 1922, en el Teatro Municipal de San Pablo, y es promovida por la clase dirigente paulista) simboliza la introducción de la vanguardia en Brasil. Prado se involucra en el movimiento modernista, financiando la “Semana” y estableciendo lazos intelectuales estrechos con numerosos artistas del movimiento. Al respecto véanse Amaral (1978), Sevcenko (2000), Schwartz (1993) y Berriel (2000) entre otros.

¹⁴ En efecto, Moreira Leite (1969) plantea que, aunque Prado adhiere al modernismo, es difícil identificar en su obra la influencia de ese movimiento intelectual, acaso porque el modernismo es una tendencia estética más que ideológica. Moreira Leite insiste en efectuar una lectura despolitizadora del modernismo: sostiene que las primeras manifestaciones vanguardistas de los años veinte no contienen una orientación política acentuada, mientras que, en cambio, reconoce que en los treinta los líderes modernistas tienden a orientarse más marcadamente por opciones políticas de izquierda o de derecha. A la vez, cuando Moreira Leite acusa al modernismo de “carencia de solidez ideológica”, olvida que este rasgo es común a las vanguardias estéticas latinoamericanas y europeas, en general sesgadas por numerosas fracturas y polémicas, e inestables en función de sus propios presupuestos básicos.

¹⁵ Ese lazo se hace visible en la participación de Prado como director de revistas modernistas (como la *Revista do Brasil*, entre 1923 y 1925), y como prefaciador o destinatario de textos claves del movimiento (como las novelas *Macunaíma* de Mário de Andrade y *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, ambas dedicadas exclusivamente a Prado).

Narciso en el espejo

Como los manifiestos oswaldianos o *Macunaíma*, el primer conjunto de ensayos producido por Prado y titulado *Paulística*,¹⁶ tensiona dos temporalidades opuestas y absolutas: el origen remoto del pasado (regional/nacional) y el futuro promisorio. Sin embargo, las modulaciones ideológicas de Prado son muy particulares: entre otros elementos, la exaltación de la hegemonía regional, la valoración de las alteridades sociales o de las mezclas raciales en la historia, y el papel asignado a los sectores populares en la construcción de la nación, cargan esas temporalidades “absolutas” compartidas con el modernismo, de un sentido radicalmente diverso.

Paulística se inscribe claramente en el seno de los proyectos culturales del modernismo que buscan forjar la legitimidad simbólica de la hegemonía paulista¹⁷. Con menos dotes literarias que los artistas de vanguardia, Prado se erige en una suerte de pensador historiógrafo que resiste la autonomización del arte y de las ciencias sociales. Al mismo tiempo, busca una reintegración “decimonónica” como dirigente económico, político e intelectual, y se propone expandir esa simbolización legitimante a la totalidad de la región paulista, para lo cual se remonta al origen remoto de la conquista y colonización, y restringe al pasado y a la elite los lugares en donde descansan (escondidas y esperando ser interpretadas) las claves del “problema nacional”.

Apoyándose en el presupuesto de que la historia de Brasil como un todo depende de la historia particular de San Pablo, Prado revisa el proceso histórico de formación del carácter regional, atendiendo a la pervivencia (y/o a la transformación) de ciertos rasgos claves de la psicología social. En esta dirección, se basa en los modelos historiográficos de Renan, de la generación del setenta y de Capistrano de Abreu (según este último, la historia nacional depende de los caminos de desarrollo y comercialización)¹⁸, así como también busca apoyo en las teorías

¹⁶ El texto reúne una serie de artículos ensayísticos publicados en la década del veinte en *O Estado de São Paulo*. Primera edición en libro: San Pablo, Monteiro Lobato, 1925.

¹⁷ Aunque sin olvidar las marcadas diferencias estéticas e ideológicas, puede pensarse que ésta es también la raíz que impulsa la aprehensión poética o narrativa de San Pablo (como escenario simbólico de una modernización privilegiada) en *Paulicéia desvairada* (1922) de Mário de Andrade o en *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927) de Antônio de Alcântara Machado. Sin embargo, explorar los lazos y diferencias entre el ensayo de Prado y estos textos literarios, en relación a la representación de la ciudad, excedería con creces los objetivos de esta tesis. Al respecto, puede consultarse Sevchenko (2000).

¹⁸ Capistrano de Abreu (el principal interlocutor y guía historiográfico de Paulo Prado) parte del proyecto ambicioso de escribir una historia de Brasil diferente de la versión (pro-monarquista y conservadora) de Varnhagen: entre otras particularidades, en sus *Capítulos de História Colonial*

sobre la decadencia de las razas (especialmente, en la versión de Oliveira Martins sobre la decadencia racial de Portugal)¹⁹.

Esta continuidad ideológica con las hipótesis y presupuestos de la generación anterior (e incluso con respecto al propio legado simbólico familiar) refuerza el carácter oligárquico de las ideas de Prado, y expone así uno de los lazos más flagrantes entre la producción intelectual de los años veinte en torno al modernismo, y la oligarquía²⁰.

Partiendo de este *background* ideológico, basa su análisis de la historia paulista en el lazo directo de la sierra al mar que, desde el comienzo de la colonización, aísla a San Pablo de las demás regiones, impidiendo la llegada de diversas influencias negativas que sí actúan en el resto de Brasil. Gracias a ese “caminho do mar”, “a população do planalto se conservou afastada dos contágios decadentes da raça descobridora” (p. 24), frente al litoral y el norte, en contacto con la metrópoli (por la presencia constante de representantes del poder político y de la Iglesia). Ese contacto estrecho con la península es negativo porque Portugal entra rápidamente en un período de desintegración social. A esto se suma la decadencia económica, racial (por la presencia de negros) y moral que se instaura en la colonia, de la cual “sólo se salva el sur”.

En *Paulística* Prado imagina un tiempo remoto en el que se habrían acumulado las características étnicas (amén de las geográficas) que justifican la hegemonía “natural” (económica,

(1907) se apoya en el modelo de mestizaje originalmente pensado por Martius, para situar el inicio de la historia nacional en las culturas indígenas, aunque reitera los estereotipos racialistas (al igual que *Retrato...*); como luego hará Prado, avanza en el análisis de la miscigenación desde el punto de vista sexual, considerando motivaciones diversas para indias (deseo de ascenso racial) y portuguesas (ausencia de mujeres); como Prado, analiza la historia brasileña como resultado de un proceso de diferenciación regional (así, la expansión bandeirante crea un sistema sociocultural colonial diferente respecto de las áreas litorales). Anticipando las lecturas de Buarque de Holanda y Freyre, Capistrano de Abreu analiza la vida cotidiana de esos “Brasiles” diversos partiendo de la cultura material como configuradora de mentalidades heterogéneas.

¹⁹ Además, Prado toma del historiador portugués Oliveira Martins, la diferenciación conceptual entre el norte de Brasil (esclavista y dependiente de la metrópoli) y el sur (más moderno, independiente e insumiso). Martins impone “por primera vez” el tópico (preferido por la oligarquía del café) de la superioridad histórica, racial y cultural del paulista frente al resto del país. Así, de Martins a Prado se consolida el mito de Brasil como “obra dos bandeirantes”.

²⁰ A través de su tío Eduardo Prado, en París y Lisboa Paulo Prado entra en contacto personal con representantes claves (predominantemente conservadores) de la generación del setenta de Brasil y Portugal (Eça de Queirós, Oliveira Martins, Capistrano de Abreu y Joaquim Nabuco, entre otros). De esa generación, Paulo (y en parte todo el grupo modernista) hereda las críticas al desajuste entre ideas y realidad, a la falsa retórica académica, a la importación cultural y la ausencia de originalidad mental, a la desnacionalización de la sociedad y a la decadencia de Europa (especialmente de la península ibérica).

política y cultural) de San Pablo sobre el resto de Brasil. Aunque reconoce que otras regiones son igualmente claves para entender la historia nacional, el objetivo central de *Paulística* es densificar el espesor simbólico (racial e histórico) de San Pablo, para dotarlo de una legitimidad superior en la definición de la identidad nacional. Así, desde el Prefacio el narrador acentúa la gravitación de un “epos” implícito privilegiado, cargando de un sentido aurático “o mistério das origens” (p. 4). En el marco de esa legitimación simbólica, el texto traza su historia de San Pablo como región positivamente aislada respecto del conjunto nacional.

En efecto, en la teoría de Prado raza y geografía colaboran para la formación de un “centro de aislamiento” privilegiado en San Pablo: por un lado el cruce entre portugueses e indígenas da origen a una mezcla superior y exclusivamente paulista (la de los mamelucos), en la que habría perdurado el ideal heroico del “hombre renacentista”. Así, apoyándose abiertamente en la “Antropogeografía” de Moritz Wagner y Ratzel, Prado sostiene que el aislamiento y la mezcla racial cerrada crean un tipo étnico homogéneo y superior que juega un papel clave en el impulso de progreso desplegado por San Pablo. A esa mezcla se suma luego el elemento judío, agregando los trazos positivos de inteligencia, voluntad y arribismo, amén de cierto individualismo y secularización, específicos de la sociedad paulista. En este sentido, resulta interesante leer *Paulística* en el seno del racismo antisemita de la década del veinte: en “Cristãos-novos em Piratininga” por ejemplo, Prado se dedica a refutar a Oliveira Vianna, quien en *Populações meridionais do Brasil* y en *Evolução do povo brasileiro* asigna un mayor papel a los europeos “arianos” que a los judíos en San Pablo (en el marco de una búsqueda xenófoba por defender las bases raciales positivas de la región)²¹.

A la vez, la situación topográfica de la región, aislada del resto del país y dotada de un clima “fortificante”, mantiene ese centro libre de contaminaciones raciales y culturales externas²².

²¹ Por lo demás, existen numerosos puntos de contacto entre el ensayismo de Oliveira Vianna y el de Paulo Prado. Aunque esta comparación excede con creces los objetivos de esta tesis, cabe señalar que *Evolução do povo brasileiro* (de 1922) constituye una reactualización reaccionaria del pensamiento social hegemónico precedente. Sin embargo, aunque elogia a los pensadores del racismo europeo (y mantiene la tensión entre razas inferiores y superiores), al menos relativiza el peso de tales categorías, ofreciendo una solución más “potable” a la tensión entre ideología racista y realidad multirracial. En efecto, negando los diagnósticos negativos (de Le Bon a Nina Rodrigues), *Evolução...* pretende probar empíricamente que Brasil ya asciende efectivamente hacia el blanqueamiento (al que se refiere como “arianización”) gracias a la “destruição” de la población “inferior”, india y negra (así por ejemplo, apela a tablas cuantitativas para mostrar la mayor mortalidad y menor fecundidad de éstos, amén del aumento de la población blanca por inmigración). De este modo, con el bagaje conceptual heredado del racismo finisecular, Vianna llega a una conclusión positiva, y en este sentido opuesta a la de Prado.

²² En efecto, junto con la endogamia racial y el aislamiento geográfico, el clima (gracias a las

Por su parte, el conquistador portugués es presentado como un actor fuerte e individualista, de imaginación ardiente y propenso al misticismo; en su mayoría, se habría tratado de delincuentes y marginales expulsados de la metrópoli que, al llegar a Brasil, habrían caído en la “tentación” de la sensualidad indígena, ya que

“Para essa gente desabusada e rude -íberos e cristãos novos- as índias tupiniquins e guaianases trouxeram, ao desembarcar, a sedução da concubinação na vida livre da mata virgem” (p. 28).

La crueldad e indisciplina de los portugueses habría sido atemperada por cierta “doçura”, estableciéndose así una marcada diferencia con respecto a los conquistadores españoles²³. Sin embargo, algunos rasgos “negativos” (especialmente la tendencia a rebelarse frente a la autoridad) resultan ventajosos porque preservan la individualidad y la autonomía de la región paulista frente a la colonia. Destacando la modernidad, el liberalismo y la actitud secularizadora propia del paulista, cuando Prado se refiere a la historia de la región (deteniéndose en las entradas bandeirantes o en la vida de los “patriarcas” fundadores de la región paulista), subraya los episodios (anécdotas de biografía individual o escenas de rebelión colectiva) que prueban la gravitación de ese carácter rebelde e independiente. Así, toda la expansión geográfica de Brasil termina percibiéndose como “o desenvolvimento fatal das qualidades étnicas do povo paulista” (p. 37).

Apoyándose en Varnhagen tanto como en los *Capítulos de História Colonial* de Capistrano de Abreu, Prado concibe la alteridad indígena a partir de ciertos rasgos ambivalentes (tales como “indolência” y, al mismo tiempo, capacidad para llevar a cabo grandes esfuerzos, o “instinto nômade racialmente determinado” y buen desarrollo de los sentidos)²⁴. Prado elogia las bandeiras orientadas a la explotación de tierras y metales, y condena las ligadas a la cacería de indígenas (calificándolas como expediciones “de morte e extermínio”, p. 80); sin embargo, es

bruscas modificaciones de temperatura) ejerce en el habitante del “planalto” una influencia “tónica”, además de producir una selección “natural” de los “más aptos”.

²³ Para referirse a la “hiperestesia de rapina e sangue dos aventureiros castelhanos”, Prado remite a Rufino Blanco Fombona (p. 88), aunque sin citar la fuente en la que se apoya. Esa breve mención deja entrever el diálogo oblicuo que el texto de Prado traza con otras figuras del ensayismo latinoamericano contemporáneo.

²⁴ En *Paulística*, al referirse al indígena varias veces Prado apela al pretérito imperfecto y a expresiones verbales de potencialidad (como si procesara el carácter ya clausurado, y por ende puramente imaginario, de esta figura), para pasar inmediatamente después al presente. Esa oscilación de tiempos revela la ambivalencia del ensayo, entre la reconstrucción de un tipo original “perdido” y la perduración de ese modelo en el interior de la mezcla.

extremadamente ambiguo en relación al papel de las bandeiras en la represión de los quilombos de negros. A la vez, relativiza la condena de esas excursiones contra los indios cuando afirma los “preconceitos” raciales para explicar “o choque inevitável da raça forte e conquistadora, exterminando e escravizando o gentio imbele, disperso e mal armado” (p. 79).

En esta dirección, uno de los objetivos centrales de *Paulística* parece ser la celebración exultante de una (y sólo una) mezcla racial, en el origen remoto de la nación:

“Do cruzamento desse índio nômade, habituado ao sertão como um animal à sua mata, e do branco aventureiro, audacioso e forte, surgiu uma raça nova, criada na aspereza de um clima duro, no limiar de uma terra desconhecida. No desenvolvimento fatal dos elementos étnicos num meio propício, mais do que em outras regiões do país, em São Paulo medrou forte, rude e frondosa a planta-homem” (p. 29).

Más adelante, insistiendo en el carácter superior de ese renacimiento racial (ocurrido en un pasado heroico, y proclive a “uma mais rápida arianização”, p. 9), Prado afirma que el mameluco es

“...um admirável exemplar humano (...) dos que só puderam realizar nessa perfeição física, os homens da Renascença italiana, quando César Borgia seduzia o gentio de Maquiavel” (p. 86).

A la valorización épica de San Pablo (por la semejanza con la aristocracia del Renacimiento italiano) se suman las comparaciones de esta región con el interior montañoso del Peloponeso en la Antigüedad griega (por ejemplo, en p. 26), legitimando así veladamente el origen clásico y rector del paulista para definir una versión “más elevada” del carácter nacional.

Por otra parte, cuando historiza el desarrollo del área paulista, Prado no exalta el papel paradigmático de las masas tanto como el de algunos individuos aislados que asumen un cariz legendario. Así, reproduce una concepción reaccionaria sobre el proceso histórico, ya que en general los “héroes” no encarnan las tendencias colectivas de las multitudes; más bien, imponen sus propios rumbos a las masas, convirtiéndose en los “patriarcas” fundadores de la oligarquía. Eligiendo el modelo rankeano en lugar del de Walter Scott (aunque explícitamente reivindica a ambos), en *Paulística* los conflictos sociales a lo largo de la historia no dependen de causas económicas o de la participación activa de las masas, sino de la voluntad (y a menudo, de las pasiones privadas) de algunos portugueses “heroicos” de la elite, vigorosos, longevos, portadores

de una capacidad hiperbólica de reproducción y que, al mezclarse con las indígenas, dieron lugar a una primera prole de “piratininganos”. Reconstruyendo esas historias pasionales y/o aventureras (como la de João Ramalho, o de los Pires y Camargos), Prado rastrea en los documentos coloniales los indicios épicos necesarios para reforzar el prestigio simbólico en que se basa su propia posición oligárquica, aunque transviste su pertenencia a ese linaje heroico -su fidelidad a la clase de origen- al presentarse como “um simples produtor, comissário e exportador” que “só sabe plantar, colher e embarcar o seu produto” (p. 138).

Es obvio que esta celebración conservadora de la propia región busca desarticular la gravitación de otros regionalismos, hasta entonces hegemónicos en términos materiales y/o simbólicos. Al evaluar la producción del café o la raza paulista como instancias de regeneración, Prado afirma en términos apologeticos la centralidad nacional de su clase e incluso de su propia familia: el sur encarna el progreso frente al atraso del norte y el nordeste, San Pablo encarna la esencia del sur, y su familia, la esencia dirigente y modernizadora de San Pablo.

En efecto, realizando un movimiento inverso al de Gilberto Freyre (y al del Euclides da Cunha, que Freyre erige en su propio precursor), Prado advierte que el atraso “natural” del norte (“a imobilidade do faquirismo tropical”, p. 9), no resiste ninguna comparación con el acelerado crecimiento económico y social del sur (y aquí, el sur “equivale” a San Pablo)²⁵. La mezcla racial superior, el clima más benigno al progreso, la riqueza del suelo, el mayor peso de la inmigración europea y el menor del esclavismo “explican” la situación de privilegio de San Pablo. Así, Prado desautoriza el regionalismo nordestino de un sólo golpe, considerándolo resultado de una artificial deformación romántica, de un sentimentalismo nostálgico del pasado en desaparición:

“...um *poncif* literário que tem alimentado uma magnífica produção intelectual, explorando o romantismo regional dos sertões nordestinos ou o africanismo baiano, como no século XIX o indianismo fora de moda dos nossos poetas. É a lenda do Brasil brasileiro, localizado numa região pitoresca, mas estéril e ingrata (...). Exagero romântico que será dentro em pouco tão inexplicável como considerar o carro de bois do pioneiro do far-west o símbolo da grandeza da América americana” (p. 8).

²⁵ Ténganse en cuenta que esta crítica, presente en el Prefacio a la segunda edición de *Paulística*, es de 1934, precisamente un año después de la aparición de *Casa-grande e senzala*. Inscripta en ese contexto, la cita adquiere el cariz de un ataque virulento (pero solapado) al regionalismo freyreano.

Sin embargo, a pesar de esa superioridad múltiple del área paulista desde el s. XVI, y de su influencia decisiva en la constitución de la unidad nacional, para Prado la región entra en decadencia en el s. XVIII como resultado de la ambición del oro. Este factor (que será retomado y ampliado en *Retrato do Brasil*) opera como una suerte de “hybris”. A la ambición se suman la apertura de nuevos caminos que interrumpen el aislamiento (como el paso abierto para la explotación de Minas Gerais) y la pérdida de la autonomía política, económica y cultural respecto de Río de Janeiro. El resultado final de ese deterioro se percibe en la transformación del antiguo mameluco de los sectores populares “heroicos” en “o Jeca do escritor paulista”, en alusión al análisis de Monteiro Lobato (p. 39); es decir, en el caboclo actual supuestamente triste, pálido, víctima del alcohol y el “faquirismo indolente”. También la aristocracia rural, que hasta entonces preservaba la esencia nacional, ahora se encuentra en crisis como el resto de las clases, degenerando por efecto de esa decadentización. Aun así, de la “velha semente bandeirante” todavía queda el fermento instintivo de los “tempos heróicos”, vivo en el paulista contemporáneo, y renovado por la inmigración europea e interna.

De este modo, la apelación a la “decadencia” (que históricamente habría tenido lugar desde el s. XVIII hasta el presente) constituye una estrategia eficaz de auto-legitimación del propio papel que la elite dirigente desempeña en el presente, orientando el “renacimiento” económico, racial y cultural de la región. De hecho, *Paulística* confirma el propio papel del ensayista como “patriarca” de la clase y orientador de las masas, hacia la modernización y la defensa de la autonomía en el área paulista y en la nación en su conjunto.

Hasta tal punto el enfoque de Prado está sesgado por los intereses de su clase, que manipula los acontecimientos, destacando la relevancia de aquellos que tienen consecuencias directas para la economía de la clase dirigente, y desestima aquellos que modifican las condiciones de vida de los otros grupos sociales²⁶. El ensayo, acercándose a una tradición épica de largo aliento, busca despertar esa “velha semente” dormida, descubriendo las huellas en extinción de una antigua hegemonía perdida. En este sentido, comparte el tono “saudadoso” que impregna la reconstrucción del viejo dominio oligárquico en los textos de Gilberto Freyre, pero también comparte la tensión radical (que atraviesa los textos vanguardistas en su conjunto) entre un “pasado remoto original” y un “futuro utópico” fundado por el texto.

²⁶ Esa manipulación, como otras en el texto, está “justificada” por el método impresionista empleado deliberadamente en el ensayo. Tal como Prado advierte en el Prefacio a la segunda edición de *Paulística*, “a deficiência de documentos permite, com mais liberdade, a reconstituição do passado, pela ignorância que simplifica e clareia, e que é (...) um dos requisitos do perfeito historiador” (p. 4).



Retrato do Brasil (1928)²⁷, el ensayo siguiente de Prado, se convierte en un texto central con fuertes consecuencias en el ensayismo posterior que reflexiona sobre el carácter nacional. Allí Prado agudiza la rebelión (todavía sutil en *Paulística*) contra la figuración ufanista de Brasil como "Visão do Paraíso" (la versión que, mostrando a Brasil como un escenario libre de conflictos y de vicios, y saturado de riquezas y bellezas naturales, recorre obsesivamente la literatura y el ensayismo brasileños desde la colonia hasta el nacionalismo de Celso, ya considerado en nuestra tesis).

En *Retrato...*, toda la historia de Brasil se basa en el desarrollo desordenado de dos obsesiones negativas: la lujuria y la codicia. Prado recupera concepciones naturalistas del trópico (como las formuladas por Araripe Júnior y Aluísio Azevedo) al sostener que, incentivados por la naturaleza exuberante y el ardor del clima, los excesos de la vida sensual (implícitos en la Europa renacentista y "naturales" entre los "primitivos") dejan una fuerte impronta en el carácter brasileño, produciendo un agotamiento sensorial, vegetativo e intelectual, y creando un estado de fatiga patológica.

Cabe aclarar que para Prado el Renacimiento -concebido como parte de un movimiento de rebelión contra la debilidad de Occidente (p. 149)- implica una exploración "rabelaisiana" de los excesos instintivos. Así, Prado busca lo mismo que Mário y Oswald de Andrade (el "origen" de una cultura carnavalesca centrada en la liberación del cuerpo), y apela a las mismas fuentes de la tradición colonial, pero lo hace extrayendo conclusiones exactamente opuestas a las de estos autores²⁸.

Prado describe los excesos sensuales en que caen los conquistadores²⁹ apoyándose acriticamente en las perspectivas "colonialistas" formuladas tanto en el período de la conquista y colonización (por Vaz de Caminha, Soares de Sousa o la *Primeira Visitação do Santo Ofício às partes*

²⁷ Primera edición: San Pablo, Mayença.

²⁸ En este sentido, resulta significativo el hecho de que Prado realice una lectura nietzscheana del Renacimiento (aunque combina ese nietzscheanismo con una concepción típicamente positivista de la economía libidinal).

²⁹ Pues "para homens que vinham da Europa policiada, o ardor dos temperamentos, a amoralidade dos costumes, a ausência de pudor civilizado -e toda a contínua tumescência voluptuosa da natureza virgem- eram um convite à vida solta e infrene em que tudo era permitido" (p. 159).

do Brasil)³⁰ como en el s. XIX por la historiografía de Varnhagen³¹. En este sentido, el análisis de la *Primeira Visitação...* es uno de los casos más interesantes: sin poner en cuestión la transparencia de la fuente, Prado encuentra allí numerosas pruebas de la “anormalidade patológica” instaurada en la colonia: la “hiperestesia sexual” desencadena prácticas de sodomía, tribadismo y pedofilia entre clérigos, cristianos-nuevos, mamelucos, indios y negros, en una mezcla que desconoce las fronteras de género, raza o estamento social, pues “o vício e o crime não eram (...) privilégio das camadas inferiores e médias das povoações coloniais nesse fim do século XVI” (p. 161)³².

Esa supuesta hipertrofia del deseo podría haber sido puesta en cuestión, o al menos percibirse como un elemento positivo dado su carácter democratizador y generador de cohesión social, racial y cultural. Sin embargo, *Retrato...* concibe sólo las consecuencias negativas ligadas a la dilución de los valores morales y a la creación de un estado de anarquía social que borra las jerarquías sociales y los límites de la represión. Sólo en el “Post-scriptum” -y contradiciendo la hipótesis desarrollada hasta el hartazgo por el ensayo- Prado reconoce las “ventajas” de la lujuria y la anarquía: la mezcla favorece la integración nacional, evitando la segregación racial del elemento negro (como sucede en cambio en EE.UU.)³³; también en el “Post-scriptum”, oponiéndose a la perspectiva implícita en el libro, Prado exalta el mestizaje³⁴ y refuta la jerarquía de las razas³⁵, aunque vuelve a afirmar el blanqueamiento (gracias a la saludable arianización de los negros) y la progresiva degradación de los híbridos.

Pero el cuerpo del ensayo sigue y traiciona su propio modelo de origen, dado que -tal como también declara en el “Post-scriptum”-, *Como se deve escrever a história do Brasil* de Martius constituye el principal modelo de análisis. Así, cobra relevancia (al menos, teóricamente) el estudio de la penetración biológica de las tres razas, de la convivencia sexual del portugués con indios y esclavos, de las entradas bandeirantes, y de los aportes (raciales y culturales) del elemento

³⁰ Al respecto, véanse especialmente las pp. 158-162 en el ensayo de Prado.

³¹ Véase especialmente p. 167 en el ensayo de Prado.

³² Vale la pena recordar que Prado financia la publicación de documentos inéditos de la Inquisición en Brasil, continuando así el proyecto historiográfico de su tío Eduardo y de la elite intelectual paulista en general, que veía en esa publicación un apoyo estratégico a la propuesta de definir *ab origine* la identidad paulista.

³³ p. 223.

³⁴ “Salvo uma ou outra objeção aristocrática, que já não existe, o amálgama se fez livremente, pelos acasos sexuais dos ajuntamentos sem nenhuma repugnância física ou moral” (p. 223).

³⁵ “A questão da desigualdade das raças, que foi o cavalo de batalha de Gobineau e ainda é hoje a tese favorita de Madison Grant proclamando a superioridade nórdica, é questão que a ciência vai resolvendo no sentido negativo” (p. 224).

indio y negro. Sin embargo, *Retrato...* rechaza en general la mezcla racial, al tiempo que el negro no recibe ningún tratamiento, más allá de su esencialización y de la condena ambigua de la esclavitud.

En efecto, además de estas ambivalencias raciales, aunque Prado (citando un tópico heredado del discurso abolicionista) reconoce que la asimetría social entre el lujo de la clase dirigente y la miseria extrema de los esclavos es el principal factor responsable de la degradación de las costumbres, en definitiva no es la dominación, sino la anarquía sexual y la ambición desmedida lo que desencadena la decadencia de Brasil. La misma ambivalencia que conduce a aunar causas raciales y socioeconómicas reaparece en el abordaje de la esclavitud negra, pues

“O negro cativo era a base de nosso sistema econômico (...), e como que em represália aos horrores da escravidão, perturbou e envenenou a formação da nacionalidade, não tanto pela mescla de seu sangue como pelo relaxamento dos costumes e pela dissolução do caráter social, de conseqüências ainda incalculáveis” (p. 201).

Esas ambivalencias se exasperan cuando el narrador adopta abiertamente el punto de vista de un viajero europeo recién llegado a Recife (p. 201): ante la ciudad “tomada” por esclavos sumidos en una promiscuidad repugnante, asume una posición crítica que oscila sospechosamente entre el etnocentrismo miserabilista y la denuncia de la explotación, entre la condena racialista y la sensibilidad social al estilo de Rugendas o Debret³⁶. En igual dirección, cuando analiza la situación de decadencia en la metrópoli, advierte que la inmoralidad emana tanto de la esclavitud como “da última mistura com mouros e negros” (p. 193); del mismo modo, el contacto de Portugal con la India proviene de la exaltación de la ambición pero también del contacto con la “sedução asiática” (p. 194).

Así, el texto de Prado cabalga continuamente entre dos argumentaciones ideológicamente contrapuestas: entre la denuncia de la explotación y la condena racialista de la mezcla (que probaría el debilitamiento decadente de los valores morales), y entre el reconocimiento de la intervención de factores materiales y simbólicos, y la determinación biológica. En algunos pasajes se hace más explícito el ataque virulento a la mezcla racial (celebrada tanto en el proyecto

³⁶ Obsérvese la fuerte convergencia de tópicos entre el fragmento de Prado (probablemente inspirado en *Travels in Brazil* de Henry Koster), y las escenas captadas por esos plásticos del s. XIX (considerados en la primera parte de la presente tesis). De hecho, Prado se detiene, como Debret y Rugendas, en captar la llegada del navío negrero, la exposición de los esclavos en venta, olorosos, sucios y enfermos o la intimidad de la vida doméstica de la elite, sesgada por la relajación de costumbres, en consonancia con la degradación moral provocada por la esclavitud.

historiográfico de Martius que sirve de base a *Retrato...*, como en las ficciones de Oswald y Mário de Andrade o en el ensayismo de Freyre): por ejemplo, refiriéndose al arribo de la “sadia e sólida” inmigración europea a fines del s. XIX, advierte que ésta “...veio acordar a mandranice brasileira apodrecendo nas delícias da mestiçagem (...), num desleixo tropical, entre mulatas, lundus e festas religiosas” (p. 213). Concebidas por momentos las víctimas como victimarios, y oscilando entre denunciar y naturalizar la sumisión, indios y negros se presentan como “animais lascivos”, al tiempo que los excesos sexuales acaban perdiendo su remisión a la dominación³⁷. Aunque critica el exceso explotador también entre los paulistas (convertidos en esclavócratas cegados por el deseo de riquezas), Prado exalta acríticamente el papel de las bandeiras en los ataques al “gentio revoltado” de los indios, y luego “aos negros dos Palmares” (p. 177).

Para legitimar la hegemonía de San Pablo, *Retrato...* apela a una estrategia diversa de la empleada en *Paulística* (centrada en historizar la región paulista): aquí, en lugar de exaltar las cualidades positivas del área, asume la posición típica del narrador decimonónico, afirmando los lugares comunes del colonialismo europeo. Para ello, apela acríticamente al “testimonio” de diversos viajeros europeos que visitan Brasil a comienzos del s. XIX. Bajo esa perspectiva miserabilista centrada en el atraso del trópico, la indolencia, la sensualidad o la degradación por la esclavitud, Recife, Salvador y Río de Janeiro se convierten sutilmente en contracaras nefastas de San Pablo. Inserto con fuerza en esa tradición colonial, el texto diseña el perfil contra el cual, pocos años después, reaccionará la mitificación “saudosista” del regionalismo freyreano. En *Retrato...* (siguiendo el *Travels in Brazil* de Koster), el Salvador del s. XIX es “...um horrível monturo que devia empestar até o mar alto”, donde “...as negras vendiam peixe, carne moqueada (...) e as infinitas qualidades de quitutes baianos, alguns dos quais, dizia o cronista, ‘ótimos pelo asseio para tomar para vomitórios’ mientras “a vida dissoluta do africano e do mestiço invadia a melhor sociedade. Tudo se fazia nesse abandono desleixado e corrompido que é a praga da escravidão” (p. 202); “Os escravos eram terríveis elementos de corrupção no seio das famílias. As negras e mulatas viviam na prática de todos os vícios (...). Os mulatinhos e crias eram perniciosíssimos. Transformavam as casas, segundo a expressão consagrada e justa, em verdadeiros antros de depravação” (p. 203).

³⁷ El único elemento que Prado destaca en este sentido es “a submissão fácil e admirativa da mulher indígena, mais sensual do que o homem como em todos os povos primitivos” (p. 167), a lo cual se agrega “a passividade infantil da negra africana” (p. 168), reduciéndose esa sumisión a una mera inclinación racial. Y cuando analiza la lujuria en San Pablo en el s. XIX, “as cafuzas e sararás que pululavam à noite nas ruas escuras de Paulicéia” (p. 216) se convierten en las responsables de infectar de sífilis a los jóvenes blancos.

El mismo diagnóstico horroroso se repite para Río de Janeiro. Basándose en los relatos de viajeros ingleses y alemanes (John Luccock, Andrew Grant y L. von Rango), la capital se evoca como una ciudad atrasada e inmundada, contaminada por un olor penetrante y saturada de esclavos. Citando nuevamente tópicos de la literatura de viajes y de la plástica de Debret y Rugendas,

“Às vezes passavam estranhas figuras de escravos de máscara de ferro, com que os puniam do vício da embriaguez. De toda essa mistura de côres, de línguas, de trajés, (...) Luccock tinha a impressão de estar numa cidade da África” (p. 205).

Así, aunque superficialmente se denuncie la responsabilidad de la esclavitud como institución corruptora (por crear una “filosofía de senzala (...) latente nas profundezas inconfessáveis do caráter nacional”, p. 226), en la estructura profunda de la argumentación la plaga no es la esclavitud sino los propios esclavos. Incluso, en la *dispositio* del texto se antepone la contaminación por la presencia negra al reconocimiento de los abusos por parte de los señores blancos para con sus esclavas. De este modo, exactamente en donde Freyre encontrará puntos álgidos de una “mistura” y cohesión social positivas, Prado descubre una extrema degradación y una fuerte atomización de la sociedad³⁸.

Reiterando la hipótesis de *Paulística*, el contacto con los grandes centros coloniales “envenenados” (física, social, racial y moralmente) por la esclavitud, origina junto con otros factores la entrada de San Pablo en una etapa de decadencia.

A la lujuria se suma la ambición desenfrenada de los conquistadores, poseídos por un individualismo y sed de riquezas que atentan contra el establecimiento de una red social y someten la colonia a “uma locura coletiva” (p. 182) que atraviesa todas las clases sociales y siembra la anarquía.

De la combinación nefasta entre lujuria y ambición (trazos que ya antes de llegar a Brasil darían cuenta de una población decadente) surge una “raça triste” sesgada por la melancolía y la debilidad moral, en contraste con la fuerte moralización presente por ejemplo en la colonización

³⁸ En el clímax de las contradicciones, cuando ataca el concepto nocivo de “romanticismo”, Prado evoca San Pablo en términos “saudocistas”, erigiéndola en un eje del pensamiento romántico (p. 215). El tono romántico con el cual evoca esa San Pablo nostálgicamente perdida contradice la condena al romanticismo que se postula teóricamente (y gracias a esa “romántica condena del romanticismo”, San Pablo adquiere la dimensión aurática que, deliberadamente, se le niega al nordeste).

de los EE.UU³⁹: la tristeza provendría del agotamiento por la perversión sexual y la ambición desmesurada siempre insatisfecha⁴⁰. Ese cuadro patológico ya es perceptible en la colonia (pues Portugal conquista Brasil cuando se encuentra corroído por la decadencia política y la desmoralización de las costumbres) y se agrava con el “romanticismo” que se extiende de movimiento estético a “modo de ser nacional”, en concordancia con una percepción anti-moderna y distorsionada de la realidad⁴¹.



¿Brasil Purgatorio de Portugal?

¿Qué representaciones del Brasil colonial resuenan en esta enunciación de Prado? ¿Sobre qué huellas simbólicas se escribe esa visión de la nación como “Purgatório de Portugal”? Las hipótesis centrales de *Retrato...* se apoyan en “preconceitos” típicos sobre Brasil construidos por el discurso colonialista que inventa *ab origine* una versión escatológica de la nación.

Desplazando los límites geográficos de las áreas crecientemente conocidas a las nuevas periferias, el imaginario exotista de la Europa renacentista proyecta sobre Africa, Asia y luego

³⁹ Prado abre el capítulo “A tristeza” apelando al contraste (ya tópico en la historiografía brasileña) entre los procesos de colonización de EE.UU y Brasil, demostrando que en el primer caso, el puritanismo creó una poderosa unidad de espíritu social, “establecida em condições favoráveis de higiene moral”, y generando “a atmosfera saudável em que pôde prosperar a nação” (p. 191).

⁴⁰ Esta secuencia de abatimiento físico ya estaba presente en varios textos románticos (por ejemplo, en la imagen de algunas razas tristes o “saudosistas”, en Ferdinand Denis) y en el naturalismo (por ejemplo en Araripe Júnior). En este punto resulta claro en qué medida Prado homologa “sin más” los planos de las psicologías individual y colectiva. Así por ejemplo, explicita: “Luxúria, cobiça: melancolia. Nos povos, como nos indivíduos, é a seqüência de um quadro de psicopatologia: abatimento físico e moral, fadiga, insensibilidade, abulia, tristeza” (p. 196).

⁴¹ En la versión de Prado, el concepto de “romanticismo” es ambiguo e incluye un amplio conjunto de manifestaciones del idealismo occidental. En especial, implica falsa retórica, valores meramente discursivos, divorcio entre realidad y artificio (rasgos dominantes en la política liberal y en la cultura brasileña del s. XIX). A la vez, supone una hipertrofia de la imaginación y una exaltación anómala de la sensibilidad. De esa trampa romántica sólo escapan los analfabetos (“que representam ingênuamente a alma popular”, p. 218) o los “raros” que forman parte de una elite de elegidos. La crítica al “mal romántico” nacional reproduce, con contradicciones, los clisés de la reacción naturalista-positivista a la filosofía y estética románticas y al decadentismo finisecular (paradójicamente precursor del modernismo vanguardista).

América, versiones sobre la existencia del Paraíso y el Infierno terrenales⁴². Buarque de Holanda (1969) y Mello e Souza (1995) entre otros, revisan el modo en que esas “visões” del Paraíso y el Infierno imaginan, con inflexiones específicas, el contexto brasileño. Frente al linaje edenizador revisado por Buarque de Holanda, Mello e Souza explora el sentido infemal de la colonización, referido especialmente a la percepción de los indios brasileños como humanidades inferiores o diabólicas⁴³, evidenciando el parentesco entre monstruos medievales y antiguas creencias sobre el salvaje y lo demoníaco, y el modo en que ese imaginario es transpuesto a la figura del indígena y del negro (y, por extensión, a todo el territorio brasileño en proceso de colonización).

En efecto, la representación de la diferencia americana se organiza en el cruce de distintas tradiciones mitológicas de lo monstruoso, lo salvaje, lo animal y lo demoníaco. La imaginación europea ya había desplegado (a través de una larga tradición que se remonta a la Antigüedad clásica) una prolífica teratología en torno a la propia condición humana del “otro”; con el descubrimiento y conquista de Brasil (y de América en su conjunto), esa tradición se orienta a aprehender esa nueva humanidad “de borde”⁴⁴. Si en el discurso religioso católico y protestante, lo monstruoso se asocia a la herejía y el diabolismo, estos elementos se combinan y potencian para aprehender a estos actores, marginales sociales y geográficos al mismo tiempo.

⁴² Así, ya antes del descubrimiento del Nuevo Mundo, se fabularon numerosas versiones sobre espacios saturados de riquezas, o plagados por la exuberancia de una naturaleza fantástica poblada de plantas, animales y hombres “monstruosos”, sesgados por diferencias fascinantes respecto del mundo europeo (por ejemplo, a través de la figura de caníbales irracionales, anárquicos, portadores de sexualidades hiperbólicas y transgresivas).

Mientras en *Visão do Paraíso* Buarque de Holanda acentúa las perspectivas idealizadoras de la naturaleza americana y brasileña, Antonello Gerbi en *La disputa del Nuevo Mundo* (1995) atiende más bien a la genealogía de miradas devaluantes del mundo americano (así advierte cómo, con Buffon y De Paw entre otros autores, se consolida una versión negativa sobre América como continente húmedo, saturado de animales inferiores y poblado por hombres débiles y carentes de voluntad).

⁴³ Aunque con oscilaciones y límites, las visiones de Brasil como Paraíso terrestre se refieren en general a la naturaleza (en estado “puro”, o bajo la intervención re-edenizadora del propio proceso colonizador); en cambio, la infemalización toma por objeto especialmente a la alteridad social. No casualmente Prado recupera esa asimetría, repitiendo en la apertura y cierre del ensayo que “*Numa terra radiosa vive um povo triste*”.

⁴⁴ En contraste con la polémica más amplia que se despliega en el contexto español en torno a la naturaleza del indio (que implica la adopción de posiciones heterogéneas, desde la idealización del “buen salvaje” de Las Casas, a la condena barbarizante de Sepúlveda), las fuentes portuguesas (de Vaz de Caminha a Anchieta y Nóbrega) registrarían una mayor homogeneidad en favor de la condena del “otro”. Sobre esta hipótesis véase por ejemplo Buarque de Holanda (1969: pp. 298-299).

En la experiencia brasileña de conquista y colonización, los textos jesuíticos hegemonizan la representación de la alteridad, poniendo en evidencia la concepción portuguesa de la colonia como lugar privilegiado del pecado, dominado por vicios sexuales (lujuria, incestos, poligamia), indolencia, herejía y ambición (sobre todo entre los blancos, contaminados por el ambiente nocivo que en la colonia incita a la transgresión)⁴⁵. Así por ejemplo, en su *Tratado Descritivo do Brasil*, Magalhães Gândavo edeniza la naturaleza brasileña para estimular su colonización, pero percibe “a multidão de bárbaro gentio” bajo la lente de un miserabilismo extremo: los indios son responsables de dificultar el desarrollo de la colonia, no sólo por su incapacidad de realizar cualquier trabajo sistemático: además son lujuriosos, bestiales y vengativos antropófagos, y carecen de toda moral, religión, ley u orden político. Del mismo modo, mientras Fray Vicente do Salvador demoniza el territorio brasileño⁴⁶, Manuel da Nóbrega (en el *Diálogo sobre a Conversão do Gentio*) degrada radicalmente los indios a “cães em se comerem e matarem e porcos nos vícios e na maneira de se tratarem”.

⁴⁵ En términos generales, la acción moralizante de la Contra-Reforma en su conjunto implicó la criminalización de las sexualidades “desviadas”, la valoración de la conyugalidad nuclear y del paternalismo, y la represión de las religiosidades heterodoxas. Para Vainfas (1997) y Mello e Souza (1995), la estrategia ofensiva de la Iglesia -más débil en Brasil que en la colonia española- gravita en torno a la demonización de la vida cotidiana de los indígenas primero, y luego de los esclavos negros. Los indicios sobre la presencia del demonio se localizan especialmente en la “licenciosidad” y en la relación que los indios mantienen con el cuerpo (desnudez, canibalismo, promiscuidad, poligamia, incesto, sodomía). De hecho, un capítulo entero del *Tratado Descritivo do Brasil em 1587* de Soares de Sousa se destina a describir “a luxúria destes bárbaros”. Para organizar a las masas con base en la familia cristiana, y hacerles creer en la verdad divina de la Iglesia, ésta pone en marcha una verdadera “pastoral del miedo” intimidando a los fieles con la idea del “castigo divino”, estigmatizando especialmente deseos y transgresiones sexuales. Rápidamente, los jesuitas perciben que el pecado no sólo se desarrolla entre el “gentio” sino también entre los portugueses recién llegados del Reino (incluso entre los clérigos): copiando el “desregramento” moral y sexual indígena, también los colonos se entregan al amancebamiento, la poligamia y otras prácticas transgresivas. A ese “magma” inclinado al pecado se suman los esclavos negros y los primeros mestizos y mulatos, nuevos actores de la demonología colonial. En el marco de una crítica conservadora a la esclavitud, los jesuitas idealizan un modelo de colonia esclavista pero cristiana, donde las relaciones entre señores y cautivos se basan en derechos y deberes recíprocos, reproduciendo un orden monárquico y patriarcal.

⁴⁶ Salvador es uno de los primeros que pone en evidencia la dimensión simbólica nefasta que, en clave teológica, contendría incluso el nombre de la colonia portuguesa. Explicitando las connotaciones demoníacas latentes en el imaginario europeo sobre la otredad geográfica y cultural, Brasil habría surgido bajo el signo del Demonio, evidente en el desplazamiento de la designación virtuosa de “Santa Cruz” por la infernal de “Brasil”. El diablo, habiendo perdido el control sobre una Europa “exitosamente” cristianizada en la Edad Media, se habría instalado victorioso en América, y más específicamente en Brasil, en cuyo nombre brillarían las llamas rojas del Infierno (tal como se percibe en el epígrafe que abre este apartado).

A través de esas imágenes instrumentadas por los grupos dirigentes (como fundamentación ideológica de la dominación colonial), el Nuevo Mundo se presenta como infernal por su humanidad demoníaca, o edénico por su riqueza o exuberancia natural. Brasil también se convierte en una suerte de “Purgatorio” de Portugal por el supuesto papel ejercido en la purificación de sus elementos indeseables: las plagas sociales de la metrópoli (delincuentes, enfermos y degenerados), los salvajes herejes, el trabajo esclavo. La metrópoli exorciza sus fantasmas, expulsando los elementos humanos enfermos y las formas enfermas de explotación compulsoria que, en un círculo vicioso, refuerzan el carácter “infernal” de la colonia⁴⁷.

Ahora bien, la historiografía brasileña contemporánea ha puesto a prueba la anarquía moral/sexual afirmada por esa larga genealogía de discursos sobre el “trópico de los pecados” que desemboca en *Retrato...* En esta dirección, Vainfas (1997), en el marco de una densa investigación cuantitativa y cualitativa en torno a diversas fuentes coloniales, sostiene que el supuesto “caos sexual” de la colonia proviene tanto de la actitud con que este fenómeno fue descrito por los observadores coloniales, como por las propias condiciones del proceso de colonización, implicando necesariamente una relajación de las reglas morales promovidas por la Iglesia. En este sentido, no respondió a la ausencia de “preconceito” racial -y menos aun a la inclinación “natural” del portugués por la lujuria-, sino a la cercanía entre explotación esclavista y abuso sexual, a la carencia de mujeres blancas (que redujo la prostitución velada o explícita a indias, negras, mulatas y caboclas, inferiorizadas por su condición femenina, racial y servil), a la inoperancia de los poderes civiles y eclesiásticos para vigilar las transgresiones, y a la adecuación de los europeos a los nuevos universos morales (de raíz indígena y afro), en una suerte de aculturación invertida y “compensatoria” de la aculturación eclesiástica. Así, el predominio de prácticas sexuales supuestamente “transgresivas” dependió de la propia situación colonial y esclavocrata, en el marco de una política de abierta tolerancia en favor del poblamiento (inclusive, Vainfas prueba que, aun en el marco de estos “desvíos” de acomodación colonial, no prevaleció la anarquía sino la valorización de la familia, la castidad y el matrimonio, aunque instrumentados a

⁴⁷ Numerosos textos coloniales trazan esa homologación entre periferia colonial y Purgatorio. Así por ejemplo, en el sermón dado en 1663 a los negros do Rosário en Salvador, el padre Antônio Vieira compara Africa con el Infierno (pues allí el negro es esclavo de cuerpo y alma), a Brasil con el Purgatorio (pues el negro es liberado espiritualmente por el bautismo), y a la muerte con el Paraíso. En su argumentación paternalista y condescendiente, Brasil es un espacio privilegiado de transición simbólica entre la tierra de la esclavitud y el pecado (Africa), y la liberación final. De manera semejante, en *Cultura e opulência de Brasil*, para Antonil “o Brasil é Inferno dos negros, Purgatório dos brancos e Paraíso dos mulatos e das mulatas”.

través de una mezcla particular entre discurso oficial y práctica popular).

En una población itinerante de desheredados que deambulaban por la frontera colonial⁴⁸, las relaciones social y racialmente asimétricas, la explotación esclavócrata, la prostitución y el concubinato se acercaban desdibujando sus límites; el “preconceito” racial impedía legalizar vínculos estables entre blancos pobres y mujeres indias, negras o mulatas, al tiempo que la posesión de esclavos implicaba la ampliación del dominio al plano sexual, como parte de la explotación esclavista⁴⁹. Estos elementos hicieron que la cruzada moral emprendida por la Contra-Reforma fracasara, o al menos se viera significativamente debilitada. Sólo en este sentido Brasil sería *ab origine* “trópico dos pecados”.

En contraste con esta perspectiva analítica, Prado afirma el carácter “naturalmente” libidinoso del trópico: inserto en la genealogía representacional heredada, lee acriticamente la mirada que proyectan sobre el otro social las fuentes coloniales desde el inicio de la conquista. El cuestionamiento se reduce apenas a la puesta en crisis de la idealización de la naturaleza tropical como “Paraíso terrenal”. Al analizar la fuerte gravitación de lo imaginario como motor de las exploraciones en América, Prado rastrea cómo se origina, en ese contexto de exaltación de lo imaginario, la idealización del trópico como “Paraíso” (de Colón y Vaz de Caminha a Gândavo inclusive). Sólo en ese punto articula una perspectiva crítica de las fuentes coloniales, rompiendo con la idealización “romántica” del trópico para luego imponer su propia versión “realista” sobre su decadencia. Por lo demás, los documentos jesuíticos o las visitas del Santo Oficio

⁴⁸ Vainfas advierte que la metrópoli utilizó sistemáticamente el destierro a Brasil como mecanismo de depuración interna y de colonización, castigando así delitos morales tales como violaciones, incestos, sodomía, homicidios y herejías. En este sentido, efectivamente Brasil no habría facilitado la instalación de familias sino de “delincuentes” y aventureros deseosos de enriquecimiento rápido.

⁴⁹ Contrariando la “normalización” de los vínculos sexuales emprendida por la Iglesia, los señores -que consideraban “bienes” a los esclavos y disponían sexualmente de ellos- en general fueron hostiles al casamiento, de modo que también en el seno de la población esclava el casamiento legal fue prácticamente inexistente. Por ello, el concubinato se constituyó en la organización familiar típica sobre todo entre las camadas populares.

Poniendo en evidencia el modo en que los privilegios sociales y la discriminación racista intervinieron en los procesos del Santo Oficio en Brasil, Vainfas advierte que los delitos sexuales fueron reprimidos duramente entre las clases populares, y en cambio tolerados (e incluso admitidos como marcas de “distinción”) entre los nobles. Sin embargo, la fragilidad de la Iglesia frente a la prepotencia de los señores hizo que el número de procesos contra negros e indios en el Brasil colonial fuese reducido; también contra clérigos y mujeres la Inquisición fue indulgente, porque se trataba de figuras necesarias y escasas en la colonia, de modo que, al menos en los s. XVI y XVII, los más perseguidos en este sentido fueron los hombres blancos de los sectores populares.

constituyen para Prado pruebas “transparentes” que aprehenden el “origen” de un “modo de ser” nacional. Las claves del problema brasileño subyacen en el nacimiento espurio de su población, compuesta por la mezcla entre grupos primitivos y actores degradados que provienen de una civilización decadente, para formar en conjunto una galería lombrosiana de degenerados sexuales, delincuentes, criminales y enfermos de ambición.

El clima de “intoxicación sexual” trazado por Prado, que recrea los antiguos discursos de aculturación colonial, será recuperado incluso por *Casa-grande e senzala* de Gilberto Freyre, un ensayo heredero -al menos en parte- de *Retrato...* En efecto, crítico del papel aculturador desempeñado por los jesuitas, y comprensivo de la lógica de poblamiento “por cualquier medio” (que impulsa al mestizaje), Freyre partirá (como veremos) de la misma imagen colonial, aunque ésta adquiera ahora connotaciones positivas⁵⁰.



En pro de la vanguardia / en contra la autonomía del arte

“A poesia ‘pau-brasil’ é o ovo de Colombo.”

Paulo Prado, “Poesia Pau-Brasil”

¿En qué medida esa mirada, que sesga el ensayismo y la propia posición de Prado en el campo cultural (evidenciando una continuidad flagrante con el discurso colonial), interviene en su aprehensión de la experiencia modernista? ¿Y hasta qué punto los modernistas confirman, en sus artículos o ficciones, el diagnóstico refractado por *Retrato...*? Responder estas preguntas puede permitirnos no sólo aprehender la distancia entre Prado y los vanguardistas, sino también profundizar en el análisis de sus puntos de contacto. En este sentido, *Paulística* y *Retrato...* operarían como espejos capaces de iluminar las ambivalencias y contradicciones ideológicas

⁵⁰ A la escasez de mujeres blancas (señalada por Prado y Capistrano de Abreu) Freyre agregará la propensión lusitana para convivir con otras etnias, el hábito poligámico heredado de los moros, la ausencia de “preconceito” racial, y la presencia de un clero débil y sometido al poder terrateniente. Al respecto, véase el apartado siguiente (“La Ley del Padre: Gilberto Freyre y sus precursores”) en la presente tesis.

presentes también en los textos de vanguardia.

Para evaluar el modo en que Prado lee la obra modernista es necesario, en primer lugar, considerar que Prado reflexiona poco sobre los textos del grupo que, paradójicamente, lo adopta como “padre” y mecenas. Esa escasa producción crítica evidencia la distancia simbólica que lo separa de su propio movimiento. A la vez, en la medida en que para Prado la literatura no constituye un campo autónomo, desde su perspectiva el arte queda subsumido a la confirmación de sus hipótesis históricas. Así, posicionándose (implícita o explícitamente) contra la autonomía del arte, coloca en primer plano sus propias ideas sobre la emancipación cultural, y reduce los textos de vanguardia a meros “vehículos” para alcanzar esa identidad nacional⁵¹. En esta reducción de la obra de arte a un instrumento ideológico, Prado contrasta con la defensa de la especificidad estética efectuada por Oswald y Mário de Andrade (en ellos predomina una fuerte conciencia de la obra de arte como acontecimiento estético, aunque los límites, ambivalencias y contradicciones múltiples entre estética vanguardista e ideología social atraviesan sincrónica y diacrónicamente las obras de estos autores, y se agudizan especialmente en los años treinta)⁵².

En el marco de esta negación de la autonomía del arte, Prado emprende una interpretación “desviada” de la ideología implícita en los textos modernistas. En este sentido, lejos de la desjerarquización de las razas y de la exaltación de la mezcla (implícitas, como veremos, en *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade), y aun más lejos del rechazo de la propia categoría de “raza” (legible en *Macunaíma* y *O turista aprendiz* de Mário de Andrade), Prado le asigna al modernismo una función “étnica”. En efecto, el criterio racial desplegado en *Paulística* y *Retrato...* es aplicado para pensar el *fin finalis* de la experiencia de vanguardia. De este modo, en el famoso “Prefacio” de 1924 para el poemario *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, incita a los jóvenes modernistas a una suerte de “superación racial”: “Sejamos agora (...), no cumprimento de uma *missão étnica* e protetora, jacobinamente brasileiros. Libertemo-nos das influências nefastas

⁵¹ Así por ejemplo, en el artículo “Becheret” (publicado en *O Estado de São Paulo* en 1923, y luego en la *Revista do Brasil* en 1924), Prado exalta el papel de la Semana como educadora de conciencias y estímulo para activar las fuerzas de la sociedad; y expone por primer vez la tesis (propia de la generación del setenta) sobre la “decadencia” de la vida intelectual nacional, frente a lo cual propone el abandono de la copia de las ideas europeas y la búsqueda de un modelo estético y cultural propios.

⁵² Un excelente análisis de las tensiones entre proyecto estético e ideológico a lo largo de la producción poética de Mário de Andrade se encuentra en Lafetá (1974). Este autor prueba los vaivenes y las soluciones tentativas simultánea y sucesivamente ensayadas por Mário a lo largo de sus textos, buscando responder a tendencias contradictorias (estéticas, psicológicas, ligadas a la participación del intelectual en el mundo social y a la función social del arte). Mário intenta abarcar todos esos aspectos, y del esfuerzo y el desgarramiento por profundizar y sintetizar esas tensiones emana, en gran medida, la riqueza de su obra.

das velhas civilizações em decadência” (p. 59)⁵³. Y forzando la homologación entre vanguardia cultural y eugenesia, opone niños, salvajes y animales, a las “integridades plenas” alcanzadas gracias al progreso de la vanguardia:

“Vai nascer o brasileiro. Desenlaçamos as cadeias que nos prendiam às raças primitivas; sacudimos aos poucos as influências subconscientes que nos aparentavam ao Selvagem, à Criança e ao Macaco (...). Vai nascer o Brasileiro” (p. 63).

Así, amén de la rejerarquización racial, Prado actualiza la antigua devaluación del inconsciente, la animalidad y las alteridades primitivas (tal como vimos en textos paradigmáticos como *O Guarani* de Alencar), en un movimiento ideológico opuesto al promovido por Oswald de Andrade en sus manifiestos y en el propio *Poesia Pau-Brasil* que Prado prologa.

Al reconocer que el modernismo “redescubre” Brasil desde Europa⁵⁴, Prado hace explícito un sentimiento compartido por los intelectuales de vanguardia inspirados en el primitivismo exotista; sin embargo, parece ir más allá, forzando una regresión del artista de vanguardia al lugar “originario” del conquistador⁵⁵, imponiendo una lectura colonialista del modernismo. En efecto, en *Poesia Pau-Brasil* Prado valora el rescate oswaldiano de las fuentes coloniales que “fundan” la identidad nacional. Pero nuevamente su lectura literal olvida (y acaso, incluso niega) el carácter paródico con que el autor se apropia de esas fuentes.

Al mismo tiempo, al condenar la mezcla racial, Prado condena también -veladamente y “sin querer”- el relativismo cultural y el elogio de la transculturación promovidos por *Poesia Pau-Brasil*, *Serafim Ponte Grande*, *O turista aprendiz* y *Macunaíma*. El “bairrismo” y la exaltación eufórica de la nacionalidad (presente tanto en los ensayos de Prado como en sus artículos críticos sobre la vanguardia) contrastan con la exploración de un espacio transnacional en *Serafim...* (evidente en el “trópico desterritorializado” con que se cierra la novela), con la desregionalización nacional y continental desplegada en *Macunaíma*, y con el rechazo de la ideología nacionalista explícito en *O turista aprendiz*.

⁵³ La bastardilla es nuestra.

⁵⁴ En el “Prefácio” a *Poesia Pau-Brasil* advierte que “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy -umbrigo do mundo- descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à patria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato (...) abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia ‘pau-brasil’” (p. 57).

⁵⁵ En la nota anterior, la mención de “descobertas manuelinas” y de un “mundo novo, inexplorado e misterioso” sugieren este retorno al pasado.

Aunque concibe el modernismo como una instancia de ruptura radical con el pasado, apela a metáforas positivistas cuando, reactualizando el higienismo decimonónico, se refiere al movimiento como “o saneamiento intelectual de que tanto precisamos”⁵⁶, o cuando al reforzar la actualización del legado decimonónico, analiza el desfase nacional entre ideas y realidad, aludiendo al “bovarismo nacional” y la “patología mental” que dificultan el progreso⁵⁷. Y en ese contexto “decadente”, la región paulista es concebida, en términos organicistas, como “um corpo em plena crise de crescimento” expuesto a una “falha patológica, que é a nossa profunda anemia intelectual e artística”⁵⁸.

En este juego de lecturas desviadas, cabe preguntarse cómo leen los modernistas el ensayismo de Prado; qué vasos comunicantes y qué distanciamientos polémicos entablan con el texto, implícita o explícitamente. Los intelectuales vanguardistas y la propia clase dirigente reaccionan de inmediato ante la publicación de *Retrato...*, captando la tensión que sesga el ensayo entre el origen de clase del autor y su filiación al modernismo. Aunque el propio modernismo presenta rasgos antipopulares y aristocratizantes que combinan con el aristocratismo de Prado, los intelectuales modernistas suscitan debates ardientes en torno al texto (Nogueira, 2001: p. 193). En este contexto polémico, por ejemplo en *O turista aprendiz* (en la sección escrita un año después de la publicación de *Retrato...*), Mário de Andrade se refiere brevemente a la recepción crítica del ensayo de Prado. Sin embargo en “O movimento modernista” este autor reconoce el papel esencial de Prado en la realización de la “Semana de arte moderna”⁵⁹, y en *O turista...* se abstiene de juzgar el libro, pero advierte la contradicción de quienes rechazan enfáticamente sus argumentos y a la vez reconocen la verdad “dolorosa” del diagnóstico de fondo. Atacando especialmente la reacción nacionalista despertada por el libro, y adoptando una actitud comprensiva frente al pragmatismo “ingenuo” de Prado, advierte:

⁵⁶ En el artículo “Brecheret”, reproducido en Berriel, 2000: p. 290.

⁵⁷ En el artículo “O momento” del 4 de 1923.

⁵⁸ En “O momento”, reproducido en Berriel, 2000: p. 292.

⁵⁹ En efecto, cuando en 1942 Mário revisa las condiciones económicas y culturales por las cuales el movimiento modernista emerge en San Pablo, concluye que sin Prado (la figura en torno a la cual se organiza la identidad del clase del modernismo) no habría habido “Semana de arte moderna” pues, sin ser artista, Prado habría dado expresión social al modernismo, suscitando la organización del movimiento.

“Tenho aliás achado muita graça na reação patrioterica que o livro de Paulo Prado causou. O *Retrato do Brasil* está sendo lido e relido por todos. E comentado. Comentado pra atacar. Inda não topei com ninguém que concordasse com o livro. Isso me diverte porque toda a gente ataca a letra desse trabalho tão sutil e acaba concordando com o espírito dele. Acham que o livro é ruim, o Brasil não é aquilo só, a sensualidade não entristece ninguém, o brasileiro não é triste, mas com palavras diferentes o que todos acham mesmo é que ‘o Brasil vai mal’” (p. 317).

También Oswald (cuando revisa el movimiento modernista varias décadas después) sitúa a Prado en un lugar clave en el grupo, no sólo por el financiamiento de la “Semana” sino también por sus intervenciones en la organización de su programa cultural⁶⁰. Y en el primer “Prefácio” que escribe en 1926 para *Serafim Ponte Grande*, Oswald advierte que el protagonista decadente es en realidad un heredero directo de los antiguos conquistadores y un doble complementario de los “bandeirantes” que “fundaron” la identidad regional (pues, como aquellos, el lazo que establece con el mundo se basa en “a riqueza mal adquirida”, p. 33); en este sentido, puede pensarse que en ese texto Oswald se acerca a la historiografía contemporánea que (como el propio *Retrato...*) postula obsesivamente ese “retorno al origen”. Sin embargo, como veremos, aunque Oswald cita ese linaje arcaico, la puesta en acto de la ficción se sitúa en las antípodas de Prado, para desarmar paródicamente esa legitimación.

Si por un lado la presencia de varios elementos modernistas vinculan las concepciones estéticas y culturales de Prado y Oswald de Andrade, otros elementos abren una distancia infranqueable entre ambos. Los dos coinciden en la crítica al proceso brasileño de imitación del modelo extranjero, a la falta de instituciones culturales nacionales, a la incapacidad para explicar y resolver el problema del atraso; también coinciden en el común retorno al “origen” de la conquista como instancia paradigmática en la construcción de la identidad. Pero esa convergencia se quiebra radicalmente cuando las ideas de Oswald se organizan como teoría antropofágica: mientras Oswald concibe una utopía cultural centrada en invertir la relación histórica de dominación cultural entre amerindios y civilización europea, Prado valora la dominación del europeo sobre el indio como una relación natural y óptima, de la que surge el “mameluco” como superación racial. Mientras Oswald elige la idealización del “otro”, poco etiológica y más bien iluminista (ya que, en su teoría antropofágica, el comunismo utópico previo a la conquista permite erigir una amplia y eficaz crítica a la implantación de la cultura europea), Prado asume frente a la alteridad el punto de vista europeo, aunque también adopte una perspectiva “brasileña” para rechazar la cultura europea implantada.

El ensayo de Prado también ofrece puntos de contacto significativos con *Macunaíma*. En efecto, publicados el mismo año, tanto el ensayo de Prado como la novela de Mário de Andrade definen la lujuria y la codicia como las características centrales de la mentalidad nacional. Por ello, desde nuestro punto de vista, varios trabajos críticos cometen el error de reforzar los puntos de contacto entre ambos textos, encontrando así, sin más, una solución al conflicto estético-ideológico que sitúa a Prado en una posición tensa en el seno de la vanguardia⁶¹.

Es evidente que, al menos en principio, ambos textos ponen en escena algunas ideas generales sobre el país: el criterio racial (presente en el juego irónico de *Macunaíma* en torno a la síntesis inconclusa de las tres razas "tristes" que componen al brasileño), la desmistificación del nacionalismo ufanista (mediante la puesta en evidencia de los defectos del carácter nacional), o el reconocimiento de la lujuria y la ambición como trazos de la mentalidad nacional. Ambos buscan condensar la historia de Brasil, procesando el mestizaje racial y cultural en términos sincréticos y subjetivos. Incluso, Prado se constituye en un referente historiográfico importante en *Macunaíma* pues Mário, además de dedicarle la ficción, parece reconocer al autor de *Retrato...* como un interlocutor historiográfico importante, tal como se percibe en el primer Prefacio -luego excluido de la primera edición- y en el tratamiento de algunos temas históricos.

Sin embargo sólo una lectura unilateral permite establecer una relación punto por punto entre ambos textos, pues el discurso literario y el ensayo se apartan en varios aspectos ideológicos claves. En este sentido, como veremos⁶², *Macunaíma* siempre muestra los dos lados del problema: si Prado señala la lujuria, la avaricia o la pereza como trazos determinantes del modo de ser nacional, Mário coloca en el mismo plano la lujuria y la inocencia (situando la sexualidad por encima de la moral, como una práctica espontánea y libre de culpa); señala la avaricia y la generosidad, o las desventajas y los beneficios de una cultura fundada en el ocio, capaz de estimular la creatividad estética y la desalienación. Mientras Prado piensa una división de la

⁶⁰ Véase Oswald de Andrade (1954).

⁶¹ El trabajo de Bonafini Landers (1988) es uno de los más representativos en este sentido. Para esta autora, *Retrato...* es, como *Macunaíma*, un intento de síntesis sociológica de todas las deficiencias de la formación "espiritual" y "social" brasileña. Las características negativas del Jeca-Tatu lobatiano (triste, apático, pasivo) están presentes en *Retrato...* Tanto Lobato como Prado, e incluso Mário de Andrade, se habrían propuesto mostrar el problema nacional a partir de la relaboración de un contramodelo decimonónico: el tipo simbolista del *neurosé* (ahora ya no definido por el vicio refinado de la civilización -como el estereotipo de la elite- sino por un primitivismo exagerado).

⁶² Al respecto, véase el apartado "Fábulas de la transculturación en *Macunaíma*" en la presente

nación entre dos “razas” (la paulista, centrada en el progreso, y la mezcla del resto del país), Mário confía en la efectiva construcción de una identidad brasileña basada en la integración racial y cultural. Frente al diagnóstico negativo de la nación como “organismo enfermo”, Mário construye un universo transculturado de dolencias arcaicas y modernas, europeas y latinoamericanas, mediante las cuales parodia precisamente los diagnósticos que patologizan la nación (Chiappini, 2000; Berriel, 2000). Así, mientras *Retrato...* clausura el análisis (de allí la fractura radical entre diagnóstico y solución revolucionaria), *Macunaíma*, planteando al mismo tiempo los dos polos del conflicto ideológico (por ejemplo, el ufanismo y el antiufanismo), se niega a adelantar soluciones, postulando en cambio una síntesis abierta de tendencias contradictorias e irreductibles (Chiapini, 2000).

En tanto Prado piensa la historia en términos mitificadores y lee acriticamente los discursos heredados (permaneciendo preso en la literalidad de las fuentes), Mário funda una mitología que, por el contrario, apunta a desmitificar la historia y las versiones coloniales, cuestionando continuamente el valor de verdad de la mirada etnocéntrica. Como veremos, al monologismo de *Retrato... Macunaíma* opone una sucesión polifónica de narradores desdoblados que se apropian y desarman los discursos sociales que definen la identidad y la cultura nacionales. En consecuencia, el grado de ambivalencias (y por ende, la riqueza de sentidos) es mucho mayor en *Macunaíma*⁶³. Amén de la ideología de la forma (en donde la potencialidad estética abre una brecha infranqueable entre ambos textos), la estructura narrativa en la novela de Mário tiene también un efecto ideológico importante, en la medida en que se niega a clausurar la semiosis y postula una apología de todo proceso dinámico y abierto (en la diégesis tanto como en la hermenéutica de la historia nacional y cultural), en contraste flagrante con la narración cerrada sobre el proceso “transparente” de decadencia y renacimiento ofrecida por la versión apocalíptica y mesiánica de Prado.

Al menos en parte, estas críticas ya estaban implícitas, aunque con carácter sintético y más bien intuitivo, en el artículo “Um livro pré-freudiano” que Oswald de Andrade publica un año después de la aparición de *Retrato...* Allí Oswald reconoce como un acierto de Prado la descripción de la vida cotidiana colonial (y en este sentido, tanto Prado como Oswald descubren

tesis.

⁶³ Sólo por citar un ejemplo, Prado plantea un diagnóstico extremadamente negativo, reproduciendo una estrofa popular sobre los males de Brasil (“São desgraças do Brasil:/ Un patriotismo fôfo,/ Leis com palavras, preguiça,/ Ferrugem, formiga e môfo”, p. 207), acercándose de este modo a los dichos populares inventados en *Macunaíma*. Sin embargo, en la rapsodia modernista ese tipo de diagnósticos críticos adquieren una connotación irónica (precisamente paródica de las enunciaciones que diagnostican los males nacionales).

un elemento que luego será un foco de interés clave para el ensayismo posterior). Sin embargo, el autor de *Serafim Ponte Grande* también advierte lúcidamente que *Retrato...* es un glosario histórico de *Macunaíma*, pero que Prado, alejándose irremediabilmente de la novela de Mário, cae en el error de repetir “todas as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta” (p. 39), y condena la lujuria desde una moralización pre-freudiana, adhiriendo a la mirada europea y colonialista sobre Brasil, para lo cual se apoya en una “tese francamente missionária e catequista” (p. 40). Así, condenando el “pecado sexual” “como qualquer visitador de Santo Officio” (p. 40), Prado adoptaría precisamente la visión del portugués “da governança e da fradaria” (p. 40) que él mismo condena como el principio de los males nacionales⁶⁴.

Sin embargo, resulta interesante el hecho de que tampoco Oswald ponga en cuestión la noción misma de “lujuria” como trazo nacional; por el contrario, Oswald afirma la sensualidad del trópico en su propia producción literaria y cuando, al condenar *Retrato...*, advierte que “a luxúria brasileira não pode, no espírito luminoso de Paulo, ser julgada pela moral dos conventos ignacianos” (p. 39).

Así, las contradicciones políticas que sesgan *Retrato...* se refractan en las valoraciones estéticas por medio de las cuales Prado pretende legitimar el papel del modernismo. A las oscilaciones entre la crítica a la oligarquía y su reivindicación corresponden la crítica al romanticismo y una concepción romántica de la vanguardia, la defensa del modernismo y el rechazo de la especificidad del arte que el modernismo reivindica, la exaltación de una ruptura ideológica radical y la prolongación del organicismo, el racialismo y la moral “pre-freudiana”, para juzgar la conducta de las masas en la historia. Así, adquiriendo exactamente los trazos ideológicos que los vanguardistas rechazan, en la versión de Prado el modernismo adopta una función étnica, además de la cultural (clausura de la dependencia) y política (legitimación de la modernidad -de la hegemonía- regional). Prado explicita aquello que la vanguardia reprime confesar, e incluso aquello que la vanguardia rechaza abiertamente. Afirma negando a sus contemporáneos, neutralizando la ruptura al asimilarla a la continuidad, en este juego intrincado en que se llenan los silencios y, finalmente, se silencian las ambigüedades implícitas en los enunciados del arte.

⁶⁴ También Sérgio Millet (en el artículo “Retrato do Brasil”, de los años cuarenta) ataca la contradicción entre modernidad y “preconceito” en la lectura de Prado, la falta de objetividad, la ausencia de consideración de los factores económicos, y la construcción de un argumento romántico en el mismo texto que condena el romanticismo (aunque el artículo de Millet es considerablemente posterior a la edición de *Retrato...*, refuerza la extensión de la crítica entre los modernistas).

Por otra parte, en diversos aspectos Prado anticipa *Casa-grande e senzala*, el ensayo paradigmático en la década del treinta, aunque también se distancia del mismo. Como en Freyre, la decadencia ya aparece vinculada al problema de la dominación esclavócrata. Sin embargo, en la puesta en acto del análisis esa categoría abstracta (*a priori* ambigua en relación a la responsabilidad que recae sobre cada polo de la dominación) se refiere sistemáticamente a casos de contaminación "desde abajo"; por contraste, Freyre acentuará el sadismo de la clase dirigente (aunque también en los hechos visualice pobremente el mundo de los pobres).

Aunque ya *Retrato...* (como luego *Casa-grande...*) reivindica la sexualidad como esfera de intercambio privilegiada para entender el poblamiento y la emergencia de una nueva cultura híbrida, todavía patologiza esa esfera, reactualizando el *background* del determinismo de entresiglos. Así, la conquista se presenta más bien como una colección de casos de criminología y psiquiatría finisecular, incluyendo sodomía, hiperestesia sexual, corrupción de menores y agotamiento somático y psíquico. Aunque ya coloca en primer plano la sexualidad (inscribiéndose en la línea de Martius y Capistrano de Abreu, así como también en la de Alencar, Azevedo y do Rio), ésta aparece hiperbolizada y condenada, prolongándose así una concepción negativa de la nación como organismo enfermo.

A la vez, Prado ya aparece preocupado por ingresar en la intimidad de los sobrados aristocráticos de las ciudades coloniales, por establecer un lazo de correspondencias simbólicas entre la corrupción esclava y la relajación moral de esa oligarquía sometida a los influjos del trópico. En este sentido, Alencar, Debret y Rugendas (y el conjunto de la literatura de viajes producida a principios del s. XIX) constituyen un posible punto de partida para esa historización de la intimidad oligárquica que desembocará en *Casa-grande...* Aunque Prado no desarrolla ese universo cultural, y apenas atiende a las instancias de intercambio (sexual, pero también cultural) que se despliegan en ese escenario "promiscuo", sí señala su importancia, reactualizando lugares comunes heredados y perfilando, al menos en parte, las condiciones de posibilidad en el marco de las cuales será erigido el ensayo freyreano.



En conclusión, es evidente que las contradicciones de *Retrato...* no pueden ser explicadas en términos teóricos, sino en función de las motivaciones sociales de fondo; en este sentido, tales contradicciones son legibles como síntomas de un proceso complejo de transición social.

Prado no resigna el papel dirigente de la oligarquía; y si al analizar el peso de la

experiencia histórica responsabiliza directamente a los grupos dirigentes, también incluye un programa de acción que relegitima su papel como intelectual orgánico clave dentro de ese esquema oligárquico. Para ello, apela a un método impresionista de análisis, que incluye la deshistorización deliberada y el uso de diversos artificios retóricos; ese método condice con la elaboración de un proyecto político ambiguo, basado en la intuición y no en la comprensión racional.

En el “Post-scriptum”, esta autolegitimación se agudiza cuando se sugiere una virulenta ruptura radical con el pasado, por medio de una “guerra” o de una “revolución”. En tensión (al menos *a priori*) con el resto del libro, y adoptando un tono peligrosamente profético, el concepto de “revolución” como vía de regeneración nacional parece remitir a la emergencia de valores contrarios a la oligarquía, pues Prado deja abierta la posibilidad de que surja un revolucionario mesiánico de entre las masas anónimas de Brasil, encarnando románticamente las fuerzas colectivas. Sin embargo, en el fondo se le asigna a esto un fuerte contenido de peligrosidad, pues el final de la cita rompe “sin querer” con la utopía revolucionaria:

“Os novos, os pobres, os esquecidos, os oprimidos surgem quando se ateia nas cidades e nos campos o fogo devastador das invasões; é quando se abre o período das falências governamentais. O herói providencial é uma criatura das vicissitudes da Guerra. Vem muitas vèzes das camadas profundas do povo onde o vão encontrar as necessidades da salvação pública. Será entre nós, numa longínqua possibilidade, quem sabe, um gaúcho do Sul, ou fazendeiro paulista, ou serigueiro do Acre, ou jagunço do Nordeste, ou mesmo êsse desocupado da Avenida Central, freqüentador de cafés como Lenin, freguês paupérrimo da *Rotonde*, do Montparnasse, meses antes de ser ditador e senhor absoluto de 120 milhões de almas” (p. 234).

El proyecto sugiere una revolución de izquierda capaz de desplazar a la oligarquía y, a la vez, realiza una demanda de violencia irracional como anticipación del fascismo. En efecto, al aludir de manera abstracta a cualquier movimiento armado y con cualquier objetivo, el libro se acerca a las doctrinas fascistas (al estilo de Maurras y de Sorel) en crecimiento a fines de los años veinte. Contradictorio, afirma la herencia “irremediable” de una enfermedad social y, al mismo tiempo, confía en la revolución como vía privilegiada para transformar ese carácter nacional enfermo, lentamente forjado a lo largo de los siglos.

En el fondo, Prado parece temer lo que varios analistas de la época advierten: el riesgo inminente de que el país se desmembre en oligarquías autonomizadas en desmedro del Estado nacional (de hecho, cuando historiza el proceso de “decadentización” de la colonia, coloca en primer plano la ausencia de cohesión social –y por ende, de “nación”–, percibiendo en cambio una

sociedad fracturada en “uma aglomeração de moléculas humanas”, p. 199). Ante ese cuadro negativo, responde ideando un proyecto intelectual que reorganiza la hegemonía simbólica y refuerza los lazos de cohesión nacional, y proponiendo “a guerra ou a revolução” como solución de cambio (aunque esta opción ambigua se restrinja, en el fondo, a una mera transformación del aparato político y de los valores, para afirmar una dirección oligárquica más sólida).

Dos años después de la publicación de *Retrato...* explota la revolución de 1930; en ese sentido, aunque Prado no adhiere al varguismo (e incluso se convierte en un firme opositor)⁶⁵, el texto prueba el clima de transformación inminente, la sensación del “fin de un orden” ya palpable en 1928.

Aunque aprehende intuitivamente ese clima de crisis, en realidad *Retrato...* neutraliza toda intención crítica, porque oculta o niega temas claves del debate social y político en el Brasil de los años veinte. En este sentido, llama la atención la ausencia casi total de alusiones al presente, y en especial a las luchas sociales y políticas llevadas a cabo por esos sectores populares “historiados”, excluidos -hasta fines de la “República Velha” inclusive- de la participación plena en el sistema “democrático”. En este contexto, el ensayo restringe de hecho la legitimidad de las masas: devaluadas por el peso de una mirada colonial de largo aliento, apenas se percibe la formación de los sectores populares y su papel en la historia nacional, aun cuando el final -oscilando entre el supuesto deseo y el verdadero temor- parezca celebrar la emergencia de estos actores políticos, en desmedro de la hegemonía oligárquica.

A pesar de este sesgo oligárquico (o quizás gracias a él), Prado reorganiza los tópicos principales de la genealogía colonial/colonialista, hace decir al modernismo aquello que el modernismo niega (o al menos calla), y abre un puente importante hacia la reflexión culturalista del ensayismo posterior. En ese juego de espejos que refractan y distorsionan diversas etapas del linaje discursivo, paradójicamente, Prado prolonga el s. XIX, y al mismo tiempo estimula su disolución.



⁶⁵ Entre 1931 y 1932, mientras Prado dirige la *Revista Nova* junto a Mário de Andrade y Alcântara Machado, dos editoriales (de los números 5 y 7) asumen una dura crítica al gobierno del “Ditador Vargas” por la suspensión de las garantías constitucionales. Por otro lado, algunos años después (en la nota que agrega a la cuarta edición de *Retrato...*), Prado mismo afirma que los hechos previstos intuitivamente en el “Post-scriptum” habrían sido confirmados con la emergencia y caída del gobierno de Vargas.

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

“En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.”

Jorge Luis Borges, *Kafka y sus precursores*

¿En qué medida el ensayismo social, en el Brasil de los años treinta, rompe con las representaciones sobre la alteridad social heredadas de entresiglos? ¿Qué tópicos reproducen estos textos para pensar la heterogeneidad racial o la transculturación? Este apartado indaga sobre estas cuestiones en varios textos de Gilberto Freyre. Por una parte, nuestra lectura considera el modo en que, en *Casa-grande e senzala* y en algunos textos posteriores (especialmente el ensayo *Nordeste*)⁶⁶, Freyre analiza la realidad sociocultural nacional apelando a ambivalencias irreductibles, a través de las cuales revela una concepción de la identidad nacional como intrínsecamente mestiza. Al mismo tiempo, nuestro análisis revisa el modo en que Freyre se erige a sí mismo en heredero del pensamiento decimonónico sobre la alteridad social y la identidad nacional, e intenta evaluar en qué medida la adopción de ese linaje obtura un quiebre ideológico más profundo con los modelos heredados.



¿Coerción o cohesión?

Uno de los aspectos más complejos y polémicos del ensayismo freyreano radica en la dinámica de poder peculiar (sesgada por contradicciones) que advierte en la sociedad colonial brasileña, y que habría dejado una impronta fuerte en la constitución de la identidad nacional. En

⁶⁶ Primeras ediciones: *Casa-grande e senzala. Formação da família patriarcal brasileira sob o regime da economia patriarcal*, Río de Janeiro, Maia & Smith, 1933, y *Nordeste. Aspectos da influência da canna sobre a vida e a paisagem do Nordeste no Brasil*, Río de Janeiro, José Olympio, 1937.

efecto, junto con la añoranza de una confraternización armónica entre casa-grande y senzala, Freyre también pone en evidencia diversas instancias de violencia y coerción en el sistema esclavócrata; así, establece un juego irresoluble entre distanciamiento coercitivo e intimidad cohesionante. De hecho, en su versión del despotismo "à brasileira", el esclavo es incorporado a la esfera de la intimidad, sin que eso implique exactamente un ablandamiento de la opresión, sino más bien el despliegue de una convivencia ambigua en el interior de una familia inclusiva, híbrida y poligámica. Retomando el lúcido análisis de Benzaquen de Araújo (1994) sobre la dinámica de poder en Freyre (y en especial su referencia a los "antagonismos en equilibrio"), se hace evidente que en su teoría las divergencias aproximan los opuestos sin llegar a disolverlos, creando así un efecto sincrético en que las partes preservan tanto su identidad "otra" como la marca de la dominación, en una ambigüedad siempre irresuelta que combina despotismo y confraternización, violencia y proximidad sexual, e influencias culturales heterogéneas, creando una imagen de la sociedad brasileña como intrínsecamente híbrida.

Freyre basa esta dinámica de coerción y cohesión en la definición de la realidad como exceso, irregularidad, "trópico" (según las connotaciones estereotípicas, asociadas históricamente al término, y que Freyre reactualiza). En este sentido, la apelación a la transgresión como trazo "esencial" sitúa *Casa-grande...* en el seno de una tradición de largo aliento que, con variaciones, define a la nación como "desmesura", desde los discursos inquisitoriales hasta las representaciones románticas, naturalistas y aun vanguardistas de la identidad.

Sin apartarse de esa genealogía heredada, Freyre refiere esta "hybris" o desmesura especialmente en relación a los "excesos sexuales". Siguiendo más o menos explícitamente la argumentación formulada en *Retrato do Brasil*, este modelo de Brasil "trópico dos pecados" se explica apelando no sólo a motivaciones históricas racionales (como la escasez de mujeres, la falta de mano de obra esclava, o la relación económica entre esclavitud y explotación sexual), sino también a determinaciones biológicas (como el predominio de psicologías sociales "mórbidas" entre los conquistadores, o el exceso de impulsos libidinales provocados por el medio).

En el marco de esta concepción de un mundo sociocultural saturado de contradicciones, el "feudalismo" "à brasileira" se apoya en una relación anárquica que acerca a los diferentes y separa a los iguales, creando un equilibrio y unidad marcadamente precarios (de hecho, el factor que crea unidad también crea ruptura, pues tanto el predominio de pasiones anárquicas como el encierro de los señores en la privacidad de los ingenios producen, además de la cohesión vertical, fractura y rivalidad horizontal entre las casas-grandes, poniendo en peligro, en última instancia, la unidad nacional).

Casa-grande... se inscribe implícitamente en una larga genealogía de discursos que enlaza las imágenes de Debret o las fabulaciones de Alencar y Guimarães con las ficciones de do Rio y Azevedo (amén del paradigmático *Retrato do Brasil*): en este linaje representacional que desemboca en el ensayo freyreano, la dominación social esclavócrata es pensada especialmente desde el punto de vista de la intimidad doméstica que acompaña (y excede) la explotación laboral, el doble juego entre distancia coercitiva y proximidad cohesionante es percibido sobre todo en el plano sexual. Por una parte, subrayando la coerción, Freyre advierte el ejercicio extendido de una sexualidad sádica que genera en los actores subalternos (negros, mulatos, mestizos, mujeres) la consolidación de una subjetividad masoquista⁶⁷. A la vez, insiste en que, en la colonia, ese exceso sexual configura zonas de confraternización que contrabalancean el despotismo de la esclavitud. El problema es que, en Freyre, ese clima “orgiástico” no sólo remite a los factores económicos ligados a la explotación, sino también a las determinaciones hereditarias y del medio. El concepto biologicista de “intoxicación sexual” (por la raza, por herencias mórbidas, por el trópico) recibe evidentemente la influencia de *Retrato do Brasil* de Paulo Prado (de 1928), el ensayo más decimonónico producido en el Brasil de la década del veinte, en pleno contexto vanguardista. Como el propio Freyre advierte, la hipótesis de la desmesura sexual tiene origen en una de las fuentes principales de *Casa-grande...*: los documentos de las Visitaciones del Santo Oficio (no casualmente publicadas por Paulo Prado y una de las fuentes centrales de su ensayo de 1928). Aunque esta objeción no invalide el conjunto de su argumentación⁶⁸, el error de Freyre (como antes el de Prado) consiste en leer literalmente la fábula etnocéntrica producida por la Iglesia sobre la sociabilidad anárquica en los trópicos, sin sospechar suficientemente sobre su contenido.

Reforzando los lazos verticales, la casa grande freyreana muestra la configuración de un dominio aristocrático *ad hoc*, que saltea el disciplinamiento del erotismo, para anular la distancia (sexual) entre elite y pueblo. Freyre se aparta del diagnóstico negativo y represivo de Prado, porque oscila entre la censura y el elogio del exceso, clausurando la culpabilización patologizante

⁶⁷ Según el análisis de *Sobrados e mucambos* (primera edición: San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1936), el niño de la familia patriarcal ejercita el sadismo y recibe un tratamiento sádico por parte de las figuras de autoridad. El patriarca considera al niño un sujeto inferior, rebelde e irracional, sobre el cual puede aplicar un poder absoluto semejante al que ejerce sobre el esclavo. Esa pedagogía autoritaria apenas se modifica en el pasaje de las casas-grandes a los sobrados urbanos, y se afianza especialmente en los colegios religiosos.

⁶⁸ Incluso porque los nuevos trabajos historiográficos (entre otros los de Mello e Souza, 1995 y Vainfas, 1997), leyendo críticamente tanto las fuentes coloniales como los propios textos de Prado y Freyre, parecen confirmar la hipótesis de Freyre (aunque obviamente rechazan la explicación biologicista) sobre la mayor “relajación moral” de la colonia brasileña, en

lanzada por *Retrato do Brasil*. En este punto, Freyre retoma más bien cierta fascinación por el trópico (como origen de un estilo social, cultural, político “nacionales”) ya presente en la novela y el ensayo románticos y en las perspectivas de Araripe Júnior y Aluísio Azevedo a fines del s. XIX. Así, no sólo invierte las connotaciones del discurso inquisitorial/colonialista que se extiende del Santo Oficio a Prado; también revierte la larga tradición de pensamiento que contraponen el papel de la aristocracia como controladora de las pasiones, a la “bestialidad popular”. Desarticulando alta cultura y cultura popular desde una perspectiva carnavalesca (“rabelesiana” en términos de Bajtín)⁶⁹, violencia y confraternización sexual conviven en una amalgama tensa pero en equilibrio. Por eso la exaltación de la transgresión en Freyre está lejos de tener sólo una connotación negativa como justificación conservadora de la dominación (aunque no deje de tener también este sentido).



¿Híbridos raciales o culturas mestizas?

A partir de *Casa-grande...*, Freyre emprende una explícita refutación del racismo; sin embargo, no consigue romper con el concepto de “raza”, y en cambio tiende a emplear las nociones de “raza” y “cultura” de manera alternativa y contradictoria. Consideremos algunos ejemplos. Al exaltar la mezcla y el carácter progresista de las contribuciones raciales indígenas, negras y árabes, generando las bases para la construcción de una identidad nacional inclusiva de las culturas denegadas por el racismo hegemónico, Freyre preserva el vocabulario biologicista compatible con el determinismo racial del s. XIX junto con el intento de clausurar el racismo⁷⁰. Al mismo tiempo, produce una imagen idílica sobre la sociedad colonial apelando a la imagen explícita de la “democracia racial” (lo que implica una reactualización de la idea de raza y de las visiones utópicas del mestizaje heredadas del romanticismo⁷¹, amén de permitir un ocultamiento

comparación con otras experiencias coloniales más represivas.

⁶⁹ Véase Bajtín (1987).

⁷⁰ Benzaquen de Araújo (1994) advierte que Freyre apela a una noción neo-lamarckiana de “raza”, basándose en la enorme aptitud del hombre para adaptarse a diversas condiciones ambientales. Así, el medio operaría como una categoría de mediación (valga la redundancia) entre la raza y la cultura.

⁷¹ Presente, por ejemplo, en el proyecto historiográfico de Martius tal como lo hemos considerado en la primera parte de esta tesis.

de la explotación)⁷².

Las contradicciones que emergen en esta pretendida refutación del racismo reaparecen al intentar desarticular la jerarquía de géneros sexuales en el sistema patriarcal. Por una parte, Freyre extiende la dicotomía sexual a diversos planos socioculturales, de modo que las razas, el paisaje⁷³, las prácticas culturales, las instituciones políticas, y hasta la economía y las divisiones de clase⁷⁴ adquieren las connotaciones propias del binarismo sexual⁷⁵. Así, Freyre, aunque

⁷² Ni en *Casa-grande...*, ni menos aún en *Nordeste*, la categoría de "raza" se abandona en función de una plena lectura en clave culturalista; por el contrario, la tensión entre "raza" y "cultura" permanece abierta y cargada de contradicciones. Así, aunque por momentos rechace frontalmente las determinaciones raciales, también retoma los argumentos racialistas para invertir los "preconceitos" (por ejemplo, para probar la superioridad racial de los negros en *Casa-grande...*, p. 286), o incluso asume una postura abiertamente antisemita (*Casa-grande...*, p. 223).

En *Nordeste*, insiste en refutar el racismo, pero también apela a éste al defender la composición "superior" de la mezcla nordestina. Allí Freyre analiza la emergencia de la identidad regional (y nacional) como resultado de la mezcla de razas heterogéneas (portugueses, indios y negros), a las que caracteriza en base a ideogramas típicos del sentido común del positivismo de entresiglos (así por ejemplo, aunque con carácter positivo, el negro se define en función de su adaptación racial al trabajo, o los híbridos constituyen los modelos típicos de la región/la nación, con "buenas posibilidades eugénicas"). Más allá de estas oscilaciones, Freyre apela a las mismas categorías del positivismo que pretende clausurar, al señalar supuestos rasgos patológicos "típicos" de los esclavos (pereza, libertinaje, masoquismo, tendencia al suicidio, masturbación), aunque no los explique por las determinaciones raciales, sino por las condiciones mismas de la esclavitud. También en *Sobrados y mucambos* Freyre rechaza la superioridad "natural" entre los sexos o las razas, pero al mismo tiempo afirma sus diferencias, explicándolas alternativamente en función de motivaciones histórico-culturales y biológicas.

⁷³ Reiteradamente, Freyre piensa el paisaje como un escenario cargado de significaciones simbólicas, a partir de imágenes claramente heredadas del pensamiento determinista del s. XIX. Así, recuperando tópicos de largo aliento, feminiza la tierra nordestina ("penetrable" por la civilización, frente a la arena resistente de los sertones), o atribuye a la tierra la capacidad de ablandar a la aristocracia azucarera, creando una mentalidad dúctil y "femenina".

⁷⁴ En los ensayos la clase dirigente tiende a ser concebida en términos de feminización (por refinamiento y parasitismo), frente a la supuesta masculinidad de los sectores populares. Así por ejemplo, en *Sobrados...* Freyre advierte que el hombre patriarcal es él mismo "uma mistura de agressividade machona e de molície efeminada (...), quase o mesmo ser franzinho que a mulher (...), porém em situação privilegiada de mandar" (p. 101).

En particular en relación a la cultura, reactualizando el debate espiritualista que, en el resto de América Latina se organiza en entresiglos en torno al *Ariel* de Rodó, Freyre opone a la supuesta masculinidad "activa" y "racional" del mundo anglosajón, una femineidad "brasileña" y latina. Inclusive, reivindica alternativamente las bondades "masculinizantes" de la educación patriarcal (capaz de forjar una personalidad autoritaria pero viril y plena, no sesgada por la represión), o de una pedagogía feminizante (materna y religiosa).

⁷⁵ En *Sobrados...* se explica las diferencias de género por factores económicos y socioculturales, pero también se identifica mujeres y negros en función de una "pasividad" biológica compartida, asociando "masculinidad" y "renovación" por una parte, y "femineidad" y "conservadurismo" por otra. En *Sobrados...*, el hombre patriarcal (que reúne dominación "de raza" y "de sexo") acaba

teóricamente reivindica la diversidad sexual (asociándola a las prácticas de síncretismo cultural y racial exaltadas), en el mismo movimiento en que se rebela contra los “padres del pasado”, se erige él mismo en un nuevo Padre moralizador.

Estos elementos, aunque no anulan el cariz culturalista ni los méritos significativos de su interpretación, sí obligan a relativizar la dimensión rupturista con la que *Casa-grande...* se piensa a sí misma (y es pensada en parte por la crítica historiográfica) en el seno del campo intelectual de los años treinta⁷⁶.

La defensa relativista de esta especificidad “ad hoc” en Freyre obtura la primacía de la igualdad y universalidad de sujetos y sistemas (en este sentido, Freyre se sitúa en las antípodas de otros intelectuales contemporáneos⁷⁷ que, lejos de convertir el legado esclavócrata en una marca específica -y en parte “positiva”- de la identidad nacional, denuncian ese legado como el principal obstáculo para la construcción de una sociedad igualitaria)⁷⁸.



¿Represión o sensualismo?

Freyre vuelve a reencontrar los mencionados “antagonismos en equilibrio” cuando analiza el papel de la religión en la formación de la nación. Al incluir el pecado como parte fundamental de la experiencia cristiana (siguiendo una línea de pensamiento que desemboca en el decadentismo finisecular), Freyre consigue compatibilizar la religiosidad católica con la visión despótica y sensual de la casa-grande, al advertir que la Iglesia colonial es sometida a la tutela del patriarcado que impone a la primera su “ethos” peculiar.

Reivindicando una suerte de catolicismo herético, que se relaja ante ciertos “pecados capitales” como la lujuria, la gula y la pereza (claves en el estilo de vida de la casa-grande), Freyre

convirtiéndose en el autor privilegiado de los valores de la identidad nacional.

⁷⁶ Para una introducción a la recepción historiográfica de *Casa-grande...*, véase Giucci (2001).

⁷⁷ Como Caio Prado Júnior o Sérgio Buarque de Holanda.

⁷⁸ A la vez, en Freyre, la crítica a la impopularidad del orden republicano acentúa la dimensión conservadora implícita en la defensa culturalista de la heterogeneidad colonial. De hecho, en *Sobrados...* critica la inadaptación del gobierno republicano a la sociedad, por implementar una modernización arbitraria y “desde arriba” que no considera ni las diferencias de tiempo social ni las diversidades culturales y regionales.

valora sobre todo a sectores que exaltan la sensibilidad religiosa, la pasión y el antiintelectualismo, rescatando en consecuencia la vertiente franciscana (así como también cierta religiosidad portuguesa influida por el sensualismo oriental), en desmedro de las corrientes más racionales y represivas ligadas a la Contrarreforma (Benzaquen de Araújo, 1994). De hecho, el polo que contrapesa estas prácticas transgresivas se encuentra en la versión “oficial” del catolicismo sostenida por los jesuitas, que habrían exaltado una concepción ética y pedagógica “puritana” (y una mayor aculturación) que amenazaron la continuidad de una religiosidad *ad hoc* más blanda (y de las prácticas culturales miscigenadas)⁷⁹.



¿Tradición patriarcal o modernización alienante?

Abriendo un nuevo cauce a los “antagonismos en equilibrio”, Freyre valora la modernización como un principio liberador de la opresión patriarcal; sin embargo, ese mismo proceso es también denunciado como responsable de la implantación de un orden excluyente que insta una represión “victoriana” en Brasil, poniendo en peligro la sociabilidad “tropical”. En efecto, en los textos considerados acentúa el papel de la civilización urbana en el s. XIX como elemento clave en el proceso de decadencia del sistema patriarcal. En el pasaje de las casas grandes a los sobrados, amén de las continuidades que se establecen entre ambas instancias,

⁷⁹ En este sentido, Benzaquen de Araújo (1994) sostiene acertadamente que la reflexión de Freyre está atravesada por una referencia negativa (y en general implícita) al puritanismo. En Brasil, al igual que en el Caribe y en el sur de los EE.UU., magia, ocio y excesos sexuales habrían creado una sociedad sesgada por el pecado y resistente a los valores (sociales, éticos y religiosos) asociados al puritanismo. Esta valoración de la *hybris* como instancia de crítica y repudio a los valores victorianos de la “civilización” puede pensarse como parte de una respuesta más amplia, emprendida por el pensamiento etnográfico norteamericano de post-guerra, del que Freyre participa (especialmente, por el grupo formado en torno a Boas, crítico de los ideales de progreso dominantes, y preocupado por el análisis de estilos de vida contrarios a la represión victoriana).

Por lo demás, esta tensión entre religiosidad “semi-herética” y catolicismo ortodoxo es también el eje conceptual en torno al cual se articula la trama biográfica de la novela tardía de Freyre *Dona Sinhá e o filho padre* (1964): a través de la biografía del protagonista, la ficción (que repite y estereotipa concepciones de la alteridad social, el género y la cultura que se desplegaban de manera más rica en los ensayos del treinta) explicita el modo en que la represión religiosa coarta una supuesta experiencia “espontánea” del cuerpo y la sexualidad “en los trópicos”, impidiendo el desarrollo de un sujeto pleno, e instaurando una pedagogía de la aculturación (que, desde la colonia, amenaza esa larga tradición de cohesión social por el deseo).

también se origina una transformación significativa en las pautas de sociabilidad: bajo una urbanidad represiva “a la europea”, la civilidad “burguesa” impone recato ético y sexual, forzando así el pasaje del modelo de familia poligámico, inter-étnico e inter-clase, a una monogamia disciplinada, y obligando a un distanciamiento respecto de las prácticas socioculturales de los sectores populares.

Al analizar la puesta en crisis del poder del pater-familias, Freyre elabora una nueva posición paradójica. La distancia modernizante pone en peligro la cohesión del mundo colonial; en la medida en que la elite se europeiza, el mundo sincrético del pasado tiende a desaparecer, y cuanto menos patriarcales son los sobrados (esto es, cuanto más movilidad social hay), también se genera mayor distanciamiento y exclusión. Así, la antigua sociedad híbrida y sincrética de la *Casa-grande...* se fractura bajo la experiencia moderna en instancias recíprocamente indiferentes o incluso antagónicas.



¿Exaltación o silenciamiento de las senzalas?

Al analizar la fractura intergrupal que se genera con el advenimiento de la modernización y la República, Freyre vuelve a apelar a una cadena de significaciones alegóricas, encontrando que, frente al polo cada vez más europeo, represivo, “jesuita” y “masculino” de las ciudades modernizadas, los residuos de una sociabilidad colonial “tropical”, horizontal, “franciscana” y “femenina” laten aún en los sectores populares⁸⁰. En este sentido, Freyre se acerca en parte a las concepciones románticas (presentes en Martius, en Rugendas, o luego en Bonfim) sobre la cultura popular como espacio dinámico de integración sincrética y reservorio privilegiado de la identidad nacional⁸¹.

Sin embargo, el universo popular exaltado paradójicamente apenas se pone en escena en los ensayos de Freyre. *Casa-grande...* y sobre todo *Nordeste* asignan profundidad semántica al

⁸⁰ En efecto, para Freyre, las prácticas sincréticas y los valores positivos de ese universo patriarcal (solidaridad, armonía con la naturaleza, autenticidad) se preservan en los mucambos, vistos como prolongaciones urbanas de las antiguas senzalas y quilombos.

⁸¹ Incluso, por momentos, Freyre aspira a que su propio texto relegitime la sociabilidad popular y, al mismo tiempo, produzca una nueva mediación sincrética entre las esferas culturales fracturadas, para que opere así del mismo modo que la propia cultura de los sectores populares.

mundo "de arriba", al tiempo que, aunque reivindican abiertamente el valor de las culturas populares, empobrecen la representación de los pobres y, consecuentemente, corren el riesgo de reducirlos a meros estereotipos que, sin densidad psicológica y/o cultural, apenas decoran la escena oligárquica. Lejos de constituirse en sujetos plenos, éstos se configuran (al menos por momentos) en base a clisés heredados de las representaciones de entresiglos. Así, los modelos "preconceituosos" que se rechazan teóricamente no son sustituidos por nuevas representaciones en la práctica, ni menos aun deconstruidos⁸².

Esta homogeneización reduccionista de la alteridad social se vuelve más explícita cuando se percibe cómo el análisis freyreano se adensa (y por momentos hasta se extasia) cuando focaliza valores y prácticas del mundo aristocrático, con el que (por lo demás) se afilia veladamente el sujeto de enunciación. En este sentido, Freyre muestra un proceso de hibridación integradora, pero privilegiando el punto de vista oligárquico: ilumina los mestizajes que se suscitan en el interior de la casa-grande, pero tiende a dejar en sombras y/o en fragmentos los que ocurren en la senzala⁸³. Preserva la individualidad novelesca de los actores oligárquicos mientras despersonaliza a los sectores populares⁸⁴; clasifica tipos sociales populares (como el "cabra", el "moleque", el "capanga", el "mulato vadio", el blanco pobre o el curandero) afirmando taxonomías heredadas del ensayismo social de entresiglos, o deconstruye críticamente -pero

⁸² En *Casa-grande...* Freyre emprende una deliberada tipificación de los negros, reducidos a ciertos arquetipos, como el "ama-negra" o el "moleque" (p. 313). Evidentemente, este procedimiento emparenta los textos freyreanos con la fascinación del ensayo positivista finisecular por la clasificación de los sujetos (con el efecto consecuente de homogeneizar de manera reduccionista la alteridad). Esta reducción del "otro" se exagera luego en *Dona Sinhá...*, donde el "moleque" es un personaje estúpido de "sorriso bom", una suerte de esclavócrata trasnochado que acepta sumiso el autoritarismo paternalista de dona Sinhá. La "babá" que cria al protagonista soporta la desvalorización humillante de su cultura (aunque también aproveche los "intersticios" del sistema para "colonizar" al niño, iniciándolo en creencias religiosas, supersticiones y comidas de tradición afro).

⁸³ En *Nordeste* apenas se mencionan algunas prácticas negras legítimas, como la fabricación de remedios en base a caña de azúcar, o el valor religioso del buey en los "bumba-meu-boi", o se historizan superficialmente movimientos y rebeliones de negros en la región.

⁸⁴ En *Nordeste*, gracias a los numerosos retratos de la aristocracia que el texto reproduce, éste se convierte en una galería oligárquica. Frente a esa sobrecarga de representaciones de la elite, Freyre apenas reproduce la foto de un único mulato, que no es presentado como un individuo, sino como un "ejemplar típico" de "nordestino eugénico". No casualmente sólo en ese caso se reproduce el cuerpo completo (anónimo, visto de frente y perfil, y prácticamente desnudo, como en las reproducciones de la criminología de entresiglos), en contraste con las respetuosas reproducciones del mundo "de arriba". Así, hasta en la *dispositio* gráfica se reproduce la tensión entre los sujetos que, también para el narrador, valen o por su individualidad, o por su cuerpo como mera fuerza de trabajo.

también recupera- valoraciones etnocéntricas (e incluso bestializadoras) sobre la alteridad⁸⁵. Y en algunos casos extremos, reactualiza esos rasgos miserabilistas asignados a los actores populares del pasado, para interpretar la conducta política de estos sectores en el presente⁸⁶.

Es en este sentido que los finales de *Casa-grande...* y *Sobrados e mucambos* se parecen, como si en el cierre de ambos textos se intentara compensar las oscilaciones ideológicas entre determinaciones biológicas y culturales, dando relevancia a la cultura negra y neutralizando la asimetría socioeconómica que el propio texto recrea en su desarrollo, al presentar un desequilibrio entre el elogio de la cultura negra y la ausencia de datos concretos. En ambos finales, aunque nuevamente revaloriza la herencia afro conservada, apenas deja entrever, en fragmentos, elementos de la cultura y la sociabilidad de esos actores populares. Y es nuevamente impreciso y ambiguo: no dice cómo se preservan las prácticas de origen afro, o cómo pasan las barreras de resistencia para influir en el interior de los sobrados. Más bien, esa sociabilidad popular entra súbitamente en la argumentación, forzando la resolución de la trama en favor de un “final feliz” del proceso cultural narrado en el ensayo: contradiciendo el propio razonamiento del resto del texto, muestra cómo, después de un prolongado aislamiento, la extrema movilidad del mucambo para el sobrado permite (o acaso permitiría en el futuro) una religación sincrética “desde abajo”.



⁸⁵ En *Nordeste*, analizando documentos privados de los señores de ingenio, Freyre pone de relieve cómo en éstos se hace referencia a caballos y carros del mismo modo en que se hace referencia a los negros. Sin embargo, el propio Freyre compara más sutilmente a los trabajadores esclavos con animales (por ejemplo, al aproximar caballos y bueyes respectivamente a los modelos del indio y del negro, en función de supuestas tendencias comunes a la rebeldía, al trabajo o al sufrimiento “masoquista”).

⁸⁶ Así por ejemplo, en *Nordeste*, puesto a analizar la pervivencia de rasgos de la vida primitiva en la cultura brasileña, Freyre atribuye las demostraciones de violencia social (por ejemplo, el saqueo de haciendas por “cangaceiros”) a la vigencia de un legado de “furor selvagem” (p. 152) que perduraría aun en los movimientos políticos y sociales del presente. En este caso, el miserabilismo negado sobre todo ante el elemento negro y la “miscigenação” (que Freyre reivindica), por momentos emerge a la superficie (especialmente frente al legado cultural indígena, que desestima).

Gilberto Freyre, ¿intelectual del siglo XIX?

Continuamente Freyre se erige a sí mismo en heredero y rupturista respecto de los “padres” del pasado. Esta operación se exaspera en *Casa-grande...* pues allí, al intervenir por primera vez en el campo intelectual brasileño, Freyre realiza una típica “operación de comienzo” en el sentido de Said, reorganizando el campo simbólico de posiciones heredadas para recortar para sí un espacio de autolegitimación⁸⁷.

Tal como vimos, el ensayo oscila entre la ruptura conceptual y epistemológica proveniente del culturalismo, y la reapropiación de materiales del s. XIX, concebidos por el propio Freyre como “fundacionales” del pasado y de la identidad nacional. Por ello, *Casa-grande...* no sólo tematiza las cohesiones raciales/culturales que fundan la nación, sino que además aspira a erigirse él mismo en una “casa-grande” simbólica capaz de conciliar discursos de la nación divergentes, o incluso inconciliables⁸⁸.

En efecto, reconociéndose descendiente tanto del ensayismo español finisecular, como de la antropología culturalista norteamericana, Freyre reconstruye el debate nacional que desarrolla el ensayo de entresiglos, y se posiciona en el seno del mismo instaurando puntos de partida y líneas de fuga que en todo caso legitiman el espacio propio como “meta”. Así por ejemplo, clausura el racialismo (de Nina Rodrigues a Oliveira Vianna)⁸⁹ para imponer una lectura culturalista de las diferencias (que funda sus raíces de manera privilegiada en Euclides da Cunha)⁹⁰; reactualiza el

⁸⁷ Véase Said (1985).

⁸⁸ Incluso Freyre hace explícita, en el “Prólogo” a la primera edición de *Casa-grande...*, su aspiración a que el ensayo propio resuelva, de manera sincrética, los conflictos y límites del pensamiento nacional de sus precursores.

⁸⁹ En *Casa-grande...*, aunque Freyre condena el racialismo de Nina Rodrigues, por otro lado lo reconoce como inaugurador del estudio sistemático de la cultura negra en Brasil. Al mismo tiempo, afirma y polemiza con las hipótesis racialistas de Oliveira Vianna, combatiendo su arianismo (*Casa-grande...*, p. 39, p. 286), o su idealización del paulista (*Casa-grande...*, p. 67). Esa última discusión (en la que Freyre cae en una defensa invertida de la jerarquía de razas) forma parte de un enfrentamiento “bairrista” entre representantes de elites regionales, en pugna por el dominio de la escena nacional.

⁹⁰ Freyre crea a su precursor, se vuelve “hijo/padre de su padre”, leyendo en Euclides lo que quiere que sea leído en sí mismo: una pluralidad de registros enunciativos, una mirada hermenéutica cuyo poder interpretativo se impone por sobre las otras formas de conocimiento del mundo social, la misma capacidad del ensayo para develar la dimensión representativa de la identidad nacional (implícita en el nordeste), la común lectura en clave “culturalista” (a pesar del racialismo en el que Euclides incurre, y de cuyas culpas es absuelto por Freyre), o la apelación semejante a un sujeto de enunciación múltiple y a saberes científicos plurales (geografía,

tópico finisecular de la “decadencia” para pensar la historia nacional; rescata análisis socio-históricos inaugurales en la representación crítica del orden patriarcal⁹¹, o rechaza el indianismo romántico para consolidar en cambio otro linaje intelectual centrado “por primera vez” en la valoración de la cultura negra⁹².

Tal como mencionamos anteriormente, otra de las hipótesis centrales de Freyre (sobre el papel de la cohesión sexual en la consolidación de la identidad nacional) se origina en varias representaciones literarias y ensayísticas heredadas de los discursos coloniales, sucesivamente reformuladas a lo largo del s. XIX. En efecto, numerosas representaciones románticas, naturalistas y decadentistas -de José de Alencar o Rugendas, a Aluísio Azevedo o João do Rio- insisten en pensar los vínculos sexuales entre dominantes y dominados, como instancias claves en la generación de una integración sociocultural que contrabalancea la exclusión (aunque también revele la pervivencia de los rasgos esclavócratas). Si en las ficciones del s. XIX esas fábulas de cohesión sexual todavía pueden establecer un contrapunto con los discursos oficiales (que intentan imponer una resistencia al “mestizaje” a través del racialismo y de la represión de las culturas populares), de la década del treinta en adelante esa ideología será asimilada por el discurso oficial: manipulado por el varguismo, ese modelo de cohesión formará parte de un ufanismo identitario imprescindible para el nuevo modelo autoritario de integración social⁹³.

antropología, botánica, sociología). Incluso Freyre habilita en el otro la propia imagen finisecular de sí como artista/profeta, cuyo saber proviene de cierta conjunción “inciática” entre racionalidad e intuición (convertida en la única vía “auténtica” para la definición de la identidad nacional).

⁹¹ Por ejemplo, en el prólogo a “José de Alencar” Freyre proyecta en la narrativa del escritor romántico un origen posible para su propia concepción de la historia nacional, centrada en la familia patriarcal y esclavócrata más que en instituciones como el Estado o la Iglesia. Proponiendo una lectura socio-cultural del romanticismo brasileño, Freyre encuentra en Alencar la misma articulación entre historia de la familia e historia de la nación, y entre sexualidad y sociabilidad, que serán claves en sus propios textos.

⁹² Continuamente, a lo largo de *Casa-grande...*, Freyre rechaza la importancia del factor indígena en la constitución de la identidad nacional. Por eso critica la idealización implícita en Euclides da Cunha y contrapone a ésta la lectura de *Seixos rolados* de Roquette Pinto; cita irónicamente a la vanguardia modernista (condenando veladamente la idealización antropofágica de la cultura indígena) al referirse al atraso de esta cultura como “su primera dentición” (p. 105), o ataca especialmente la indianofilia romántica de Bonfim (por ejemplo en p. 50, p. 108 y p. 111). También en *Nordeste* asigna al elemento indio un lugar muy menor en la conformación de la cultura popular/nacional, pues “o colono europeu e o colono africano” acaban dominando la construcción de lo nacional “ao ponto de parecerem às vezes mais da terra (...) que o pau-brasil e que o índio” (p. 57).

⁹³ En este sentido, cabe señalar (aunque la cuestión excede el objetivo de este trabajo) que el carácter “rupturista” de *Casa-grande...* no sólo se halla limitado por sus contradicciones internas, o

Para narrar la nación en un campo cultural aún precario y disperso, Freyre organiza un canon, juzga cada eslabón de la cadena interpretativa, y dicta sentencia sobre las hipótesis montadas por esa tradición reciente. Convirtiéndose a sí mismo en “hijo / padre” de sus padres simbólicos, se erige en heredero de una serie de conflictos conceptuales a resolver... por él mismo. Su escritura corrige otras escrituras, salda los vacíos y borra los excesos, albergando en la “casa grande” del discurso las ideas polémicas sobre la “miscigenação” que “al fin” pueden ser miscigenadas. A través de este tipo de procedimientos, fija líneas de interpretación sobre el pasado (que conducen, en última instancia, a considerar su propia obra como “final” de un proceso teleológico hasta entonces incompleto).

Apelando a los mismos estereotipos para pensar el otro y la identidad nacional, pero resignificándolos, Freyre traza un juego de espejos que reproduce, deforma o invierte, variaciones sobre la misma imagen. Para teorizar sobre el sincretismo, sincretiza teorías en el seno de un texto sincrético. Concientemente teje hacia atrás sus propias genealogías, funda sus propios orígenes, y proyecta nuevos sentidos sobre los textos del pasado.

En “Kafka y sus precursores”, Borges advierte que

“...cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres”.

Del mismo modo, ¿no se hace imposible leer las ficciones del pasado (sobre la cohesión nacional) sin descubrir en ellas un trazo “freyreano”, anticipado y oculto, que sólo existe gracias a la escritura Freyre? Pues amén de los lazos explícitos de *Casa-grande...* con *Retrato do Brasil*, las representaciones de la alteridad y de los lazos de cohesión y de coerción en *A escrava Isaura*, en las *Mémórias de um sargento de milícias*, en las figuraciones de Debret o Rugendas o en las ficciones decadentistas de do Rio adquieren una nueva dimensión a la luz del ensayismo freyreano. Quizás ésta sea la mejor (la única) prueba de la eficacia con que Freyre, como heredero, funda sus propios precursores y consolida una tradición.



por la posición ambigua que asume al interior del campo cultural nacional, sino también por las reapropiaciones políticas a las que rápidamente ese discurso es sometido. Al respecto, véase Ortiz (1994).

III.3. Un viaje por los pliegues del sujeto

Del consumo a la aprehensión del otro en *O turista aprendiz*

¿Desde dónde habla del “otro” la vanguardia modernista? ¿En qué sentido hablar del “otro” implica revisar críticamente la propia identidad? ¿En qué medida (h)ablar al “otro” -en el doble sentido de “habla” y de “ablación”- es también (h)ablar el yo? ¿Hasta qué punto es posible hablar del “otro” sin apelar a los materiales heredados, reactualizando por ende la carga ideológica que portan esos materiales? Y al construir nuevas imágenes del “otro”, ¿cómo hace el modernismo (que imagina una ruptura radical con la tradición heredada) para procesar (para asumir) su deuda con el pasado? Este apartado reflexiona sobre estas cuestiones, basándose en el análisis de *O turista aprendiz*, el diario escrito por Mário de Andrade durante la realización de dos viajes modernistas “en busca de la alteridad perdida” (uno en 1927 a la Amazonia, y otro entre 1928 y 1929 al nordeste).

A la luz de estas preguntas, *O turista...* resulta un texto fascinante, porque explora los pliegues de un sujeto desgajado en identidades múltiples, moviéndose entre las enunciaciones del turista, el antropólogo folklorista, el etnógrafo y el esteta de vanguardia (que, a la vez, oscila entre el dandi decadente y el intelectual comprometido)⁹⁴.

El narrador de *O turista...* no es exactamente un impresionista que busca, junto con el goce de la propia subjetividad, expandirse asimilando (y asimilándose) al otro; tampoco es un exotista,

⁹⁴ Esta búsqueda de un nuevo campo epistemológico híbrido, así como también su identificación con el arte y no con la ciencia, explican en particular la preocupación de Mário (escritor vanguardista, músico y etnógrafo/folklorista) por relativizar su asociación al folklorismo como disciplina científica: “Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...” (*O turista...*, p. 232). *O turista...* critica los estudios folklóricos tal como se han desarrollado hasta su contemporaneidad, pues se orientan exclusivamente a los fenómenos literarios y prácticamente no consideran las manifestaciones integrales que (como las danzas dramáticas) son el principal objeto de análisis de Mário. Este tipo de reflexiones evidencian la sensación de incomodidad que el narrador de *O turista...* registra en el resbaladizo campo del folklorismo, así como también el esfuerzo por legitimar su propio aporte intelectual en el seno de dicho campo.

ni un alegorista que apela al “otro” para hablar de sí; menos aun es un turista⁹⁵. Parodiando cualquier tentación de instrumentalizar o reducir la alteridad, el texto construye un espacio de enunciación híbrido e inestable que oscila entre el registro antropológico y la identificación romántica con el “otro” (y tal como se cifra en la ambivalencia inaugural del título, la crisis de identidad que atraviesa al sujeto de enunciación corresponde a la puesta en cuestión del orden de los discursos). A pesar de estos vaivenes, afirmándose en la especificidad del arte, en general se antepone el goce estético y la empatía afectiva por encima del análisis sociohistórico o ideológico racional.

Paralelamente, en el texto persiste tanto la conciencia de no pertenecer originariamente al mundo del “otro” como el deseo de integrarse a ese mundo. En este sentido, el viaje simbólico a las culturas populares se balancea entre la iniciación como etnógrafo, el anhelo romántico de fusión y el turismo distanciado, conservando algo del consumo exotista heredado del decadentismo, del romanticismo y de la literatura colonial⁹⁶. Enraizado en el seno de esa genealogía nacional, *O turista...* parece procesar subrepticamente varios legados literarios en diálogo con la antropología: el indianismo romántico alencariano, la legitimación del “otro social” en Lima Barreto, el goce decadente de do Rio. Estos modelos no afloran a la superficie del texto porque ya han sido internalizados: puestos los códigos y la identidad en crisis, se vivencian ahora como fragmentos en diálogo en el interior del propio sujeto de enunciación.

En este sentido, el carácter fragmentario y probablemente inconcluso de *O turista...*, la tensión entre épocas de escritura diversas, entre diversos tipos de discurso, el diálogo con géneros heterogéneos (la crónica periodística, el diario íntimo, el diario de viajes, la ficción, el ensayo folklorista, el informe sociológico o etnográfico -universos heterogéneos que delatan las dificultades que enfrenta el narrador al articular y afirmar un nuevo saber-) y con residuos ideológicos de épocas diversas (como la proto-etnografía del s. XVI o el exotismo romántico, junto a los procedimientos vanguardistas), potencian el efecto ideológico en favor de la “precariedad”: rompiendo con la “mirada etnográfica” heredada que estabiliza las identidades forjando estereotipos, aquí la identidad se revela como siempre inacabada y en proceso dinámico

⁹⁵ Sobre las actitudes tipológicas del viajero frente al “otro”, véase Todorov (1991: p. 386 y ss.).

⁹⁶ De hecho, Mário de Andrade presenta múltiples áreas de intervención desde el inicio de su carrera: como profesor del Conservatorio Dramático y Musical de San Pablo, es un investigador musical que registra las prácticas populares; al mismo tiempo, se trata de un escritor culto y vanguardista que procesa los materiales populares, inscribiéndolos en el texto de vanguardia. Sin embargo, Mário no percibe las tendencias vanguardista y folklorista no constituyen instancias incompatibles; por el contrario, ambas apuntan a la exploración de una cultura e identidad nacionales.

de transformación; en el cruce de múltiples representaciones, “uno” y el “otro” sólo se configuran de manera provisoria.



“O Brasil não é longe daqui”.

o de cómo los modernistas se travisten en etnógrafos improvisados

Influidos por el primitivismo estético y antropológico, un grupo de modernistas (Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade y su hijo, Olívia Guedes Penteadó, Paulo Prado y el poeta francés Blaise Cendrars, entre otros) viajan en 1924 a Minas Gerais, para asistir a las fiestas populares de Cuaresma y Semana Santa. Ese viaje de “descoberta do Brasil” constituye una primera experiencia de contacto “directo” con la identidad popular, y revela al grupo modernista el potencial “primitivo” de las culturas locales, produciendo una maduración del proyecto nacionalista. En este contexto surgen los poemarios *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, y *Clã do Jabuti* (1927) de Mário: distanciándose de la estética de *Paulicéia desvairada*, *Clã do Jabuti* explora un registro poético “brasileño”, próximo a la oralidad y la cultura populares⁹⁷.

Aunque Mário percibe la necesidad de profundizar su conocimiento sobre el norte y el nordeste brasileños -visualizados como ricos depósitos de la cultura popular-, algunas dificultades económicas y resistencias psicológicas retrasan ese viaje que Mário sustituye con lecturas e

⁹⁷ En efecto, ya en *Clã do Jabuti* (1924) Mário apela a temas, recursos poéticos y vocabulario extraídos de fuentes del folklore tradicional (el propio título reconoce la gravitación del totemismo en la cultura popular), evitando el regionalismo y apuntando a la construcción de una síntesis de la cultura nacional (Ancona Lopez, 1972).

La preocupación por preservar y fomentar las culturas populares es central en el pensamiento modernista de Mário, en la medida en que esas “fuentes” ofrecen las bases de una identidad nacional y continental en formación: “Nós só seremos de deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando à conquista desse dia” (“Assim falou o papa do futurismo”, entrevista publicada en “A Noite” -en diciembre de 1925- y reeditada en Ancona Lopez, 1983, pp. 17-19). Del mismo modo, en *O turista...* diferencia usos diversos del concepto de “tradição”: “Jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas (...). O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme (...). Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares. As tradições imóveis não evoluem por si mesmas” (p. 254).

investigación teórica sobre folklóre.

Sin embargo, en mayo de 1927 otra expedición vanguardista (reducida al propio Mário, Olívia Guedes Penteado -mecenas de los modernistas-, su sobrina y la hija de Tarsila do Amaral) parten con rumbo a la Amazonia, recorriendo Salvador, Recife, Belém, Santarém, Manaus, Porto Velho, Iquitos, Marajó, Fortaleza, Natal, Maceió y Vitória, para regresar en agosto de ese año (precisamente cuando *Macunaíma* se encuentra en etapa de escritura). Mário produce un diario de viaje, proyectando publicarlo al regresar, bajo el título de *O turista aprendiz*. Varios fragmentos aparecen entre 1927 y 1929 en diversas publicaciones de Río y San Pablo; otros permanecen inéditos. En 1928 ese proyecto se interrumpe, y es retomado recién en 1942, cuando se publican sus obras completas. Ese segundo tiempo de escritura intervendrá en el texto, implicando una mayor elaboración estética y un distanciamiento significativo con respecto a la experiencia “empírica”⁹⁸.

Entre diciembre de 1928 y febrero de 1929 se realiza una nueva expedición modernista, ahora al nordeste, partiendo de Río y dirigiéndose a Recife, Natal, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba y Bahia. Sobre todo en Paraíba y Rio Grande do Norte⁹⁹, Mário se entrega a la recolección de documentos musicales de intérpretes populares, asiste a representaciones de obras dramáticas, estudia diversas manifestaciones de religiosidad popular (incluso participa de su propio “fechamento do corpo”), y registra las condiciones y el estilo de vida de los sectores populares, o el patrimonio natural y arquitectónico nordestinos. Gran parte de esa investigación sobre danzas dramáticas, Bumba-meu-Boi, música religiosa, creencias, supersticiones y poesía popular permanecerá inédita, pues Mário pretende divulgarla en una obra exclusivamente dedicada al folklóre e intitulada *A pancada no ganzá*, que no podrá concretar¹⁰⁰.

Más allá de la investigación folklorista, sus notas de viaje se convierten rápidamente en las setenta crónicas de la serie “O turista aprendiz” que publica como corresponsal del *Diário Nacional*, entre el 14 de diciembre de 1928 y el 29 de marzo de 1929, bajo el calificativo de

⁹⁸ Aun así, Ancona Lopez (1983) advierte que, por errores de tipeo e incoherencias que revelan falta de corrección, es muy probable que los originales de *O turista...* se encuentren en una versión para-definitiva.

⁹⁹ En este viaje, el folklorista norte-riograndense Luís da Câmara Cascudo juega un papel importante en el viaje de Mário al nordeste, guiándolo permanentemente en su búsqueda de manifestaciones populares en la región.

¹⁰⁰ Su discípula y colaboradora Oneyda Alvarenga organiza luego parte de esa investigación, editando *Música de feitiçaria no Brasil y Danças dramáticas do Brasil*, incluidas en las obras completas de Mário.

“Viagem etnográfica”¹⁰¹.



Viaje a la semilla

El desplazamiento espacial suscita un viaje simbólico al origen de los discursos sobre la identidad y la alteridad. *O turista...* revela hasta qué punto la mirada europea y la tradición nacional, que han producido la realidad americana como paisaje geográfico y etnográfico, se interpone ante toda experiencia “inmediata” (“...tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves”, p. 61). Así, el viaje se erige contra esa genealogía y busca forjar otros modos de percepción más legítimos. Ahora bien, ¿cómo irrumpen la pulsión etnográfica en el texto? Mário apela a una enorme gama de recursos por medio de los cuales parodia diversas modulaciones del discurso colonial.

El narrador reelabora continuamente la exploración colonial del territorio brasileño, citando especialmente la prolífica “Visão do Paraíso” que, desde el s. XVI, concibe el trópico como un escenario exuberante. Los trazos del documento renacentista (largas enumeraciones con omisión de comas, oscilaciones ortográficas, arcaísmos, metáforas que aprehenden la realidad americana en función de analogías con el mundo europeo, extensos catálogos de las especies autóctonas incorporando intermitentemente sus nombres indígenas, o la apelación al tópico de la disculpas al lector frente a la inverosimilitud “inevitable” de lo narrado) refuerzan el carácter paródico que el texto vanguardista asume frente a esos residuos de la tradición¹⁰²:

“Estávamos todos trêmulos contemplando a torre-de-comando o monumento mais famanado da natureza. E vos juro que não tem nada no mundo mais sublime. Sete quilômetros antes da entrada já o mar estava barreando de pardo

¹⁰¹ Ancona Lopez (1983) advierte que algunos de esos fragmentos (como por ejemplo “Religião brasileira”) aparecen también en otros medios, como la *Revista de Antropofagia*, el 31 de marzo de 1929. Sin embargo, gran parte del material producido por Mário en el marco de este segundo viaje permanecerá inconcluso y con un grado de elaboración estética menor que el del viaje anterior.

¹⁰² Esa parodización del documento colonial aparece ya anticipada en el título del primer viaje: “O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Perú, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega” contiene una resonancia arcaica que el final (“até dizer chega”) quiebra paródicamente.

por causa do avanço das águas fluviais. Era uma largueza imensa gigantesca rendilhada por anfiteatro de ilhas florestais tão grandes que a menorzinha era maior que Portugal. O avanço do rio e o embate das águas formavam rebojos e repiquetas tremendo cujas ondas rebentavam na altura de sete metros chovendo espumas espumas espumas roseadas pela manhã do Sol (...). A medida que a gente se aproximava as ilhas catalogavam sob as cortinas de garças e mauaris que o vento repuxava, todas as espécies vegetais e na barafunda fantástica dos jequitibás perobas, pinheiros platanos assoberbada pelo vulto enorme do baobá a gente enxergava dominando a ramada as serigueiras em cujas pontas mais audazes os colonos suspensos em cordas de couro cru apanhavam as frutinhas de borracha. O aroma do pau-rosa e da macacaporanga desprendido da resina de todos os troncos era tão inebriante que a gente oscilava com perigo de cair naquele mundo de águas brabas. Que eloquência! Os pássaros cantavam no vôo e as bulhas das iererês dos flamingos das araras das aves-do-paraíso nem me deixou escutar a sineta de bordo...” (p. 60).

Erigiendo nuevas versiones utópicas de Eldorado colonial, el narrador describe el Amazonas como “uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem” (p. 61)¹⁰³, o presenta Itacoara (p. 81) como una ciudad de setecientos palacios triangulares, con un extraño granito blando y felpudo y puertas de mármol rojo, mientras por las calles líquidas navegan doncellas lindísimas que invitan al narrador a entrar en los palacios para dormir en redes de oro y plata. En este tipo de “fantasías diurnas” Mário produce deliberadamente un cambio en el tiempo verbal de la narración, desplazándose del presente al pretérito indefinido, y luego al imperfecto, instaurando la materia narrada abiertamente en el plano de la experiencia onírica. En otros casos parodia las versiones ufanistas de la abundancia nacional que, al estilo de Affonso Celso o Euclides da Cunha¹⁰⁴, recuperan en entresiglos una

¹⁰³ Más adelante, bordeando el río Amazonas, “Os mosquitinhos eram em tais milhares que a gente avançava difícil, carecendo abrir caminho com os braços. O pessoal da terceira classe, diz-que abre o ar a faca, fazendo picadas que desgraçadamente logo se desmancham. Por vezes a massa dos mosquitinhos era tão compacta que Mag e Dolur, esportistas, conseguiam se sustentar, um minuto não digo, mas uns quarenta segundos no ar, nadando na mosquitada (...) ...às vezes eu paro hesitando em contar certas coisas, com medo que não me acreditem” (p. 70).

¹⁰⁴ Rompiendo enérgicamente con los determinismos y las manipulaciones del “otro” heredadas, ataca especialmente la visión de los sertones instaurada por Euclides da Cunha (“Pois eu garanto que *Os Sertões* é um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsidão hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetamos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura...”, p. 295). El rechazo de la visión de Euclides implica una crítica mordaz al intelectual nordestino que, presa de un “regionalismo sentimental... e euclidiano” y cómodamente instalado en una ciudad habitable, lejos del sertón, “compra quantas latas de água quer e, morta a sede, se põe cantando a resistência do povo, o nativismo dos retirantes que voltam, etc.” (p. 295), invisibilizando el sufrimiento inhumano de los

imagen distorsionada (y en general, exuberante) de la realidad nacional. Así, citando irónicamente las aristas inverosímiles de *Por que me ufano do meu país*, inventa el mito de un “apuizeiro” gigante y legendario¹⁰⁵ con un hueco de setenta metros de diámetro y setecientos de altura, en el que todas las variedades de abejas brasileñas han hecho su colmena: ese seno providencial e hiperbólico alimenta generosamente al pueblo brasileño (e incluso el gobierno ha fomentado su explotación turística y social, instalando una canilla para proveer de miel a toda la población)¹⁰⁶.

De este modo, el narrador actualiza esas variantes del Paraíso para desarticular el mito (descubriendo sus inflexiones tópicas y sus fundamentos ideológicos) y acaso también para expulsarlo fuera de sí, junto con otros “demonios” heredados (pues no casualmente el viaje “estraga todo o europeu cinzento e bem-arranjadinho que ainda tenho dentro de mim”, p. 61)¹⁰⁷.

A la vez, explora las motivaciones inconscientes que impulsan la construcción discursiva del paisaje: el deseo “sexual” de belleza¹⁰⁸, el anhelo de una experiencia estética que en todo caso media en la percepción de la naturaleza¹⁰⁹, el encuentro de las categorías de lo bello postuladas por la vanguardia “realizadas” en el paisaje¹¹⁰, o la competencia entre la naturaleza y el arte. Las

sertanejos. Con este tipo de evaluaciones Mário recorta por contraste su propia posición como intelectual frente a los sectores populares y la cultura popular.

¹⁰⁵ El viajero fabula sobre el origen del árbol a partir de la leyenda de la “Tapera da Lua”, en la que una india, después de cometer incesto con su hermano, sube al cielo trepando al cipó, para convertirse en luna (p. 83). Obsérvese la correspondencia con la mitología de ascensión desplegada insistentemente en *Macunaíma*.

¹⁰⁶ La alegoría continúa para parodiar los discursos que explican la asimetría entre riqueza natural y atraso económico: la miel extraída es rica pero bastante sucia porque las abejas nacionales todavía desconocen la arquitectura moderna de las colmenas, y producen desordenadamente (amén de que, cómodas con la canilla del gobierno, están dejado de trabajar, motivo por el cual la riqueza natural se está extinguiendo).

¹⁰⁷ En este sentido, Mário no elige la exaltación de la abundancia americana: ese camino (que en parte es el de Carpentier, el de Lezama Lima, el de García Márquez, e incluso el del propio Mário en *Macunaíma*) convalidaría la “Visão do Paraíso” que *O turista...* juega a desenmascarar con ironía. En *O turista...* no se afirma la veracidad providencial de la nación como Paraíso, sino más bien la historia de la dominación cultural. Desde esta perspectiva, el neobarroco podría revelarse como una nueva inflexión que recupera parte del antiguo linaje colonial.

¹⁰⁸ “Adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais (...). Tem qualche coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer” (p. 63).

¹⁰⁹ “Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quando assuntada no mapa...?” (p. 61).

¹¹⁰ En efecto, la estética modernista continuamente rige la percepción de los espacios en el viaje. En particular, el paisaje es construido insistentemente en base a la interpolación de la lente plástica de Tarsila do Amaral (en pp. 300 y 335), o de las experiencias de contacto con las culturas

circunstancias físicas del desplazamiento por agua crean un estado semi-inconsciente que fortalece el lazo entre desplazamiento geográfico y viaje psíquico, y entre experiencia etnográfica y experiencia vanguardista: “...de tanto mexe-que-mexe o fato é que bateu uma tonteira engraçada (...). Minha cabeça triplicou a lei da atração e ondula no ar buscando no vento resistências que a almofadem” (p. 210).

Además, la mirada etnográfica propia se somete a un permanente análisis autocrítico: si ya no hay exploración posible de tierras o alteridades desconocidas, resta la exploración del “otro” contenido en “nosotros”. Un nuevo territorio debe ser forjado por la propia conciencia poética, no para explorar los exotismos externos, sino a los exotistas internalizados. En el inicio -material y simbólico- del viaje y del texto, irrumpe el automatismo condicionado por la imaginación colonial, poniendo en evidencia hasta qué punto ese registro emerge como el retorno a la superficie de un residuo inconsciente:

“Comprei pra viagem uma bengala enorme, de cana-da-Índia, ora que tolice! Deve ter sido algum receio vago de índio... Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica, possui uma consciência poética também. As reminiscências de leituras me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões. E a minha alminha santa imaginou: canhão, revólver, bengala, canivete. E opinou pela bengala” (p. 51).

O turista... exorciza las propias fabulaciones latentes (desarmando paródicamente sus consecuencias ideológicas), y al mismo tiempo explora sus potencialidades literarias expandiendo su contenido poético, en un doble movimiento de catarsis de los constreñimientos ideológicos y de expansión estética, de superación de la exotización del “otro” y de nostalgia por ese potencial exotista perdido. A ese reflejo condicionado por la tradición se opone “por primera vez” el desdoblamiento dialógico del yo, desplazándose conscientemente por las alteridades internalizadas junto con el lenguaje, para así desautomatizar la identidad¹¹¹. La subjetividad se fractura tomándose polifónica no sólo al interior del sujeto: bajo la proyección subconsciente de los estereotipos culturales, también la comitiva del viaje adquiere ribetes oníricos, encarnando una

populares. Sobre los lazos entre la plástica de Tarsila y las ficciones de Mário y Oswald de Andrade de Andrade, véase el apartado “¿Hacia una antropofagia del pasado?” en la presente tesis.

¹¹¹ Insistentemente, el narrador reflexiona sobre los límites del lenguaje para dar cuenta de una experiencia intensa que perturba la antigua estabilidad del sujeto (“Não sei, quero resumir minhas impressões (...), não consigo bem, estou um bocado aturdido, maravilhado, mas não sei...”, p. 60).

teatralización catártica de los conflictos del yo (del grupo emergen científicos europeos¹¹² y explotadores extranjeros imaginarios, ávidos de instrumentalizar, en términos simbólicos o materiales, la alteridad latinoamericana¹¹³).

Ese autoanálisis de los clisés exotistas internalizados, junto con la exploración del inconsciente y la imaginación, conducen a fabular contactos “oníricos” deseados y temidos a la vez, con alteridades “imposibles”. En efecto, fantasías diurnas, sueños y pulsiones inconscientes se anticipan y condicionan un contacto con el “otro más lejano” que se demora infinitamente a lo largo del viaje. De este modo, desenmascarando las trampas ideológicas del indianismo romántico (consolidado en Brasil por Alencar, Martius y Rugendas entre otros), el texto irá demostrando que ese Brasil etnográfico “*não é longe daqui*” (como advertía Süsskind, 2000) pero que está siempre “en otro lugar”.

A lo largo del viaje, el relato de los sueños permite procesar los conflictos culturales que sesgan al narrador. En uno de ellos (p. 56), ha escrito un discurso en tupi para pronunciarlo ante los indígenas; cuando encuentra una tribu junto al río Madeira procede a leerlo, pero los indios se burlan, y los viajeros aterrados creen que serán comidos (en realidad, lo que sucede es que el tupi del orador está plagado de errores ridículos). Jugando con un malentendido cultural complementario del que formula Policarpo Quaresma en la novela de Lima Barreto, esa pesadilla pone en evidencia, con humor, hasta qué punto el problema de la heterogeneidad cultural sesga y tensiona profundamente la estructuración de la identidad individual y colectiva. Inclusive, ese sueño da forma específicamente al temor inconsciente del intelectual que, como mediador cultural, puede caer en un manejo fragmentario, arbitrario e incluso grotesco, de la cultura del “otro”.

Por momentos, el narrador recupera versiones fabulosas y arcaicas sobre los “bárbaros” imaginarios que poblarían el norte de Brasil. Apelando a la reformulación de varios imaginarios

¹¹² Como el suizo Schaeffer o el profesor Hagman (un supuesto naturalista suizo que vive en Manaus y viaja enseñándole a la tripulación obviedades del Amazonas). Ancona Lopez (1983: p. 55) advierte que probablemente el personaje de Schaeffer alude al cronista e historiador alemán D. Schaeffer, amigo de Leopoldina, Caballero de Honor de Pedro I y colaborador en el proceso de independencia de Brasil. Como cronista, D. Schaeffer es bastante moderno en su lenguaje irónico y coloquial (un elemento que lo acercaría sutilmente a Mário).

¹¹³ Como el rico “Atrepa-Atrepa, filho duma fábrica italiana de sedas paulistas” (p. 55). Reforzando el diseño del gigante capitalista en *Mucunaíma*, en *O turista...* abundan las imágenes de explotadores peruanos. Así por ejemplo, subrayando la sensación de extrañamiento frente a la alteridad extranjera, al llegar a Perú el narrador advierte, lúdico, que “os peruanos nascem todos

heredados, al internarse en el río Amazonas piensa contactos inverosímiles con tribus radicalmente exóticas, como si fuese imposible (al menos todavía) un encuentro con el “otro” no mediado por la ideología. Deliberadamente esas visiones imaginarias ocupan el centro de la escena etnográfica y desplazan cualquier contacto “real” con la otredad indígena. En algunos casos, los “otros” presentan cualidades físicas increíbles (“Creio que por causa do calor os índios desta região são mui barbudos e trazem a barba a tiracolo, em tranças de desenhos complicadíssimos”, p. 76); en otros, sus pautas culturales son la inversión perfecta e inquietante de los patrones occidentales: los “Pacaás Novos” mantienen relaciones sexuales o defecan en público sin prurito, pero jamás comen o hablan frente a otros porque consideran inmoral mostrar la boca o emitir sonidos con el aparato fonador fuera de la intimidad conyugal, ya que “falar pra eles é o máximo gesto sexual” (p. 92)¹¹⁴. A lo largo del viaje, tanto la invención de la otredad como la parodia de la genealogía etnográfica van adquiriendo nuevas modulaciones: a la fantasía de los Pacaás sucede el esbozo de una sátira a las exploraciones científicas, por medio de la descripción antropológica de los indios “Do-Mi-Sol” (para quienes los sonidos musicales tienen significado intelectual, y las palabras valor meramente estético)¹¹⁵.

na Itália, gesticulam, fazem um barulhão” (p. 111).

¹¹⁴ En el clímax de esa imagen en negativo, cierra la narración de la experiencia contando “...um sucesso famoso entre os depravados da tribo: uma dançarina pacaá (...) anunciara espetáculos de nu artístico, aparecendo inteiramente vestida mas com a boca à mostra, e cantando caçonetas napolitanas que aprendera com um regatão peruano que lhe tirara a orelha (...). As cunhãs, que estavam despeitadíssimas, se reuniram furibundas, foram lá e comeram a dançarina” (p. 93). Como las orejas, la nariz y la boca son zonas prohibidas entre los pacaás, tirar de la oreja equivaldría aquí a ejercer una práctica tabú. Por su parte, la figura del “regatão” peruano refuerza los lazos entre esta experiencia imaginaria y la figura de Pietro Pietra en *Macunaíma*.

¹¹⁵ En torno a los “Do-Mi-Sol”, el narrador fija un plan ficcional que irá plasmando paulatinamente: la descripción de un lenguaje musical desconocido, riquísimo en modulaciones expresivas, basado en cuartos, quintos y sextos de tono (cercano al que efectivamente Mário encuentra en la cultura musical nordestina); invirtiendo la escala de valores de la civilización occidental, imagina la existencia de una tercera tribu, esclava de los “Do-Mi-Sol”, e inferior precisamente por hablar con palabras (y por ende, por haber caído en un estrechamiento de los conceptos); descubre entre los “Do-Mi-Sol” la ausencia de una conceptualización del bien (y, por el contrario, una sobreabundancia de términos y divinidades para referirse al mal, la entidad que les es necesario conquistar para sobrevivir); al inventar la mitología de la tribu, elogia subrepticamente la pereza, como resultado de un conocimiento profundo sobre el sentido de la vida, al tiempo que asigna a los indígenas la capacidad de elaborar interpretaciones filosóficas complejas y trascendentes sobre la naturaleza (pp. 161-162).

Desarrollando el valor de los “preguiçosos” como animales míticos en la cultura indígena, esa exaltación de la pereza como fundamento de una visión del mundo divergente respecto de la tradición occidental, y especialmente polémica con respecto a las interpretaciones miserabilistas que condenan la improductividad del trópico (de Araripe Júnior a Paulo Prado inclusive), constituye una constante en el pensamiento de Mário, tal como se revela en textos como “A divina preguiça” y *Macunaíma*. En igual dirección, el narrador idealiza ciertos animales totémicos

Por medio de estas fabulaciones, el narrador, lúdico, imagina la cultura del “otro” como la contracara imposible, absurda y escandalosa, de la propia identidad. De este modo, el texto compensa el deseo frustrado de exotismo y, al mismo tiempo, exorciza el etnocentrismo internalizado que atraviesa al sujeto imponiéndole un espacio de enunciación prefijado. Así por ejemplo, el narrador simula perder el control de su “relativismo” y advierte que “Os Pacaás são *suficientemente porcos pelo nosso ponto-de-vista da porcaria*” (p. 92; la bastardilla es nuestra). Más adelante, cuando al entrar en territorio peruano se produce el primer intercambio efectivo con el “otro”, el narrador vuelve a asumir el espacio vacante que el etnocentrismo reserva para el turista/folklorista: al subir a la barca de un indígena para comprarle coca, desdobra su voz en la del discurso colonial: exteriorizando los sedimentos de un indianismo romántico de largo aliento, el narrador apela al mito de la decadencia de las civilizaciones indígenas (como vimos, presente en Denis, Martius, Varnhagen y Alencar), al plantear que los incas forjaron una civilización deslumbrante pero que actualmente los indígenas sólo son “uma raça decaída” (p. 116). Provocativo, inverosímil (por el contraste flagrante con la ideología del texto), ese juicio de resonancias racistas revela una fractura en la unidad del sujeto; la propia voz es poseída por la voz del “otro contenido en nosotros”. En respuesta, el indígena no sólo se niega a venderle coca: irónico, lúcido, pone en cuestión eficazmente los “preconceitos” del narrador, y apela al mito para defender los valores propios y explicar la prohibición mítica de dar coca al extranjero, de modo que el turista/folklorista sediento de otredad obtiene un mito en lugar de la materia sagrada.

En este sentido, es posible pensar la escritura del viaje como catarsis simbólica complementaria de la elaboración de *Macunaíma*: el héroe de la rapsodia baja del Amazonas a San Pablo en el mismo momento en que Mário sube de San Pablo al Amazonas; la escritura de *O turista...* hace emerger, procesa, y permite asumir y expulsar, las fantasías exotistas heredadas, como condición *sine qua non* para establecer luego un contacto más estrecho -“más puro”- con las culturas populares tradicionales.

A diferencia de los discursos coloniales, que imponen a los sectores populares identidades arbitrarias y encubren su carácter construido, aquí se asume abiertamente desde el arte el cariz fabulado de la otredad, debilitando indirectamente las disciplinas y los universos discursivos que

en las culturas indígenas (como el jacareçu, en la p. 171), atribuyéndoles una suerte de conocimiento inmediato e intuitivo de lo real, superior a la racionalidad. Tal como se observa en estos ejemplos, más allá de la mera tematización del primitivismo como objeto de representación, las concepciones primitivistas penetran y estructuran de hecho la percepción del mundo del

organizan al “otro” como objeto¹¹⁶. En ese doble movimiento de anhelo de la alteridad perdida y de autocrítica del anhelo, Mário parece volverse paródico no sólo del discurso colonial, sino también del primitivismo contemporáneo que alimenta tanto a las vanguardias latinoamericanas y europeas¹¹⁷ como a la antropología de los años veinte¹¹⁸.



Transculturaciones imaginarias

Los pliegues y desdoblamiento del sujeto se acentúan cuando éste se pregunta por la propia identidad brasileña y latinoamericana: en esa instancia, el desgarramiento, la indefinición del carácter y la ausencia de tradición sesgan íntima y dolorosamente al individuo (tal vez esa orfandad de tradición/de identidad sea la causa de esa imperiosa apropiación crítica del linaje

narrador.

¹¹⁶ Así por ejemplo, expone el plan de una escritura cargada de artificios exotistas: “Dar fisiologia desses índios, toda inventada. Descrever as cerimônias da tribo, suas relações tribais, família, frátiás, etc. Religião. Sua filosofia e maneira de discutir. Seu comunismo. No fim, dar uma série de lendas, de pura invenção minha. As lendas etiológicas, se prestam muito para a fantasia. Dar um vocabulário também ficava engraçadíssimo...” (p. 127).

¹¹⁷ Por ejemplo, cuando describe el sistema matriarcal instaurado entre los “Do-Mi-Sol”, encuentra una “matercracia comunista” (p. 140) pero basada en el autoritarismo y la injusticia. La ironía parece aludir al matriarcado utópico de Pindorama, imaginado por Oswald de Andrade en el “Manifiesto antropófago” y en *A crise da filosofia messiânica*. Al respecto véase el apartado “¿Hacia una antropofagia del pasado?” en la presente tesis.

¹¹⁸ Por momentos, ese contacto imaginario reconstruye, con humor, registros etnográficos muy cercanos a los de Levy-Bruhl. Casualmente, un texto clave de la antropología de Levy-Bruhl, como *Alma primitiva*, se publica en 1927, el mismo año en que Mário viaja e inicia la escritura de *O turista aprendiz*. Ancona Lopes (1983) advierte que en los años veinte Mário ya está bastante familiarizado con la producción de esta corriente antropológica.

Crítico perspicaz, en la entrevista “Assim falou o papa do futurismo” (1925), Mário advierte con lucidez las ambivalencias implícitas en el concepto “primitivismo”: “Giotto foi cultíssimo e primitivo. Monteverdi também. Porém se primitivismo não se opõe à cultura pode se opor a uma determinada cultura. De resto, a gente carecia de entender primeiro sobre o conceito que dá a primitivismo, palavra larga que serve para o homem das cavernas, para Chaucer e para o Aleijadinho (...). Inda por cima certa aparência de primitivismo do Modernismo brasileiro provém de que nós um dia resolvemos ter coragem da nossa ingenuidade. Ingenuidade que existe em todo mundo, note porém de que tínhamos vergonha (...). Puro séc. XIX. Pura Academia Brasileira de Letras”. Publicado en “A Noite”, Río de Janeiro, 12 de diciembre de 1925; reeditado en Ancona Lopez (1983: p. 19).

colonial)¹¹⁹.

Ensayando una respuesta a esos desgarramientos, el narrador busca aprehender los vacíos y las contradicciones culturales: para dar cuenta de las fracturas históricas, de las asimetrías económicas y de las violentas transculturaciones, fantasea con mundos exóticos e irreales, superponiendo tiempos y geografías extrañas en espacios insólitos. Si las áreas de extrema modernización en la selva desrealizan el escenario nacional¹²⁰, a la luz de los absurdos culturales Brasil se toma un error de percepción o un malentendido semántico:

“Belém é a cidade principal da Polinésia. Mandaram vir uma imigração de malaios e no vão das mangueiras nasceu Belém do Pará. L'ingraçado é que a gente a todo momento imagina que vive no Brasil mas é fantástica a sensação de estar no Cairo que se tem” (p. 63).

Esa transculturación insólita se reitera obsesivamente a lo largo del viaje, tensionando la identidad nacional entre el trasplante grotesco de Europa y los exotismos inverosímiles de Africa y Oriente. Así, el “lado europeo” (de Brasil, pero también del sujeto de enunciación) se revela cuando en el nordeste, la difusión del canto popular reactualiza la Florencia del Renacimiento, con plazas públicas destinadas al canto (p. 231), o cuando, al arribar a Santarém, un hotel con ojivas europeas al borde del puerto revela el absurdo cultural de una Venecia erigida en pleno Amazonas¹²¹. En última instancia, esa europeización se denuncia como desvío e

¹¹⁹ En efecto, la tensión entre “nosotros” y los “otros” adquiere nuevas modulaciones cuando el narrador de *O turista...* opone la falta de carácter o la irresolución moral latinoamericanas, a la seguridad europea que emana del respaldo de una sólida tradición cultural. Recuperando la polarización procesada en textos previos (especialmente en la ficción *Amar, verbo intransitivo*), advierte la existencia de un dolor específicamente sudamericano, una “incapacidade realizadora do ser moral” que atraviesa íntimamente a cada individuo, aunque reconoce la explotación social también en Europa. En la carta que planea escribirle a una francesa, judía y comunista, reflexiona: “A dor, a imensa e sagrada dor do irreconciliável humano, sempre imaginei que ela viajara na primeira vela de Colombo, e vive aqui. Essa dor que não é de ser operário, que não é de ser intelectual, que independe de classes e de políticas, de aventureiros Hitlers e de covardes Chamberlains, a dor dos irreconciliáveis, vive aqui” (p. 166).

¹²⁰ Así por ejemplo, el nordeste se revela como un espacio absurdo pues, en pleno desierto nordestino, emergen escenarios insólitos de modernización aislada, creándose violentas tensiones, como en Caicó (en donde “as obras de arte da estrada, pontes de cimento, mata-burros de trilho, tudo reto, é monumental. Um monumental desolado, em que a monotonia do grandioso tem uma psicologia de perversão baudeleriana, amarga”, p. 300).

¹²¹ Entonces la disonancia cultural es llevada al extremo: “Os venezianos falam muito bem a nossa língua e são todos duma cor tapuia escura, mui lisa” (p. 72), enuncia el narrador, asumiendo con ironía un punto de vista típicamente exotista. Ese dislocamiento también resulta del juego con la inferioridad cultural internalizada, que aflora a la superficie de la conciencia como una

impostación de la “verdadera” identidad nacional y continental, más próxima a otras periferias coloniales¹²². Ese “lado colonial” perimido emerge cuando, al arribar a un ingenio, en lugar de revelarse como “el” origen privilegiado de la nación (tal como lo hace el regionalismo nordestino), se ilumina fugazmente como un espacio exótico que revela fuertes puntos de contacto con geografías lejanas de la dominación colonial, a tal punto que “*não parece mais Brasil... Está com jeito da gente andar turistando pelas Áfricas e Ásias do atraso inglês, francês, italiano, não sei quem mais!*”, revelando así “*todos os atrasos da conveniência colonial*” (p. 270).



Fábulas del Imperio

También Río de Janeiro se transfigura en términos oníricos, evidenciando las connotaciones simbólicas latentes bajo la superficie del paisaje. Saturada de contrastes violentos entre escenarios lujosos y márgenes oscuros, la capital pone en evidencia la perduración de un mismo régimen de exclusión social: el narrador (un paulista reciénvenido, un “extranjero”) lee en la ciudad las huellas aún activas del sistema esclavócrata descrito en la pintura neoclásica del s. XIX al estilo de Debret. Esa tradición estética modeliza la experiencia social:

“O mais importante de observar são as ruas dos bairros de residência e os subúrbios pobres. As ruas residenciais têm um ar de família (...). A gente continua, como a descrita por Debret, mais que indiscretamente vestida nas portas, nas calçadas. E a pobreza, os operários dos subúrbios não tem a menor dignidade arquitetônica de seu estado: casas enfeitadíssimas, miseráveis, anti-higiênicas e enfeitadas, bancando alegria, festa. É repugnante” (p. 52).

enfermedad cultural. Así por ejemplo, en los términos irónicos de Mário, la “*moléstia-de-Nabuco*” es una dolencia típica de la periferia económica y cultural, consistente en “*...isso de vocês andarem sentindo saudade do cais do Sena em plena Quinta da Boa Vista e é isso de você falar dum jeito e escrever covardemente colocando o pronome carolinamichaelismente*” (en “*Assim falou o papa do futurismo*”, entrevista publicada en “*A Noite*”, 12 de diciembre de 1925, y reeditada en Ancona Lopez, 1983: pp. 18-19).

¹²² “E esta pré-noção invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes (...). E deixou-se ficar por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós...” (p. 61).

Cuando esa imaginación social se extrema, la ciudad (percibida como un emblema de la aristocracia colonial y de la elite dirigente de la “Belle Époque”) se revela como un espacio cargado de fabulaciones oligárquicas y exotistas; componiendo una nueva fantasía diurna a partir de residuos heredados de las fiestas galantes y del imaginario del decadentismo finisecular, las imágenes surreales emergen en fragmentos, creando una acumulación paródica (que recuerda las acumulaciones suntuarias del interior finisecular, pero para revelar aquí sus aristas grotescas). Al incorporar irónicamente al mecenas del modernismo y a Tristão de Ataíde en ese bazar irreal y cosmopolita, la escena refuerza el carácter transhistórico de ese universo oligárquico:

“Passam exércitos de criados correndo com bandejas cheias de sorvetes (...). A Dama das Camélias se debruça no janelão baixo que dá sobre as águas e brinca de guspir. Se percebe mais longe o Barão de Rothschild, o rei da Bélgica e um marajá não sei de onde assoprando em apitos de prata brilhantes. Nos terraços passam, meio indiscerníveis, Paolo e Francesca, Paulo Prado, Tristão de Ataíde e Isolda, Wagner, Gaston Paris, Romeu e Julieta...” (p. 54).

De inmediato, bajo la misma tesitura onírica esa atmósfera refinada se transfigura en su opuesto complementario, revelando la faz más dramática y espectacular de la explotación: repentinamente, irrumpen tropas imperiales que desgajan los cuerpos desatando una violencia social hiperbólica; la sangre brota en un escenario sincrético (plagado de esclavos negros, caballos, elefantes, camellos y panteras) que condensa la dominación colonial por encima de las coyunturas geográficas y temporales:

“Milhares de cavalos brancos por causa do nome da avenida, carregando pajens também de branco, cetins e diamantes, surgem numa galopada imperial, ferindo gente, matando gente, gritos admiráveis de infelicidade, a que respondem sereias (...). E quando a avenida é uma uniforme poça de sangue, vêm elefantes e camelos transportando gongos de cobre polido (...). E assim que passaram as panteras rasteiras, espirrando pros lados o sangue que corre no chão, setecentos escravos negros, assoprando em apitos, nus em pêlo (...), puxan por festões de camélias brancas fornecidas pela Dama das Camélias...” (p. 54).

La experiencia onírica del refinamiento aristocrático duplica rápidamente su imagen invertida. Ambas escenas fantasmagóricas (e incluso “fantasmáticas” en el sentido psicoanalítico del término) se construyen con las astillas de un espejo decimonónico que todavía naufraga, flotando en la superficie de la imaginación poética (y probablemente también, en el fondo del

imaginario colectivo).



Aprendiz de etnógrafo

Más allá de las fábulas imaginarias, los “otros reales” en *O turista...* son los sectores populares urbanos y rurales, con quienes el narrador establece diversos vínculos de solidaridad y afecto, y a quienes aprehende intentando evitar las mediaciones (y las manipulaciones) de la tradición etnográfica o del arte.

Por una parte, el narrador describe las condiciones y el estilo de vida de los obreros (la arquitectura de los barrios pobres, la alimentación, la vestimenta, las rutinas de trabajo urbano o rural); evalúa las características físicas de los pobres, atendiendo siempre a la explotación y jamás a la herencia racial (que, como vimos, todavía a fines de los años veinte Paulo Prado, Oliveira Vianna o Monteiro Lobato afirman como una categoría de análisis legítima), o denuncia la dominación extrema a la que están sometidos¹²³.

Por otra parte, *O turista...* perfila algunos retratos populares “pintorescos” a nivel regional¹²⁴ o nacional, atractivos por su extrañeza y/o celebridad (en algunos casos, pone en cuestión las idealizaciones “románticas” de héroes populares como Lampião y los “cangaceiros”). Esos retratos revelan cierto potencial exótico latente en los sectores populares (y en ese sentido *O turista...* comparte una zona de contacto con *Urupês* de Monteiro Lobato, a pesar de la distancia estética que fractura el lazo entre ambos autores).

El carácter sintético de las anécdotas aisladas enfatiza su potencialidad crítica¹²⁵. Inclusive, en busca de significados sociales silenciados, *O turista...* atiende especialmente a ciertos detalles

¹²³ Por ejemplo, al percibir las condiciones de vida en los “mocambos” de Recife (p. 258).

¹²⁴ Como el famoso farolero cearense convertido en un coronel autoritario (capaz de sojuzgar a la ciudad a fuerza de chicote, prolongando así el modelo de poder esclavócrata, para luego morir asesinado, pp. 210-211), o el telegrafista leproso que vive años con una cobra, buscando ser mordido para sanar de la lepra, sin conseguirlo (p. 263).

¹²⁵ Así por ejemplo, el narrador menciona rápidamente que la expresión “ir virar tartaruga” es empleada por los jóvenes nordestinos en analogía con la caza de tortugas, para aludir a las salidas a la playa para violar “caboclas” desprotegidas (p. 136).

mínimos capaces de revelar las paradojas de la dominación¹²⁶, como las estrategias de resistencia que desvían los sentidos impuestos desde “arriba” en favor de las concepciones populares¹²⁷, o el modo en que la creatividad popular genera objetos y prácticas insólitos que des-realizan el mundo cotidiano de los pobres, acercándolo al arte de vanguardia¹²⁸.

La conciencia de la explotación social se agudiza en el viaje al nordeste, cuando la apertura difusa y fascinada a las culturas populares adquiere densidad con el establecimiento de vínculos afectivos de diverso tipo. En este sentido, si el narrador consigue circular por los sectores populares, venciendo las resistencias “de abajo” para intervenir como mediador cultural¹²⁹, al mismo tiempo establece lazos personales que dan espesor biográfico a la empatía con el “otro”: en Río de Janeiro, antes de iniciar el viaje al nordeste, el narrador huye del ámbito intelectual para encontrarse a solas con un obrero comunista “e comoventemente religioso” (p. 205); ese lazo libera al intelectual de los constreñimientos de la “alta cultura”, suscita nuevas identificaciones del yo (apenas unas páginas después, Mário se refiere a su propio lado “operário”, opuesto a las pulsiones aristocratizantes internalizadas), y permite experimentar el vínculo profundo (y apenas perceptible) entre solidaridad política y erotismo (pues “uma vontade tamanha de amar intransitivamente” se apodera del narrador a medida que los ideales sociales y la humildad del proletario lo conmueven)¹³⁰. Reconociendo la centralidad que adquieren los pobres en su escritura¹³¹, esa misma conmoción “romántica” se extiende en términos abstractos al colectivo de

¹²⁶ Esa detención en el detalle simbólico crea un lazo sutil entre el modo en que Mário mira el mundo social, y el de uno de sus precursores, Lima Barreto.

¹²⁷ Por ejemplo, cuando en un poblado la jerarquía de la nobleza es invertida por la de la pobreza, haciendo que la sierra “da Velha Nobre” se llame “da Velha Poble” (p. 72).

¹²⁸ Para el narrador, la pobreza es cómplice del arte por ejemplo cuando descubre que, en Tapajós, los pescadores duermen en redes que, durante el día, son también las velas de los barcos.

¹²⁹ Refiriéndose a la hospitalidad con la que es recibido por el “homem-do-povo”, el narrador señala varias veces que es reconocido por el pueblo en las calles, volviéndose popular (“eu já estou familiar em Natal porque sou ‘o dotô que veio de S. Paulo studá ‘Boi’”, p. 259), o que asiste a “Bumba-meu-Boi” especialmente celebrados para su investigación. De este modo, se diferencia abiertamente de otros intelectuales que desconocen los códigos necesarios para circular e integrarse en el pueblo nordestino, pues allí “...só recebem com desconfiança quem aparece de polainas, calça de montar, camisa de esporte (...). Também não é bom você aparecer como jornalista, me falaram. Porque é numerosa a récuá dos que andam colhendo por toda a parte assinaturas de revistas e jornais nunca chegados” (p. 259).

¹³⁰ (p. 206). La actitud pudorosa que en general mantuvo Mário en relación a su homosexualidad, así como también la autocensura exigida por la publicación de ese fragmento en un periódico, limitan la narración del deseo que interviene en ese vínculo a la mención de ciertas sensaciones afectivas y eróticas aisladas y difusas.

¹³¹ Entre otras reflexiones, advierte que “Está claro que uma das minhas observações mais

la clase¹³². Aunque la mirada se acerca al marxismo¹³³, el narrador se niega a intelectualizar al “otro” como objeto, y tiende a establecer una diferencia clave entre condiciones materiales y subjetividad¹³⁴: desestructurando las visiones parciales tanto de la clase dirigente tradicional como de los intelectuales marxistas ortodoxos¹³⁵, advierte que en los sectores populares (nordestinos/nacionales), aunque la explotación es evidente (y aquí Mário coincide con la perspectiva marxista), ésta aparece compensada por la producción de numerosos valores *ad hoc* que crean un universo cultural riquísimo, así como también por la existencia dominante de un carácter social fundado en la alegría y la extroversión¹³⁶. De este modo, la mirada culturalista supera las polarizaciones maniqueas, forzando los límites del análisis ideológico para aprehender la especificidad idiosincrática nacional¹³⁷.

carinhosas vai se dedicando ao homem-do-povo. Afinal a situação das ‘classes inferiores’ é boa o ruim por aqui? Minha pergunta não cogita da felicidade, é lógico, mas da facilidade de vida porém” (p. 258).

¹³² Por ejemplo, al percibir el esfuerzo material de los pobres invirtiendo todos sus ahorros en los disfraces para el acontecimiento trascendente de la fiesta popular (p. 244).

¹³³ Esa tendencia marxista, que se acentúa en el segundo viaje, suscita nuevos desdoblamientos autocríticos. Así por ejemplo, el sujeto de enunciación se fractura entre el goce del ocio (defendido hasta entonces como fundamento de la creatividad estética y de otro orden cultural, no fundado en la coerción de la productividad capitalista), y el sentimiento de culpa. Ideologizado, el ocio se convierte en un placer aristocrático que “deshumaniza” y “desoperariza” al yo: “Perco essa parte de operário que tem em mim, tão vasta e muito nobre -a melhor parte de mim. Fico eu, elegantizado pelo tédio, capaz até de wildismos sutis” (p. 210). Aunque mucho más sutil, esa condena autorrepresiva se aproxima a la autocrítica radical que Oswald de Andrade impone en 1933 a su producción vanguardista precedente. Al respecto, véase el prefacio de ese año a la novela experimental *Serafim Ponte Grande*.

¹³⁴ Ese abordaje subjetivo (y más bien “anti-intelectualista”) de la alteridad social forma parte de las soluciones -siempre precarias y continuamente repensadas- articuladas por Mário ante la tensión desgarradora entre subjetividad vanguardista y conciencia política. Pocos años después, en el marco de la reideologización de la década del treinta, esa tensión adquiere nuevas inflexiones en sus ensayos y textos literarios, y se convierte incluso en el centro medular que impulsa su escritura. Sin embargo, a pesar de la presión ideologizadora dominante en los treinta (frente a la cual cede Oswald de Andrade), Mário no abandona su defensa de la forma estética como ideología, y de la subjetividad como vía legítima de conocimiento del mundo. Al respecto, véase Lafetá (1974: pp. 155-169).

¹³⁵ Pues el narrador comprueba la falsedad de las versiones que niegan una de las dos caras de la moneda: “um socialista me afirmou que a situação dos proletários é medonha em Natal e um ricoço com psicologia de filho de engenho me garantiu que não tem pobreza na cidade” (p. 258).

¹³⁶ Pues “se saúde, facilidade, bem-estar fosse deduzível da alegria, o proletário nordestino vivia no paraíso. A gente daqui é alegre e cantar tanto como ela não sei que se cante” (p. 259).

¹³⁷ En este esfuerzo, Mário se acerca sutilmente a otros intelectuales (como José Carlos Mariátegui) preocupados por fundar un pensamiento marxista capaz de comprender en su especificidad la realidad latinoamericana.

Aunque el análisis de las condiciones materiales de los sectores populares y de los tipos sociales ocupa un lugar importante en la escritura etnográfica del viaje, el acento de *O turista...* recae en la consideración de las prácticas culturales de estos actores. El narrador se centra especialmente en la descripción y el análisis de la “feitiçaria” y de la música nordestina en términos generales, sin detenerse demasiado en el registro estrictamente folclorista, sino más bien en la experiencia subjetiva vivenciada en el contacto con esas prácticas¹³⁸.

Al abordar la “feitiçaria” brasileña de raíz africana y amerindia, Mário rompe con una larga genealogía etnocéntrica que, desde fines de siglo y bajo el modelo fundacional de Nina Rodrigues, convierte la cultura popular africana en un objeto privilegiado de conocimiento etnocéntrico y represión¹³⁹. Evitando (al menos en principio) el “preconceito” en la descripción de esas prácticas de “feitiçaria”, sistematiza las diferencias de vocabulario y rituales entre las manifestaciones del nordeste, de influencia predominantemente africana, y del norte, de raíz amerindia¹⁴⁰; retrata con cierta simpatía algunos “mestres” o “catimbozeiros” africanos y amerindios (los espíritus “desmaterializados” que intervienen en las ceremonias); reproduce algunas oraciones secretas, y asiste él mismo a su propio “corpo fechado” celebrado “no catimbó

¹³⁸ En efecto, el narrador menciona reiteradamente el arduo trabajo de registrar las prácticas populares folklóricas (aunque en general no reproduce el material recogido, que reserva para la escritura de un ensayo estrictamente folclorista). Asimismo, menciona las circunstancias en el marco de las cuales accede a ese material, desde el contacto con informantes azarosos o músicos “profesionales”, hasta las instancias “negociadas” (la obtención de canciones populares a cambio de limosnas a vagabundos (p. 293), la compra de una oración ritual secreta entre “feitiçeiros”, o de un permiso especial para asistir a ensayos privados de danzas dramáticas o a prácticas de “feitiçaria”).

¹³⁹ Al respecto señala que “Me parece que estou dando uma contribuição importante pro nosso folclore” (pp. 260-261).

¹⁴⁰ Allí Mário opera como mediador y traductor cultural, estableciendo un diálogo “estrábico” tanto con los actores populares urbanos y rurales (como “feiticeiros” o cantadores marginales, en su gran mayoría analfabetos) como con la elite y los sectores medios urbanos. Para Mário ese rol de mediación es clave porque refuerza los lazos sociales, superando la dispersión cultural, en favor de una identidad integradora. Mário tiene en mente un destinatario urbano colectivo (en el viaje al nordeste, entre los lectores del *Diário Nacional*). Probablemente esto incide en el esfuerzo por evitar el rechazo ante la percepción de ciertas prácticas populares. Ese cuidado es visible, por ejemplo, en el modo en que aborda temas de “feitiçaria” popular, como su propio “fechamento do corpo” en el catimbó); a la vez, en el viaje al nordeste aparece más contenida también la extroversión de sentimientos y emociones personales).

Por otra parte, este tipo de reflexiones presentes en *O turista...* forman parte de una producción más amplia, referida a la influencia clave de las ceremonias religiosas negras en el desarrollo de la música popular brasileña. La investigación de las mismas excede con creces el contenido circunstancial y subjetivo desplegado en *O turista...*, y nos obligaría a considerar

de dona Plastina, lá no fundo dum bairro pobre, sem iluminação, sem bonde, branquejado pelo areão das dunas” (pp. 250-251). A pesar del esfuerzo por preservar una perspectiva relativista, al describir esa sesión de “feitiçaria” el narrador crea una valoración contradictoria, de rechazo racional y, al mismo tiempo, de empatía afectiva y de fascinación ante la riqueza imaginativa desplegada por la práctica y ante la capacidad de la misma para condensar elementos claves de la cultura popular¹⁴¹. Es probable que en esa valoración contradictoria se interponga el peso de la tradición representacional sesgada por el etnocentrismo. En particular, las *Memórias de um sargento de milícias* -esa novela clásica precursora de *Macunaíma*- parece intervenir modelizando la experiencia del narrador viajero al punto de inspirar una identificación sutil de éste con Leonardo Pataca y con el registro enunciativo del narrador de las *Memórias...*¹⁴², aunque al mismo tiempo la

también “Os congos” (1935) y *Namoros com a Medicina* (1939), entre otros ensayos folkloristas.

¹⁴¹ En efecto, el narrador pasa rápidamente del registro de los mestres que acudieron para brindarle protección, al distanciamiento intelectual (inclusive, un salto de párrafo grafica la fractura que sesga al sujeto), pues “...a mistura de santos católicos chamados pra abençoar os trabalhos (...), ...tudo com um ar malandro de mistificação, repugnou por demais à minha consciência convictamente católica” (p. 252); “...é impossível descrever tudo o que se passou nessa sessão disparatada, mescla de sinceridade e de charlatanismo, ridícula, dramática, cômica, religiosa, enervante, repugnante, comovente, tudo misturado” (p. 250). Cuando cierra la narración del rito, sentencia: “Foram bonitezas e ridículos, cantos e rezas e quase duas horas imperceptíveis de sensações e divertimentos pra mim. Preço: 30 mil-réis”.

Refiriéndose a los “mestres” materializados que intervienen en el ritual, el narrador de *O turista...* evalúa que “...o João era sincero. Manuel não, um farsante de marca maior, charlatão cabotino paracara” (p. 253). De este modo, el ritual es desenmascarado como una mera “puesta en escena”. Incluso la publicación de las oraciones secretas, o la negación del carácter trascendente del ritual, ¿no dejan entrever las huellas de la ya conocida manipulación de las culturas populares? En términos antropológicos, esa mediación cultural no deja de implicar cierta tergiversación de los significados originarios... Otra vez, el intelectual traductor “traiciona” al “otro” cuando transpone sus prácticas al orden del discurso y a los valores de la alta cultura, apelando al linaje representacional heredado.

¹⁴² Recuérdese la escena en que, en plena consulta al “caboclo do Mangue”, Pataca es sorprendido por la policía. También en *O turista...* se trata de un catimbó amerindio (a fines de los años veinte todavía perseguido por la autoridad, como en pleno s. XIX) celebrado en el fondo de una casucha pobre del margen urbano; nuevamente la experiencia crea cohesión porque establece una instancia de intercambio entre el margen y los sectores medios; nuevamente se trata de una práctica transculturada. El paralelo con el narrador de las *Memórias...* y con Pataca se prolonga ante la defensa etnocéntrica del narrador de *O turista...* (que media y traduce la práctica para el lector colectivo del periódico, revelando su límite de aceptabilidad). Nuevamente el humor se desprende del carácter ridículo y de la repetición infinita que se produce en el ritual (en *O turista...* innumerables “santos” invocados entran en los “mestres”, obligándolos a que se golpeen a sí mismos para, indirectamente, limpiar el cuerpo del narrador). Tanto en las *Memórias...* como en *O turista...*, la causalidad mágica y la repetición “infinita” de esa práctica son despojadas del trascendentalismo religioso de origen, negadas como instancias legítimas de acción efectiva. Recuérdese que en *Macunaíma* la causalidad de la magia es eficaz en los hechos porque todo el texto afirma lúdicamente el elemento fantástico contenido en las culturas populares de base.

referencia oblicua a las *Memórias...* y la explícita a *Macunaíma*¹⁴³ también evidencian el esfuerzo de Mário por forjar un linaje que haga visible esa práctica cultural, convirtiéndola en un elemento paradigmático de la idiosincracia popular y de la identidad nacional.

Por su parte, legitimando el arte popular (y abogando continuamente en favor de una política cultural proteccionista de estas manifestaciones)¹⁴⁴, el narrador pone en juego criterios estéticos específicos, o descubre procesos creativos próximos (e incluso superiores) a los del arte de vanguardia¹⁴⁵. Así por ejemplo, girando en ronda junto a los otros músicos, y girando a la vez sobre sí mismo, el cantante y compositor popular Chico Antônio busca marearse durante la interpretación:

“Quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. Poemas que nenhum Aragon já fez tão vivo, tão convincente e maluco” (p. 278).

Mário describe con fascinación el arte musical de numerosas figuras populares, desde marginales¹⁴⁶ hasta artistas populares “consagrados”. Entre estos últimos ocupa un lugar central Chico Antônio: el narrador destaca su expresividad, originalidad y riqueza rítmica y melódica, y la simpleza y afectividad de sus composiciones, poniendo en primer plano el fuerte lazo entre ese

¹⁴³ Describiendo los pasos de su “corpo fechado” advierte que, “...como mostrei na cena da macumba do *Macunaíma*, felizmente todos os sacrifícios impostos pelo santo que chega, são executados ...sobre o próprio corpo que o santo entrou. Xaramundi foi estendendo o braço direito hirto e se deu a si mesmo no pobre do João uma bofetada formidável. Fiquei horrorizado. E que materia impura a minha, puxa! as bofetadas continuaram com a mesma força sempre” (p. 253).

¹⁴⁴ Reiteradas veces en *O turista...* Mário denuncia la desprotección de las prácticas populares en los espacios públicos (tales como las cheganças o las representaciones pastoriles o del “Bumba-meu-Boi”), como resultado de la pervivencia de una política estatal de largo aliento, basada en la represión de las manifestaciones colectivas (por ejemplo, en p. 267). Contra esa posición persecutoria, Mário defiende una política proteccionista de parte de los municipios y del estado (como la que él mismo pondrá en práctica en 1937 como gestor cultural, en su cargo de Jefe del Departamento de Cultura del municipio de San Pablo), con medidas tales como la organización de concursos, la eximición del pago de licencias o la construcción de escenarios especiales en los espacios públicos, destinados a la celebración de danzas dramáticas y otras manifestaciones populares.

¹⁴⁵ Pues aunque no son obras de arte perfectas desde el punto de vista técnico, allí “surtem coisas dum valor sublime que me comovem até a exaltação” (p. 236).

¹⁴⁶ En efecto, entre marginales (como la vieja paraibana que canta un “bendito” a cambio de limosnas, p. 303), Mário encuentra el reservorio fascinante de una riqueza musical aún no

intérprete y el público popular. En efecto, la comunicación con el grupo de pertenencia crea un vínculo espontáneo de integración dinámica que el intelectual admira, nostálgico de esa integración “pastoral”¹⁴⁷:

“Até onde o vento leva a toada, os homens do povo vem chegando (...). A encantação do coqueiro é um fato e o prestígio na zona, imenso. Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada (...), sem poder partir”; “Toda a gente o imita e coco que ele cante se torna ‘coco de Chico Antônio’, apesar de muitos não serem da invenção dele” (p. 277).

Inevitablemente, esa experiencia estética (fascinante, intensamente conmovedora, pero también lejana, frágil e irreproducible) crea dislocamiento y sentimiento de ajenidad en la identidad del narrador¹⁴⁸.



Aprendiz de fotógrafo

O turista... implica no sólo una narración textual sino también fotográfica del norte y el nordeste pues, como fotógrafo amateur, Mário registra la naturaleza, los monumentos arquitectónicos, la vida cotidiana al margen de los ríos, los espacios públicos de las ciudades, la preparación de fiestas populares, o situaciones de trabajo en el ingenio, entre recolectores de cocos, vendedores ambulantes o pescadores. En cierta medida, ese corpus forja las bases de lo que posteriormente se desarrollará como “antropología visual”, apelando a la imagen como auxiliar de la investigación etnográfica.

explorada y que contradice, en varios aspectos, las teorías musicales conocidas.

¹⁴⁷ El intelectual parece encontrar en ese lazo (directo y empático, libre de mediaciones) un modelo ideal “perdido”, imposible en la experiencia moderna (y esa nostalgia es, en parte, la que impulsa la consagración al folklorismo).

¹⁴⁸ Chico Antônio parte al poco tiempo, despidiéndose del narrador con lirismo melancólico; es imposible registrar plenamente sus interpretaciones escénicas; además “...está se estragando... Meio curvo, com seus 27 anos esgotados na cachaça e noites inteiras a cantar...” (p. 277). Al mismo tiempo, el narrador es consciente de su propia imposibilidad de reinsertarse en la cultura de origen, luego de ese contacto trascendente con el arte popular “aurático” (“E terei de ir para São Paulo... E terei de escutar as temporadas líricas e as chiques dissonâncias dos modernos...” se lamenta el narrador, transfigurado por esa experiencia nordestina, p. 277).

Ahora bien, ¿qué relación mantiene el discurso fotográfico con el texto? ¿Y en qué medida las fotografías dan cuenta de las concepciones de Mário sobre la cultura popular y sobre el arte de vanguardia? Abordaremos brevemente estas cuestiones, considerando algunos ejemplos¹⁴⁹.

El interés de Mário por la imagen fotográfica como objeto de reflexión proviene inicialmente de su fascinación por el cine, al que valora por su potencialidad estética (al tiempo que critica su explotación como mero objeto de consumo en la cultura de masas)¹⁵⁰. Como fotógrafo amateur, realiza algunos experimentos para explorar los pocos recursos técnicos de su cámara: lleva a cabo algunos montajes, capta sombras o agrega breves notas -a veces humorísticas o poéticas- que proponen una lectura no-mimética de la imagen¹⁵¹. Al mismo tiempo, escribe algunos artículos centrados en los lazos entre fotografía y plástica vanguardista, que evidencian su valoración de la fotografía como experiencia estética moderna (ese compromiso con la reproducción técnica en el arte sitúa a Mário en una posición claramente opuesta al tradicionalismo común a los intelectuales folklóricos)¹⁵².

¹⁴⁹ Mário realiza 540 tomas en el primer viaje y 260 en el segundo. No habiendo podido acceder a todo el material fotográfico (actualmente, en el Instituto de Estudos Brasileiros de la USP y todavía inédito), nuestra breve selección se basa en el corpus editado por Ancona Lopez (1983) y Carnicel (1994).

¹⁵⁰ Inmerso en las teorías cinematográficas de los años veinte, Mário publica (en la revista *Klaxon* en 1922 y luego en el *Diário Nacional*) una serie de artículos críticos en los que analiza los films en exhibición, refiriéndose a la técnica de las imágenes y al valor estético del cine. En este sentido, advierte que "...a cinematografia é uma arte. Ninguém mais sensato discute isso. As empresas produtoras de fitas é que não se incomodam em produzir obras de arte, mas objetos de prazer mais ou menos discutíveis que atraíam o maior número de basbaques possível... A cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte" (en *Klaxon*, n° 6, octubre de 1922: p. 14). También en *O turista...* se cuelean reflexiones críticas sobre los films norteamericanos que se proyectan durante el viaje y que crean una fuerte asimetría con respecto al atraso económico y el tradicionalismo cultural en los escenarios recorridos.

¹⁵¹ Por otra parte, la apelación a la imagen fotográfica como instrumento de registro del material folklórico o del acervo arquitectónico, continúa a lo largo de su vida: basándose en la experiencia pionera de *O turista...*, años después (en 1938) coordina (aunque sin viajar) la "Missão de Pesquisas Folclóricas" que se dirige al nordeste, y en la que se producen 1.066 registros fotográficos y 9 films (Carnicel, 1994). Este y otros proyectos impulsados por Mário, como gestor cultural en los años treinta, prueban la enorme importancia dada por este autor al registro visual (fotográfico y cinematográfico) de las prácticas de la cultura popular.

¹⁵² En el artículo "Fantasias de um poeta" (reproducido en su totalidad en Carnicel, 1994) Mário se entrega al elogio de las posibilidades de expresión artística del fotomontaje, comentando en particular algunos experimentos en este sentido del poeta Jorge de Lima. En ese artículo, Mário confía en la expansión del fotomontaje como vía de iniciación masiva en el gusto por la estética de vanguardia (en estrecho contacto con esa técnica): "A fotomontagem é uma espécie de introdução à arte moderna (...). Toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco

En *O turista...*, el narrador se refiere críticamente a las manipulaciones de la cámara en la elaboración de imágenes clisés o de “tarjeta postal” sobre la realidad nacional, descubriendo el vínculo que sutilmente engarza esas versiones gráficas de la nación con las estereotipias ideológicas de la tradición literaria y ensayística: en general, esos paisajes implican la ocultación de los actores sociales¹⁵³. Contra esa mirada “turística” se erige *O turista...* pues, a pesar de las limitaciones técnicas que afectan especialmente la aprehensión de las prácticas populares¹⁵⁴, Mário no sólo registra situaciones cotidianas del viaje, aspectos del paisaje natural o urbano, o se retrata a sí mismo junto a personalidades del modernismo y de la cultura brasileña en general¹⁵⁵; también aprehende tipos humanos, prácticas colectivas en las calles, usos del espacio urbano, formas de trabajo, medios de transporte, o incluso situaciones inverosímiles o surrealistas que se desprenden de las asimetrías y tensiones de la realidad nacional. Heredero de Lima Barreto, Mário vuelve evidente también los modos de mirar y la conciencia del montaje de esas miradas y de su artificio, gracias a la valorización del fragmento y de la obra de arte como “collage” en el contexto de la estética de vanguardia.

Reforzando la ruptura con el modo turístico y aburguesado de mirar, en general cada fotografía es acompañada por un texto que no sólo fija témporo-espacialmente la escena (y por momentos, busca suplir aquello que la imagen limitada no consigue aprehender)¹⁵⁶: además, entabla un diálogo poético o irónico con el contenido de la imagen, obturando la posibilidad de

tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo”.

¹⁵³ Por ejemplo, Mário advierte que, en las típicas fotografías de la “Praça da Sé” en San Pablo, se percibe la iglesia, los edificios laterales, e incluso los autos, alineados deliberadamente para la toma... pero la gente jamás se registra: la ciudad siempre está elegantemente desierta “que nem caatinga seca” (p. 313). Recuérdese la parodia de la fotografía europea implícita en *Macunaíma*, cuando el protagonista, huyendo de un monstruo mitológico, se cruza con Hércules Florence, un francés que dice haber descubierto (¡en 1927!) la fotografía (p. 143).

¹⁵⁴ A excepción de la construcción de una barca para “chegança” y de un ensayo de representación pastoril, Mário no consigue registrar la gran mayoría de las manifestaciones folklóricas, en general realizadas de noche. También es probable que, entre las dificultades para retratar a los personajes populares, hayan intervenido concepciones populares sobre el efecto nocivo de la fotografía como elemento corruptor del carácter trascendente de ciertos rituales, o del cuerpo o el alma de los fotografiados (tal como se menciona al pasar en *O turista...*, al narrar algunas anécdotas sobre enfermos rurales).

¹⁵⁵ Aparece con Cícero Dias, Jorge de Lima o Câmara Cascudo entre otros, revelando las experiencias compartidas y las situaciones de intercambio suscitadas por el viaje.

¹⁵⁶ Por ejemplo, la noción de movimiento perdida en la toma (la velocidad del trabajo o de un cuerpo en danza) se suple por medio de indicaciones tales como “Ritmo”, agregadas al texto que acompaña la foto.

una lectura mimética. Así por ejemplo, reforzando la desautomatización que procura el análisis textual, una de las tomas reza: “Veneza em Santarém/ (E o hotel)/ To be or not to be Veneza/ Eis aqui estão as ogivas de Santarém”¹⁵⁷, señalando una absurda puesta en escena del “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade. Con igual extrañamiento, en “Roupas freudianas” desrealiza una situación vulgar y cotidiana al captar las ropas blancas henchidas por el viento como si se tratase de una escena fantástica proyectada por el inconsciente.

Al mismo tiempo, la aprehensión fotográfica de la experiencia del viaje no impide la continuación lúdica de las intervenciones polémicas de Mário en el campo cultural. Una de las fotografías muestra una Anta rodeada de gallinas en un escenario rural. El título que acompaña la toma (“Grades espirituais” (...). Menotti, Plínio, Cassiano e a Anta”)¹⁵⁸ permite parodiar abiertamente el ala derecha del grupo modernista nucleada en torno a la revista “Anta”, defensora de un nacionalismo esencialista y reaccionario que Mário rechaza enérgicamente¹⁵⁹.

En general, las fotografías refuerzan la inevitable pertenencia de Mário al mundo de la cultura letrada: marcando la distancia (que el texto impone más veladamente) entre “nosotros” y los “otros”, Mário se retrata a sí mismo en soledad o junto a los intelectuales o compañeros de viaje de la élite; nunca comparte la imagen con los actores populares retratados (a lo sumo, el colectivo popular aparece como un difuso telón de fondo que enmarca el encuadre del grupo modernista en primer plano)¹⁶⁰. Así, podría pensarse que la conciencia de la distancia socio-cultural (innegable, a pesar de la empatía), el respeto por la autonomía del “otro”, o incluso el deseo de preservar el efecto de una “objetividad antropológica” (y no turística) conducen a que - incluso frente a figuras entrañables como el músico Chico Antônio- el fotógrafo asuma exclusivamente el papel de mediador entre el otro y el público, situándose en el lugar de la lente.



¹⁵⁷ Véase Lámina I.

¹⁵⁸ Véase Lámina II.

¹⁵⁹ Algunos puntos de contacto entre este movimiento y el análisis cultural de Mário conllevan el riesgo de asimilar su propuesta a la de la derecha nacionalista. Mário parece consciente de este riesgo, tal como se percibe en los diversos ataques y críticas (por lo demás, bien fundadas) a ese grupo que en los años treinta reivindicará el fascismo. Al respecto, véase Schwartz (1991).

¹⁶⁰ Como sucede en la fotografía “Alagoas - Feira em Fernão Velho com Lins do Rego e Jorge de Lima”. Véase Lámina III.

Límites ideológicos

A pesar del esfuerzo por desarmar la tradición heredada para pensar la alteridad social, en algunos casos el narrador cae en afirmar acriticamente ciertos modos de mirar sesgados por el etnocentrismo. Por momentos se trata de estilizaciones en las que resuenan sutilmente representaciones decimonónicas del margen, a veces justificadas por la perduración por siglos del mismo sistema económico y social. En algunos casos, el narrador rejerarquiza el campo de la “cultura popular”, reservando el centro de la escena para algunas experiencias (cierta “feitiçaria”, ciertas expresiones musicales transculturadas), en tanto otras son apenas entrevistas y simbólicamente “deformadas” por la distancia o por la oscuridad y el humo, como sucede ante la representación de un zambê, una experiencia folklórica situada más lejos -espacial y simbólicamente- de las que aprehende normalmente el narrador¹⁶¹. En otros casos, pone en evidencia los límites entre “nosotros” y los “otros”, recuperando (aunque muy fragmentariamente) la antigua tensión entre “trabajadores” y “peligrosos”¹⁶².

El narrador también cae en la fijación de estereotipos para definir la cultura urbana y/o nacional, poniendo en evidencia una dependencia más fuerte respecto de los modelos heredados para pensar al “otro”. Así por ejemplo, sexualiza la cultura al concebir a las mujeres cariocas y paulistas como encarnaciones de tradiciones culturales (e incluso raciales) divergentes¹⁶³.

¹⁶¹ En efecto, cuando el narrador percibe a la distancia la celebración de un “zambê”, un brasero humea creando “um espetáculo assombrado” entre el grupo que saltimbanquea entonando letras “duma leveza espantosa” (p. 280). La escena conserva algo de las distorsiones (por momentos estéticas; por momentos tétricas) a las que, en el s. XIX (por ejemplo, en la pinturas de Debret o Rugendas), se sometían las prácticas culturales afro e indígenas. La distancia física que el narrador mantiene frente a la celebración es inexplicable si tenemos en cuenta su preocupación obsesiva por registrar las prácticas populares. A la vez, mientras oye el “zambê” a lo lejos y se retira a dormir, el narrador reflexiona: “Uma sensação estranha de século XIX... Samba de escravos perpetuado através de todas essas liberdades servis... Que não acabarão de verdade enquanto não vier uma fatal, mas longínqua ainda, bandeira encarnada (p. 280).

¹⁶² “Se estivéssemos em 1906 por exemplo, passar por ali é que não passávamos. Por debaixo desses coqueiros havia naquele tempo um dilúvio de casinhas de palha, valhacouto dos facinorosos de Natal. Quem se aventurava por ali (...), saindo vivo, saía pelo menos sem uma orelha (...). Coqueiros era, em plena cidade de Natal, uma espécie de ninho de cangaceiro que nem os socavões de Riacho do Navio (...). Mas agora a gente caminha descansado por ali, na direção do Areal. Alguém cruzando com a gente, é indivíduo humilde, bem manso, dos nossos” (pp. 235-236).

¹⁶³ “A mulher de S. Paulo, apesar da ascendência ítalo-hispano-bandeirante é um tipo raçado, cultivado numa tradição genealógica fatal. A carioca, muito mais uniforme na genealogia, é no entanto muito mais cosmopolita. Esse cosmopolitismo (...) provém muito mais duma

Anticipando definiciones estereotípicas que serán constantes en el regionalismo freyreano, el paseo por San Salvador despierta en el narrador un sabor “puramente físico”, como si el cuerpo propio pasara a formar parte “...dum quitute magnificente”, o como si estuviera siendo “devorado por um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até” (p. 214). Así, en *O turista...*, como luego en Gilberto Freyre, San Salvador (y con él el nordeste en su conjunto) se definen por los ideogramas de la corporalidad, la inmediatez, la negación de todo trascendentalismo y un erotismo desenfrenado e incluso violento. La misma sexualización exuberante de la raza, evidente como vimos en los textos románticos de Alencar, Almeida, Denis o Rugendas, aquí se proyecta en el espacio urbano en su conjunto. En cambio, cuando se refiere a San Pablo (esto es, cuando se refiere a sí mismo), Mário rechaza la estereotipia, como resultado de una falsa ideologización¹⁶⁴ (incluso, extiende el rechazo del propio regionalismo a cualquier regionalismo nacional, al tiempo que refuta abiertamente el nacionalismo patriotero)¹⁶⁵.

A pesar de estas contradicciones, la mirada antropológica de Mário resulta ideológicamente innovadora cuando se la inscribe en el seno de la literatura que, incluso en el interior mismo de la experiencia vanguardista, explora la alteridad cultural latinoamericana. Mientras muchos intelectuales de vanguardia reactualizan fuertes clisés ideológicos al entrar en contacto con los sectores populares latinoamericanos (y en este sentido, la literatura de viajes producida por Antonin Artaud en México es un ejemplo paradigmático)¹⁶⁶, *O turista...* opera no

acomodação criadora com a nação que ela representa. (...) Por mais que ela se cubra está sempre nua (...). O que ela tem de mais brasileiro é o tropicalismo da nudez (...). E toda essa maravilha semostradeira que é a mulher carioca reflete um país novo da América, uma civilização que andam chamando de bárbara porque contrasta com a civilização européia. Mas isso que chamam de barbárie os deserdados da nossa terra não passa duma reeducação” (p. 207).

¹⁶⁴ Así por ejemplo, advierte que “...os brasileiros no geral, dão ao paulista uma personalidade tão definida que, apesar de injusta, nos glorifica inda mais porque faz dos paulistas a única gente bem característica, bem inconfundível do Brasil. Infelizmente não temos tamanha caracterização. Nosso orgulho, nossa independência e altivez, nosso sentimento organizado de pátria... estadual, nosso desprezo pelo alheio, dedicação ao trabalho, conceito fechado de família, secura de trato, etc., etc., tudo isso é falso” (p. 247).

¹⁶⁵ “Tristão de Athayde outro dia falava que apesar de eu ter chegado a uma certa expressão de entidade nacional, tinha uma singular incompreensão política do Brasil. Acho que errou. Já tive compreensão política de pátria mas a ultrapassei. Graças a Deus. Pátria pra mim é que nem as classes sociais: uma camisa-de-força que muitos vestem por... digamos que por prazer” (p. 248).

¹⁶⁶ Artaud viaja a México en 1936 y permanece allí varios meses, interesándose por el estudio de los indios tarahumaras. Sus escritos al respecto se reúnen en dos libros, *Messages révolutionnaires* y *Les tarahumaras*. Tal como se desprende del lúcido análisis de esos textos realizado por Todorov (1991, p. 383 y ss.), prolongando una larga tradición de exotismo eurocéntrico, Artaud piensa México en oposición a Francia, concibiendo ambas culturas como bloques homogéneos. La

sólo como reescritura paródica del linaje de discursos heredados sobre la cultura popular y los sectores populares, sino también como refutación velada de las operaciones culturales que acechan todavía al intelectual vanguardista, especialmente cuando piensa la alteridad cultural en el contexto latinoamericano: frente al purismo reduccionista de la cultura del “otro”, Mário subraya fuertemente su carácter transculturado; frente a la negación de las transformaciones modernas, aprehende las asimetrías y tensiones (económicas, sociales y culturales) que convierten el Brasil de los sectores populares en un universo heterogéneo (y por ende irreductible); frente a la imposición irreflexiva de “preconceitos”, hace conciente y desestructura los residuos etnocéntricos internalizados, parodiando las pulsiones que, desde afuera y desde adentro aspiran a reactualizar el relativismo exotista (y etnocéntrico). En ese sentido, *O turista...* insta un punto de llegada y una superación de la larga genealogía de discursos que, de la colonia a *Retrato do Brasil*, hilvanan en un mismo linaje las senzalas entrevistadas en Olimpio, las tribus bárbaras en Alencar o las pensiones promiscuas de Azevedo y Caminha. Su texto clausura el consumo “turístico” del “otro” en todas sus formas y quiebra la tradición, abriéndose a una experiencia “fundacional” de conocimiento y autocrítica.



cultura mexicana encarna una actitud frente a la vida asociable al esoterismo musulmán, bramánico y judío. La cultura francesa, por oposición, condensa el racionalismo europeo. Así, Artaud no entra jamás en contacto con la realidad mexicana, sino con sus propios “preconceitos”, previamente constituidos en el marco de un primitivismo europeo de largo aliento. En este sentido, aunque invirtiendo su valoración, reproduce la jerarquización dominante entre los racistas finiseculares. Tal como prueba Todorov, Artaud deshistoriza arbitrariamente la realidad mexicana, y se muestra incapaz de percibir las transformaciones modernas y los procesos de transculturación contemporáneos, que se oponen al México antiguo idealizado. Así, cae en un “neo-romanticismo” fuertemente etnocéntrico que niega al “otro” en su heterogenidad, valorando solamente las huellas de culturas antiguas, originales, libres de toda influencia europea, sin mezclas.

III.4. Fábulas de la transculturación en *Macunaíma*

“Detesto os climas moderados, e por isso vivo pessimistamente em S. Paulo. Também não aprecio a civilização, nem muito menos, acredito nela. Tanto o meu físico como as minhas disposições de espírito exigem as terras do Equador. Meu maior desejo é ir viver longe da civilização, na beira de algum rio pequeno da Amazonia, ou nalguma praia do mar do Norte brasileiro, entre gente inculta, do povo. Meu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho.”

Mário de Andrade, *Entrevistas e depoimentos*

Introducción

¿En qué medida Mário de Andrade articula las miradas críticas sobre la identidad y la alteridad en la ficción vanguardista y en el libro de viajes ya considerado? ¿Es decir, ¿en qué sentido el análisis antropológico de los pliegues del “yo” se pone en acto en la narración? ¿Hasta qué punto la transculturación celebrada en el ensayo se fabula en términos novelescos y atraviesa la propia construcción de la mirada ficcional? Y nuevamente, ¿hasta qué punto le es posible a la novela “marioandradiana” (como a la ficción de Oswald) hablar del “otro” sin apelar a los materiales heredados, reactualizando por ende la carga ideológica contenida en tales materiales? Este apartado reflexiona sobre estas cuestiones, basándose en el análisis de la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade, publicada en 1928 (el mismo año que el “Manifiesto antropófago” y *Retrato do Brasil*)¹⁶⁷. Ese texto constituye un hito paradigmático en el modernismo brasileño, pues realiza una síncretis espectacular –y prácticamente sin precedentes en toda la literatura latinoamericana, al menos de los años veinte- entre el material popular y la creación culta de vanguardia¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Primera edición en libro: San Pablo, H. Cupolo, 1928. Ese mismo año, antes de la aparición del libro, el capítulo I (bajo el título “Entrada de Macunaíma”) se publica también en la *Revista de Antropofagia* (San Pablo, n° 1, en julio de 1928); el capítulo VIII se publica en el *Diário Nacional* de San Pablo en el mismo mes.

¹⁶⁸ Ancona Lopez (1988) advierte que en 1922 ya hay un clima de aceptación de la creación popular entre los modernistas, pero esta tendencia apenas está esbozada. Aunque el “Prefácio



La trama de *Macunaíma* gira en torno al viaje de ida y vuelta emprendido por Macunaíma, junto a sus hermanos Jiguê y Maanape, desde el río Uraricoeira (donde el protagonista nació y se hizo Emperador de la selva -después del casamiento con Ci, reina de las icamiabas-) hasta San Pablo. El objetivo del viaje es encontrar la “muiraquitã”, un talismán de la suerte que Ci le había dado antes de subir al cielo y convertirse en una estrella, y que ahora está en manos de Venceslau Pietro Pietra/gigante Piaimã, un capitalista y coleccionador de bienes arqueológicos. Después de diversas aventuras por San Pablo y Río de Janeiro, el protagonista recupera la “muiraquitã” y vuelve a su selva; pero su tribu ha sido liquidada por una epidemia, los dos hermanos mueren, Macunaíma pierde nuevamente el talismán y también muere, transformándose en una estrella (como otros personajes positivos de la ficción)¹⁶⁹. Ese esquema narrativo básico se sobrecarga con la proliferación *ad infinitum* de múltiples narraciones secundarias que crean una estructura barroca, reforzada por la tematización constante de antítesis sin solución.



“...um tupi tangendo um alaúde”.

Folklorismo, vanguardia y síncrexis transculturadora

Los estudios folklóricos de Mário inauguran un nuevo e importante campo de investigaciones en torno al análisis del folklore brasileño (especialmente musical), en una etapa en que se inicia la especialización del folklore en general. Los antecedentes de esta línea de investigación se encuentran en los trabajos de Nina Rodrigues y Sílvio Romero a fines del s. XIX

interessantíssimo” (de 1922) aún no aborda la creación popular como problema, ese año Mário comienza su investigación de campo. *Clã do Jabuti* (el poemario de 1926, en donde Mário desdibuja las referencias geográficas nacionales), apela a repeticiones propias de las narraciones indígenas, y busca una fusión de áreas y registros en favor de una síntesis nacional, demostrando ya el dominio de una cantidad considerable de información sobre las tradiciones brasileñas.

¹⁶⁹ Así, en gran medida el principal eje narrativo se refiere a las peripecias de la “muiraquitã”: en el capítulo III, después del encuentro amoroso con Ci, ésta le ofrece al héroe la piedra mágica antes de subir al cielo y convertirse en estrella; en el capítulo IV Macunaíma pierde la piedra; del capítulo IV al XIV la acción gira en torno a la recuperación del amuleto que, una vez obtenido, vuelve a perderse en el XVII.

(sobre folkllore literario de tradición ibérica, indígena y africana) y de João Ribeiro a principios del s. XX, pero Mário se centra en el estudio no sólo de los textos literarios de las canciones populares, “cocos” o “lundus”, sino también en el de danzas dramáticas de diverso tipo, y abarcando el folkllore infantil, negro, mágico e indígena entre otros.

Mário encuentra en las características del folkllore brasileño una confirmación del “modo de ser” nacional (por la presencia de ciertos rasgos como la locuacidad, la ruptura de la lógica expositiva, la resistencia indolente al trabajo, la melancolía, la pasividad o la incapacidad crítica), de modo que los procesos estéticos populares revelarían en gran medida la psicología del brasileño. Si las constantes de la identidad nacional laten en las producciones culturales del pueblo, el artista debe revelar esos principios, unificarlos e incorporarlos a sus obras, operando así como una instancia de mediación privilegiada entre la cultura popular y la alta cultura; al reelaborar las estructuras profundas de la experiencia colectiva, el artista adquiere una verdadera dimensión “nacional”¹⁷⁰.

De este modo, Mário clausura una larga tradición intelectual etnocéntrica que concebía las culturas populares como vestigios incómodos o detalles curiosos, exóticos o pintorescos... de una “barbarie” en extinción. Así por ejemplo, en su *Ensaio sobre a música brasileira* rechaza todo consumo exotista y superficial de las culturas populares. La crítica al exotismo europeo se extiende aquí hacia la falsificación de la identidad por la propia elite intelectual nacional que ejerce un consumo diletante del “otro”:

“Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosofia que nem a Ásia, nem economia que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido”¹⁷¹.

Al mismo tiempo, además de negar el postulado de que la cultura popular apenas simplifica y reproduce las formas de la alta cultura, Mário descubre un valioso punto de contacto entre las concepciones del lenguaje (y con él, de la ideología) en el folkllore y en la estética de vanguardia: ambas exploran las potencialidades musicales, ambiguas, polisémicas e incluso ilógicas de la expresión, resistiendo así las limitaciones del pensamiento lógico burgués.

¹⁷⁰ Obsérvese la democratización vanguardista implícita en esta concepción del artista como mediador (artesano o traductor cultural), en cierta medida próxima a la noción de “productor” en Benjamin (1987).

¹⁷¹ Andrade (1928: p. 16).

Refiriéndose críticamente a la inclinación por la denotación en Castro Alves, en *Aspectos da literatura brasileira* advierte que

“O povo e as suas expressões artísticas usam e abusam da fluidez de sentido das palavras. O povo se adapta perfeitamente a frases, estrofes, orações totalmente incompreensíveis. O sentido como o pensamento lógico são expressões de burguesice. A burguesia renega as vaguezas, as evanescências; é anti-musical por excelência, porque não há como a semicultura pra insular a compreensão na terra curta do pensamento lógico”¹⁷².

A la vez, oponiéndose a la simplificación de lo nacional en símbolos vacíos o reduccionistas (como el carnaval, las mulatas o “Anta” en el propio modernismo), Mário busca resistir otros usos de la cultura popular dentro y fuera de la vanguardia. Así, diferenciándose del movimiento antropófago, propone un acercamiento a la cultura popular que no se basa en la introspección intuitiva y antiintelectualista (como la desplegada por Oswald de Andrade), sino en la investigación y el análisis paciente y prolongado de sus manifestaciones. Sin embargo, el punto de ataque principal es la concepción de la cultura popular en los regionalismos contemporáneos, que para Mário amenazan la síntesis plural de “lo nacional” y la apertura de lo nacional al contexto internacional¹⁷³. Por ello, las fuertes tensiones entre *Macunaíma* y el ensayismo freyreano no se resuelven aunque existan algunos puntos de contacto entre ambos autores.

Defendiendo la consolidación del “carácter nacional” como vía para alcanzar una universalización de la cultura (impulsada en *Macunaíma* por medio de la mezcla de registros, tradiciones y referencias geográficas diversas), Mário señala que

“..só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira, que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, novo ‘assemblage’ de caracteres psíquicos, enriquecimento do universal humano.”¹⁷⁴

Al mismo tiempo, no se trata de un folklorismo purista: conciente de la imposibilidad de aprehender un elemento “genuino”, el autor de *Macunaíma* atiende especialmente a las interpolaciones múltiples que dinamizan los procesos de mezcla cultural. Lejos de rescatar una

¹⁷² Andrade (1943: p. 118).

¹⁷³ Al respecto véase, por ejemplo, el artículo de Mário “Regionalismo”, publicado en el *Diário Nacional* en 1928.

¹⁷⁴ Andrade (1958: p. 113).

“autenticidad incontaminada” (ese gesto parodiable es, en cambio, precisamente el del capitalista Pietro Pietra en *Macunaíma*), Mário busca crear un producto intensamente transculturado tanto en su temática como en los propios procedimientos constructivos, produciendo una síntesis integradora de los fragmentos que resultan de las violentas asimetrías socioculturales. Inclusive, poniendo en evidencia el carácter construido y arbitrario de las operaciones culturales propuestas por él mismo, en la escritura de *Macunaíma* se apoya explícitamente en autores alemanes, basándose en un fragmento de la cultura indígena (guayana) que no es clave en absoluto en la “real” construcción de la identidad brasileña, aunque paradójicamente descubre, en ese rico margen de “cultura de frontera”, la potencialidad de simbolizar la “ausencia de carácter” nacional. Contra el museo de fragmentos de una cultura saqueada (bajo el modelo paradigmático de la reificación de las alteridades practicada por Pietro Pietra), pone en escena una integración dinámica, en un texto culto transculturado y transculturador tanto en sus temas como en sus procedimientos. En este sentido, *Macunaíma* pone en acto y completa, en términos más marcadamente ficcionales, la vigilancia autocrítica del lugar del intelectual frente a las culturas populares desplegada en *O turista aprendiz*.

Mário amplía continuamente la reversibilidad de los fenómenos culturales, reconociendo la procedencia erudita de muchas formas populares; sin embargo, en su propia producción (y particularmente en *Macunaíma*) predomina la exploración del aprovechamiento erudito del material folklórico (siguiendo el antecedente fundacional de Sílvio Romero), buscando fusionar ambas instancias para dar cuenta del “carácter nacional”, pues para Mário las dos formas de arte deben mantener una relación dialéctica: el arte erudito debe realizarse en y a través del arte popular, dando lugar a un tercer elemento nuevo, síntesis de los anteriores. Así, Mário establece una dinámica cultural doble de nivelación estética (donde un elemento o un género popular se incorpora al arte culto, al tiempo que la cultura popular se apropia de elementos de la cultura erudita), sin olvidar que ambas direcciones se combinan continuamente (a menudo se conserva un fragmento como en el original, pero se agregan detalles y se sobreponen nuevos elementos de proveniencias culturales muy diversas).

En esta dirección, para Mello e Souza (1979), en *Macunaíma* Mário se apoya básicamente en dos sistemas referenciales diversos: las culturas populares (indígenas, africanas, brasileñas, europeas) por una parte, y la alta cultura tradicional europea por otra¹⁷⁵. En este último sentido,

¹⁷⁵ En *Macunaíma*, la “alta cultura” ingresa en el texto especialmente a través de la mención (paródica) de ciertos temas de la literatura clásica (el asesinato de la madre confundida con una

esta autora observa el lazo con el ciclo arturiano, especialmente con la búsqueda mítica de un objeto milagroso como el Grial: así, todo *Macunaíma* podría leerse como una revisión satírica de la novela de caballería, en la medida en que invierte uno a uno los valores elevados de la ética caballeresca, con base en la carnavalización del Renacimiento estudiada por Bajtín¹⁷⁶.

Sin embargo, en el caso de Mário este tipo de procedimientos no provienen sólo de la dinámica cultural, pues también las elaboraciones del inconsciente (vinculadas por ejemplo al trabajo del sueño) juegan un papel importante como modelo creativo¹⁷⁷. Ambas formas de elaboración (desde el folclorismo y desde la psicología) constituyen el fundamento formal e ideológico sobre el que se erige *Macunaíma*¹⁷⁸.

Así, *Macunaíma* aparece saturada de expresiones populares y de estructuras narrativas de base tanto folklórica como erudita, por medio de las cuales se explora la narración de un denso conglomerado de temas populares. Paradójicamente, a pesar del sustrato popular de origen, *Macunaíma* resulta un texto extremadamente complejo en términos lingüísticos y narrativos (en este sentido, no escapa a las paradojas que sesgan la experimentación vanguardista, desgarrada

“viada”, que cita sutilmente el mito de Edipo; el interrogatorio grosero de la hija de la Caapora, parodiando las adivinanzas de la Esfinge, o el triunfo de Macunaíma sobre Pietro Pietra gracias a su astucia, reelaborando la estratagema de Ulises frente al ciclope). También se apela a la reescritura de tópicos de la narrativa europea (medieval y renacentista) y de ciertas estructuras musicales. Al respecto véase Mello e Souza (1979).

¹⁷⁶ Apoyándose en el sustrato folclorista presente evidentemente en diversos planos (temáticos, narratológicos, lingüísticos) de *Macunaíma*, Campos (1973) analiza la estructura narrativa de la novela basándose en el análisis de Propp sobre el cuento popular ruso. Para Campos, la acción básica reproduce un modelo secuencial que se inaugura con el acontecimiento de un daño, sobreviniendo una prolongada lucha con un antagonista, para concluir con la solución del daño y el regreso triunfal. Mello e Souza (1979) discute calurosamente esa lectura estructuralista que efectivamente no puede dar cuenta del sintagma negativo que boicotea el regreso triunfal del héroe, imponiendo la derrota de Vei/del trópico en el final, como venganza ante la traición a la selva (esto es, a la cultura de origen).

¹⁷⁷ La valoración del inconsciente como forma de conocimiento del mundo y como fuente de creatividad estética ya es explícita en el “Prefácio interessantíssimo” a *Paulicéia desvairada* (1922). En “Do cabotinismo” (1939) Mário problematiza lúcida y tensamente el lazo (y las tensiones) entre inconsciente y creación estética.

¹⁷⁸ Al abordar la transposición del arte popular a la obra vanguardista, Fernandes (1946, p. 144-146) advierte la existencia de diversas modalidades (el aprovechamiento dispersivo, la intersección, la asimilación de formas y procesos, y la estilización propiamente dicha).

A la vez, para Mello e Souza (1979), en su composición narrativa Mário se apoyó en modelos musicales (especialmente suite y variación) comunes a la música popular y erudita. Recuérdese que la asociación con la música está implícita en la “rapsodia” (el término con que Mário define *Macunaíma*). Además, tal como advierte Mello e Souza, tanto *Macunaíma* como el “Bumba-meu-boi” (para Mário, un rito de renovación de la vida fundamental en la cultura popular brasileña) tienen ambos una forma rapsódica.

entre la democratización de la categoría de “lo bello” y la religación entre arte y vida por una parte, y las dificultades de acercamiento al público por otra). Des-regionalizando el Brasil, rescatando los elementos de la oralidad popular que refractan las características del inconsciente colectivo, y desplegando una circulación fantástica de los personajes por todo el país (e incluso por diversas regiones del continente), esos materiales lingüísticos, narratológicos y temáticos populares ingresan en un texto culto capaz de revelar el potencial altamente modernizador de uno de los sustratos culturales más arcaicos.

En última instancia, esta síncretis cultural y témporo-espacial, que sesga el texto en sus diversos planos, responde al anhelo de resolver, en el espacio privilegiado (pero también efímero y limitado) de la ficción, las tensiones (entre subjetividad y objetividad, individuo y comunidad, lirismo y técnica, campo y ciudad, cultura popular y alta cultura, civilización europea y cultura nacional, consciente e inconsciente) que desgarran al sujeto sumido en la experiencia de una “modernidad periférica”¹⁷⁹. En este sentido, el fondo romántico (todavía latente en la escritura marioandradiana) impulsa en *Macunaíma* la fundación de una unidad capaz de saldar esas fracturas y de crigirse en el “principio”¹⁸⁰ de una nueva identidad cultural y colectiva.



Mário toma de manera ecléctica elementos de diversos autores, para formar así un cuerpo de ideas elemental pero funcional a sus concepciones. Antropología, folklore, filosofía metafísica, psicoanálisis y marxismo se mezclan, guiados por el objetivo común de sentar las bases para un autoconocimiento nacional capaz de permitir una expansión de la cultura nacional hacia lo universal. Resulta interesante advertir el hecho de que este autor no parece percibir la existencia de contradicciones entre esas líneas teóricas que sesgan tanto su reflexión ensayística como la puesta en acto de la ideología en *Macunaíma*¹⁸¹. En especial, partiendo del primitivismo

¹⁷⁹ Un análisis de las implicancias que adquieren estas tensiones en la obra poética de Mário se encuentra en Lafetá (1974) y Schwarz (1981).

¹⁸⁰ Sobre la categoría de “principio” en la temporalidad mítica de la vanguardia latinoamericana, véase Monteleone (1989).

¹⁸¹ Ancona Lopes (1972 y 1974) afirma que la formación antropológica de Mário se amplía en torno a 1928 con la lectura de Freud, Frazer, Tylor, Levy-Bruhl y Keyserling. Por una parte, el lazo entre folklore y psicoanálisis (un elemento importante en la estructuración simbólica de *Macunaíma*) y la concepción de una sociedad totémica (evidente en *Clã do Jabuti* y *Macunaíma*) surge a partir de *Tótem y tabú* de Freud, al tiempo que la idea de un sustrato primitivo y de símbolos del “inconsciente colectivo” en el arte, se desplegará a partir de *Psicoanálisis del arte* de

antropológico de Levy-Bruhl, Mário formula una conceptualización *ad hoc* del primitivismo, el pensamiento prelógico y la “civilización climática”, para pensar el carácter idiosincrático del pueblo brasileño¹⁸². Al mismo tiempo, la alegoría desarrollada en *Macunaíma* (en torno al matrimonio con Ci, la promesa de casamiento con la hija de Vei, la traición y la ejecución de la venganza) implica la realización de la tesis de la “civilización telúrica” implícita en la lectura de Spengler y Keyserling¹⁸³. *Macunaíma* encarna el “Scin” de la teoría de Keyserling; sin embargo csc

Baudouin, un autor próximo a las concepciones de Jung. Ancona López advierte que en 1929 Mário aún no ha estudiado la cultura popular desde la perspectiva folklorista de Frazer o Tylor. Por ello, en *O turista aprendiz* predomina el análisis social o estético más que la investigación etnográfica o folklorista propiamente dicha.

¹⁸² Según Ancona Lopez (1974) es muy probable que Mário no haya leído a Levy-Bruhl hasta después de publicar *Macunaíma* y *O turista aprendiz* (razón por la cual, en estos textos, el término “primitivo” implica una connotación filosófica, etnográfica y psicológica que no remite estrictamente a la “mentalidad prelógica” del antropólogo francés). Sin embargo resulta interesante observar que, de manera implícita (y revelando la gravitación de un clima ideológico común que impregna el primitivismo antropológico y estético en general de los años veinte), varias tesis de Levy-Bruhl ya estaban presentes en la construcción del universo de *Macunaíma*. Así por ejemplo, comparando *Macunaíma* y *L'âme primitive* (1927), hemos constatado la presencia de numerosos elementos comunes para pensar el mundo “primitivo”: entre otros, la ausencia de sentido de la individualidad, la indiferenciación entre hombres, animales, plantas y minerales (visible en la creencia en el pasaje metamórfico de un orden a otro, o en la participación de un mismo ser en dos o más naturalezas), la existencia de un “mana” o aura que homogeneiza las cosas y los seres, el reconocimiento de una dualidad intrínseca en todo lo que existe (de modo que las ambivalencias irresueltas en *Macunaíma* se basarían en ese dualismo primitivista), o la presencia de una fuerza mística en todos los elementos de la naturaleza, o el ordenamiento de la sociedad tradicional a través de la figura del tótem.

¹⁸³ La reflexión de Keyserling (que impacta fuertemente en los intelectuales modernistas y sudamericanos en general) le permite a Mário elaborar una discusión propia en torno a los conceptos de “carácter nacional” y “raza” (entendida como factor cultural), y en torno a las tensiones entre “cultura” y “medio geográfico” y entre “cultura” y “civilización”. En esta dirección, para Ancona Lopez (1972 y 1974) y Berriel (1987), la base de la crítica marioandradiana a la civilización como el elemento que niega los valores “naturales” del trópico, y la idealización del primitivismo como “realización humana”, provienen de *Le mond que naît* de Keyserling. La gravitación de Keyserling en *Macunaíma* es reconocida por Mário en el prefacio de 1928 a *Macunaíma* y en el de *Na pancada no ganzá*. Mário encuentra en *Le mond que naît* un abordaje metafísico sobre el carácter de las naciones americanas, que además alimenta su latinoamericanismo: ellas tendrían un lazo mayor con los valores de la sensibilidad (pues como todas las culturas “antiguas”, su centro de gravedad sería lo irracional, lo impulsivo, la sensibilidad, la ilógica y el erotismo). Partiendo de Keyserling Mário opone progreso material (civilización alienante) y civilización primitiva, vinculando esta última (a la que asigna un valor positivo) a una adaptación armónica entre el carácter social y el clima tropical. De hecho, en Mário existe una conceptualización negativa del progreso material como elemento perjudicial para el folklore y la civilización. Ese rechazo ya se observa en “A divina preguiça” (1918). El irracionalismo de Keyserling ofrece una base teórica para consolidar esta valoración del ocio, afirmando que el estado amazónico de disolución del hombre en la naturaleza tropical es positivo pues, aunque acarree indolencia, preserva la sensibilidad y la armonía entre la evolución del

“Sein” es resultado de una etapa de transición inaugural, ya que Macunaíma es todavía un “herói sem nenhum caráter”, apenas “um sintoma de cultura” indefinido y en proceso de formación. Para forjar un carácter definido deberá afirmarse en los materiales preexistentes, especialmente en la mezcla racial, el trópico y la tradición¹⁸⁴. Pero distintos elementos se interponen impidiendo la creación de una cultura brasileña: ninguna de las tres razas que forman el “Sein” de Macunaíma es capaz de crear esa cultura por sí sola, y el “Sein” en formación debe enfrentar la implantación amenazante de la cultura extranjera. Así, al poner en escena el choque entre la cultura en formación y la civilización decadente importada de Europa, *Macunaíma* pone en juego la paradoja “trágica” de una nación (de un continente) que posee civilización pero carece de cultura¹⁸⁵. Como veremos, las consecuencias alienantes del desequilibrio que se establece entre las civilizaciones tropical y europea se perciben en el universo cultural de Pietro Pietra y en la debilidad simbólica del protagonista, que extravía el lazo con la tradición y cae en la fascinación negativa por el progreso, frustrando así la construcción de una cultura “auténtica”.

Como el resto de los intelectuales vinculados al movimiento antropófago, Mário permanece preso de un tropicalismo basado en la geografía y en la afirmación del enfoque metafísico y decimonónico de Keyserling. Sin embargo también abre nuevos horizontes cuando, guiado por la perspectiva keyserliniana, aprehende ficcionalmente las complejas ambivalencias en las que se desarrolla la dinámica de la transculturación. Por ello, a nuestro criterio la intervención de ese linaje “filosófico” en la construcción de *Macunaíma*, así como el análisis atento de las lecturas llevadas a cabo por Mário en torno de la antropología y el psicoanálisis europeos a lo largo de su formación autodidacta, no agotan el problema: permiten reconocer el eclecticismo que impulsa a Mário a efectuar elecciones originales de la teoría en favor de sus ideas acerca del problema cultural nacional y continental, pero no dan cuenta de la organización de un pensamiento transculturado y centrado en la transculturación, basado en una concepción estrictamente latinoamericana que cruza, desarticula y se aparta de esas genealogías europeas (y etnocéntricas).

espíritu y la de la técnica.

¹⁸⁴ Para Keyserling, la tradición es un elemento clave en la constitución de la cultura. Y no casualmente, ésta también juega un papel central en *Macunaíma*.

¹⁸⁵ En el artículo “Cultura e selvageria” (publicado el 18/2/1926 en el *Jornal de São Paulo*), Mário señala que “Nós possuimos civilização e não possuimos cultura. Somos inferiores, sob esse ponto de vista, a muita ilha de Java, pois a própria cultura amrindia incipiente, que poderíamos ter desenvolvido, tal e qual o México está fazendo, foi esquecida por nós na pressa com que nos civilizamos.”

En este sentido, creemos que nuestro enfoque, orientado en torno al proceso de transculturación, prácticamente no trabajado en la bibliografía crítica sobre Mário, permite aprehender el carácter ambivalente y dinámico del fenómeno, mientras que la reflexión en torno a la antropología europea, o al ensayismo en la línea de Spengler y Keyserling (absolutamente pertinente desde el punto de vista del contexto de ideas que inspiran la escritura de *Macunaíma*) no agota la aprehensión del fenómeno en toda su riqueza y complejidad. Desde nuestra perspectiva, Mário capta el problema de la transculturación intuitivamente y de manera fundacional, abriendo camino para la reflexión culturalista latinoamericana en torno a la transculturación, que desemboca en textos como los de Gilberto Freyre y Fernando Ortiz en las décadas del treinta y del cuarenta¹⁸⁶.



Algunos recursos de la fabulación transculturada

Macunaíma constituye un palimpsesto de elementos de proveniencias culturales heterogéneas (diversas leyendas indígenas¹⁸⁷, textos coloniales o académicos del s. XIX, literatura culta). Con los fragmentos modificados que extrae de esos sistemas, Mário crea un bricolage lúdico generador de nuevos sentidos. Consideremos algunos procedimientos transculturadores en los planos temático, estilístico y narratológico.

¹⁸⁶ Así por ejemplo, tal como veremos, no concordamos con Berric (1987) en la lectura estrictamente spengleriana, que lo lleva a interpretar la llegada a San Pablo como la disolución del universo mítico, en favor de la civilización de la Máquina. Creemos que, a pesar de su lucidez y minuciosidad, este trabajo crítico, por entender el pensamiento keyserlineano del texto, no da cuenta de la persistencia del sustrato mítico en la ciudad, y de la participación de la técnica en el plano del mito.

¹⁸⁷ Básicamente, para la construcción de la figura de Macunaíma (y de numerosos elementos narrativos) Mário se apoya en la rapsodia indígena recogida por el etnógrafo alemán Koch-Grünberg en el norte de Brasil y Venezuela, en *Vom Roroima zum Orinoco*. La reelaboración de esa fuente etnográfica ha sido minuciosamente estudiada por Cavalcanti Proença (1974). Cuando este autor enumera las fuentes de la novela (que evidencian la búsqueda amplia de Mário en su investigación folklorista) menciona a Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu, Lindolfo Gomes, Couto de Magalhães, Sílvio Romero y Teschauer entre otros, además de Koch-Grünberg y los cronistas brasileños del s. XVI. Mário se sirve de todos ellos indiscriminadamente, y en muchos casos recrea las leyendas recogidas por éstos a través de la fusión de varias de ellas y/o de la invención de nuevos elementos.

Por una parte, además de seguir los modelos mitológicos del folklore (ya ampliamente analizados por numerosos críticos brasileños, especialmente por Cavalcanti-Proença, 1974), *Macunaíma* también crea nuevos mitos, expandiendo el razonamiento folklorizante en el texto de vanguardia, especialmente para aprehender las transformaciones modernizadoras¹⁸⁸. Con respecto a la creación de procedimientos estilísticos sincréticos, uno de los recursos más interesantes en *Macunaíma* consiste en la enumeración acumulativa de términos de procedencias culturales heterogéneas¹⁸⁹. Gracias a la ausencia de comas y a la aliteración, en *Macunaíma* esa yuxtaposición se apoya en la repetición de la oralidad popular (especialmente en la narración indígena) y en la concepción mágica de la palabra ritual¹⁹⁰, al tiempo que potencia la exploración semiológica vanguardista (que permite explotar los recursos poéticos de la prosa)¹⁹¹ y crea una cohesión simbólica transregional y transcultural¹⁹². Además, citando (con cierto distanciamiento irónico) el anhelo nacionalista de “nombrar la nación”, esa repetición y variación “infinitas” aglutinan y al

¹⁸⁸ Por ejemplo en el capítulo III, del título del hijo de Macunaíma nace la primera planta de guaraná; en el capítulo V se explica el origen del juego de truco a partir del intercambio de amenazas y presas entre Pietro Pietra y Maanape; en el VI se narra el supuesto origen mítico de “três pragas”: el “bicho-do-café”, la “lagarta-rosada” y el fútbol; en el VIII se explica el origen mítico de la expresión popular “Vá tomar banho!” y de la piedra “Vató” para hacer fuego; en el XIV, el narrador explica en términos míticos por qué las garrapatas se adhieren a la gente, y Macunaíma cuenta el mito de la onza que se convierte en automóvil; en el XVI el narrador cuenta el nacimiento del “Bumba-meu-Boi” a partir de la muerte de un buey, que la sombra de Jiguê muerto confunde con Macunaíma; en el XVII el narrador explica el origen de las manchas oscuras en la Luna, producto de los golpes dados por Macunaíma cuando, muerto, asciende para convertirse en una constelación.

¹⁸⁹ Como vimos, ese mecanismo también está presente, aunque con variantes, en la parodia al discurso colonial desplegada en ciertos pasajes de *O turista aprendiz*. Por lo demás, varios elementos refuerzan (incluso de manera explícita) el lazo entre *O turista...* y *Macunaíma*, dos textos escritos simultáneamente: entre otros ejemplos, en *O turista...* se menciona reiteradamente al “regatão peruano”, especialmente durante el viaje al norte; luego el narrador percibe a la Iara mitológica nadando seductoramente en las aguas, bajo una circunstancia semejante al final trágico de Macunaíma.

¹⁹⁰ En efecto, *Macunaíma* aparece saturado de ejemplos en los que la palabra adquiere explícitamente un sentido mágico (por ejemplo, en el capítulo II, el protagonista hace repetir a la madre una pregunta mágica por medio de la cual la traslada de manera fantástica por el espacio). Al respecto véase el interesante ensayo de Souza (1988).

¹⁹¹ Véase en este sentido, por ejemplo, el juego de contrastes entre la enumeración de frutos a partir del predominio de las vocales abiertas (p. 42), frente a la enumeración de animales (a partir del predominio de las vocales cerradas (p. 43), reforzando las connotaciones opuestas de exaltación y de muerte que se suceden con el cambio de escena.

¹⁹² Para mostrar el asombro de la naturaleza ante la metamorfosis racial de Macunaíma y sus hermanos, el narrador apela a la repetición rítmica y fonética de sustantivos desregionalizadores (p. 38), o acumula las diversas designaciones regionales de moscas y mosquitos (p. 15). Esa enumeración de la naturaleza tiene su correlato invertido en la enumeración desregionalizadora

mismo tiempo preservan la heterogeneidad. Así *Macunaíma* crea cohesión nacional/continental integrando fauna, flora, geografía, grupos sociales y tradiciones populares heterogéneas, suspendiendo además la temporalidad del verosímil realista¹⁹³.

Por su parte, la transculturación narrativa a la que el texto es sometido emana también de la representación mítica y arcaizante del capitalismo moderno. De hecho, Pietro Pietra actúa en el mismo plano mítico, anacrónico y “primitivo” que *Macunaíma*¹⁹⁴. La ficción compensa así el deseo de apropiarse míticamente de la devoración capitalista, subsumiéndola al sustrato de un pensamiento pre- (y acaso anti-) capitalista. De hecho, apelando a cierto trasfondo romántico, la novela concibe la civilización como un elemento negativo que amenaza la unidad cultural (de allí la valorización positiva de la pereza, y los símbolos del robo del talismán o de la antropofagia bárbara del capitalismo y de la cultura de masas, como fracturas en la unidad del sujeto).

Otro recurso transculturador clave consiste en entremezclar los mundos de la naturaleza, siguiendo los lineamientos del pensamiento “primitivo”; inclusive el texto amplía esa estrategia de integración desjerarquizadora, incluyendo los elementos de la tecnología moderna en el mismo plano del mundo natural. Así, el árbol mítico que da todos los frutos posibles contiene infinidad de animales (que Maanape caza, arrojándoselos a *Macunaíma*; p. 42), pero también las mercancías comerciadas por los ingleses (armas, balas, cajas con botellas de whisky) son frutos producidos por los árboles¹⁹⁵, del mismo modo que una garrapata puede convertirse en una llave “yale” para salvar a *Macunaíma* de la muerte (p. 45), o un pájaro “tiuiú” puede volverse una “máquina-aeroplano” para trasladarlo a la pensión. Además, a medida que *Macunaíma* se asimila a la civilización urbana, expande y perfecciona su dominio de la máquina (por ejemplo, cuando convierte a Jiguê en “máquina-telephone”, o a un inglés en la máquina London Bank), aunque esto

de la moneda: la repetición permite oponer (y veladamente asociar) ambos órdenes (p. 38).

¹⁹³ Por ejemplo, en el camino de los hermanos hacia San Pablo, numerosos ríos de Brasil se reúnen en un recorrido inverosímil (p. 36) que anticipa, por ejemplo, el sertón imaginario de Guimarães Rosa (para numerosos críticos, el principal “heredero” del experimento pionero de Mário). Perseguido por Piaimã, *Macunaíma* recorre espacios irreales de todo Brasil en un tiempo fantástico (p. 52).

¹⁹⁴ Por eso flecha al protagonista con un arma arcaica; practica la antropofagia, se metamorfosea de manera fantástica, se presenta con las máscaras de varios monstruos míticos, e interviene en secuencias narrativas cuya repetición “copia” las estructuras folklóricas.

¹⁹⁵ Ese mito ya está presente en la recopilación que realiza Koch-Grünberg entre 1911 y 1913, de modo que el propio pensamiento mítico escogido por Mário (híbrido *ab origine* y ya abierto a la tensión entre arcaísmo y modernidad) es el que capta y se apropia de la producción en serie en el capitalismo emergente.

suponga al mismo tiempo un acentuado proceso de despersonalización. Ambivalente, esa homogeneización insólita de objetos radicalmente heterogéneos debata la equiparación reduccionista operada por el capitalismo, que convierte a los seres en mercancías-máquinas y remite las máquinas a la naturaleza. Así, expande el pensamiento “salvaje”, demostrando la metamorfosis de la materia operada en la modernidad, y descubriendo en la reproducción técnica una analogía -invertida- con respecto a la repetición ritual en el universo mítico.

Como en *Macunaíma* el carácter bárbaro de la tecnología adquiere una connotación negativa, lejos tanto de la idealización del futurismo italiano o del “bárbaro tecnizado” al estilo de Oswald de Andrade, como de un conservadurismo cerrado, la ficción de Mário busca neutralizar la alienación capitalista desde el mito. Sin embargo, paradójicamente, plantea tanto la naturalización de la reificación como la expansión del pensamiento mítico por encima de la tecnología.



Una fábula transculturada sobre la transculturación

Reiteradamente el texto prueba que no hay una cultura pura: el “mato virgem” inaugural no existe, y Macunaíma y su tribu están contaminados *ab origine* por la transculturación. Así, desde el primer capítulo el protagonista es un indio “tapanhumas” y un “preto retinto” (p. 5) tentado por el dinero (que sin embargo aún se desconoce en la tribu); en su grupo se realizan “pajelanças” con la figura africana del “Rei Nagô”, al tiempo que se acumulan fiestas rituales de tribus heterogéneas de Brasil; Macunaíma le pide al “pai do terreiro” tribal que sople “petum” en su cuerda para cazar con éxito (p. 11). Cuando Sofará lo lleva al mato y lo deposita en un lugar mágico, Macunaíma se convierte en “um príncipe lindo” y “fugoso” (que sugiere la predisposición fantástica, desde la infancia, hacia la aculturación y la sensualidad). En el segundo capítulo, durante el episodio de la hambruna, emergen trazos típicos del mundo nordestino (por ejemplo, el narrador dice que no hay ni “jabá” cuando “a fome bateu no mucambo”¹⁹⁶); al morir la madre (que Macunaíma mata confundéndola con una “viada” que acaba de parir), Maanape interviene en el funeral como “catimbozeiro” (en alusión al culto sincrético del norte de Brasil). En el capítulo III, cuando nace el hijo “encamado” de Ci y Macunaíma, acuden las mulatas de Bahía,

¹⁹⁶ “Jabá” (p. 14) es un tipo de carne seca, común durante la sequía nordestina; el “mucambo” es

Recife, Paraíba y Río Grande do Norte, en una típica peregrinación de pesebre, que reúne elementos del folclore africano, del folclore popular europeo y de la actual cultura de masas (sugerida por la presencia de futbolistas en pleno cortejo carnavalesco, p. 26)¹⁹⁷. Metáfora del proceso de lenta despersonalización cultural, cuando Macunaíma pierde su talismán (y antes de partir hacia San Pablo para recuperarlo), deja su conciencia en la isla de Marapatá, colgada en la punta más alta de un “mandacaru” para que no sea comida por las “saúvas” (p. 36)¹⁹⁸. Inmediatamente después se baña en las aguas encantadas surgidas de una pisada de Santo Tomás (del período en que habría peregrinado evangelizando a los indios), transformándose en un blanco rubio y de ojos azules (p. 37)¹⁹⁹, de modo que la huella evangelizadora (que prueba la latencia de la colonización cultural) literalmente “blanquea” términos espirituales y raciales.

La pérdida de la “muiraquitã” (que representa el último lazo entre el héroe y la tradición) evidencia la fragilidad de ese mundo en extinción, amenazado por el avance de la modernización. El debilitamiento de ese lazo se inicia con la pérdida del talismán (que cae en manos del capitalista Pietro Pietra, rápidamente enriquecido por su posesión), y se acentúa profundamente con la caída progresiva del protagonista que, en la búsqueda del objeto, es seducido por el “falso Paraíso” de ese mundo civilizado dominado por el dinero y la máquina²⁰⁰.



Varias veces el texto pone en escena los límites y el carácter construido de toda mirada cultural sobre la otredad, y la reversibilidad de la experiencia de extrañamiento (invirtiendo la mirada etnográfica, evidencia la desautomatización implícita en toda percepción del “otro”). Así por ejemplo, en el capítulo V el narrador aprehende la ciudad moderna siguiendo la óptica del

una habitación típica de negros.

¹⁹⁷ Del mismo modo, para proteger al bebé mandan traer una tijera de Bolivia, zapatos de lana de San Pablo, puntillas pernambucanas, etc.

¹⁹⁸ Precisamente la isla de Marapatá (situada en el municipio de Manaus) se convirtió, durante el período de la explotación del caucho, en territorio de fuertes especulaciones. Según Osvaldo Rico (citado por Zanotto Manfio en Ancona Lopez, 1988) ese lugar “ficou sendo a Sapucaia do escrúpulo: ali deixavam a consciencia os que entravam nos seringais” (cabe aclarar que en la Sapucaia se depositaba la basura de Río de Janeiro).

¹⁹⁹ El episodio encierra una explicación irónica sobre el origen de las razas: Jiguê consigue aclarar su piel hacia el cobrizo, y Maanape apenas aclara la palma de las manos y la plata de los pies.

²⁰⁰ Sintomáticamente, el séquito de papagayos (que tiene un valor edénico en la mitología indígena, e incluso en la literatura colonial) acompaña al protagonista hasta la entrada en la ciudad

protagonista, buscando crear un extrañamiento absoluto también desde el punto de vista del lector. Hiperbolizada (probablemente lejos de la realidad urbana de los años veinte), San Pablo aparece expresiva y deliberadamente distorsionada (obedeciendo no a un criterio empírico sino a una necesidad de la composición estética), presentada como un espacio irreal absolutamente dominado por la máquina²⁰¹.

Invirtiendo la dirección tradicional de la mirada, aquí el colonizado retoma el discurso colonizador para aprehender el “Paraíso” descubierto de la dominación. Si Macunaíma primero confunde las máquinas con animales, iniciado (sexual y culturalmente) por las prostitutas, reconoce su error pero asimila la máquina al universo mítico trascendente (adquiriendo “um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã emanado que os filhos da mandioca chamavam de máquina,...”, p. 40)²⁰². Como Macunaíma apela a sus valores y parámetros cognitivos para aprehender esa otredad desconocida (confunde las luces urbanas con estrellas, desconoce la mercantilización de la sexualidad o la naturaleza de la máquina), el texto explora la expansión del pensamiento mítico, capaz de apropiarse del mundo moderno, creando explicaciones insólitas cuyo potencial poético busca reivindicar el papel del mito como fuente dadora de sentidos auráticos en un mundo carente de aura.

Partiendo de la perspectiva de análisis desplegada por Berriel (1987), la ciudad, deformada bajo la percepción subjetiva de Macunaíma, presenta las señales precursoras de la muerte de las civilizaciones tal como la identifica Spengler: todas las cosas son máquinas y aparecen desprovistas de espiritualidad, participando de una ciudad colosal e irreligiosa (síntoma spengleriano del fin de una civilización). De allí que la imagen de San Pablo compuesta por *Macunaíma* no pueda obedecer a la realidad empírica, sino al pensamiento marioandradiano: debe expresar el dominio de una civilización europea, práctica y fría, en oposición a una cultura “equatorial” basada en la pereza, la contemplación y la filosofía místico-sensual. Macunaíma, que representa un indicio de cultura nacional, encuentra en San Pablo su amenaza de destrucción; la ausencia de carácter lo vuelve más vulnerable a la civilización de la máquina (que rápidamente lo convierte en un “maquinador” de ideas)²⁰³.

y regresa a la selva, agudizándose el proceso de despersonalización del héroe.

²⁰¹ Berriel (1987: p. 97) advierte que aquí Mário apela a recursos cercanos a los del expresionismo alemán.

²⁰² No es casual que sean las prostitutas quienes lo inician: Macunaíma ingresa al capitalismo por la vía de la sexualidad, descubriendo así la articulación que homologa y al mismo tiempo opone tradición/modernidad, selva/ciudad.

²⁰³ Exponiendo en términos teóricos el contenido implícito en *Macunaíma*, luego Mário retoma varias veces esta cuestión a lo largo de su obra. Por ejemplo, cuando en 1932 analiza la oposición

Cuando el protagonista decide “ir brincar com a Máquina para ser também imperador dos filhos da mandioca” (p. 40), ese razonamiento absurdo (que resulta de la aplicación automática de las “maquinaciones” que pergenian los propios discursos, reificando al propio sujeto de enunciación) revela la dimensión monstruosa de la máquina (que mata al hombre y forma parte de un mundo desaturizado en el que no existe la religión)²⁰⁴. A la vez, identifica las máquinas con el sujeto femenino y con el poder, preservando para sí mismo (como en la primera posesión de la emperatriz de las icamiabas) el lugar del sujeto (masculino) que ejerce una dominación (fálica) sobre bienes y personas. Allí el texto reconoce la presencia de un punto de contacto fuerte entre los órdenes políticos de la selva y de la modernización urbana nacionales)²⁰⁵.

Macunaíma recupera la metáfora de la antropofagia desplegada por Oswald de Andrade, pero invirtiendo la dirección cultural del fenómeno: en la novela de Mário, la devoración antropofágica recae generalmente en la dominación colonial, y especialmente en el capitalismo moderno²⁰⁶. La crítica al carácter negativamente “antropofágico” del capitalismo reaparece en la

entre las culturas de San Pablo y del resto de Brasil, advierte que “de fato há uma distinção intransponível por enquanto entre S. Paulo e o Brasil. É que são duas civilizações diversas. O Brasil é uma... não chega bem a ser uma civilização, é uma precariedade, em grande parte de caráter equatorial. S. Paulo é uma civilização europeia cristã, com a mentalidade, o clima, a internacionalidade, os recursos duma civilização europeia cristã. (...) S. Paulo estraga o Brasil, o Brasil estraga S. Paulo (...). O Brasil é uma precariedade, mas é novo, e dele se pode esperar uma solução nova, um avanço novo, uma criação social nova, uma civilização nova. É verdade que pra muito longe. Ou pra nunca porque os homens do Brasil pra combater a civilização cristã querem se civilizar à europeia. A exemplo de Japão que trocou uma civilização por um progresso...”. Andrade (s/d). “Movimento paulista” en *Originais-Revolução de 32* (inédito, IFB, USP), citado por Berriel (1987: p. 147).

²⁰⁴ Por eso, a pesar de la explicación contraria de las prostitutas, concluye que los hombres son máquinas, y las máquinas hombres, pues la debilidad del hombre habría consistido precisamente en no convertir las máquinas en Iaras (mujeres) y en haberlas reducido apenas a una realidad material del mundo.

²⁰⁵ Inclusive en la primera edición hay una escena, en el capítulo XI (que Mário deja de lado en las ediciones siguientes), en la que Macunaíma persigue a tres maestras normales para secuestrarlas y violarlas. Ese nuevo objeto de deseo expresa el anhelo de dominación transgresiva de la cultura moderna. Usufructuando el cuerpo como mercancía (y exteriorizando su incipiente control de la técnica), a la última de las víctimas perseguidas la convierte en una “máquina-bonde” para pasear (p. 103).

²⁰⁶ En efecto, la antropofagia pertenece sobre todo al mundo de Pietro Pictra y/o al de la violencia social en la ciudad modernizada. Así por ejemplo, en la primera entrada de Macunaíma en el palacio del magnate, un paulista hierva en una olla, con polenta y otros aditamentos “transculturados” (p. 49). En el capítulo IX, Macunaíma narra a las icamiabas la violencia social por la que muere la Policía a manos de “súcias de gigantes antropófagos”, que dejan los huesos de sus víctimas en tierra, generando así un “excelente adubo de futuros cafezais” (p. 82); en el

enunciación del narrador cuando, en la ciudad, ciertos bienes emblemáticos del consumismo (e incluso los sujetos) se revelan como máquinas²⁰⁷ (reiteradamente el héroe transforma a uno de sus hermanos en teléfono; cuando se transviste en “francesa” cada objeto del disfraz femenino constituye una máquina)²⁰⁸.

En este sentido, cabe aclarar que aunque Mário niega “en privado” sus lazos con la antropofagia²⁰⁹, en muchos sentidos *Macunaíma* despliega narrativamente el parricidio simbólico que constituye el eje del proyecto antropofágico. De hecho, no sólo el grupo antropofágico convierte a *Macunaíma* en un texto paradigmático de su movimiento: además, entre otros numerosos aspectos, la novela de Mário opera la misma celebración del carácter tropical de la cultura nacional que los manifiestos y la novela *Serafim...* de Oswald de Andrade, la misma exaltación de la sensualidad, el primitivismo y la pereza como trazos idiosincráticos, la misma oposición entre “principio de placer” y “principio de realidad”, y la misma crítica (desde la lengua) a la dominación de la cultura europea.



Ya instalado en San Pablo, Macunaíma emprende la búsqueda de la piedra perdida, dirigiéndose al palacio de Pietro Pietra. Encarnando la devoración antropofágica efectuada por el capitalismo moderno sobre las alteridades socioculturales, el interior de ese espacio (descrito en el capítulo V) constituye una metáfora sintetizadora de los usos arqueológicos de las culturas populares, incluyendo bienes de todo Brasil, de América Latina y de Europa. En este sentido, el

capítulo XIV, Pietro Pietra desangra a un chofer obligándolo a hamacarse en una madera de espinos, para asesinarlo lanzándolo a la “macarronada”. Finalmente Macunaíma consigue ejecutar su venganza, matando a Pietro Pietra en su propia salsa.

²⁰⁷ La crítica al capitalismo como sistema “antropófago” también se encuentra entre las múltiples modulaciones que adquiere el término en el marco del propio movimiento antropofago. Así por ejemplo, en el n° 1 de la “Segunda Dentición” (del 17/3/1929), la *Revista de Antropofagia* publica (en la sección “Os românticos da antropofagia”, destinada a escritores que acordarían con la teoría antropofágica) un fragmento de George Simmel en el que se analiza la apropiación espiritual del hombre por el hombre en el capitalismo moderno (aunque Simmel no apela allí a la metáfora de la antropofagia, la asociación queda “flotando”, condicionada por el contexto de publicación, muy cerca de la reificación desplegada en *Macunaíma*).

²⁰⁸ Por su parte, la conversión de los elementos “femeninos” en máquinas marca violentamente el lugar de género como una mera construcción, atravesada además por la alienación.

²⁰⁹ Al respecto, véase por ejemplo la carta a Alceu Amoroso Lima del 19/5/1928 en Andrade y Alvarenga (1983).

mundo simbólico que rodea al gigante Piaimã resulta clave para considerar la reificación capitalista y el papel de los intelectuales en los procesos de apropiación de las culturas populares. El narrador aborda esa vitrina de museo burgués, creando una síncretis cultural del Brasil, semejante y al mismo tiempo opuesta a la que configura el texto mismo de *Macunaíma*.

“...Piaimã tirou os carrapatos da francesa e levou-a pra uma alcova lindíssima com esteios de acaricoara e tesouras de itaúba. O assoalho era um xadrez de muirapiranga e pau-cetim. A alcova estava mobiliada com as famosas redes brancas do Maranhão. Bem no centro havia uma mesa de jacarandá esculpido arranjado com louça branco-encarnada de Breves e cerâmica de Belém, dispostas sobre uma toalha de rendas tecidas com fibras de bananeira. Numas bacias enormes originárias das cavernas do rio Cunani fumegava tacacá com tucupi, sopa feita com um paulista vindo dos frigoríficos da Continental, uma jacarezada e polenta” (p. 49).

Por medio de la construcción de ese escenario sincrético y antropofágico (que reproduce el interior aristocrático del "castelo no trópico" exaltado en *O Guarani*, pero invirtiendo la dirección de la crítica), Mário se aleja de cualquier simplificación idealizadora de la transculturación como una instancia pastoral de integración armónica de los elementos heterogéneos²¹⁰: por el contrario, la síncretis se revela como un elemento ambivalente, resultado de violentas relaciones de dominación, e incluso como un producto de consumo al servicio de la antigua colonización y de la moderna burguesía capitalista, especialmente paulista²¹¹.

A la vez, la devoración antropofágica se despliega en los planos simbólico y material a través de metáforas específicas que se complementan recíprocamente. Así, la colección de piedras de Piaimã forma parte de un museo sincrético de apropiaciones “salvajes” de la cultura del “otro”, del mismo modo que los cuerpos fragmentados de las víctimas del “comedor de gente” humean en las ollas de polenta o de fideos, llevando a un plano hiperbólico y monstruoso el concepto de “explotación”. Exponiendo un saqueo cultural semejante al que hemos observado

²¹⁰ Esta perspectiva pastoral (como vimos, ya presente en algunas versiones románticas de la integración cultural) domina en gran parte del debate posmoderno en torno a una utopía del internacionalismo cultural. Gruzinski (2000) advierte sobre el riesgoso reduccionismo que implica idealizar la mezcla cultural (tanto la producida en el marco de la globalización contemporánea como la que resulta de un largo proceso de dominación colonial). En los estudios norteamericanos y europeos contemporáneos (advierte lúcidamente Gruzinski, 2000: p. 41) predomina una tendencia a trivializar procesos de mezcla sumamente heterogéneos, exaltándolos sin más, y olvidando por ende el modo en que éstos están marcadamente sesgados por complejas relaciones de dominación.

²¹¹ De hecho, en San Pablo tanto Macunaíma como los hermanos van siendo atrapados por el goce de los bienes del capitalismo industrial cafetalero (no casualmente Maanape se hace fanático

en los textos románticos y positivistas, Pietro Pietra

“...foi lá e voltou carregando um grajáú tamanho feito de embira e cheinho de pedra. Tinha turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo d’água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões flechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obeliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornítomorfos de Iguape,...” (p. 50).

En una profusa enumeración barroca -que reiteradamente omite las comas-, piedras valoradas en diversas regiones de Brasil se unen a elementos arqueológicos de la prehistoria brasileña y de otras culturas antiguas y exóticas. Esos fragmentos dispersos “robados” a su coherencia de origen se reifican, homogéneos y petrificados en el cesto del capitalista/arqueólogo²¹². En el polo opuesto a la utopía cultural del texto, Pietro Pietra mata el aura de la tradición y la coherencia cultural con la misma voracidad con que cercena y deglute el cuerpo de los “otros”.



Travestismo y transculturación

Los diversos procedimientos mágicos por medio de los cuales Macunaíma se convierte de salvaje “tapanhumas” y negro, en hombre blanco y héroe aculturado (o de niño en cuerpo de adulto y cabeza de “piá”), evidencian el juego de la ficción con el complejo de inferioridad racial y cultural, y con las tensiones entre identidades heterogéneas y contrapuestas. Ese travestismo racial (que encierra una alusión paródica al racialismo romántico y naturalista, todavía hegemónico en el Brasil de los años veinte) se amplía en el texto a través del juego con múltiples máscaras de identidades migrantes, que sucesivamente se metamorfosean y juxtaponen creando un complejo juego de espejos donde las imágenes se reproducen y distorsionan. Consideremos dos casos paradigmáticos en este sentido: el travestismo de Macunaíma en francesa (para convertirse en objeto de deseo de Pietro Pietra, en el capítulo V) y la celebración de una macumba (en la que se castiga al capitalista a través del poseído por el orixá, en el capítulo VIII).

del café, lo que desencadena la venganza mítica de Macunaíma; p. -47).

²¹² El origen espurio de esos bienes geológicos y arqueológicos queda claro cuando Pietro Pietra miente sobre el modo en que consiguió la “muiraquitã” (al decirle a Macunaíma que esa joya de

Cuando Macunaíma se presenta ante el gigante Piaimã disfrazado de francesa, emerge un travestismo carnavalesco que cruza elementos de la cultura moderna y de la tradición folklórica, escenificando el mosaico transculturado que sesga todo el texto. En esa escena alcanza el clímax la ambigüedad que fractura la identidad del protagonista, acentuada por el disparatado hibridismo sexual y cultural (el travestismo de género converge con las tensiones selva/ciudad, Europa/América Latina, consumismo capitalista/tradiciones populares, internacionalismo/localismo puestas en escena en el “cuerpo” del protagonista).

La reificación del capitalismo se acentúa cuando Macunaíma, disfrazado de francesa y huyendo de la persecución erótica de Pietro Pietra, queda completamente pegado a (petrificado por) el cuerpo de una negra escondida tras las matas, que no es sino “una boneca de cera de carnaúba posta ali pelo gigante” (p. 51). Ese fetiche -que cristaliza un estereotipo racial y de género paradigmático, al servicio del capitalismo- le devuelve a Macunaíma, en espejo, su propia amenaza de reificación²¹³. Esa figura fetichizada (paralela e inversa a la Uíara que en el final seduce a Macunaíma) revela la identidad que el “otro” ha tratado de borrar de sí, pues desenmascara especularmente los binarismos (masculino/femenino, blanco/negro, verdadero/falso, centro/periferia, sujeto/objeto, Uno/Otro) sobre los que se erige la identidad que se desenmascara como precaria y ambivalente.

El mismo juego complejo de identidades de género, raza y cultura heterogéneas y yuxtapuestas emerge cuando, desesperado por no conseguir la “muiraquitã”, y fracasando en las pruebas que se infrije para medir sus fuerzas, Macunaíma acude a una macumba en Río de Janeiro para pedir la intervención de Exu. En la ceremonia, Macunaíma -en proceso de aculturación- descubre la “cachaça”, y cuando se manifiesta Exu en una polaca/macumbeira, el protagonista entra en trance convirtiéndose en un nuevo hijo del orixá. Cuando llega el momento de los pedidos y promesas, Exu imparte una suerte de “justicia nacional”: a un médico le niega escribir en portugués con elegancia académica y a un hacendado le niega la erradicación de las hormigas y el paludismo de sus tierras (p. 62), afirmando así la inevitabilidad de los males declarados por el dicho popular (de “Pouca saúde e muita saúva...”) inventado en la novela.

su colección fue comprada “por mil contos” a la emperatriz de las icamiabas, p. 51).

²¹³ En efecto, la muñeca de cera, así como también el cesto que se traga a Macunaíma, evidencian el dominio del capitalista sobre los objetos (no sólo sobre las máquinas, sino también sobre clisés de las culturas populares, alegóricamente al servicio del mercado). Por lo demás, a partir de ese episodio se inicia una secuencia de captura, huída y persecución fantásticas. Luego de escapar de un hormiguero gracias al ardid del pene, Macunaíma consigue regresar a la pensión.

En ese contexto Macunaíma le pide a Exu que haga sufrir a Pietro Pietra; Exu acepta, y la mujer poseída convoca en sí al capitalista, para que Macunaíma la/lo golpee y le ordene verbalmente castigos insólitos (entre otros, tomar un baño salado e hirviendo, caminar pisando vidrio a través de un mato de ortigas hasta los Andes y recibir la mordida de numerosísimas alimañas) que se ejecutan en el cuerpo de la mujer/que es Exu/que es Pietro Pietra (quien mágicamente está recibiendo en San Pablo “una tremendísima sova”, p. 63). Por medio de ese juego de cajas chinas, ese cuerpo anómalo de identidades migrantes y múltiples pone en escena el lazo estrecho entre posesión y transculturación. En el clímax mágico de esas yuxtaposiciones absurdas, se superponen las tensiones que fracturan la identidad individual y colectiva (las oposiciones entre tradición y modernidad, masculino y femenino, centro y periferia, inmanencia y trascendencia, aura y desaturatización).

A la vez, la ceremonia se presenta como una instancia paradigmática de integración colectiva de obreros, profesionales, marginales, inmigrantes europeos, e incluso intelectuales vanguardistas, acercándose (aunque de manera polémica) a las representaciones álgidas de la integración nacional por la cohesión popular, paradigmáticas en la tradición literaria y ensayística brasileña que hemos considerado (en sus modulaciones románticas y naturalistas, desde el “Lundu” de Rugendas o la novela de Almeida, a las ficciones de Azevedo y do Rio, o los ensayos de Celso o Nina Rodrigues)²¹⁴. En efecto, cuando Macunaíma llega al “terreiro”, encuentra “...muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, toda essa gente e a função ia principiando” (p. 57); iniciada la ceremonia, reparten una vela “pra cada um dos marinheiros marceneiros jornalistas ricos gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados-públicos! todas essas gentes...” (p. 57) que participan activamente del ritual, entregándose semidesnuda y sudorosa a la danza, la bebida, el trance y los ruegos²¹⁵ (además del estado de inconsciencia colectiva, el olor de los cuerpos, en una mezcla de “budum coty pitium e o suor de todos” -p. 59- refuerza la cohesión)²¹⁶. La acumulación de

²¹⁴ En particular la macumba de *Macunaíma* cita (pero también se diferencia) de las *Memórias de um sargento de milícias*, pues Mário muestra el proceso sincrético y entronizador de las manifestaciones afroamericanas en el seno de la cultura de las élites (que, tal como se registra en las *Memórias...*, aún en el s. XIX no se ha producido). Por lo demás, no parece casual que el “terreiro” se halle situado “no Mangue no zungu da tia Ciata” (p. 57): se trata de un espacio marginal semejante a aquel en donde se practica “feitigaria” en las *Memórias...* Al respecto, véase el análisis de Mário sobre la novela de Almeida, en Andrade (1941). Para considerar los lazos entre *Macunaíma* y la tradición satírica encarnada en las *Memórias...* véase por ejemplo Nogueira Galvão (1976).

²¹⁵ La enumeración de ese colectivo sin fronteras se repite insistentemente a lo largo del mismo capítulo.

²¹⁶ En esa cita, obsérvese de qué modo el texto explota la acumulación de elementos heteróclitos,

sustantivos y la ausencia de comas crea en el espacio del "terreiro"/del discurso una masa homogénea e impersonal, forjando un colectivo social (agrutinador de clases, grupos, nacionalidades, razas, géneros, valores y legalidades heterogéneas) que suspende temporalmente sus límites identitarios. Ese recurso se exagera a medida que los asistentes entran en trance y se manifiesta el orixá convocado. En estos casos, la cohesión por el rito irracional (que suspende las identidades individuales) se transpone al discurso estético por medio de la cohesión por la enumeración sin comas que suspende los límites de los sustantivos enunciados, buscando crear un nuevo signo colectivo²¹⁷ potencialmente paradigmático para la vanguardia²¹⁸. Y aquí la convergencia entre la práctica cultural y el recurso expresivo prueba de qué modo el primero opera como modelo formal en la construcción del texto transculturado²¹⁹.

En la novela, la macumba se presenta como una de las ceremonias sincréticas por antonomasia, ya que involucra a divinidades africanas y amerindias, así como también al diablo en la tradición católica (de hecho, de los múltiples sentidos condensados en torno a la figura yoruba de Exu, el narrador refuerza la asociación con el diablo, al tiempo que la "mãe-de-santo" reza una versión desviada -sacrílega- del "Padre nuestro" católico)²²⁰.

Además de los episodios considerados de la francesa y la macumba, varias veces Macunaíma le compra armas, balas y whisky a los ingleses simulando exitosamente que habla

indigenistas y emblemáticos de la industrialización (en la alusión al "Coty"), reproduciendo así en el plano de la lengua la aglutinación homogeneizadora desplegada en el ritual.

²¹⁷ Como la macumba, la celebración del día "do Cruzeiro" constituye en la novela otra instancia generadora de cohesión colectiva (p. 89). Sin embargo, el texto privilegia el rito de fusión irracional situándolo muy por encima de la moderna fiesta cívica. De cualquier modo, Mário sigue evidentemente los pasos de las *Memórias de um sargento de milícias*, al forjar ficcionalmente espacios paradigmáticos de integración social.

²¹⁸ De hecho no es casual que se sugiera la existencia de un lazo simbólico entre la macumba y los miembros de la vanguardia modernista, cuando la ceremonia se cierra con la danza de un samba en el que "...tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada" (p. 64).

²¹⁹ Por lo demás, ese sincretismo de los diversos grupos sociales se revela idéntico al practicado por el narrador frente a la naturaleza, o inclusive frente al dinero o la colección arqueológica de Pietro Pietra. De este modo, el recurso transculturador crea una disonancia inquietante al homogeneizar bienes con valores simbólicos diversos e incluso opuestos.

²²⁰ El sincretismo religioso es continuamente puesto en escena por el texto. Así por ejemplo, en el capítulo X un indio y su mujer, "Mãe de Deus", llegan a la pensión de Macunaíma y bautizan al héroe convirtiéndolo a la religión "Caraimonhangá" (una corriente mesiánica, indígena/católica, probablemente del s. XVI) que en el presente ficcional "estava fazendo furor no sertão da Bahia" (p. 87).

inglés, o planea disfrazarse de pintor para conseguir una beca del gobierno y viajar gratis a Europa. No es casual que el texto juegue tan insistentemente con el travestismo (literal y simbólico) y con la migración de las identidades de género, raza y cultura, creando combinaciones carnalescas, insólitas e increíblemente inverosímiles: por una parte, esas metamorfosis identitarias reproducen el proceso de transculturación que, más abiertamente, estalla en otras instancias estilísticas, temáticas y narrativas del texto; por otra parte, ponen en evidencia un trazo “idiosincrático” de la cultura popular (del “carácter social”) marcado por la carnavalización del cuerpo (individual y colectivo) y del lenguaje. Así, la cohesión colectiva por la vía de una mística irracional²²¹, los sucesivos -y grotescos- travestismos identitarios, las muertes y resurrecciones, la sexualidad exuberante, la parodia de la alta cultura, el tono irreverente o la coprolalia (entre otros elementos) dan cuenta de una concepción carnalesca de esa identidad cultural en formación. El propio concepto de “cuerpo inacabado” (central en esas imágenes carnalescas) metaforiza el inacabamiento y la dinámica de esa identidad colectiva “sin carácter”.

Travestirse con la cultura dominante se revela también como un juego de doble filo: puede constituir una estrategia sutil de resistencia (para recuperar la “muiraquitã” perdida o para obtener armas y mercancías extranjeras), pero en general conlleva el riesgo del extravío. De hecho, comenzada la aculturación en San Pablo (que especialmente se desarrolla a partir de la iniciación del protagonista en la sexualidad reificada del capitalismo), Macunaíma experimenta la envidia y el deseo de ser “el otro”, asume la lengua dominante, traiciona los valores del trópico, y regresa a la selva para morir víctima del anhelo de ser plenamente aculturado.

Por ello, a pesar de la celebración de la mezcla implícita en el texto, ni en la macumba ni en otras instancias de travestismo y migración de las identidades esta convergencia implica una anulación homogeneizadora de las tensiones. Por el contrario, anticipándose a las “ambivalencias en equilibrio” que sesgan el pensamiento freyreano (y oponiéndose a las simplificaciones esencializadoras propuestas por *Retrato do Brasil*), en *Macunaíma* la convergencia de los polos opuestos subraya la disonancia absurda de los fragmentos heterogéneos e irreductibles con los que se constituye la identidad (social/racial/cultural) brasileña y latinoamericana²²².

²²¹ En este sentido, recuérdese que Mário, aunque católico, identifica el cristianismo oficial con la civilización importada de Europa, y valoriza en cambio las prácticas de “feitçaria” heredadas de las tradiciones culturales africanas y amerindias (concluyendo que el pueblo brasileño no es absolutamente católico). Por ende en *Macunaíma*, del mismo modo que en el pueblo brasileño, el sentido de la coherencia ética y de la responsabilidad social están relativamente ausentes.

²²² Por lo demás, el texto tampoco esencializa laudatoriamente la transculturación, pues

Así, creemos que Mário percibe claramente la conexión estrecha entre la migración espiritual de los rituales afro-americanos y los procesos dinámicos de mestizaje cultural, casi veinte años antes que Fernando Ortiz en el *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*²²³: travestismos (de género, raza, clase y/o cultura), transmigración y metamorfosis insólitas ocupan un lugar paradigmático en las transformaciones paródicas y fantásticas que se producen en *Macunaíma* precisamente porque operan como metáforas poderosas de la dinámica de la transculturación.



Ser el otro: los pliegues del deseo

El contacto inicial del protagonista con la modernización económica y cultural “central” (en San Pablo y Río de Janeiro), y especialmente con el poder encarnado por Pietro Pietra, despierta progresivamente en Macunaíma el deseo de “ser el otro”, de convertirse en un aculturado.

Esa entrega a la asimilación de la identidad hegemónica se ve reforzada por el juego de identidad y desdoblamiento que se establece entre Macunaíma y Piaimã: aunque en principio encarnan el enfrentamiento entre la cultura primitiva y la civilización moderna, ambos se disputan la posesión de la “muitaquitã”, ambos tienen debilidad por el sexo, fascinación por el dinero y por el poder emanado de la acumulación de bienes.

El deseo de la palabra

La imposibilidad económica de coleccionar bienes materiales de las culturas populares (así como también la imposibilidad de valorar con los parámetros del “otro” objetos que, en muchos casos, carecen en la propia cultura de los valores asignados por el otro) conduce al protagonista a realizar una colección simbólica en el orden del lenguaje. Luego de ingresar por primera vez al palacio del gigante, Macunaíma regresa a su pensión envidioso del poder encarnado por la célebre

reiteradamente ésta constituye una estrategia implementada “desde arriba” (por ejemplo por Piaimã) para dominar más eficazmente a los subalternos.

²²³ Sobre los lazos entre rituales afro-americanos y proceso transculturador en la reflexión de Fernando Ortiz, véanse Díaz Quiñones (1998) y el Apéndice de la tercera parte en la presente

colección del capitalista:

“Macunaíma estava muito contrariado. Venceslau Pietro Pietra era um colecionador célebre e ele não. Suava de inveja e afinal resolveu imitar o gigante. Porém não achava graça em colecionar pedra não porque já tinha uma imudície delas na terra dele pelos espigões (...). E todas essas pedras já tinham sido vespas formigas mosquitos carrapatos animais passarinhos gentes e cunhãs e cunhatãs (...)... Pra que mais pedra que é tão pesado de carregar!... (...) Matutou matutou e resolveu. Fazia uma coleção de palavras-feias de que gostava tanto” (p. 54).

La cita demuestra la formación de un juicio híbrido, basado tanto en la emergencia del deseo de “ser otro” como en la perduración de las concepciones propias (visibles en la imposibilidad de incorporar los valores arqueológicos del “otro”, o de prescindir del pensamiento mítico que fundamenta la propia cultura). A la vez, el deslizamiento de la colección de piedras a la de palabras (del plano material al simbólico, de la arqueología al lenguaje) revela la conciencia autocrítica del texto en relación al papel del intelectual preocupado (como el propio Mário) por aprehender las culturas populares. La envidia y la colección simbólica de palabras (en lugar de la de bienes) pone en evidencia los lazos sutiles de identificación entre el intelectual y la clase dirigente. En este punto, *Macunaíma* proyecta en el personaje el autoanálisis también desplegado en *O turista aprendiz*, procesando así, en ambas instancias, el propio sentimiento de culpa frente a las manipulaciones arbitrarias de la cultura del “otro”²²⁴.

En el capítulo IX (situado no casualmente en la mitad del libro) se detiene la narración oral y el registro enunciativo popular/vanguardista que sesga el resto del texto, pues el protagonista, asumiendo el lugar del rapsoda, escribe una carta para las indias del “mato”. Ése

tesis.

²²⁴ Por lo demás, la conciencia de los límites del poder de la palabra (del orden simbólico) se evidencian cuando, en el capítulo XI, Macunaíma enfrenta al “Chuvisco” desafiándolo a amedrentar a Pietro Pietra. Para ello, Macunaíma apela a su colección de palabras como arma. El ataque transcurre en un plano puramente simbólico: Macunaíma lanza su colección de malas palabras, pero no sólo no es percibido por Pietro Pietra (mientras que el “Chuvisco” deja caer unas gotas que sí espantan al gigante), sino que además este último se apropia rápidamente de los términos de la colección que le resultan desconocidos (“Tem algumas que a gente não conhece inda não, guarda pra nossas filhas”, p. 101). El episodio también sugiere que existe una distancia insalvable entre la eficacia de la colección de culturas populares por el intelectual, y la fuerza de la “auténtica cultura popular original”: el personaje mítico es más fuerte que el aculturado (que, “sin querer”, sigue operando como mediador, colocando los bienes de la cultura popular al servicio del capitalismo).

texto expone una concepción de la lengua opuesta a la del narrador de *Macunaíma*, evidenciando hasta qué punto el personaje popular cae víctima del “preconceito” grafocéntrico²²⁵. En efecto, la carta revela abiertamente la aculturación deficiente del protagonista, recién llegado a un mundo letrado que apenas conoce en términos fragmentarios. Además, la adopción de la forma dominante vehiculiza la exteriorización de valores y “preconceitos” de la ideología hegemónica (visibles en la mención apenas alusiva del dinero y el sexo), ahora percibidos desde la perspectiva dominante, y ajenos por completo a la identidad de origen del personaje.

Reproduciendo el proceso histórico de colonización (pero ahora desplegándolo “desde adentro”), la carta prueba el esfuerzo de aculturación del propio aculturado, y el olvido (característico del etnocentrismo) de la distancia entre la identidad propia y la del “otro”. Acaso explotando cierto valor ritual de la palabra hermética²²⁶, Macunaíma pasa por alto que las icamiabas no saben leer y que desconocen el portugués “académico”, careciendo además del bagaje cultural necesario para decodificar ese discurso saturado de cultismos, en su mayoría equívocos. De este modo, dirige hacia sí (hacia sus súbditas) la mirada colonial, percibiéndose a sí mismo como un “otro”, y negando la especificidad de esa “otra identidad”²²⁷.

Conciente del papel de la lengua como instrumento de poder, Macunaíma pretende apelar a la lengua portuguesa “más pura” para rechazar el mestizaje y afirmar su dominación; así, entre los “latinórios” hay sólo algunos sustantivos tupis (como “icamiabas”, “muiraquitã”, “Tiete”, “tapir” y “jacarandá”): acercándose paródicamente y “sin querer” al discurso etnográfico colonial y romántico desplegado sobre la cultura indígena (y en donde *O Guarani* de Alencar resulta un ejemplo paradigmático), esos términos aislados prueban la gravitación central de la cultura europea y el desplazamiento máximo al margen, de la cultura “otra” (a la que se reserva apenas el lugar de un detalle de curiosidad local).

²²⁵ Para el concepto de “grafocentrismo”, véase Lienhard (1990). En el final Macunaíma expone su desprecio “preconceituoso” por el “linguajar bárbaro e multifário” del portugués oral, y celebra la lengua escrita en la que “...surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana...” (p. 84).

²²⁶ Fonseca (1988) advierte que, como en la “feitiçaria” primitiva es común el uso “hipnótico” de textos incomprensibles para los asistentes, es probable que la carta juegue con la apelación al efecto hipnótico de ese discurso anacrónico para reforzar el ejercicio del poder (en este sentido, recuérdese la proximidad del ritual de macumba, al que Macunaíma ha apelado para vengarse de Pietro Pietra, en el capítulo anterior).

²²⁷ Incluso recuérdese que, en el cierre, el lector descubre que el relato ha sido narrado por un papagayo a un hombre a orillas del Uraricocira y que, terminada la narración, el papagayo emprende vuelo con rumbo a Lisboa, lo que refuerza las metáforas de la migración cultural de abajo hacia arriba.

Esforzándose por erigirse en dueño de la palabra escrita y en portador de un saber legítimo (en el fondo, improvisado y espurio), reproduce una sucesión “no digerida” de términos y frases cultas; dominado por la sobrevaloración de la alta cultura escrita, el registro se ancla de manera regresiva en el período colonial, atribuyéndose a sí el poder del conquistador, del letrado y del político. De hecho refuerza la relación de poder en la lengua, subrayándola a través del empleo del “Nos” mayestático y de la división nítida entre Emperador y súbditas²²⁸. Aun así, dado el énfasis obsesivo puesto en el ejercicio de la sexualidad (y en la necesidad de obtener dinero para “comprar” el sexo mercantilizado de la ciudad), la carta deja entrever la imposibilidad de abandonar los valores y los instrumentos conceptuales propios: aunque el colonizado celebre ser colonizado (reproduciendo así los gestos de una larga tradición que se remonta a Peri e Isaura como modelos románticos ejemplificadores), las huellas de la cultura previa y los huecos de la cultura hegemónica delatan su origen dominado. Incluso, agregando una nueva fractura en el seno del texto, la obsesión por la satisfacción sexual atenta contra los tabúes que fundamentan ese “latinório” altisonante y colonial.

Esta legitimación del propio carácter colonizado se refracta invertida en la colonización “desde abajo” que, inmediatamente después, Macunaíma emprende “por error” (y paradójicamente como resultado de su propia aculturación): en el capítulo X, una joven coloca una flor en el “ojal” del protagonista; pero como éste no conoce el término, y ya ha internalizado los pruritos éticos de la civilización, reprime las palabras “buraco” y “orificio” para enunciar en cambio “puíto”, un tupinismo grosero y desconocido que comienza a expandirse por la ciudad²²⁹, convirtiéndose en moda e incluso desplazando términos extranjeros (como el afrancesado “boutonnière”, p. 88)²³⁰. Citando (velada e irónicamente) la fantasía tupinizante de Policarpo

²²⁸ En consecuencia, tal como advierte Fonseca (1988), la lengua culta resultante de esa aculturación improvisada es un “monstruo petrificado”. No casualmente, además de la referencia implícita en torno a Pietro Pietra (por su colección arqueológica y por el nombre), en el tercer párrafo de la carta se alude al canto V de *Os Lusíadas* de Camões, en el que se menciona precisamente un monstruo transformado en piedra. A la vez, Macunaíma realiza un gesto emblemático de cosificación del mismo sistema que cosifica bienes y sujetos cuando, al partir de San Pablo, convierte a la ciudad en un “bicho-preguiça” de piedra. Así, desde la perspectiva filosófica (abordada por Ancona Lopez y Berriel), el gesto implica desenmascarar el carácter decadente de la civilización moderna; desde el punto de vista aquí propuesto, el protagonista consolida la reificación del capitalismo, convirtiendo la ciudad en un monumento pétreo, e incluso devolviéndole al capitalismo lo que éste le hace a las culturas populares.

²²⁹ Cavalcanti Proença (1974: p. 177) advierte que significa “ano” en tupi-guarani.

²³⁰ En la semana siguiente, durante la fiesta “do Cruzeiro”, Macunaíma se amiga fugazmente con Fräuelin, una inmigrante alemana (un personaje protagónico en la novela *Amar, verbo intransitivo* de Mário); Fräuelin apela al término “puíto” para colocarle al protagonista una flor en el ojal (p. 89); aunque éste primero se escandaliza, rápidamente comprende el éxito de su invención, pues la

Quaresma, la experiencia muestra los intersticios por los cuales es compensada, aunque sólo en parte y apenas en el orden simbólico, la hegemonía avasalladora de la cultura dominante.

Un episodio posterior contrapesa más enfáticamente la tendencia aculturadora desplegada en la "Carta", cuando en la plaza pública Macunaíma asiste al discurso de un mulato que, trepado a una estatua y ante un nutrido público, dirige una loa a las estrellas del "Cruzeiro" en un tono "bacharelesco" y saturado de clisés parnasianos. Indignado con la "mentira" del mulato²³¹, el protagonista interrumpe al orador, trepa a la misma tarima e expone la interpretación indígena sobre el origen mítico de esas estrellas, a partir de la historia de "Pauí-Pódole" (p. 91-92)²³². La plaza se revela como la representación simbólica de la esfera pública en la que se debaten diversas concepciones de la cultura, ideológicamente enfrentadas y estratégicas en la construcción de la identidad nacional.

Instancia compensatoria del arrasamiento aculturador de las tradiciones populares, esa fantasía erige a Macunaíma (y con él, al propio Mario, folklorista y vanguardista) en una figura

palabra no sólo se ha expandido: incluso los filólogos acaban de publicar "...que pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metafonia metátese próclise prótese aférese apócope haplogia etimologia popular (...), a palavra 'botocira' viera a dar em 'puíto', por meio duma palavra intermediária, a voz latina 'rabanius' (botocira-rabanius-puíto), sendo que rabanius embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no sermo vulgaris" (p. 89). Así, el episodio también permite que el texto expanda su parodia al carácter construido, falso y hermético del saber erudito. En ese sentido, esa absurda etimología imaginaria prolonga la parodización de la jerga docta emprendida en el capítulo anterior (en la "Carta pras icamiabas"). Al mismo tiempo, esa invención filológica prueba la manipulación reduccionista a la que se someten los restos de la lengua del "otro" que ingresan en la cultura dominante.

²³¹ Y aquí la acusación de "mentiroso" no deja de implicar una ironía para con el propio Macunaíma (que miente continuamente) y para con la ficción en su conjunto (que se sostiene en base a una proliferación descontrolada de fabulaciones). De hecho, mito, mentira y narración suponen en la novela el mismo tipo de juego imaginario.

²³² El mito narra cómo el pájaro mutum ascendió al cielo huyendo de las hormigas, gracias al camino iluminado por las luciérnagas, para convertirse luego en el Cruceiro del Sur. En ese mito, como en todo *Macunaíma* (por ejemplo, en la muerte de Ci y del protagonista), el ascenso de los seres que se convierten en estrellas (en "pai de vivos") equivale en términos simbólicos a su ingreso en el canon de la tradición (como Ci en el capítulo III, la cabeza de la "boiúna Capei" que se convierte en la Luna en el capítulo IV, Suzi en el capítulo XIII, Iriqui en el XV, o el propio Macunaíma, transformado por Pauí Pódole en la constelación de la Osa Mayor, en el XVII). Sintomáticamente, algunos personajes mueren sin ascender: la madre de Macunaíma (cuyo cadáver se convierte en un cerro, p. 21), y especialmente Pietro Pietra (a quien el texto niega toda forma de trascendencia después de la muerte). Por lo demás, amén de la mención en el texto, como al pasar, de Carlos Gomes erigido en estrella (p. 119), la versión en manuscrito de *Macunaíma* estaba dedicada no sólo a Paulo Prado sino también a "José de Alencar/ pai-de-vivo que brilha no vasto campo/ do céu", lo que pone en evidencia la deuda conciente de Mário para con el legado romántico. Al respecto, véase Berriel (1987).

legítima capaz de reinstalar en el centro de la escena cultural significados y valores marginales y en proceso de disolución. De hecho, la narración pública del mito acalla al mulato “bacharelesco”, conmueve profundamente la sensibilidad de la audiencia (que se retira “feliz no coração cheio de explicações e cheio das estrelas vivas”, p. 93) y modifica en parte su concepción del mundo (pues “Ninguém não se amolava mais nem com dia do Cruzeiro nem com as máquinas repuxos misturadas com a máquina luz elétrica”, p. 93)²³³. Incluso, en el clímax de esa consagración trascendente del “intelectual folklorista en plena ciudad moderna”, el propio “Pauli-Pódole” aprueba su defensa y le agradece al héroe desde la altura²³⁴.

La cámara oscura se mira a sí

En el marco de este proceso de aculturación, junto con la adopción de la palabra del “otro”, Macunaíma internaliza un modo de mirarse a sí mismo y al entorno nacional desde una perspectiva ideológica de largo aliento, vinculada al colonialismo económico y cultural. Macunaíma ha introyectado el discurso etnocéntrico propio de la clase dirigente y letrada, que desemboca tanto en el ufanismo de Celso como en su antítesis “paulopradiana”; en consecuencia, tergiversa la alienación de la ciudad moderna concibiéndola como un escenario paradisíaco, y rechaza el trópico como un espacio de degradación y enfermedad.

En efecto, por una parte Macunaíma aborda la descripción laudatoria de la ciudad moderna apelando al tópico clásico de la “Visión del Paraíso”. En la “Carta pras icamiabas” -el primer ejercicio antropológico desplegado por el personaje durante su llegada a San Pablo-

²³³ Aunque proyectado en términos imaginarios, ese público conmovido forma parte del horizonte de recepción que *Macunaíma* busca captar y/o construir. Recuérdese que, en el inicio del capítulo XI, el protagonista espera impaciente para salir “a contar mais casos pro povo” (p. 94). Un rol semejante asume el protagonista en el capítulo XIV cuando, en el umbral del palacio de Pietro Pietra, interrumpe la escena amorosa entre un chofer y una criada, para contarles el mito del nacimiento del automóvil a partir de una onza parda. Nuevamente la narración mítica surte el efecto poético esperado pues cuando Macunaíma termina el relato ambos jóvenes lloran conmovidos (p. 129-132). Simbolizando la inhumana fragmentación del sujeto practicada por el capitalismo, luego de la “comunião sexual” y de la “comunião mítica” (instaurada por el relato de Macunaíma), el chofer cae ingenuamente víctima de la antropofagia del monstruoso Piaimã.

²³⁴ El mecanismo de fondo implícito en ese episodio se reitera en el capítulo siguiente, cuando un estudiante dirige a la multitud, frente al edificio de la Bolsa, una arenga política y nacionalista contra el “mentiroso” Macunaíma; discriminado como perturbador del orden y extranjero, el protagonista se contagia del brote xenófobo e intenta defenderse a golpes, atacando con especial virulencia a un inmigrante rubio que despierta su envidia. Sin embargo, a diferencia de la “Carta” y de la narración del mito de “Pauli-Pódole”, esta escena sitúa a Macunaíma en un lugar social

convierte ese espacio hegemónico en un escenario exótico y des-realizado²³⁵. Aquí Macunaíma vuelve a narrar la ciudad desde el extrañamiento, pero ahora siguiendo la perspectiva fascinada e hiperbolizadora típica de los conquistadores coloniales: la “Visão do Paraíso” que los cronistas del descubrimiento proyectan sobre la naturaleza americana permite aprehender una San Pablo utópica. Indirectamente, su idealización delirante desenmascara el carácter arbitrario de las visiones paradisíacas en su conjunto, como meras construcciones imaginarias:

“As águas são magníficas, os ares tão amenos quanto os de Aquisgrana ou de Anverres, e a área tão a eles igual em salubridade e abundância, que bem se poderá afirmar, ao modo fino dos cronistas, que de tres AAA se gera espontaneamente a fauna urbana” (p. 80)²³⁶.

Evidenciando el deseo inconsciente de autocolonizarse importando la civilización central a su reino, Macunaíma planea en primera instancia llevar prostitutas paulistas que le enseñen a las icamiabas “um moderno e mais rendoso género de vida, que muito fará avultar os tesoiros do vosso Imperador”, y agrega que “...si não quiserdes largar mão da vossa solitária Lei, sempre a existência de algumas centenas dessas damas entre vós, muito nos facilitará o ‘modus in rebus’ quando for nosso retorno ao Império do Mato Virgem...” (p. 79), aunque también teme que las Amazonas se lesbianicen, contaminadas por los vicios de las prostitutas modernas. Inmediatamente después amplía hiperbólicamente el proyecto aculturador, planeando la importación de la lengua y la cultura, e incluso la erección de una ciudad moderna semejante a San Pablo en plena selva:

“...si não descuidamos do nosso talismã, por certo que não poupamos esforço nem vil metal, por aprendermos as coisas mais principais desta eviterna civilização latina, por que iniciemos, quando for do nosso retorno ao mato Virgem, uma série de melhoramentos que, muito nos facilitarão a existência, e mais espalhen nossa prosápia de nação culta entre as mais cultas do Universo. E por isso agora vos diremos algo sobre esta nobre cidade, pois que pretendemos construir uma igual nos vossos domínios e Império nosso” (p. 79).

marcadamente marginal e ilegítimo.

²³⁵ En verdad, el texto aparece plagado de numerosos detalles que apuntan a desautomatizar la mirada del lector respecto del mundo moderno y del de la otredad (así por ejemplo, ironizando provocativamente con respecto a la exotización de la propia imagen, Macunaíma -triste al descubrir la partida de Pietro Pietra rumbo a Europa- es llevado por los hermanos a pasear... a un leproso, para que se divierta y alivie sus pesares, p. 112).

²³⁶ La mención de las tres “A” es una cita irónica de los primeros cronistas brasileños (especialmente de Gândavo y Soares e Souza) que insisten en la metáfora etnocéntrica de que los indígenas brasileños desconocen las letras que permiten nombrar términos tales como la ley, la política y la religión.

De este modo, dando una nueva vuelta de tuerca al problema de distancia e intraducibilidad entre culturas, los travestismos culturales se yuxtaponen, creando un juego complejo de espejismos y distorsiones (que reproduce en el plano del lenguaje los travestismos teatrales y fantásticos escenificados en los capítulos previos). Macunaíma narra fascinado, a sus pares dominados y a través de una defectuosa lengua dominante, trazos de la cultura dominante que desearía imponer para aculturar a sus lectores; pero al no abandonar tampoco los propios valores, las contradicciones de la aculturación conducen a una situación grotesca, e incluso trágica. Así, el protagonista fuerza analogías reduccionistas y cae en errores hermenéuticos insólitos, o desenmascara con asombro la distancia cultural, generando irónicamente y “sin querer”, una crítica al sistema idealizado (y a los discursos que sostienen ese sistema). Por ejemplo, las condiciones insalubres de vida en la ciudad y las enfermedades sociales vinculadas a la explotación se entienden como un mecanismo inteligente para mantener el equilibrio poblacional. De este modo, la mirada extrañada del lector observa “por primera vez” el carácter inverosímil (al mismo tiempo fantástico y anómalo) del Brasil moderno, saturado de asimetrías y contradicciones flagrantes. Desenmascarando la arbitrariedad de los discursos hegemónicos (referidos por ejemplo al control social), advierte con fascinación que por las calles de “Paulicéia” vuela un polvo

“...em que se despargem diariamente mil e uma espécimens de vorazes macróbios, que diziman a população. Por essa forma resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários; e assim se conservam sempre as gentes em número igual” (p. 80).

Inclusive, “tão bem organizados vivem e prosperam os paulistas na mais perfeita ordem e progresso” que atraen a “todos os leprosos sulamericanos” que “animam as estradas do Estado e as ruas da capital, em garridas comitivas equestres ou em maratonas soberbas que são o orgulho de nossa raça desportiva” (p. 82)²³⁷. A tal punto es perfecto ese equilibrio social utópico, que los paulistas no necesitan exitarse con ortigas (como hacen los salvajes), pues aquí los mosquitos

“...se encarregam dessa faina; e obram tais milagres que, nos bairros miseráveis, surge anualmente uma incontável multidão de rapazes e raparigas bulhentos, a

²³⁷ Estableciendo un corte abrupto, inmediatamente después esos juicios se revelan como una ironía conciente contra la sociedad moderna (lo que conduce a la enunciación rimbombante del proverbio “Pouca saúde e muita saúva...”, p. 82).

que chamamos 'italianinhos'; destinados a alimentarem as fábricas dos áureos potentados, e a servirem, escravos,..." (p. 83)²³⁸.

Además de la parodia inconsciente y descontrolada del discurso colonial o del higienismo y del control social decimonónicos, la carta se vuelve también un espacio especular que refracta (cómicamente distorsionados, pero sin perder por esto su valor de verdad) los estereotipos y clisés con que se ha articulado históricamente la identidad regional, desde la colonia hasta *Retrato do Brasil* inclusive. Así,

"São os paulistas gente ardida e avalentoadada, e muito afeita as agruras da guerra. Vivem em combates singulares e coletivos, todos armados da cabeça aos pés; assim assaz numerosos são os distúrbios por cá, em que, não raro, tombam na arena da luta, centenas de milhares de heróis, chamados bandeirantes" (p. 81).

Por otro lado, no es casual que sólo en el marco de la experiencia aculturadora en San Pablo Macunaíma invente el juicio "patologizante" sobre Brasil "Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são" (p. 69). Ese juicio evidencia la asimilación y síncretismo de una reflexión "bacharelesca", negativa, etnocéntrica y de largo aliento, recogiendo varios géneros discursivos y de períodos diversos, en torno al problema del atraso nacional²³⁹.

²³⁸ Cuando descubre la mercantilización del sexo, le cuenta a sus "Amazonas" "...que as donas de cá não se derribam a pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal, repuxos brasonantes de champagne, e uns monstros comestíveis, a que, vulgarmente, dão o nome de langosta" (p. 74). O concibe el hacinamiento en la ciudad como un efecto estético virtuoso, "tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população" (p. 80).

²³⁹ En efecto, el juicio decretado por Macunaíma sincretiza dos trazos paradigmáticos de la condena del trópico en el pensamiento colonial: la degradación de la naturaleza (contra-mito del "Paraíso") y el predominio de la enfermedad. Según Cavalcanti Proença (1956), ese leitmotiv resulta de la fusión de dos frases célebres pronunciadas por intelectuales que afirman la mirada colonial/lista: Saint-Hilaire ("ou Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com Brasil") y el médico Miguel Pereira ("O Brasil é ainda um vasto hospital"), amén de un epigrama irónico de Gregório de Matos ("Milagres do Brasil são"). Además, téngase en cuenta que Macunaíma pronuncia ese juicio justamente después de prometer fidelidad al trópico (a Vei) y de caer en la tentación de traicionarla. El juicio reaparece en el capítulo IX (en la carta a las icamiabas), en el X (invertido, en el discurso del narrador -p. 90-, y luego en el discurso de Macunaíma en la plaza pública) y en el XV (cuando a punto de regresar al Uraricoeira, el protagonista convierte a San Pablo en un "bicho-preguiça" "todinho de pedra"). Finalmente, en el capítulo XVII quien repite la frase es el papagayo, único resto del séquito real. En boca del pájaro-narrador, la frase adquiere un sentido netamente paródico, propio de un discurso estereotípico.

Por otro lado, resulta interesante recordar que, tal como ha advertido la crítica brasileña (Ancona Lopez, 1988 y Fonseca, 1988, entre otros), incluso la expresión *leitmotiv* que el protagonista repite en toda circunstancia, como marca personal (el "Ai! que preguiça" alusivo al

No sólo el protagonista introyecta y explora las posibilidades de ese linaje de representaciones coloniales: siguiendo los movimientos de autoanálisis esbozados en *O turista aprendiz*, también el narrador retoma irónicamente los tópicos e ideogramas claves de esa genealogía heredada²⁴⁰.

Al mismo tiempo, ya en San Pablo, recreando una síncretis entre las instancias polarizadas de la selva y la ciudad moderna, el narrador describe la presencia de un árbol paradisíaco que da todos los frutos posibles. Evidenciando la fusión de elementos naturales heterogéneos (propio del pensamiento “primitivo” que sesga la cosmovisión del texto), ese árbol está también mágicamente saturado de animales (p. 42). En la medida en que el árbol mágico se sitúa en las inmediaciones del palacio del “regatão peruano”²⁴¹, el texto sugiere la apropiación del Paraíso por el colonialismo (y por el neocolonialismo encarnado en la figura del capitalista extranjero); en este sentido, el árbol mítico duplica el museo arqueológico de Pietro Pietra, que reúne todos los “frutos” expropiados de las culturas populares. A la vez, su emplazamiento en el seno del capitalismo antropófago le asigna el valor de una ilusión o falsa conciencia -de una construcción al servicio de esos intereses “coloniales”-, a la vez que el texto afirma la interpenetración (indisoluble y ambivalente) de los polos socioculturales contrapuestos.

Por otra parte, *Macunaíma* pone en evidencia la perduración del colonialismo explorando también la anulación de la temporalidad realista: múltiples tiempos históricos se sincretizan revelando las huellas vivas del pasado que des-realizan el país como un escenario anómalo de asincronías fantásticas²⁴².

triunfo del ocio y del placer) cita veladamente un texto de Padre Anchieta que, en el s. XVI, se refiere al animal “Aig” (onomatopeya del sonido producido por éste) o “preguiça”. Puede pensarse que esa cita pone en evidencia hasta qué punto la tensión entre las culturas dominante y dominada crea un sustrato que atraviesa el lenguaje, volviendo imposible pensar fuera del mismo.

²⁴⁰ Así por ejemplo, despliega ficcionalmente varias imágenes ufanistas sobre el carácter paradisíaco de América, cuando los tres hermanos e Iriqui recorren inicialmente (en el capítulo III) un territorio que, suspendiendo toda referencia verosímil, aparece saturado de símbolos coloniales que sugieren una visión alegórica del Paraíso. En efecto, anticipando el encuentro “edénico” de Macunaíma con Ci, los viajeros recorren la “cidade das Flores”, la “estrada dos Prazeres” y el “salto da Felicidade”, para llegar a los cerros de Venezuela (precisamente al lugar en donde Colón supuso que estaba el Paraíso).

²⁴¹ Quien, a la vez, habita en las afueras de San Pablo, es decir, en un punto imaginario de frontera que permite articular las penetraciones recíprocas entre la selva y la ciudad.

²⁴² Por ejemplo, en camino hacia San Pablo los hermanos pasan por la casa del “bacharel de Cananéia”, un personaje medieval que lee manuscritos europeos en plena selva amazónica (p. 32); cuando Macunaíma huye, después de robar el anzuelo de un inglés, recorre una zona plagada de

Estas huellas insólitas encarnan la pervivencia de diversos sustratos del pasado antiguo, medieval, colonial y decimonónico, volviendo palpable la presencia activa de los residuos ideológicos (asociados sutilmente con esas etapas) en un “absurdo Brasil” temporalmente descoyuntado por las fracturas económicas, sociales y culturales que crean condiciones inverosímiles. Además de las asimetrías temporales, la yuxtaposición de huellas arqueológicas de diversos pasados refuerza los lazos entre esa cultura tropical y las civilizaciones antiguas. Inclusive, por medio de estos elementos el texto establece un juego de alusiones irónicas a la arqueología que “heleniza” el Amazonas (y el Brasil en su conjunto) como parte de una exotización “legitimante” (los restos fenicios y el torso griego podrían pensarse en la línea de las idealizaciones del mundo amazónico en Denis, Martius, Rugendas o Celso entre otros).



Fantasías y prácticas del trans-/aculturado

Atrapado por las contradicciones ideológicas en las que se trama la identidad nacional/continental como oposición a Europa, cuando el protagonista descubre que Pietro Pietra ha viajado al Viejo Continente con su familia (para “descansar da sova” recibida a través de la macumba), pasa de la obsesión por embarcarse también él, a la defensa de un latinoamericanismo exagerado que opera como compensación irónica de la imposibilidad de viajar²⁴³. Poco después, ese deseo reprimido de salir de la periferia regresa, puesto en acto en una

marcas de la cultura fenicia (p. 104); escapando de Ceiuci la Caapora, encuentra el torso de una escultura griega enterrada (p. 107); huyendo del monstruo Oibê, se encuentra con el cura Mendonça Mar o “frei Francisco da Soledade”, que hace tres siglos vive en el sertón como ermitaño y guía espiritual popular (p. 143), o en su antigua tapera del Uraricoeira se presenta el propio João Ramalho (canonizado como uno de los patriarcas fundacionales de la nación, en *Paulística y Retrato do Brasil*), junto a las primeras quince familias del “origen”.

Por otro lado, también el sustrato mítico reinventado en la novela incorpora en un mismo plano elementos arcaicos, de la tecnología moderna y de la historia colonial nacional, realizando una síncreisis global de temporalidades múltiples. Así por ejemplo, en el mito que cuenta Macunaíma sobre la conversión de una onza parda en automóvil, ésta -huyendo de una tigresa furiosa- llega a las ruinas de la antigua fundición de Afonso Sardinha, “no princípio da vida brasileira” (p. 130); la onza amarra a sus patas cuatro ruedas de metal que restan de ese origen mítico de la nación. Luego ingiere un motor y gasolina, y se coloca dos luciérnagas en la boca. Así, naturaleza, mito, historia colonial y tecnología moderna encuentran un punto de integración privilegiado, intentando saldar las asincronías y las asimetrías culturales.

²⁴³ El desopilante plan armado con los hermanos (que Macunaíma se disfrace de pianista o de

fantasía diurna fascinante: Macunaíma cree percibir, en la fuente del parque de Anhangabaú (en pleno centro de San Pablo), la llegada de una nave insólita que de lejos parece “um gaiola”, aunque al acercarse cobra la forma de un “vaticano”, de un transatlántico y un piróscafo. Entonces el protagonista se prepara para partir rumbo a Europa, despidiéndose de la multitud, mientras la atractiva tripulación internacional lo llama a bordo. Sin embargo, en el momento de subir a la nave

“...todos esses tripulantes soltaram vaias macotas caçoando do herói enquanto o navio manobrando sem parar dava a popa pra terra e flechava de novo pro fundo da gruta. E todos aqueles tripulantes viraram doentes com crispa sempre caçoando do herói. E quando o piróscafo atravessou o estreito entre a parede da gruta e o bagual de bombordo a chimezona guspiu uma fumaçada de pernlongos, de borrachudos mosquitos-pólvora (...), todos esses mosquitos afugentando os motoristas” (p. 121).

La salida al internacionalismo se abre y cierra al mismo tiempo y de manera abrupta, traumática y meramente ilusoria, deviniendo especularmente en la visión infernal de las plagas periféricas, encarnadas ahora por las pestes y las nubes de mosquitos. Como un Jano bifronte (semejante al lujo sanguinario que percibe el viajero de *O turista aprendiz* cuando contempla Río de Janeiro bajo el efecto de una iluminación fantástica)²⁴⁴, esa duplicidad siniestra revela las dos caras de la modernización (el refinamiento cosmopolita y la miseria insalubre; la promesa y la frustración de alcanzar la identidad del “otro”), manifestando la venganza del trópico al deseo de ser europeizado, o el retorno de la culpa y del sentimiento de inferioridad, reprimidos en los momentos exultantes. En efecto, esa visión expresionista y fantasmática (en que la “nave cosmopolita” deviene “nave de los locos” en su versión monstruosa) emerge del espejo de agua y de la gruta: esto es, del propio deseo narcisista del protagonista, del conflicto inconsciente con la propia identidad cultural. No casualmente se trata del mismo espejo que luego conducirá a Macunaíma a la muerte, víctima de la pulsión insatisfecha de ser colonizado.

Junto con ese tipo de fantasías inquietantes, Macunaíma se convierte en un ferviente consumidor de bienes emblemáticos de la modernidad capitalista. Así por ejemplo, luego de

pintor para obtener una beca del gobierno y así viajar a Europa) desenmascara la cercanía sutil entre las figuras del marginal y del artista, frente a la hegemonía económica del capitalismo. Por lo demás, la disputa anterior con el mulato “bacharelesco” ya ha establecido un puente simbólico entre Macunaíma y el espacio de enunciación del moderno intelectual folklorista.

²⁴⁴ Al respecto, véase el apartado “Un viaje por los pliegues del sujeto” en la presente tesis.

comprar hasta el hartazgo “lagosta e francesas” en los cabarets de San Pablo (p.42), y después de vencer a Pietro Pietra y recuperar la muiiraquitã, se lleva de San Pablo algunos bienes paradigmáticos de la experiencia urbana aculturadora. Aunque modesta, esa pequeña colección de objetos (sustraídos de su contexto cultural de origen y sometidos a una refuncionalización exótica) recuerda veladamente la colección del gigante, confirmando el nuevo papel del protagonista como colonizador/colonizado:

“Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Patek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha” (p. 136).

Reificados por segunda vez, esos objetos devenidos *ready-made* del consumismo cosmopolita, penden de las orejas del héroe como antes pendió el propio héroe (y otras víctimas) de las orejas salvajes del capitalismo antropófago. Junto a esos “trofeos” comprados en la ciudad, el héroe luce ahora la “muiiraquitã” colgada del labio. Perdido el significado trascendente del talismán (desaturatizado por la aculturación y degradado a la condición de un mero recuerdo de la amada), Macunaíma viaja anotando las reformas y construcciones que hace falta erigir para expandir el progreso en la selva²⁴⁵. Reproduciendo en términos más marcadamente ficcionales el autoanálisis desplegado en *O turista aprendiz*, el episodio confirma la proyección de la mirada colonizadora que, si en la “Carta pras icamiabas” “alterizaba” el mundo de origen fundándose en una perspectiva arcaizante medieval-renacentista (o higienista-positivista, según el proverbio “leitmotiv”), ahora expande sus pliegues para incluir, bajo el mismo modelo ideológico, la enunciación típica del pragmatismo tecnológico. La identidad se astilla y expande como un caleidoscopio en movimiento, aprehendiendo todas las combinaciones posibles en el reducido campo especular que recorta la dominación. De este modo, la novela parece erigirse en un punto privilegiado de llegada y superación de la tradición representacional explorada en nuestra tesis, al desautomatizar en términos paródicos los principales tópicos y clisés sobre las alteridades sociales y sobre el trópico, desnudados ahora como construcciones arbitrarias formuladas desde el falso paradigma etnocéntrico.

²⁴⁵ Aun así, Macunaíma pasa inmediatamente, de exteriorizar su pulsión neocolonial a entregarse al ocio artístico cantando “saudades” de su región, en un bilingüismo (tupi/portugués) extremo, produciendo estrofas absolutamente transculturadas.



Los límites de la ambivalencia, o la aculturación como *hybris*

El esfuerzo simbólico del héroe por convertirse en un espejo de la cultura hegemónica desemboca en una traición al trópico, que el texto despliega narrativamente, conduciendo al protagonista hacia un final “trágico”. El trópico aparece encarnado en la novela a través de la figura mítica de “Vei, a Sol” (madre de la naturaleza tropical, como Cí es madre del “mato”: ambas madres condicionan su destino)²⁴⁶. Vei acompaña al héroe a lo largo de la novela, creando diversas situaciones proclives a que Macunaíma construya una civilización tropical. La primera intervención de Vei se produce cuando Macunaíma huye del Currupira; luego cuando sediento y agobiado por el calor, encuentra por primera vez a Cí; después cuando acolorado, se arroja al pozo de agua encantada, blanqueándose. Más adelante, gracias a la intervención de Vei se establece el lazo afectivo y simbólico con Cí, y cuando ésta muere surge la “muiraquitã” como expresión del vínculo del protagonista con la naturaleza tropical y con la tradición propia, sintomatizando la posibilidad de crear una cultura brasileña.

Pero al perder la piedra Macunaíma extravía el lazo con la tradición del trópico, precisamente mientras huye de Capei (otra figura simbólica que encarna la tradición “a su servicio”). Esa situación, que evidencia la vulnerabilidad del proyecto cultural, se reproduce y exagera cuando el protagonista se encuentra personalmente con Vei. En el capítulo VIII, después de hacer enojar al árbol Volomá el protagonista es arrojado por aquel a una isla desierta; abandonado, con frío y lleno de excremento de urubú, el héroe es rescatado por Vei y sus tres hijas (quienes lo cargan en su jangada, lo limpian y le hacen cosquillas). Como Macunaíma tiene frío y Vei se niega a calentar pues aún es muy temprano, Macunaíma -ayudado por las hijas- golpea a la madre para obligarla a irradiar sus llamas. Con el calor tropical (forzado por la violencia “patriarcal” de Macunaíma) se establece una instancia (“paradisíaca” aunque precaria) de ocio y de placer sensual y estético, que refuerza la asociación clásica entre despotismo patriarcal, “preguiça” y trópico²⁴⁷. Cuando la jangada llega a la costa de Río de Janeiro, Vei le ofrece una de

²⁴⁶ La cosmovisión indígena brasileña presupone que todo lo que vive tiene necesariamente una madre. Vei, como la madre de Macunaíma y Ceiuci, constituyen figuras femeninas que responden al orden matriarcal de las sociedades primitivas, aunque también presentan trazos negativos, correspondientes a la mirada crítica comúnmente presente en la literatura popular en torno a la figura de la vieja (Ancona Lopez, 1972: p. 149).

²⁴⁷ Una de las hijas apantalla al héroe con una palma africana (síntoma del carácter transculturado del trópico), mientras el héroe canta las estrofas tristes del “Mandú sarará”, para luego

sus hijas por esposa, pero le exige promesa de fidelidad; Macunaíma asiente pero inmediatamente después rompe la promesa, amigándose con una joven portuguesa vendedora de pescado, con quien “brinca” todo el día en la jangada aprovechando la soledad. Así, reniega de la civilización tropical y de la eterna juventud prometida por el trópico (es decir, del carácter nuevo de “un mundo que nace”, en términos de Keyserling), para “casarse” erradamente con Portugal (degradándose a la vejez de una civilización importada y decadente)²⁴⁸.

La venganza de Vei se expande cuando el héroe emprende su regreso al “Mato-Virgem”. Durante el viaje y bajo el calor del trópico, Macunaíma recuerda que es Emperador, y al pretender declarar su autoridad, Vei se venga oscureciendo el cielo²⁴⁹. El séquito de papagayos protege a Macunaíma continuamente de las agresiones de Vei, al tiempo que diversos monstruos mitológicos lo amenazan, poniendo en escena una alegoría evidente sobre el carácter aculturado y “extranjero” del personaje que retorna convertido en un “otro”, a sus antiguos dominios²⁵⁰. Víctima de un exacerbado “fora de lugar” producto de la aculturación, el protagonista ya no pertenece a ninguno de los universos culturales en pugna²⁵¹. Reforzando esta idea, cuando retorna al río para recuperar la conciencia dejada en la isla de Marapatá, al no encontrarla se calza la

adormecerse “com a boca rindo num riso moleque safado de vida boa” (p. 68). No casualmente ese éxtasis ocioso y erótico transcurre, como el naufragio tropical de *Serafim Ponte Grande*, y como la muerte de Macunaíma, en el no-lugar y en el no-tiempo de las aguas. Lo mismo sucede en el capítulo XV: Macunaíma regresa de San Pablo al Uraricoeira cantando mientras la jangada se desliza por el agua. Alcanzando un clímax de poiesis armónica, en su improvisación poética y transculturada el recuerdo de la infancia y la comunión de lenguas y culturas producen una instancia de fugaz reintegración. Recuérdese que Macunaíma muere en el agua, preso del espejismo de la Iara (del deseo de ser colonizado); de este modo, el agua crea un sutil lazo simbólico entre el retorno a la unidad perdida, y la muerte.

²⁴⁸ Al día siguiente un monstruo mítico se come a la portuguesa cuando el héroe huye, iniciándose así la venganza del trópico (y del orden mítico) contra la traición extranjerizante del aculturado.

²⁴⁹ Aun este recurso es ambiguo, porque el oscurecimiento también proviene de la llegada del cortejo de papagayos súbditos de la autoridad en la selva, de modo que Macunaíma recupera parcialmente su prestigio.

²⁵⁰ Así, el “Mapin-guari”, que persigue a jóvenes mujeres, obliga a Macunaíma a mostrarle los genitales para probar su virilidad, como si la ambivalencia de la aculturación hubiera feminizado al héroe. También la persecución del “bicho Pondê” (que de noche ataca a los viajeros) confirma su extranjería, al igual que la trampa del gigante Oibê. Aquí la serpiente subterránea convida al héroe con comida y agua, alojándolo en un cuarto lleno de cucarachas y asustándolo; en un gesto claro de distanciamiento cultural, Macunaíma le dispara con el arma después de robarle la comida, aunque no lo mata. Tampoco lo reconoce el antiguo patriarca João Ramalho, que lo identifica como un “nobre estrangeiro” (p. 148). Aquí, el retorno al hogar, a la infancia y al origen de la nación coincide con el encuentro con la muerte.

²⁵¹ Llegando al Uraricoeira (y aun antes de recordar con “saudade” a Ci), se conmueve extrañando a todas las “cunhatãs” blancas con las que “brincou” en San Pablo. Y embelesado en el recuerdo nostálgico de San Pablo, simbólicamente casi pierde la “muiraquitã” dejándola caer al río.

conciencia de un “hispano-americano” cualquiera (p. 148). El episodio instaura la aculturación en el plano continental como condición global de la dominación colonial. Finalmente, en ese regreso al origen la traición a la cultura originaria termina conduciéndolo a la muerte²⁵². En este sentido, Macunaíma es la inversión perfecta de los personajes europeos que (como Jerônimo en *O cortiço*) se “abrasileiram” tropicalizándose y regresando a un estadio social inferior, aunque tanto para Azevedo como para Mário, el trópico opere como una instancia superior que condiciona la subjetividad y la cultura.



El otro, el mismo

Este juego de desestabilización de las identidades unívocas atraviesa todos los planos de *Macunaíma*, y por ende todos los pliegues posibles del sujeto. De allí que los personajes presenten siempre un carácter ambivalente, intrínsecamente sesgado por una ambigüedad insoluble. Así por ejemplo, Venceslau Pietro Pietra/gigante Piaimã constituye un símbolo culturalmente complejo que en todo caso preserva el valor de “antagonista”: el nombre “Pietro Pietra” remite al origen italiano, al tiempo que alude a la colección de piedras (es decir, de culturas populares) y a la alienación que “petrifica”. Esa parálisis o reificación ejercida por medio de la fascinación y el

²⁵² Posteriormente desprecia a Iriqui, prefiriendo a una princesa “muito chique” (p. 144) que es producto de un “feitiço” de “mandinga” (es decir, que es una mera construcción ideológica). Dicha princesa traiciona rápidamente a Macunaíma, amigándose con su hermano. (así, pone en evidencia el marcado debilitamiento del héroe, hasta allí poseedor indiscutible de las mujeres de los otros). Esa opción por la construcción imaginaria extranjera -en lugar de la realidad popular nacional- se confirma en el cierre. Primero Macunaíma traiciona a sus hermanos, desencadenando sus muertes (cuando mata a Jiguê, la sombra leprosa de éste se come a Maanape y a la princesa, pp. 152-153).; luego, solo y enfermo, cae en la trampa de Vei: acude a las frías aguas de la laguna para reprimir el deseo sexual, pero en el fondo del agua percibe a una joven bella y blanca, que en realidad es la figura mítica de la Uiara. Azotado por el látigo de calor de Vei (que busca desesperadamente tentarlo a la caída), finalmente se arroja a la laguna, para ser devorado por el monstruo mítico travestido en una *femme fatale* aculturadora. De ese contacto destructivo emerge, fantasmagórico, un cuerpo mutilado (sin una pierna, sin genitales y sin el amuleto) que invierte (pero también duplica) el “inacabamiento” del cuerpo expreso en las manifestaciones “carnavalescas” del resto de la ficción. Aquello que permanecía “festivamente incabado” (en el orden del cuerpo, de la identidad individual, del “carácter social”) se extingue trágicamente. Sin embargo, el final también relativiza en parte el dramatismo de esa aculturación: cuando muere, Macunaíma prefiere volverse “tradición” ascendiendo al cielo y convirtiéndose en la constelación de la “Osa Mayor”, en lugar de permanecer como “piedra” (esto es, petrificado por la civilización decadente).

terror metaforiza las manipulaciones de la cultura del otro ejercidas por el capitalismo y el eurocentrismo, como resemantización del antiguo colonialismo cultural: de hecho, la definición reiterada de Venceslau como “o regatão peruano” retrotrae el personaje al colonialismo ejercido en Sudamérica²⁵³. A la vez, mientras el concepto de “gigante” remite a la mitología popular europea, “Piaimã” ancla al personaje en el sustrato mitológico indígena (al igual que, al estar casado con la “Caapora”, es asociado al “Curupira”, entidad mala de la selva). Esa mitificación fuerza la absorción del capitalismo por el pensamiento mítico.

Del mismo modo, Macunaíma (cuyo nombre significa “el Gran Malo”)²⁵⁴ es un personaje ambiguo tanto desde el punto de vista físico como psicológico y cultural. *Macunaíma* se apoya en la paradoja de erigir un héroe épico, representante del pueblo brasileño y, al mismo tiempo, evidenciar que ese pueblo carece de un carácter definido y que, por ende, no puede ser representado, excepto que el héroe no tenga ningún carácter y por lo tanto sea un antihéroe²⁵⁵. Por ello, encamando los conflictos de identidad que sesgan el carácter brasileño/latinoamericano, el protagonista carece de “carácter”²⁵⁶. En términos culturales, no logra armonizar dos culturas opuestas: la de la selva y la de la ciudad (donde se comporta como como un personaje dionisiaco, poniendo en escena un “fora de lugar” radical).

Macunaíma juega con la articulación paródica de los clisés opuestos sobre la identidad nacional; en este sentido, Mário parece afirmar “sin querer” (como Tarsila, Oswald y el movimiento antropofágico en conjunto) los ideologemas heredados para pensar la identidad “tropical”. De hecho, el protagonista está sesgado por los trazos negativos de lujuria, sadismo, avaricia, maldad, pereza, individualismo anárquico, ilusión romántica y mentira, aunque (como

²⁵³ El “regatão” es el comerciante típico de la Amazonia que, en un barco del mismo nombre, recorre los ríos como comprador y vendedor de todo, realizando una actividad semejante a la de muchos inmigrantes italianos en San Pablo en las décadas del diez y del veinte. En el viaje a la Amazona en *O turista aprendiz* (p. 111), el narrador hace referencia precisamente a la apariencia italiana de estas figuras peruanas.

²⁵⁴ Al respecto, véase Cavalcanti Proença (1974: p. 226).

²⁵⁵ En el prefacio a *Macunaíma* de 1926, explicitando la intención “cultural” que anima la construcción del texto, Mário señala que “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. Os franceses têm caráter e assim os jorubas e os mexicanos.” Así, el brasileño “está que nem o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma” (Citado por Ancona Lopez, 1974: p. 87).

²⁵⁶ Recuérdesse que el hijo de Macunaíma es “encarnado” (p. 26): ambiguo, el adjetivo alude tanto al color noble entre los salvajes como a la “encarnación” alegórica de Brasil (aunque, como

vimos en el análisis comparativo con *Retrato do Brasil*²⁵⁷ el texto también repone el contrapeso positivo de cada una de estas facetas, lo que sitúa al personaje en una posición ambigua.

Por una parte, Macunaíma es marcadamente lujurioso. La misma sensualidad exuberante que *Retrato do Brasil* afirma como un trazo patológico idiosincrático, se presenta en Macunaíma desde la infancia. Pero aquí el acto sexual (aun cuando en varios casos incluye la violencia sádica)²⁵⁸ implica siempre una celebración positiva de los sentidos, adquiere un carácter trascendente, y permanece siempre libre de todo sentimiento de culpa (excepto por la infidelidad cultural implícita en la ideología aculturada del héroe)²⁵⁹.

El texto exagera la lujuria primitiva del trópico no sólo a través de la figura de Macunaíma, sino también por medio de la narración de mitos basados en la exuberancia sexual (e incluso en la violencia), que permitirían probar la gravitación de este elemento en el inconsciente colectivo²⁶⁰. Así, la sexualidad se revela como una instancia ambivalente, sesgada por el goce ingenuo y por el anhelo de poder, por la desalienación y por la alienación al mismo tiempo.

En el prefacio de 1926 a *Macunaíma*, Mário defiende la gravitación del erotismo y de la coprolalia en su texto, a partir tanto del papel relevante que juegan estos elementos en el folclore como de la “quotidianidade nacional” (para lo cual ofrece como prueba... la publicación inminente de *Retrato do Brasil*...!):

“Não podia tirar a documentação obsena das lendas. Uma coisa que não me surpreende porêm ativa meus pensamentos é que em geral essas literaturas rapsódicas e religiosas são freqüentemente pornográficas e em geral sensuais.

Macunaíma, tampoco el hijo representa nada concretamente, e incluso muere antes de madurar).

²⁵⁷ Al respecto, véanse las páginas finales del apartado “Fuegos cruzados. Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil*” en la presente tesis.

²⁵⁸ Ese componente sádico aparece en las relaciones sexuales de Macunaíma y Sofará (en uno de los “brinquedos” narrados, el protagonista le corta a su amante la cabeza de un palazo, tatúa su cuerpo con su sangre, le arranca tres dientes de una pedrada, mientras ella también lo muerde y lo lastima). El lazo entre sexo y violencia reaparece cuando Macunaíma conoce a Ci; luego la violencia se instala, formando parte “naturalmente” de esa relación (en la segunda edición Mário censura un fragmento que daba cuenta de los modos “perversos” inventados por esa pareja para “brincar”; dicho pasaje resultaba interesante porque enfatizaba el primitivismo de ese vínculo).

²⁵⁹ Ese trascendentalismo se hace evidente con el cambio de los tiempos verbales: en cada relación sexual (especialmente cuando ésta es relativamente importante para el personaje), el pretérito dominante en la rapsodia se suspende, y Macunaíma aparece riéndose con su compañera en un presente indefinido que anacroniza el acto, instalándolo en una temporalidad mítica (la fórmula “agora estão se rindo um pro outro” se repite numerosas veces en el texto).

²⁶⁰ En este sentido, véase por ejemplo, en el capítulo IV, el mito de la “boiúna Capei” violadora de mujeres vírgenes.

Não careço de citar exemplos. Ora uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade nacional. Paulo Prado, espírito sutil pra quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente²⁶¹

También en el prefacio de 1928 Mário se refiere detenidamente a esta cuestión, revelando una acentuación explícita de la exuberancia sexual, concibiéndola como una “constância deliberada”:

“Uma coisa fácil de constatar é a constância da porcaria e da imoralidade nas lendas de primitivos em geral e nos livros religiosos. Não só aceitei mas acentuei isso. Não vou me desculpar falando que as flores do mal dão horror do mal não. Até que despertam a curiosidade... Minha intenção aí foi verificar uma constância brasileira que não sou o primeiro a verificar, debicá-la numa caçada complacente que satiriza sem tomar um pitium moralizante²⁶².”

Ese erotismo exuberante, así como también la violencia y la ambición de poder, debilitan las fronteras de la supuesta oposición hegemónica entre “civilización” y “barbarie”, revelando la existencia de fuertes vasos comunicantes entre los mundos fracturados de la selva y la ciudad modernizada, así como también entre clases sociales, grupos culturales e incluso órdenes de la existencia heterogéneos²⁶³. Por eso no es casual que Macunaíma descubra la reificación capitalista por la vía del sexo, o que entre al palacio de Pietro Pietra convertido en su objeto de deseo: inscribiéndose en una línea que se inaugura en el romanticismo y se exagera en entresiglos (por ejemplo con João do Rio y Aluísio Azevedo), culminando en el ensayismo de Prado y luego de Freyre, la sexualidad “à brasileira” se revela como un elemento homogeneizador que unifica “democráticamente” los espacios sociales asimétricos, aunque ésto no implique anular el ejercicio de la dominación (incluso en el plano sexual). Al igual que en la experiencia sexual, la individualidad del “yo” y la racionalidad se debilitan en prácticas de cohesión irracional como las fiestas populares, las representaciones románticas o la macumba en *Macunaíma*, permitiendo una comunicación inconsciente que unifica horizontalmente el colectivo social.

En *Macunaíma* la lujuria acompaña un proceso más amplio de representación carnavalesca del cuerpo como un espacio hiperbólico de transformaciones fantásticas²⁶⁴ que exageran la

²⁶¹ Citado por Ancona Lopez (1974: p. 88).

²⁶² Citado por Ancona Lopez (1974: p. 92).

²⁶³ Por ejemplo, las uniones entre seres humanos y animales mitológicos (como en el mito narrado por la cascada, en el capítulo IV).

²⁶⁴ Sobre la representación del cuerpo en la literatura carnavalesca (del Renacimiento europeo),

resistencia física y/o los impulsos instintivos, desorganizando las jerarquías del cuerpo cristalizadas por la cultura occidental. En efecto, amén de las metamorfosis raciales y de los recorridos inverosímiles por espacios extensísimos, varias veces ciertas partes del organismo cobran autonomía²⁶⁵, el muerto resucita o el cuerpo descoyuntado se desorganiza y vuelve a ser insólitamente reordenado (incluso admitiendo la sustitución de ciertas partes por elementos de la naturaleza)²⁶⁶. A la vez, el cuerpo de Macunaíma es reiteradamente escenario de diversas patologías físicas²⁶⁷. Así, poniendo en evidencia la “pouca saúde” de su propio diagnóstico nacional, la misma debilidad que Paulo Prado denuncia como problema “racial” está presente en la novela de Mário. Sin embargo, aquí las enfermedades son tanto “salvajes” como urbanas, tanto latinoamericanas como europeas, y refuerzan el cariz mítico que adquiere la conducta de los personajes (pues se manifiestan durante un período de tiempo cíclico que se reitera en casi todos los casos), al tiempo que la cura no proviene de la ciencia moderna sino del saber tradicional (y fantástico)²⁶⁸.

Además, poniendo en escena el predominio de una mentalidad infantil, primitiva o pre-lógica en un cuerpo adulto de rasgos hiperbólicos, por el efecto fantástico de una pócima, el cuerpo del protagonista crece desmesuradamente, al tiempo que la cabeza permanece pequeña “com a carinha enjoativa de piá” (p. 19)²⁶⁹. De este modo el texto sugiere el predominio “tarsilado-amaralesco” del inconsciente y de la corporalidad por encima de la razón.

La mención reiterada de líquidos corporales ligados a las funciones “bajas”²⁷⁰, las

véase Bajtín (1987).

²⁶⁵ Por ejemplo, la cabeza de Capei (cortada por Macunaíma) persigue largamente al héroe para reconocerlo como su vencedor (p. 31).

²⁶⁶ Por ejemplo, cuando Macunaíma muere en manos de Pietro Pietra y es lanzado a la polenta de la Caapora, Maanape (con la ayuda de dos animales fantásticos) consigue mágicamente reordenar las partes amputadas y verter en ellas la sangre perdida, devolviéndole la vida (p. 45). También cuando Macunaíma muere golpeándose los testículos, Maanape rescucita mágicamente al muerto colocando dos cocos en el lugar de los testículos (p. 117).

²⁶⁷ Sucesivamente el héroe enferma de sífilis (luego de acostarse con las prostitutas paulistas; p. 41), de escarlatina (p. 45), de faringitis por contaminación urbana, de sarampión (p. 111), de erisipela (p. 119) y de paludismo.

²⁶⁸ A través de Maanape “feiticeiro”.

²⁶⁹ Efectivamente, en el capítulo II (p. 19), parodiando la inmersión mítica de Aquiles, una “cotia” (para socorrerlo de los peligros y darle un cuerpo maduro, acorde a su maldad espiritual) moja el cuerpo del héroe con una poción envenenada. Sólo la cabeza queda fuera de la pócima. Algo semejante sucede con el hijo de Macunaíma, que tiene una cabeza chata que el héroe golpea cada día para achatar aun más (p. 26).

²⁷⁰ Como la orina (que Macunaíma lanza cada noche sobre su madre, en el capítulo I) o el

múltiples enfermedades sufridas por el protagonista (siempre curadas por medios fantásticos), y especialmente los pasajes insólitos de la muerte a la vida convierten la representación del cuerpo en un escenario “bajo”, anárquico, camavalesco y pre-moderno, que desconoce la represión, boicoteando continuamente el concepto de “normalidad”. De este modo, *Macunaíma* se erige contra la represión de los instintos del “otro” hurdida sistemáticamente por las fabulaciones románticas (*O Guarani*, *A escrava Isaura*) y naturalistas (*Bom Crioulo*, *A carne*, *O homem* y *O cortiço*) de la tradición nacional. La dinámica de flujos y de fragmentación y recomposición, los intercambios insólitos entre lo bajo y lo alto, la desjerarquización de las partes, el debilitamiento de las fronteras entre lo Uno y lo Otro (entre la vida y la muerte, entre la salud y la enfermedad), sugieren que el cuerpo mismo se expresa en la novela como un puro escenario semiótico que resiste todas las jerarquizaciones y pone en escena los intercambios dinámicos de la transculturación, libre al fin de los constreñimientos de la colonización múltiple de la identidad, del cuerpo, de la cultura.

Tal como veremos en el apartado siguiente, estos procedimientos difieren sutilmente de la fragmentación metonímica a la que se somete el cuerpo en los collages de *Serafim Ponte Grande*; sin embargo el efecto alcanzado finalmente es semejante: ambos textos celebran el modo en que las pulsiones inconscientes suscitan la desarticulación caótica de las jerarquías etnocéntricas (espíritu/materia, alto/bajo, cabeza/genitales, racionalidad/instintos, abstracto/concreto, trascendente/inmanente) por medio de las cuales se había articulado históricamente la representación del cuerpo (y con ella, de la alteridad) como lo “otro” devaluado respecto de lo “Uno”. Así, el modernismo recupera y clausura los residuos de la tradición representacional del “otro”, para hacer posible la emergencia de una “contrahegemonía”²⁷¹.

excremento (que el urubú arroja a la cabeza del héroe, en el capítulo VIII).

²⁷¹ Cabe aclarar que esta resemantización operada por el modernismo sobre los estereotipos heredados para pensar las alteridades no es exclusiva del caso brasileño, aunque aquí adquiere inflexiones peculiares. Algo semejante sucede en el resto de las vanguardias latinoamericanas, aunque con diferencias que obedecen a las peculiaridades de cada campo intelectual en formación, y a la especificidad de cada tradición sociocultural. En el caso argentino por ejemplo, el grupo de “Martín Fierro” da una gravitación significativa al criollismo heredado como factor clave en la definición de la nacionalidad. Del conjunto de ideogramas tradicionales heredados, el martinfierrismo efectúa numerosas operaciones de selección y exclusión de rasgos, construyendo un modelo “potable” para su proyecto estético-ideológico. Así, los escritores argentinos del período retoman los ideogramas heredados para aprehender el margen, aunque en general invierten las connotaciones asignadas al mismo por las generaciones previas, erigiéndolo ahora en un espacio simbólico de la nacionalidad, del pasado perdido recordado con nostalgia o de las injusticias sociales que claman por su redención. Al respecto, véanse Sarlo (1983 y 1988).

A la vez, aunque Macunaíma es mentiroso y cruel, desconoce el sentimiento de culpa o el **cargo de conciencia** (incluso ya antes de abandonar la conciencia en la isla de Marapatá)²⁷². También es ambicioso y egoísta²⁷³; sin embargo, como contrapartida gasta descontroladamente, exteriorizando así dos tendencias opuestas y complementarias en el manejo “compulsivo” del dinero.

La ambición se acompaña de una extrema pereza: Macunaíma (que desde la infancia entorpece la lógica productiva en su entorno) repite continuamente la misma queja leitmotiv sobre la “preguiça”. Paradójicamente, la pereza constituye tanto un elemento negativo como un instrumento de placer (al permitir el cultivo del ocio poético) e incluso una ventaja (varias veces, por azar, la pereza salva al personaje de diversos peligros). Incluso el narrador afirma para el colectivo nacional ese trazo como valor idiosincrático²⁷⁴. Y si de niño no habla por pereza, luego contrapondrá a ese silencio una locuacidad igualmente “enfermiza”, poniendo en evidencia el mal romántico de la retórica “bacharelesca” (atacado por Paulo Prado), y realizando así otro equilibrio paradójico entre extremos opuestos.

El texto también confirma el diagnóstico negativo de Macunaíma sobre el mal de las “saúvas”, aunque lo hace sólo en parte. En efecto, éstas forman parte de una constante en el texto²⁷⁵ que, al menos en principio, evidencia una idiosincracia nacional negativa. Sin embargo, la novela despliega lúdicamente un juego complejo de modulaciones simbólicas, asignándoles también connotaciones positivas, ya que -preservando la duplicidad de valores, clave en la ideología del texto- las “saúvas” también articulan los escenarios fracturados de la selva y la

²⁷² Así, no experimenta resquemor cuando mata a la madre confundíendola con una “viada” que acaba de parir; durante la macumba es rápidamente reconocido por el orixá diabólico, como su “hijo”, o descarga sobre el “ticotico” -simbólicamente, sobre el débil, sobre el pobre- la violencia engendrada por el odio ante su propia debilidad, en lugar de atacar al explotador social. En este último episodio (en el capítulo XII) la crueldad de Macunaíma adquiere un amplio contenido sociocultural: el protagonista se identifica con el opresor y traiciona al explotado (tal como observamos entre los rebeldes pobres ficcionalizados en *Bom Crioulo*, *A carne* y *O cortiço*).

²⁷³ Recuérdese que desea el dinero ya desde la infancia en la selva; que acapara mágicamente alimentos negándose a compartirlos durante la hambruna; que golpea a su hijo repitiéndole que debe correr rápido para ganar dinero en San Pablo, y que luego envidia fuertemente a Pietro Pietra.

²⁷⁴ Así por ejemplo, el narrador dice que inventaron el feriado del “Dia do Cruzeiro” “pros brasileiros descansarem mais” (p. 88).

²⁷⁵ Sólo por citar algunos ejemplos, de niño Macunaíma se divierte decapitando “saúvas” y llora para que Sofará no lo deposite entre las “saúvas” del “mato”; Maanape graba una “saúva” en la lápida de la madre; Macunaíma se esconde en un hormiguero, huyendo de Pietro Pietra; una hormiga chupa la sangre del protagonista muerto y lo ayuda a renacer; en la macumba, Exu no puede concederle a un hacendado el deseo de que sus campos se libren de las “saúvas”.

ciudad, y participan del universo mítico trascendente, contradiciendo así la denostación del “higienismo” embanderada por Macunaíma.

Finalmente, compartiendo el sustrato ideológico “tropicalista” que hilvana en un mismo linaje (aunque con modulaciones diversas) las formulaciones románticas, del corpus naturalista y de los ensayos *Retrato do Brasil* y *Casa-grande...*, el texto afirma en el fondo la importancia de la fidelidad al trópico y la existencia de un “carácter social” ligado al mismo, pues Macunaíma (como el propio Brasil) sólo puede realizarse si encuentra su “muiraquitã”, es decir, si recupera su raíz tropical y los lazos con su tradición cultural.

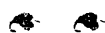


Retomando la perspectiva desarrollada en la introducción a esta tercera parte de la tesis, *Macunaíma* da forma estética a una oposición entre dos polos socioculturales, considerada decisiva por parte de la oligarquía cafetalera de los años veinte para pensar la vida social brasileña. El “baronato” catefalero resiste la emergencia de la industrialización, en general asociada a la intermediación comercial externa (predominantemente inglesa), y se manifiesta en favor de un ruralismo cultural capaz de oponerse a ese proceso de modernización (Berriel, 1987: p. 27)²⁷⁶. Así, la oligarquía paulista articula un programa económico y cultural de carácter nacionalista, sobre la base de la estructura agrario-exportadora tradicional. Intentando imponer una alternativa a la dirección que tomaba la sociedad brasileña en los años veinte, ese sector es el que elabora un proyecto global de autonomía nacional, libre de la dominación colonial, aunque manteniendo la estructura social tradicional intacta, oponiéndose por lo tanto a las transformaciones que acarrearía la industrialización. Ese nacionalismo de base cafetalera, que forja las bases del nacionalismo cultural modernista, hace coincidir su interés particular con la emancipación económica nacional, basando ambos en la continuidad de la estructura monocultora, agraria y exportadora. De este modo, propone el avance económico y cultural a partir de una regresión en el plano social más general (Berriel, 1987: pp. 33-34). Ese equívoco ideológico (que muestra sus fracturas con la crisis económica de 1929 y con la crisis política que conduce a la Revolución de 1930) impulsa la creación de una rica producción cultural inspirada en este conglomerado de

²⁷⁶ Berriel (1987, p. 44) advierte que, en gran parte, los ataques a la industria apuntan a la “artificialidad” de esta actividad en Brasil, en oposición a una “vocación agrícola” “natural” de la nación. La participación cada vez mayor del inmigrante extranjero en la industrialización de San Pablo contribuye a aumentar la hostilidad xenófoba contra la industria nacional (ese ruralismo

ideas nacionalistas. En este contexto puede redimensionarse el conflicto entre Macunaíma y Pietro Pietra, en la rapsodia “sospechosamente” dedicada a Paulo Prado: buscando las bases de la identidad nacional en las tradiciones populares al margen del capitalismo, *Macunaíma* expresaría en parte la utopía contradictoria del sector que ambiciona la autonomía nacional y, al mismo tiempo, rechaza las formas de sociabilidad del capitalismo. La imposibilidad de resolver esa contradicción conduce a la frustración del proyecto identitario, que no casualmente en la novela permanece inacabado.

Aun así Mário opera una ruptura radical con respecto a la cultura hegemónica. Situándose (tal como advierte Mota, 1978) “no limite da consciência possível”, crea una profunda identificación solidaria con la cultura popular, comprometiéndose intensamente con áreas de la experiencia social y cultural apenas visibles superficialmente (o incluso negadas) por el resto de los modernistas. “Por primera vez” el sujeto de enunciación reconoce y expulsa los condicionamientos ideológicos heredados para pensar al “otro”; “por primera vez” el discurso anhela la emergencia de lo popular como una imagen especular que, además de reproducir “hacia fuera” una distorsión de la cultura dominante (encarnada en los sucesivos espejismos que mutilan a Macunaíma), también pregunta “hacia adentro” respecto de la propia identidad. Aunque todavía la respuesta sea provisoria, incompleta... o incluso imposible.



III.5. ¿Hacia una antropofagia del pasado?

Continuidades y rupturas en la obra de Oswald de Andrade

“Os mortos governam os vivos.”

Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*

¿En qué medida la vanguardia antropofágica se erige contra las representaciones de la identidad nacional y de la alteridad social heredadas de ese discurso “colonial” que, del romanticismo a *Retrato do Brasil* inclusive, estigmatiza la nación? ¿Qué inflexiones específicas adquieren, desplegadas narrativamente o condensadas en los manifiestos, cuestiones claves como la dependencia cultural y la liberación del sujeto por la vía de la sexualidad? ¿Y qué tensiones es posible registrar entre la desarticulación de los géneros discursivos y de la categoría de texto por una parte, y la desarticulación de los ideogramas heredados para pensar la alteridad social y la identidad nacional, por otra? Es decir, ¿en qué medida estos textos (tal como ha señalado insistentemente la crítica) rompen con la herencia estética e ideológica del s. XIX, y en qué medida la prolongan? En este apartado nos proponemos reflexionar sobre estas cuestiones en los manifiestos “da Poesia Pau-Brasil” y “Antropófago” (así como también, aunque más lateralmente, en algunos cuadros de Tarsila do Amaral) por una parte, y en *Serafim Ponte Grande* por otra²⁷⁷. En este sentido, nos centraremos en el trabajo crítico que estos textos despliegan en relación a los estereotipos del arte, el procesamiento vanguardista de la dependencia cultural, y la exploración de una sexualidad exuberante postulada como vía utópica de liberación del sujeto, e interrogaremos especialmente los modelos que Oswald perfila para pensar el trópico y la alteridad social en sentido amplio (incluyendo en esta categoría tanto a los sectores populares como al sujeto femenino).



²⁷⁷ Así, abordamos el período vanguardista de Oswald, el más importante en su producción (previo al giro hacia la narrativa “social” que produce en la década del treinta). Para un análisis de las ambivalencias estéticas de Oswald (que incluso contradice el ordenamiento cronológico de sus textos), véase Cândido (1970).

Apología de la transculturación y descolonización del discurso

El “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”²⁷⁸ y el “Manifiesto Antropófago”²⁷⁹ buscan la instauración de un nuevo lenguaje (y con él, de una utopía cultural) que, de manera sincrética, pueda condensar la identidad nacional resolviendo las tensiones entre regiones diversas, entre alta cultura y cultura popular, entre tradición y modernidad, y entre autonomía (pre y poscolonial) y dependencia, desplegando estos conflictos en el orden de la lengua²⁸⁰. En esta dirección, la obra oswaldiana explora insistentemente la parodización de diversos repertorios discursivos provenientes tanto de los discursos coloniales o de la estética decimonónica (pansiano-simbolista y naturalista), como de la oralidad popular e incluso de la moderna cultura de masas. Así, varias secciones de *Poesia Pau-Brasil* se apropian de fragmentos de las crónicas coloniales y los disponen en verso, tanto para resaltar la sorpresa poética ante el Nuevo Mundo como para desautomatizar el etnocentrismo sobre el que se ha construido un modo hegemónico de mirar la identidad propia; en otras secciones, fragmentos de anuncios publicitarios se integran a elementos de la naturaleza o de la cultura, erigidos en “estereotípicos” de la cultura nacional, originando así una fusión peculiar entre modernización y trópico (y entre tradición y vanguardia)²⁸¹. Lo mismo sucede en ambos manifiestos, pues allí Oswald construye una prosa poética “cubo-futurista” con recursos poéticos semejantes a los desplegados en *Poesia Pau-Brasil*, mediante la apelación al telegrafismo y la invención de neologismos, collages cinematográficos, asociaciones libres, *ready-*

²⁷⁸ Primera edición: marzo de 1924, *Correio da Manhã*, San Pablo.

²⁷⁹ Primera edición: mayo de 1928, *Revista de Antropofagia*, San Pablo, n° 1.

²⁸⁰ Esta cuestión es central no sólo en el proyecto estético de Oswald y de Mário de Andrade (quienes, frente al problema de la lengua nacional, dialogan y polemizan con la solución esbozada por el romanticismo indianista): en realidad, la construcción de un nuevo lenguaje también es un elemento medular en las vanguardias latinoamericanas en su conjunto (aunque la respuesta de la vanguardia modernista es una de las más originales y prolíficas en este sentido). Tal como advierte Schwartz (1995), algunos proyectos lingüísticos de globalización cultural (como el de Xul Solar, de crear un “neocriollo” basado en el español y el portugués para América Latina) o de síncretismo de la heterogeneidad intrínseca a la nación (visible en la apertura de la vanguardia peruana a las culturas populares tradicionales indígenas) revelan una preocupación semejante a la que vertebra los manifiestos oswaldianos y la literatura de Mário.

²⁸¹ En esta dirección, resulta productivo leer por ejemplo el diálogo entre los *ready-made* implícitos en el “Manifiesto Antropófago” y la sección “Brasiliana” (que, en la “Primeira denteição” de la *Revista de Antropofagia*, juega a desautomatizar la mirada del lector ante los discursos masivos, especialmente de la literatura, el periodismo y la publicidad). Ese recurso se exagera en la “Segunda denteição” de la *Revista...* cuando, al incluirse en el *Diário de São Paulo*, ésta se vuelve más

mades de fragmentos descontextualizados, y metáforas y metonimias insólitas. El “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” pretende refundar una mirada libre e inocente sobre la propia realidad cultural, apropiándose de los elementos populares reprimidos por el etnocentrismo, e integrándolos a una cultura intelectual renovada (en este sentido, la “teorización” programática desplegada en el primer “Manifiesto” se lleva al acto en la experiencia estética de *Poesia Pau-Brasil*).

Esforzándose por romper con el pasado de los discursos coloniales que definen el Brasil como subalternidad económica, social, cultural y política, ambos manifiestos se apoyan en símbolos paradigmáticos de esa devaluación: el “palo de Brasil” y la antropofagia, huellas de la principal materia prima explotada durante la colonia y de la principal mácula sobre la cual se ha erigido la miserabilización de la identidad desde el ingreso del continente americano en la historia europea²⁸².

En ambos manifiestos, de manera sintética, metáforas insólitas y metonimias violentas (en las que se acumulan materiales heterogéneos y desjerarquizados) fundan una visualidad cubista próxima al primitivismo plástico. Las imágenes condensan temporalidades múltiples, sintomatizando la convivencia asimétrica entre el pasado pre-colonial y la modernización técnica.

El “Manifiesto da Poesia...” ataca desde el primer aforismo el repertorio estético decimonónico, y se abre a una franca estetización de la pobreza y de las culturas populares. El poeta vanguardista impone una radical democratización de lo bello que desjerarquiza las asimetrías y clausura toda concepción aristocratizante de la cultura: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrao e de ocre nos verdes da Favela (...) são fatos estéticos” (p. 5), y el carnaval constituye “o acontecimento religioso da raça” mientras “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo” (p. 5), al tiempo que la potencialidad poética se ve enriquecida con “a contribuição milionária de todos os erros” (p. 6) y la cultura de masas pues “No jornal anda todo o presente” (p. 9)²⁸³.

Ambos manifiestos exaltan (y denuncian) programáticamente las experiencias de aculturación y transculturación que crean una imagen “absurda” de Brasil como universo

permeable a la parodización de los discursos sociales que la rodean.

²⁸² Recuértese, en este sentido, el modo en que el símbolo del “palo de Brasil” y el predominio de los instintos se articulan en la interpretación demonizante de Fray Vicente do Salvador, en su *História do Brasil* (tal como se cita en el epígrafe inicial del apartado “Fuegos cruzados” en la presente tesis).

²⁸³ Sin embargo (reproduciendo una paradoja típica en la reflexión estética de la vanguardia), el manifiesto condena la “democratização estética” en sentido negativo (que en el s. XIX condujo a una estandarización burguesa del arte) y admite que, con la vanguardia, el arte regresa a las elites (p. 7).

saturado de asimetrías insólitas: en el “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, poniendo en escena la experiencia de un “fora de lugar” inverosímil, la implantación de la cultura europea (del “lado doutor”) que se origina con la larga colonización del trópico, engendra objetos culturalmente des-realizados (como “una cartola na Senegâmbia”, “negras de jockey” u “odaliscas no Catumbi”, p. 5). El “Manifesto Antropófago” radicaliza esta conciencia de la dinámica de dominación cultural y resistencia, afirmando los límites de la aculturación, pues en el fondo “Nunca fomos catequizados” (p. 14) y “Nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (p. 15), aunque haya habido una perpetua escenificación de “O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (p. 16)²⁸⁴.

Anticipándose a los procedimientos transculturados desplegados por Mário poéticamente en *Clã do Jabuti*, y narrativamente en *Macunaíma*, el propio lenguaje poético del manifiesto “Pau-Brasil” transcultura los símbolos de las asimetrías y tensiones (por ejemplo, convirtiendo el universo de la cultura letrada en una selva saturada de “cipós maliciosos da sabedoria” o “lianas da saudade universitária”, p. 6). Esa colisión disparatada entre alta cultura y cultura popular se exagera temática y formalmente en el “Manifiesto Antropófago” bajo la forma sintética del irónico “Tupi or not tupi that is the question” (p. 13) o del poema tupi-guarani que irrumpe en mitad del manifiesto (p. 16): ambos ejemplos crean una tensión máxima entre jerarquías y procedencias culturales opuestas, e instauran violentamente la transculturación en el vértice de los procedimientos vanguardistas²⁸⁵.

Estableciendo una ruptura absoluta entre la poesía “Pau-Brasil” y la totalidad del pasado literario, en el “Manifesto da Poesia...” ese dislocamiento extremo (producto de una experiencia violenta y prolongada de dominación cultural y resistencia) se erige en la marca principal de la identidad²⁸⁶ y en la principal riqueza a ser “explorada” (en su doble acepción portuguesa, como

²⁸⁴ Las referencias más sutiles al carácter emblemático de *O Guarani* se hacen explícitas hacia el final del manifiesto: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afillado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz” (p. 18).

²⁸⁵ Dicho poema (que, tal como la crítica ha señalado, proviene de *O Selvagem* de Couto de Magalhães) supone el reconocimiento primitivista de la modernidad (sintética y pre-concreta) implícita en la cultura indígena. Evidentemente la cita constituye otra vuelta de tuerca en la disputa que el modernismo entabla con el indianismo romántico por la redefinición de las culturas populares.

²⁸⁶ El aforismo XVII del manifiesto advierte: “Temos a base dupla e presente -a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações” (p. 9).

Los últimos fragmentos del manifiesto agregan la gravitación exaltada de la técnica en el

“exploración” y “explotación”) por el modernismo, ya que hasta aquí el “lado doutor” habría obturado la emergencia de una poética “auténtica”, fundada en la anulación de la mimesis realista y en el fluir de una invención “ingênua”, primitiva, popular, infantil, original.



La utopía antropófaga: ¿un ethos dionisiaco?

El “Manifiesto Antropófago” radicaliza la crítica a la cultura global y a la sociedad patriarcal en su conjunto, adoptando el tono de un violento sacrificio ritual. Invertiendo la oposición positivista entre “civilización” y “barbarie”, este programa primitivista enfrenta a un enemigo múltiple: el sistema colonial, la represión psíquica y moral, la sociedad patriarcal, la intelectualidad colonizada por el eurocentrismo, e incluso el indianismo romántico.

Profundizando la crítica radical al “lado doutor” emprendida por el modernismo en su conjunto (donde la “Carta pras icamiabas” de *Macunaima* constituye un caso paradigmático), mientras el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” propone una conciliación sincrética entre “a floresta e a escola”, el “Manifiesto Antropófago” impone la deglución radical de la primera sobre la segunda. Oswald convierte la antropofagia en un símbolo nodal de la cultura brasileña, definida como carnavalesca y dionisiaca, sesgada por el predominio absoluto del principio de placer en oposición a la racionalización europea. Aunque con algunos antecedentes en la tradición literaria nacional y en la vanguardia contemporánea²⁸⁷, la metáfora oswaldiana de la “antropofagia ritual”

seno de la tensión entre selva (cultura popular/supersticiones/trópico) por una parte, y “alta cultura” (ciencia/importación e impostación europeas): “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar”, p. 9). A diferencia de Mário, Oswald confía en la intervención de la tecnología como una instancia liberadora del sujeto moderno y propiciadora del retorno a ese “estado natural” originario. Así, Oswald opone la moderna alienación del hombre (cuya civilización se basa en la represión, en la imposición de la Ley paterna y de filosofías trascendentalistas que niegan el cuerpo y la sexualidad), a una cultura antropofágica capaz de situar la tecnología al servicio de la libertad del hombre.

²⁸⁷ Fuera de la persistencia de escenas de antropofagia en la literatura brasileña, siempre con connotaciones negativas (de Gândavo o Soares e Souza hasta Alencar en *O Guarani*), Campos (1975) señala a Sousândrade (el canto II del poema épico *O Guesa*) como antecedente del concepto oswaldiano de “antropofagia”. Al mismo tiempo, en la vanguardia europea, Alfred Jarry menciona provocativamente la antropofagia en varios pasajes de su obra, y en los años veinte Oswald encuentra una resemantización de la antropofagia en la revista *Cannibale* (dirigida por Francis Picabia, y de la que se editan sólo dos números, en 1920) y en el “Manifeste Cannibal

(que provocativamente opera, desde el primer aforismo, como la fuente dadora de cohesión colectiva)²⁸⁸ asume una connotación novedosa, ausente en otros canibalismos literarios, e incluso en el propio movimiento antropófago²⁸⁹. Articulando explícita e implícitamente diversas fuentes teóricas²⁹⁰, Oswald erige esa apropiación activa (destruktiva y sincrética) de la cultura hegemónica, en el principio por antonomasia que articula la propia identidad cultural²⁹¹.

Dadá” (también de Picabia y publicado el mismo año en *Dadaphone*). Sin embargo, en estos casos la imagen del canibalismo aparece sesgada por un nihilismo ajeno a la utopía oswaldiana, al tiempo que se limita a vehiculizar un ataque a la mentalidad burguesa de la sociedad europea (mientras que, en cambio Oswald, diferencia entre canibalismo y antropofagia ritual, y concibe esta última como metáfora de una apropiación activa de la civilización occidental en su conjunto). Al respecto, véase Campos (1978).

²⁸⁸ En efecto, el “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” inaugural invierte las fábulas de cohesión armónica forjadas desde las “Visões do Paraiso” clásicas hasta los ufanismos contemporáneos. Polisémica, la unión por la “antropofagia” adquiere resonancias ambiguas en esa apertura, remitiendo tanto a la naturaleza bárbara positivamente erigida en esencia de la identidad nacional, como a las relaciones salvajes de explotación desplegadas negativamente en el interior de la nación. En esta dirección opera la antropofagia en *Macunaíma*, desenmascarando la “barbarie” nefasta del capitalismo.

²⁸⁹ La simple lectura del primer número de la *Revista de Antropofagia* evidencia las oscilaciones ideológicas que adquiere el término “antropofagia” entre los propios intelectuales partícipes de la publicación. En contraste con la posición radical de Oswald en el “Manifiesto Antropófago”, o de Oswald Costa en “A descida antropófaga” (que apela a una inversión brutal de la jerarquía cultural, para proponer un “descenso” antropófago de la cultura indígena a la sociedad moderna), el “Abre-Alas” de Alcântara Machado, o la “Nota insistente” (firmada por este último y Raúl Bopp y que apela a la imagen emblemática del avestruz que todo lo traga indiscriminadamente) adoptan una perspectiva ideológicamente mesurada y complaciente con respecto a la tradición cultural. Estos artículos prueban hasta qué punto la antropofagia es entendida en un sentido más superficial, excepto en los casos de Oswald y Oswald (que extienden el concepto a los planos estético, cultural, filosófico, social y político, a tal punto que uno de los últimos números de la *Revista...* anuncia la organización de un primer congreso brasileño “de Antropofagia”, destinado a tratar no sólo temas literarios -como la supresión de las academias- sino también el divorcio, la maternidad conciente o incluso -recuperando un tono eminentemente provocativo- la impunidad frente a los homicidios realizados “por piedad”).

²⁹⁰ Varios nombres emblemáticos de la cultura europea contemporánea circulan por el manifiesto, adquiriendo una connotación ambivalente, como portadores de una concepción teórica liberadora (Freud, en el aforismo VI) y, al mismo tiempo, como continuadores de una reducción de la alteridad a un mero objeto de conocimiento (Levy-Bruhl, en el aforismo X). Esas ambivalencias evidencian el distanciamiento crítico que asumen algunos modernistas (como Oswald, y especialmente Mário) frente a las teorías nucleadas en torno al primitivismo europeo. En particular, Nunes (1972) advierte el trabajo implícito del “Manifiesto Antropófago” con varios textos de Keyserling, Engels, Bachofen, Freud, Nietzsche, Proudhon y Kropotkin. Muchas de estas fuentes se explicitan y discuten *in extenso* en los ensayos producidos por Oswald en los años cincuenta, cuando retoma su teoría antropofágica en un nuevo contexto de escritura, asumiendo un tono académico formalmente alejado de la vanguardia.

²⁹¹ Para clausurar la historia “colonial” recuperando la independencia perdida con el inicio de la conquista, el calendario cristiano es provocativamente sustituido, en el cierre del manifiesto, por

Partiendo del antecedente del “Manifiesto Pau-Brasil”, el “Manifiesto Antropófago” remite los intercambios culturales al plano de la corporalidad²⁹², al tiempo que proclama una rebelión subjetiva y colectiva “contra o homem vestido” (esto es, contra las coerciones sobre el cuerpo y sobre el inconsciente, iniciadas en la conquista y consolidadas en el mundo burgués). Como veremos, esa concepción del cuerpo como escenario de conflictos éticos, psíquicos y culturales se despliega luego (extensamente y en términos narrativos) en su novela *Serafim Ponte Grande*. Concibiendo este gesto como el emblema por antonomasia de una “Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa” y resultado de la “unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (p. 14), Oswald inaugura un proceso de explícita politización del cuerpo, clave en las reflexiones teóricas de las décadas siguientes (y especialmente en el marco de la teoría del género).

Imponiendo una sacralización invertida, el “Manifiesto Antropófago” apela al modelo del “buen salvaje” que, ahora refuncionalizado, encarna simbólicamente un orden social utópico, rebelde a los “falsos valores” de la civilización europea (e incluso capaz de volver conciente el carácter fundamental de la identidad latinoamericana para la existencia de Europa). Así, el texto recupera de manera sintética una larga genealogía europea centrada en la exaltación de la alteridad indígena y en el consecuente ataque a la identidad propia: originada en el pensamiento autocrítico de Montaigne y Rousseau, este linaje crítico se prolongaría sucesivamente en el romanticismo, la revolución rusa, la rebelión surrealista y la teoría de Keyserling... para desembocar -en el caso brasileño- en la vanguardia modernista²⁹³.

En esta dirección, los aforismos del manifiesto articulan una oposición constante entre el polo negativo (la colonización por la cultura europea y las elites “vegetais”, la instauración de la represión, del orden patriarcal, de la propiedad privada, del Estado y de una filosofía trascendentalista)²⁹⁴ y el positivo (la descolonización que conduciría a recuperar una “Edad de

la fecha “fundacional” de la “Deglutição do Bispo Sardinha” (p. 19).

²⁹² En este sentido, obsérvese que la metáfora de la digestión de la cultura ya estaba presente en el cierre del “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”, al mencionar “a reação contra todas as indigestões de sabedoria” (p. 9) y “tudo digerido” (p. 10, refiriéndose a la resolución de las contradicciones culturales).

²⁹³ En este sentido, siguiendo la línea programática del “Manifiesto...”, la *Revista de Antropofagia* realiza una sistemática (aunque lúdica) revisión genealógica de posibles precursores. Así por ejemplo en la sección “Os clássicos da Antropofagia” se incluyen textos de Jean de Léry o de Montaigne... como “colaboradores” del grupo antropofágico.

²⁹⁴ El manifiesto aparece saturado de figuras erigidas en símbolos de la implantación de ese orden negativo en la historia brasileña (por ejemplo, el Padre Vieira como encarnación de la domesticación espiritual y de la lengua, a cambio de la explotación económica; Anchieta como

Oro” primitiva y “último-primer”²⁹⁵, la negación de todo trascendentalismo, la liberación de los instintos -sexuales y “antropófagos”-, la reinstauración del inconsciente, de la magia, del arte y del ocio como vías privilegiadas de conocimiento del mundo²⁹⁶, el retorno al “surrealismo poético” de la lengua primitiva, al orden matriarcal “originario” y la anulación de las clases sociales y de la propiedad privada). Así, inscribiéndose en la tradición literaria nacional como la inversión perfecta del indianismo romántico, el manifiesto oswaldiano radicaliza la oposición de la vanguardia antropofágica a la concepción del “otro” postulada por *O Guarani* de Alencar²⁹⁷. En efecto, como *O turista aprendiz* y *Macunaíma* (y a diferencia del vanguardismo de derecha, nucleado en torno al “Verde-Amarelismo”)²⁹⁸, el manifiesto organiza, apelando a la función anti-represiva del humor paródico, una respuesta “contraideológica” que enfatiza la agresividad (cultural y/o políticamente contestataria) contenida en ese nuevo “indianismo vanguardista”.



condensación del fervor apostólico y del etnocentrismo colonial; João Ramalho como “fundador” del orden patriarcal; la madre de los gracos como símbolo del ingreso de una moral severa y represiva, o la Corte de João VI en alusión a la dominación extranjera). Al mismo tiempo, una serie de símbolos positivos (como “filhos do sol, mãe dos vivientes”, la “cobra grande”, el “Jabutí”, “Guaraci”, “Jaci”, “Pindorama”, y especialmente la antropofagia) aluden a un universo mítico que, obturado por la implantación de esos falsos mitos culturales, resurgirían del inconsciente colectivo gracias a la experiencia de la vanguardia.

²⁹⁵ Este elemento evidencia la gravitación de una futuridad mítica que late en el seno de la utopía oswaldiana. Para el concepto de “futuridad mítica” en la vanguardia véase Monteleone (1989).

²⁹⁶ En efecto, como Mário en *Macunaíma*, en el “Manifiesto Antropófago” Oswald cree que las civilizaciones primitivas habrían ofrecido modelos de comportamiento social capaces de devolverle al hombre el goce del ocio como una instancia clave de desalienación creativa.

²⁹⁷ Creemos que, en los manifiestos oswaldianos, y en el modernismo paulista en general, el rescate del sustrato indígena por encima del afro (aunque sin implicar la ausencia de este último) puede obedecer a diversas razones: además del menor peso de la cultura afro en el contexto paulista, la tradición representacional romántica (con la cual la vanguardia teje filiaciones y ajusta cuentas estéticas e ideológicas) impone sus condiciones de posibilidad, legando un repertorio de ideologemas residuales que, aunque se reactualizan de manera polémica, recortan una zona específica de visibilidad social privilegiada.

²⁹⁸ Para considerar la reacción de los intelectuales conservadores ante la ideología “revolucionaria” contenida en el “Manifiesto Antropófago”, véase por ejemplo el artículo “Neo-indigenismo” del católico Tristão de Atayde (reproducido en Amaral, 1978: pp. 43-49).

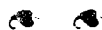
El pasado, ¿antropófago de la vanguardia?

Los manifiestos oswaldianos comparten varios de los gestos rupturistas emprendidos por los manifiestos de la vanguardia latinoamericana en general: de hecho, la apertura hacia la estetización de las culturas populares y/o de la clase obrera se produce junto con (y resulta inseparable de) la parodia de los discursos sociales hegemónicos, y la desjerarquización de los materiales y de la categoría de “lo bello”. En efecto, la ruptura de la lógica, el atentado contra los valores éticos y estéticos “consagrados”, o la celebración de la modernización técnica recorren varios de los manifiestos producidos en el continente americano en torno a los años veinte²⁹⁹. En conjunto, los textos de Maples Arce, Mariátegui, Xul Solar o Borges (por citar algunos ejemplos) exploran -al igual que los manifiestos oswaldianos- soluciones tentativas y sincréticas ante el conflicto entre nacionalismo y cosmopolitismo, buscando “digerir” la apertura al internacionalismo cultural y, al mismo tiempo, resolver la dependencia, afirmando la identidad nacional y/o continental.

En ambos manifiestos oswaldianos la originalidad del *ready-made* estético-ideológico consiste tanto en la combinación de residuos representacionales para poner en escena la experiencia de la transculturación, como en la resemantización a la que estos residuos son sometidos: invirtiendo su signo negativo, ahora los mismos connotan exaltativamente la dimensión comunitaria y “carnavalesca” (irreverente, heteróclita, lúdica, corporal e irracional) presente *ab origine* en la cultura popular y en la identidad nacional. La categoría “sectores populares” -ambigua pero estable en las ficciones decimonónicas- estalla en los textos oswaldianos, acompañando la radical puesta en crisis de la noción misma de “representación”. Como resultado, tanto en los manifiestos como en su novela *Serafim Ponte Grande* la senzala silenciada en *A escrava Isaura*, los aimorés bestializados en *O Guarani* o la multitud popular degradada en *O cortiço* parecen retomar (para devorar vengativamente todos los símbolos culturales de la “casa-grande” y los “sobrados” de la elite europeizada y miserabilista), pero convertidos ahora en una única alteridad sincrética y abstracta, metamórfica e inasible.

²⁹⁹ La mayoría de estas cuestiones sesgan tanto los manifiestos oswaldianos como los manifiestos del estridentismo mexicano. Sólo por mencionar la apertura hacia la estetización de los sectores populares, el “Comprimido estridentista” publicado por Manuel Maples Arce en el n° 1 de *Actual* estetiza máquinas, puentes, fábricas y transatlánticos junto a “las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida”. Véase Verani (1986: p. 89).

A diferencia de *O turista aprendiz* y de *Macunaíma*, los manifiestos oswaldianos no despliegan un análisis autocrítico sobre los límites ideológicos que asedian al intelectual vanguardista al abordar la alteridad social como objeto de representación privilegiado. Al igual que en la pintura de Tarsila do Amaral, la ausencia de una desarticulación de esos condicionamientos ideológicos conduce a reactualizar acríticamente ciertos clisés respecto del binarismo identidad/alteridad. En este sentido, aunque las “visiones del Paraíso” heredadas se integran en el seno de un pensamiento transgresor, Oswald no desarticula los ideogramas de origen. Ambos manifiestos aparecen saturados de imágenes estereotípicas sobre lo “bárbaro e nosso”: en el “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” se acumulan (especialmente en el inicio y en el cierre) símbolos cristalizados de la nación (referidos a la riqueza racial, vegetal y mineral, y a las prácticas culturales capaces de integrar lo popular y lo nacional, como el carnaval, la cocina popular o la danza).

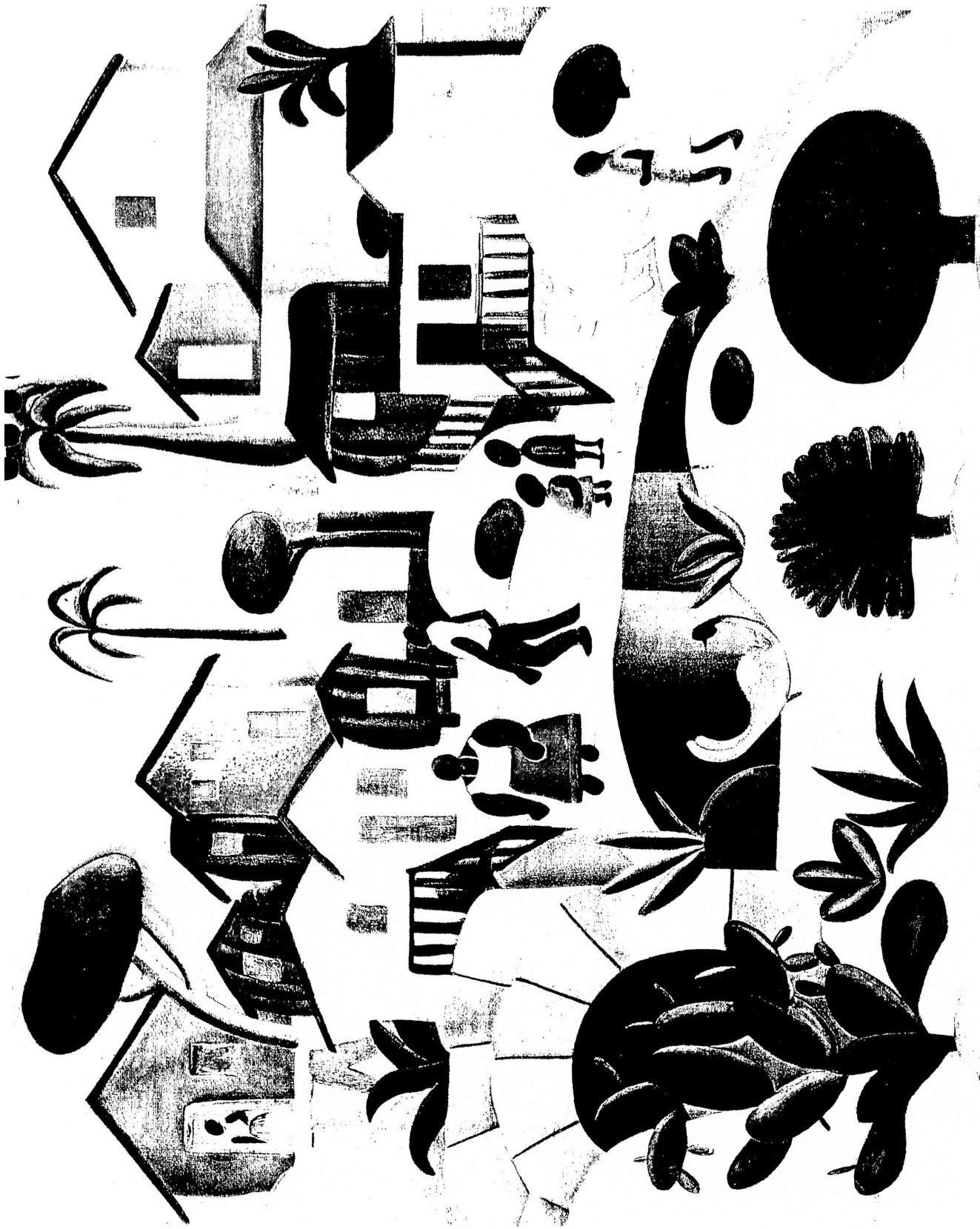


Diálogo entre los manifiestos de Oswald y la plástica de Tarsila

Con la llegada de Cendrars a San Pablo y los viajes modernistas de “descoberta do Brasil” en 1924 (primero al carnaval carioca, y luego a Minas Gerais), Tarsila do Amaral inicia su exploración de las posibilidades plásticas de la “brasilidad”: luego del antecedente de “A negra” (de 1923), en 1924 compone “A cuca”, “Morro da Favela” y “Carnaval em Madureira”, cuadros que acompañan la escritura de Oswald de los primeros poemas de *Poesia Pau-Brasil*, iniciándose así el período que la propia Tarsila llama “Pau-Brasil” (por las correspondencias estéticas e ideológicas que encuentra entre su producción y la oswaldiana) y que se extiende hasta 1927³⁰⁰. También en 1924 compone “E.F.C.B.” especialmente para la exposición que se realiza en San Pablo, sobre la pintura francesa en Brasil³⁰¹.

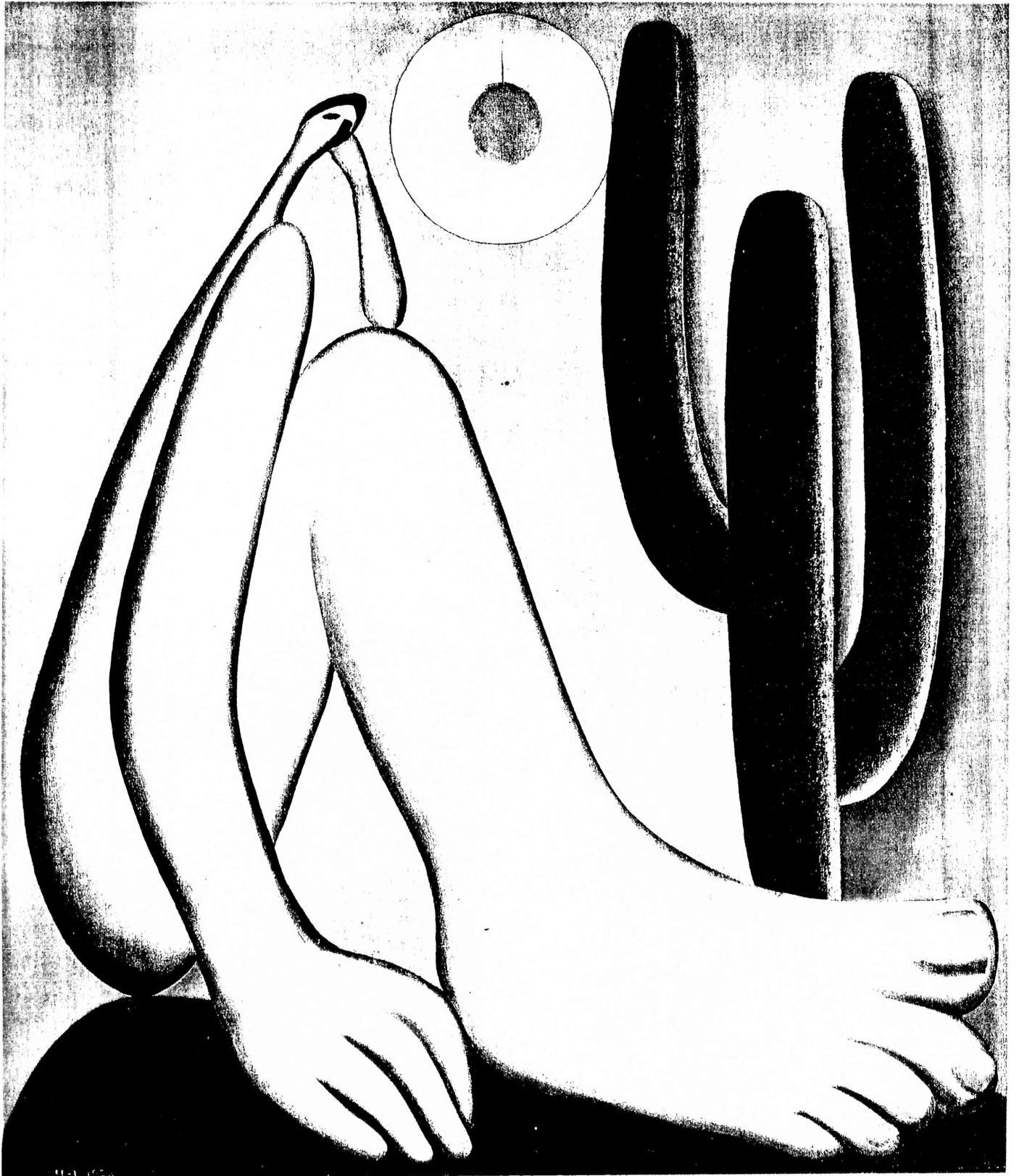
³⁰⁰ En este sentido, obsérvese por ejemplo en la primera edición del “Manifiesto Antropófago”, los lazos formales e ideológicos entre el texto oswaldiano y el dibujo de Tarsila (“Abaporu”), visibles en el propio diseño de la página.

³⁰¹ Allí Tarsila y Segall exponen cada uno tres cuadros, junto a otros de Léger, Cézanne, Gleizes y Delaunay (en su mayoría propiedad de Tarsila, de Paulo Prado y de Olívia Guedes Penteadó). La posición oligárquica del matrimonio “Tarsiwaldo” (tal como Mário de Andrade llama a la pareja de Tarsila y Oswald de Andrade), los continuos viajes a Europa (con largas estadías en París, en donde Tarsila estudia con Lhote, Gleizes y Léger), las sucesivas exposiciones en Francia, y el





Tarsila (1886-1973) *E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil)* (1924), óleo sobre tela, 142 x 127 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, USP, São Paulo.









Lasar Segall (1891-1957), *Menino com lagartixa* (1924), óleo sobre tela, 98 x 61 cm. Colección Museo Lasar Segall, São Paulo.

Además de los temas de inspiración popular/nacional, Tarsila apela deliberadamente a recursos plásticos extraídos de las culturas populares, empleando especialmente colores puros considerados “caipiras” (típicos de la decoración arquitectónica y de las fiestas populares), superficies lisas, elementos de simplicidad extrema y contornos nítidos (que destacan los objetos dándoles un aspecto de flotación irreal en el espacio). El abandono de la perspectiva y la profundidad propias de la tradición instalada desde el Renacimiento, el empleo de colores puros y el borramiento de los detalles de textura destacan la autonomía de los objetos representados, des-realizándolos. Estos recursos (relativamente originales aunque también bastante apegados a las propuestas de las vanguardias europeas) permiten aunar de manera sincrética los procedimientos vanguardistas y los temas y recursos expresivos de las representaciones plásticas populares³⁰². En conjunto, los cuadros presentan una suspensión de la temporalidad narrativa: recrean imágenes surgidas del inconsciente y/o de la imaginación infantil flotando en un “presente absoluto” y mítico, ajeno a la diacronía³⁰³.

“Morro da Favela” (1924)³⁰⁴ plasma plásticamente el primer aforismo del “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”, pues allí Tarsila explora la potencialidad estética del margen “primitivo” contenido en la ciudad moderna. Tarsila elige allí un lugar emblemático en la historia del margen carioca, adoptando el mismo punto de vista escogido en el pasado por varias imágenes de entresiglos, pero alterando radicalmente la concepción ideológica implícita en esas representaciones heredadas³⁰⁵. Para abordar la “Favela” el cuadro despliega un tratamiento “primitivista” del espacio, inspirándose en las representaciones plásticas populares: los objetos

contacto estrecho con numerosos vanguardistas europeos consagrados (entre otros -además de los maestros de Tarsila-, Blaise Cendrars, Jacques Péret, y en menor medida Pablo Picasso) convierten a Tarsila en una figura paradigmática en la introducción de la vanguardia en Brasil.

³⁰² Así, su pintura clausura una larga historia en la plástica nacional, centrada en el abordaje de temas “brasileños” a través de recursos técnicos propios del academicismo europeo (como sucede, tal como vimos, en los casos de Rugendas o Debret a mediados del s. XIX, y de Broccos o Alemida Júnior en entresiglos).

³⁰³ En el artículo “Pintura Pau-Brasil e antropofagia”, de 1939 (republicado en Amaral, 1978: pp. 37-41), Tarsila se refiere al origen infantil de sus figuras monstruosas (por ejemplo, de las representadas en “A cuca”, “A negra”, “Abaporu” y “Antropofagia”): los juegos infantiles y los relatos que las “pretas velhas” contaban a los niños a la hora de dormir, habrían dejado su huella en recuerdos míticos inconscientes y de proyección colectiva, que su pintura traería a la conciencia.

³⁰⁴ Véase Lámina IV.

³⁰⁵ Al respecto, véanse los comentarios incluidos en el apartado “Narrar los pobres” y las Láminas I, II y III en la segunda parte de la presente tesis.

(planos, aislados unos de otros y preservando sus contornos marcadamente definidos) y las relaciones que éstos establecen entre sí revelan una deliberada ausencia de perspectiva: plantas, animales, personas y casas se acumulan, como si crearan capas yuxtapuestas (en las que parece resonar, lejana, la arqueología romántica de la alteridad, amén de la representación primitivista del paisaje, rompiendo con las reglas de la perspectiva).

Con un tono predominantemente ingenuo y laudatorio, el cuadro descubre relaciones armónicas entre las curvas de la tierra, los vegetales, los animales y los cuerpos humanos. Sin embargo, junto con la estetización exultante, Tarsila aprehende la dimensión heterogénea y la desagregación tanto de la naturaleza como del mundo popular. En efecto, el orden de la naturaleza y el humano aparecen desarticulados internamente y entre sí. Amén de la ausencia de contacto entre los volúmenes vegetales³⁰⁶ o entre los cuerpos (como si uno y otro se reflejaran recíprocamente), en el centro del cuadro un grupo humano (sometido a las mismas abstracciones genéricas que el resto de los objetos) parece poner en escena una situación “típica” de promiscuidad popular: una mulata gorda evade el encuentro con un hombre en actitud receptiva, ante la contemplación pasiva de dos niños. Esa escena es abrazada en anillo por un arco vegetal y animal menores por debajo, y arquitectónico y vegetal monumentales por encima. A la derecha, el niño y el perro, en direcciones opuestas, crean un puente de articulación dinámica entre el primer y el segundo estadio, y subrayan la existencia de una espacialidad “ascendente” en términos literales y simbólicos. Esa distribución de planos, y la especularidad formal que se establece entre el primero y el segundo parecen señalar el modo en que la realidad brasileña (denotada por una serie de elementos “típicos”, semejantes a los que selecciona el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”) abraza y condiciona al grupo humano. Significativamente, sólo en el nivel arquitectónico (dominado por las rectas, que establecen un marcado contrapunto con las curvas de los volúmenes “naturales”) las formas consiguen yuxtaponerse, estableciendo una cohesión armónica entre sí, e integrándose a la exuberancia vegetal del trópico (señalada por las palmeras y el árbol enormes brotando entre las casas). El cuadro parece sugerir que ese nivel integrado constituye un estadio superior, en el que la cohesión colectiva se impone por encima de la desagregación de los individuos en su esfera privada.

“E.F.C.B.” (“Estrada de Ferro Central do Brasil”; 1924)³⁰⁷ ofrece un tratamiento del espacio semejante al del cuadro anterior. Sin embargo, para explorar la conjunción sincrética de signos de la naturaleza tropical, de la cultura tradicional y de la tecnología moderna, aquí emerge

³⁰⁶ Obsérvese, en contraste, el modo en que “Menino com lagartixa” de Lasar Segall (Lámina IX) subraya la fusión extrema de la enmarañada (y moderna) vegetación tropical.

una geometría predominantemente constructivista, al tiempo que el escenario urbano se vacía de actores sociales. Como en los textos de Oswald y Mário, el primitivismo formal se apropia “antropofágicamente” de la tecnología moderna, volviéndola visible sólo bajo su dominio. De este modo, “E.F.C.B.” compone un paisaje urbano ingenuo y armónico que integra (y busca resolver) las tensiones implícitas entre tradición, naturaleza y tecnología moderna. Aunque dicha tensión no se supera, los elementos tecnológicos también revelan puntos de encuentro y síncretis con respecto a la cultura y la naturaleza tropicales (así por ejemplo, los postes duplican, estilizados, los volúmenes de las palmeras monumentales o las rectas simples y “coloniales” de la cruz de la iglesia y de las casas). En este sentido, el cuadro expresa una posición sincrética semejante a la elaborada por los manifiestos oswaldianos, o a las apropiaciones míticas de la tecnología en *Macunaíma* (aunque en el cuadro de Tarsila no se visualicen las connotaciones alienantes que adquiere la máquina en la novela de Mário).

En 1928, inaugurando una nueva etapa en su pintura (el período “antropofágico”, que se extenderá hasta 1929), “Abaporu”³⁰⁸ dispara en Oswald la escritura del “Manifiesto Antropófago” y la emergencia del movimiento antropofágico en su conjunto³⁰⁹. A partir de “Abaporu”, el movimiento antropofágico erige la pintura de Tarsila en la expresión por antonomasia de un Brasil “salvaje” y “bárbaro” que se revela contra su historia de colonización. Bautizado “Abaporu” por Oswald y Raúl Bopp³¹⁰, el cuadro sigue el antecedente de “A negra”, pues reaparece el gigantismo del cuerpo y de la naturaleza tropical, ambos sometidos a un significativo proceso de abstracción y desproporción, elementos que ya estaban presentes en 1923. “Abaporu” muestra a una figura solitaria y monstruosa, de pies inmensos, sentada en una planicie verde, con una mano en la tierra y la otra sosteniendo una cabeza pequeñísima (carente de marcas específicas, por encima de cualquier identificación personal). Arriba, en el centro, el disco geométrico del sol rige la escena. Evidenciando la gravitación de la naturaleza (probablemente sertaneja, pero reducida a una síntesis geométrica extrema), un cactus enorme establece una relación de equilibrio de volúmenes con respecto al cuerpo, aunque también introduce una relación de asimetría en la representación³¹¹.

³⁰⁷ Véase Lámina V.

³⁰⁸ Véase Lámina VI.

³⁰⁹ Del mismo modo la pintura vanguardista de Anita Malfatti y Di Cavalcanti habían precedido la Semana del 22, lo que sugiere cierta anticipación de las artes plásticas en ambos casos.

³¹⁰ En Tupi-guarani, “Aba” significa “hombre”, y “poru” “que come”.

³¹¹ Dado que el vegetal responde a un tratamiento de la perspectiva diferente del que ha recibido el cuerpo, excepto que el cuerpo presenta “objetivamente” las dimensiones anómalas que se

Esa escena es reelaborada en 1929 en el cuadro “Antropofagia”³¹²: aquí se trata de una pareja nuevamente sentada en la tierra, con pies y piernas desmesurados y cabezas llamativamente pequeñas, como si otra vez estuvieran siendo enfocados desde abajo, bajo el efecto de una lente deformante. En un clima onírico que, como en “Abaporu”, suspende parcialmente la referencialidad, esos cuerpos forman una unidad armónica indisoluble, pues sólo se visualiza una pierna y un pie de cada miembro de la pareja, engarzados como si formasen una unidad geométrica. La enorme mama de la mujer (que desde atrás avanza por encima de la pierna del hombre, ganando el centro de la escena) sugiere el predominio no sólo del cuerpo y de lo telúrico, sino además de una sensualidad y/o fertilidad exuberantes. Así, “Antropofagia” reelabora la perspectiva esbozada en otros textos y cuadros sobre la cohesión colectiva centrada en el cuerpo y especialmente en la sexualidad.

En el fondo, la naturaleza sincrética (que cruza elementos sertanejos y más netamente tropicales) adquiere mayor plasticidad y sincretismo que en “Abaporu”, permitiendo que lo constructivo ceda espacio a lo monumental. Además del título, la ausencia de indicios culturales y la diagonal de la hoja de banano (que recuerda una gigantesca pluma) anclan sutilmente la escena primitivista en el universo indígena.

Este breve comentario en torno a algunos cuadros de Tarsila no pretende en absoluto agotar un análisis que debería ser más extenso y profundo, dada la complejidad formal del mensaje plástico de la vanguardia. Además, resulta innegable el enorme corpus de producciones artísticas que circulan en el Brasil de la década del veinte, aproximándose o directamente formando parte del modernismo³¹³. Lejos de agotar la cuestión, nuestro objetivo es apenas

perciben.

³¹² Véase Lámina VII.

³¹³ A diferencia del carácter incipiente que se registra en la Semana del 22, a fines de los años veinte el clima de las artes plásticas brasileñas está más plenamente abierto a la experimentación vanguardista, contando con la presencia activa no sólo de Tarsila, sino también de Di Cavalcanti, Cícero Dias, Lasar Segall, Ismael Nery y Brecheret entre otros. Estos autores reciben no sólo la influencia de las vanguardias europeas, sino también de las experiencias latinoamericanas (especialmente en el caso de Tarsila y Di Cavalcanti, del muralismo mexicano).

Además, entre los plásticos brasileños (y entre los plásticos y los escritores modernistas) existe un rico intercambio de influencias recíprocas, y un sustrato ideológico más amplio que el arriba esbozado. Así por ejemplo, los ensayos producidos por Mário de Andrade analizando la pintura de Tarsila, Portinari y Segall, descubren un modo de percepción del arte sensible a identificar cuestiones centrales en la propia estética marioandradiana y en la del modernismo en general. En este sentido, Mário valora especialmente en Tarsila la introyección de las formas populares en el seno de la obra de vanguardia (“Tarsila” en Amaral, 1978: p. 51-52). Sobre los

ilustrar la presencia de ciertas correspondencias entre la producción plástica de Tarsila y la literatura modernista considerada, subrayando en especial la existencia de operaciones culturales semejantes a las analizadas en los textos de Oswald y Mário de Andrade, en torno a la identidad nacional y la alteridad social.

En efecto, tal como puede percibirse a partir de este primer acercamiento a su discurso plástico, existe un fuerte lazo de influencias recíprocas entre la pintura de Tarsila y la experiencia literaria del movimiento modernista³¹⁴. Buscando un equilibrio entre forma intelectual y abordaje ingenuo -y entre racionalidad e inconsciente-, estos cuadros resultan de la condensación de ciertas imágenes mentales, pretendidamente “simbólicas” en términos tanto individuales como colectivos. En este sentido, proponen una lectura estructural de la visualidad brasileña, reduciéndola (como los manifiestos de Oswald) a un conjunto básico de elementos simples y “originales”, codificados en términos cubistas y sintéticos.

En la representación de los cuerpos (y especialmente de los rostros populares), Tarsila borra las señas particulares, a lo que se suma el predominio hiperbólico del cuerpo y la reducción desmesurada de la cabeza (que permanece como el elemento más alejado respecto del punto de vista del espectador). Esa anomalía fantástica (y ambigua, pues emana tanto del objeto como de la lente a través de la cual ese objeto es percibido) converge con los postulados oswaldianos (en favor de la anulación del racionalismo y la cultura represiva, y de la liberación del inconsciente y el principio de placer) y con las metamorfosis insólitas desplegadas en *Macunaíma* en torno al cuerpo del héroe.

Esa indefinición deliberada, que suspende la individualidad al tiempo que desregionaliza el paisaje, forma parte del esfuerzo conciente de Tarsila por fijar estereotipos (o, más bien, arquetipos) abstractos y sincréticos, latentes en el inconsciente colectivo con que se estructura la identidad nacional. Inclusive, el punto de vista “telúrico” adoptado por el sujeto de enunciación apunta a erigir la figura del tabú en un tótem venerable, tal como proclama inmediatamente después el “Manifiesto Antropófago”.

Así, tanto los manifiestos oswaldianos como la pintura de Tarsila exploran recursos formales transculturados para celebrar la afirmación de una identidad popular/colectiva fundada en el predominio hiperbólico de la corporalidad, los instintos y la pereza contemplativa, entre sujetos arquetípicos armónicamente integrados a (y en parte determinados por) el escenario del

otros pintores véanse Andrade (1943 y 1944).

³¹⁴ Inclusive, para Amaral (1978: p. XX) este lazo es mucho mayor en Tarsila que en los demás artistas plásticos vinculados al movimiento.

trópico³¹⁵. En ambos casos, la estetización del universo popular supone el reconocimiento de tensiones (como la que se establece entre la naturaleza, la cultura tradicional y la tecnología, o entre sustratos culturales heterogéneos) que el texto vanguardista intenta saldar en términos formales e ideológicos.

Vale la pena realizar una última observación. De manera sintomática, mientras los cuadros aquí considerados (que abordan al “otro” en términos de alteridad social o de “paisaje nacional”) tienden a borrar todos los trazos que permitirían identificar la especificidad identitaria de la alteridad como sujeto, los autorretratos de Tarsila muestran la flotación “sin cuerpo” del rostro fríamente marcado por los detalles personales. Este contraste entre el tratamiento del individuo oligárquico y del representante abstracto del colectivo popular, así como también la suspensión mítica de la diacronía (en “Abaporu” y “Antropofagia” por ejemplo), sugieren cierta dificultad para concebir a esas alteridades como individuos con un espesor semántico (biográfico y sociohistórico) particular, que acaso podrían estar acompañando la dificultad -observada en “Morro da Favela”- para pensar instancias de cohesión colectiva. Incluso es probable que esas imágenes extrañas, primordiales y nacionalmente arquetípicas de Tarsila, con las marcas de su individualidad borradas, sean un síntoma del “rechazo a la estructuración” (la “dificultad de la forma”) que Naves (1996) registra en la pintura brasileña en su conjunto³¹⁶. Esa imposibilidad de individualizar al “otro”, aprehendiendo los trazos que lo convierten en un sujeto único e irremplazable (no sometido a la violencia de la abstracción despersonalizadora) sólo se revierte en la década del treinta, cuando en el clima de reideologización que permea el inicio de la década, y luego de su viaje a la URSS, Tarsila compone en “Operários” (1933)³¹⁷, abordando la representación de una alteridad socialmente más cercana, creando una imagen de la cohesión colectiva anclada social e históricamente, y basada en la clase y el mundo del trabajo (y ya no en el trópico o la exuberancia física y sensual). Y aunque la condición obrera (señalada por el fondo y

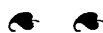
³¹⁵ Enfatizando la fusión primitivista entre los órdenes animal y humano (y apoyándose en el antecedente de “A cuca”, en el que Tarsila exploraba una suerte de fauna surrealista), en 1929 “Cartão postal” aborda la representación de animales fantásticos y sincréticos, resultado del cruce “inconsciente” de la fauna tropical y del universo humano. Así, el cuadro pone en escena metamorfosis insólitas cercanas a las que pueblan obsesivamente *Macunaíma*.

³¹⁶ En efecto, para Naves en la pintura brasileña existe una tendencia común a la indefinición, correspondiente a una particular coacción de lo real sesgada por la indefinición social. Naves (1996: p. 21) advierte que “a forma tão pouco estruturada e institucionalizada de nossa sociedade certamente estimula e dá veracidade às formalizações que resistem a uma determinação mais acentuada”.

³¹⁷ Véase Lámina V. II.

la expresión de los rostros) opera como un elemento homogeneizador, la representación respeta la gravitación de la heterogeneidad étnica y la especificidad de las diferencias individuales.

Finalmente, la estetización de los sectores populares en la pintura de Tarsila puede revelar algunos de sus límites ideológicos si se la compara sucintamente con la formulada por su contemporáneo Lasar Segall. Naves (1996) advierte que en el caso de este último, en el traslado de Europa a Brasil la situación brasileña de mayor miseria y menor conflicto social, así como también la relativa pasividad de los sectores populares locales, vuelven problemática la prolongación del humanismo compasivo “a la europea” desplegado en su pintura previa (y que exigía la asunción de una actitud de afirmación orgullosa de parte de los “humillados”). Así, buscando responder al desajuste entre los “otros” que conoce en Europa y los que encuentra en Brasil, Segall apela a un progresivo “clasicismo” formal, y tiende a refugiarse temáticamente en la naturaleza. En esta dirección, podemos concluir que también Tarsila enfrenta cierta dificultad para constituir al “otro” como sujeto social íntegro y definido, dificultad que se refracta en términos formales en esta “indefinición” en la aprehensión del otro (lo que conduce a alejarlo vaciándolo de su individualidad, y retrayéndolo a una fusión con el medio absoluta y sin mediaciones). Esos arquetipos míticos serían parte de la búsqueda de una solución formal e ideológica al problema de la pasividad e indefinición de carácter de la alteridad: esos “otros” entregados “salvajemente” al goce de la “preguiça” tropical y al predominio absoluto de sus instintos darían cuenta, indirectamente, de una percepción del colectivo popular como una instancia pasiva e informe (análoga a la “ausencia de carácter” en *Macunaíma*) y sometida a las fuerzas telúricas. Aun enfrentando dificultades semejantes, las soluciones de Tarsila y Segall frente a la alteridad brasileña resultan marcadamente diferentes, tanto en términos formales como ideológicos: la abstracción, despersonalización y fusión con el medio desplegadas por Tarsila contrastan con el lazo mediado que establece Segall entre el oprimido brasileño y la naturaleza³¹⁸.



³¹⁸ Por ejemplo, en “Menino com lagartixa” de 1924 (Lámina IX), uno de los cuadros de Segall más influidos por la estética de Tarsila, las lagartijas abren explícitamente un puente simbólico entre la exuberancia tropical de la que emergen y el cuerpo del joven mulato; lejos de la telurización exacerbada que explora Tarsila, aquí surge un vínculo armónico y dinámico, pero también mediado y “ascendente” entre los polos de la selva y el “otro” social; inclusive, mientras el enorme fondo vegetal es sometido a cierto grado de abstracción (convertido en una abigarrada síncreisis geométrica de volúmenes, texturas y colores heterogéneos), el joven -que se sitúa en el primer plano de la escena e interpela directamente al espectador, creando un vínculo directo de proximidad- presenta claramente definidas las huellas de su identidad personal -a pesar del equilibrio geométrico que domina su rostro-, al tiempo que ningún elemento exagera su

Un punto de llegada. Fines y puentes de *Serafim Ponte Grande*

“O que atropelava a verdade era a roupa,
o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.”

Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”

Serafim Ponte Grande, el “romance-invenção” que Oswald de Andrade escribe entre 1928 y 1929 (y publica en 1933)³¹⁹, constituye, junto con *Macunaíma*, uno de los experimentos vanguardistas formalmente más radicales emprendidos por el modernismo en el campo narrativo. Erigiéndose contra la tradición literaria y extremando el opacamiento de la representación, *Serafim...* pone en crisis numerosos géneros y estilos, e incluso desarticula la propia categoría de texto. Volviendo imposible dissociar forma y contenido, y desestabilizando continuamente la referencia social, la ficción refuncionaliza diversos residuos heredados de los géneros literarios y de los discursos sociales finiseculares, insertando fragmentos de las ideologías hegemónicas a fin de siglo en un nuevo contexto semántico.

Por ello, para abordar la aprehensión de la cultura popular y la construcción de un modelo de alteridad social en esta novela oswaldiana, creemos imprescindible revisar previamente el modo en que este texto desarticula ese legado ideológico más amplio de los géneros literarios y los discursos sociales. El desarrollo de estos planos de análisis (hasta ahora no contemplados tan detalladamente en los apartados anteriores) nos permitirá considerar con mayor profundidad en *Serafim...* la puesta en cuestión de los modelos heredados de otredad social, ya que esta puesta en crisis se articula, de manera sincrética e indisociable, con la desarticulación de otras identidades fundamentales, como las categorías de “texto” y de “sujeto” (las nociones estables sobre las que se basaba hasta entonces la “representación”).

Tal como ha señalado Campos (1990a), *Serafim...* despliega una parodia múltiple al libro como objeto³²⁰ y, al mismo tiempo, pone en crisis la unidad estructural del libro. Este proceso de

identidad racial o su corporalidad.

³¹⁹ Primera edición: Río de Janeiro, Ariel.

³²⁰ Además de una “Errata” que, en plena narración, funciona como si fuese un capítulo de la

fragmentación, incipiente en su novela anterior *Memórias sentimentais de João Miramar*, se agudiza en este texto, al igual que otros procedimientos formales de experimentación. Si *Memórias...* preservaba la unidad narrativa propia del *Bildungsroman* (y la innovación se centraba especialmente en el plano de la sintaxis de la frase, por medio de la creación cubista de metáforas, metonimias y sinécdoques insólitas), en *Serafim...* la descomposición se extiende al nivel macro de la sintaxis narrativa.

Además, *Serafim...* agrega a esa descomposición de la unidad macro, el estallido del registro en fragmentos: residuos de múltiples géneros literarios, y diversos subgéneros narrativos y discursos sociales tópicos reciben el tratamiento metonímico-cubista que en la novela anterior se destinaba a la frase. Insertos en el texto de vanguardia, en ese anti-libro hecho con los restos desgajados de otros libros, esos fragmentos adquieren una función metalingüística pues permiten revisar paródicamente la historia de la novela como género y, con ella, la historia de la institución literaria y de otras instituciones sociales³²¹. Se crea así un collage polifónico de residuos heterogéneos, desjerarquizados y refuncionalizados que tienden a la dispersión, ya que configuran una trama de múltiples direcciones potenciales, generalmente no desarrolladas.

En particular, Oswald ataca los tópicos y estereotipos de la literatura “burguesa” heredada, en sus versiones de la “alta literatura” y de la emergente cultura de masas. A estos recursos desestructurantes se suma el dislocamiento inverosímil del tiempo narrativo, que funciona como una instancia vacía, no mimética, puramente “semiológica”³²².

Haciendo estallar los restos de la tradición literaria y cultura¹ en crisis, *Serafim...* se configura por medio de la cita irónica de fragmentos tanto de la literatura de viajes del s. XVI, como del diario íntimo, la poesía parnasiana finisecular, la narrativa naturalista, el drama social, la

novela (p. 113), en el inicio el autor presenta una lista de “Obras renegadas” (con la mayor parte de la propia producción hasta la fecha, incluida la novela *Serafim...*); además, se boicotea la propiedad literaria gracias al “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas” (p. 6), al tiempo que, en el final la fecha de edición instaura una cronología invertida, en tanto se declara que el libro fue escrito “de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (p. 163).

³²¹ Esa desestructuración se encontraba en germen en la novela anterior, *Memórias sentimentais de João Miramar* (de 1924). Ese texto ya dialoga de manera ambigua con la tradición narrativa precedente (entre otros numerosos recursos, a través del prólogo ficcional de “Machado Penumbra” -parodia de Machado de Assis-, quien fuerza una absurda re inserción de la narración vanguardista en la tradición literaria e institucional conservadoras).

³²² Así, personajes que mueren, como el hijo del protagonista (que aparentemente él mismo asesina por error), o que desaparecen por decisión deliberada del narrador (como Pinto Calçudo), retornan de manera inesperada e inverosímil, reforzando así la desarticulación y el

crónica mundana y las novelas picaresca, de folletín y de aventuras. A veces la desacralización de esos modelos se acentúa a través de su inclusión en un contexto discursivo disonante, o por la interpolación inesperada de un registro bajo que, al interior del fragmento, genera un contrapunto violento que refuerza su desintegración. Consideremos algunos ejemplos en detalle.

En uno de los fragmentos (el diario íntimo del protagonista, en el que ingresan irrespetuosamente informaciones absolutamente heterogéneas)³²³, Serafim confiesa sus intenciones de escribir una novela naturalista. Sin embargo carece de argumento, de modo que el proyecto narrativo permanece vacío de sustancia, como el propio *Serafim...* Cuando el protagonista se detiene en la escritura de la primera frase de esa ficción hipotética, revela un preciosismo parnasiano que boicotea el naturalismo escogido a priori³²⁴; inmediatamente después, la reflexión sobre el empleo de un vocablo vulgar boicotea también el supuesto preciosismo parnasiano³²⁵. Así, el proyecto naturalista, que en la versión de Serafim aparece desestructurado por la carencia de argumento, anulada su función ideológica y reducido a la superficie de la forma (e incluso desviado el estilo hacia el polo estético opuesto, que también se neutraliza por el desvío), es forzado a revelar rápida e indirectamente sus límites “burgueses”.

Serafim... atenta también contra la descripción realista-naturalista presente en la novela y en la crónica mundana³²⁶, y ataca la oratoria académica y política propia de la elite dirigente³²⁷.

reordenamiento azaroso de los fragmentos.

³²³ Desde instantáneas de los dramas conyugales desatados por la infidelidad reiterada del protagonista, hasta detalles irrelevantes de la experiencia cotidiana.

³²⁴ Más adelante el texto atenta también contra las huellas parnasianas: en un desopilante viaje en barco, Serafim compone un poema de estilo parnasiano, exitoso entre la tripulación aunque sólo contiene frases kitsch, residuos arcaizantes y detalles “bajos” que hacen estallar ese repertorio finisecular aristocratizante.

³²⁵ Asumiendo el eco de un prurito claramente “decimonónico”, se pregunta si convendrá o no escribir la palabra “coito”, decidiéndose finalmente por la escritura de “coi...”, siguiendo el ejemplo “clásico” de Camões con la palabra “bunda”.

³²⁶ Por ejemplo, mientras el fragmento “O largo da Sé” cita un tópico común en la narrativa finisecular, y aprehende las transformaciones de la ciudad moderna con el típico tono “saudosista” de los cronistas decimonónicos, se acelera de manera inverosímil el tiempo narrativo de esas transformaciones, de modo que la ciudad se convierte en una escenografía “surrealista”, derrumbándose así el puente -establecido frágil y paródicamente- con el estilo finisecular.

³²⁷ Cuando luego de innumerables desvíos insólitos, el barco en que viaja Serafim consigue llegar a Europa, el protagonista contempla París desde la altura, y le dirige un discurso saturado de clisés decimonónicos que bordean el sinsentido (“Paris ajoelhou-se a seus pés coberto de lagartixas arborizadas. Ele, então, dirigiu-lhe este ora viva!: ‘Fornalha e pêssego! Domingo de semi-deusas! Egito dos faraós! Roma de Garibaldi! Dás dobrado o que as outras capitais oferecem! Ao menos, dentro de tuas muralhas, se pode trepar sossegado!”), p. 103). Así, el texto parodia el “lado douor” de las elites y su complejo de inferioridad frente a Europa.

Con la misma intención desestructuradora, explora los efectos potenciales de la proliferación descontrolada de los narradores, de los personajes y de la trama novelesca³²⁸.

En los fragmentos finales de la novela (sobre todo aquellos en los que se refieren los viajes “transatlánticos”), la fluctuación en el agua y la deriva semiológica se corresponden y potencian recíprocamente. Allí el discurso explora diversas formas del exceso, evidenciando una tendencia irrefrenable al desvío y la pérdida del control, al tiempo que los clisés se acumulan produciendo un collage absurdo³²⁹. En esta dirección, “Será fim” y “Ponte Grande” pueden entenderse como el doble juego entre la ruptura y la continuidad, entre el quiebre “final” de la tradición (literaria, estética, cultural) y la apertura de un “puente grande” que liga los restos del orden heredado con el nuevo orden.

En los ejemplos anteriores, la experimentación con la puesta en crisis de los géneros discursivos se produce a través de un doble movimiento: por un lado, el texto violenta “de adentro hacia afuera” el límite de los discursos estéticos (y sociales en general) heredados, al acumular “lugares comunes” residuales (tópicos, clisés, ideogramas) en una yuxtaposición absurda; por otro lado, quiebra “de afuera hacia adentro” las leyes internas del estilo o del género (repertorio poético, registro, verosímil, estructura argumental, etc.) por el vaciamiento o la incorporación de un elemento radicalmente ajeno.

Serafim... se revela contra el arte de importación que condensa las instituciones burguesa y europea, buscando crear una inflexión nueva, vanguardista y nacional³³⁰. En esta dirección de ruptura y refundación de un nuevo orden, y como consecuencia de la desarticulación de los tópicos heredados, la novela desenmascara continuamente la convergencia entre arte burgués, moral represiva, familia y alter-ego, en contraste con los modelos (de discurso y de sujeto) exaltados por el texto. En efecto, en la medida en que se libera el sujeto, se desarticula el orden del discurso. De hecho, la abolición del estilo y de la cultura heredados se produce junto con la

³²⁸ Por ejemplo, en el apartado “O meridiano de Greenwich. Romance de capa e pistola em quatro partes e um desenlace”, se juega con la introducción de un extenso esquema narrativo propio de una novela folletinesca y de aventuras en el que el narrador y los personajes se desdoblan en otros, adquiriendo nuevas identidades ficcionales.

³²⁹ Así por ejemplo, el poema pamasiano, que cierra esa oratoria, se desvía escandalosamente hacia un leitmotiv propio de la oralidad popular, atentando nuevamente contra el repertorio “aristocrático”. Por lo demás, la frase de cierre en ese supuesto poema pamasiano (“Pemas/ pra que te quero!”) cita veladamente el juego con la misma expresión popular en *Macunaíma*.

³³⁰ Así, contra el “arte amanhecida da Europa requeitada al sol das costas (...). Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro” (p. 34).

postulación de un “sujeto libre” en términos sociales, morales y psíquicos, entregado a la pura satisfacción de sus deseos, y carente “al fin” de lazos burgueses, pruritos éticos y censuras superyoicas (en ese sentido, *Serafim...* explora la anulación del sujeto y la emergencia de una pura “máquina deseante” en términos eminentemente contestatarios)³³¹.



Junto con esta desarticulación de los códigos y de los constreñimientos que sujetan al sujeto, *Serafim...* vuelve sobre la obsesión modernista (evidente tanto en los manifiestos oswaldianos como en *Macunaíma* y en *O turista aprendiz*) de explorar ficcionalmente el modo en que se construyen las identidades culturales de “sí mismo” y del “otro”.

En el marco de este procesamiento crítico, la novela de Oswald se apropia de varios tópicos de la literatura de viajes (especialmente de las crónicas de conquista y colonización de los siglos XVI y XVII), apelando a diversos recursos de cita y parodia, algunos ya explorados anteriormente en *Poesia Pau-Brasil*³³². En efecto, los títulos de los fragmentos, los epígrafes, el registro enunciativo del narrador y de los personajes, y el vocabulario plagado de arcaísmos, recuperan -en flashes imprevisibles y a partir del distanciamiento irónico- esas huellas del discurso colonial.

El propio Serafim pone en escena los conflictos del viajero vanguardista: como Mário en el norte y el nordeste de Brasil, Artaud en México, o Macunaíma en San Pablo, Serafim enfrenta continuas experiencias de dislocamiento entre las imágenes heredadas de sí mismo y de los otros sociales. En sus múltiples pliegues y desdoblamientos, por medio de lentes y espejos que reproducen, deforman o invierten esas imágenes, el protagonista descubre el primitivismo latente en Europa; desde Europa descubre tanto su propio eurocentrismo etnocéntrico como el primitivismo americano; en Oriente descubre la construcción imaginaria internalizada sobre el mundo oriental, para “anclar” finalmente en una identidad abierta y a la deriva, transnacional y desterritorializada (aunque, en el fondo, se centre en una esencialización primitivista del trópico como espacio privilegiado para la liberación del “ello” y la desestructuración del yo).

³³¹ Sobre los conceptos de “máquina deseante”, “cuerpo sin órganos” y “desterritorialización” que se emplean en este apartado, véase Deleuze y Guattari (1985), especialmente el capítulo III, “Salvajes, bárbaros, civilizados”.

³³² Sobre el trabajo de Oswald con los fragmentos de la literatura de viajes en *Poesia Pau-Brasil*, véase Campos (1990b).

En efecto, recién salido de Brasil y luego de innumerables desvíos, la nave consigue atravesar la línea del Ecuador, venciendo al fin la fuerza centrífuga del trópico. Así, el protagonista inicia un largo viaje alegórico y elíptico, en busca de las identidades culturales del “otro” y de sí mismo: parte del trópico hacia Europa y luego hacia Oriente, volviendo finalmente a entregarse a una deriva -ahora infinita y sin anclajes- por las aguas tropicales.

Como en los textos de Mário, ficcionalizar el viaje hacia la alteridad (sea ésta centro o periferia del sí mismo) implica un ejercicio conciente de desarticulación y reconfiguración de los modelos pre-dados. Así por ejemplo, desde París, el protagonista descubre haber internalizado el Brasil como un bazar de clisés, bajo una “visão do Paraíso” hegemónica:

“A floresta brasílica e outras florestas.
Mulheres fertilizantes conduzem colunas, arquiteturas e hortaliças (...).
Corbeilles monumentais atiram do sétimo céu dos copos brancos ananases de negras nuas.
Periquitos, ursos, onças, avestruces, a animal animalada (...). As partes pudendas nos refletores. Síncopes sapateiam cubismos, deslocações (...). Tudo se organiza, se junta coletivo, simultâneo e nuzinho...” (p. 113).

Bajo los reflectores, el amontonamiento absurdo de esos fragmentos del trópico produce el efecto de un “kitsch hollywoodense”, creándose así un lazo sutil entre las imágenes de la literatura de viajes del s. XVI, el exotismo romántico, la concepción naturalista del trópico como “distorsión” de la “norma” europea y las modernas visiones “for export” en la nueva cultura de masas. Cuerpos desorganizados (cuerpos sin órganos, cuerpos reificados tanto por la naturaleza como por la mercantilización salvaje) arman una escenografía cubista y descentrada. En este sentido, acercándose en parte a *O turista...* de Mário, la ficción hace conciente el modo en que el trópico ha sido internalizado como un pastiche vanguardista, aglutinador de estereotipos en fragmentos y ligados a la exuberancia de la naturaleza, la monumentalidad exótica, la comunión providencial de razas y la hiperbolización de la sexualidad. Así, el texto reorganiza y desestructura sintéticamente toda la tradición que hemos analizado, del romanticismo a *Retrato do Brasil* inclusive.

De este modo, el texto procesa de manera autocrítica la propia paradoja del intelectual modernista que, como advierte acriticamente Paulo Prado en el prólogo clásico a *Poesia Pau-Brasil*, “descubre Brasil” en Europa. Como si Oswald parodiase ese juicio de Paulo Prado y el primitivismo “a la europea” implícito en el propio movimiento antropófago, ese “descubrimiento de Brasil” y del trópico aparece claramente mediado por los “preconceitos” etnocéntricos de una antigua mirada colonial (que ahora se somete a sucesivas metamorfosis que sincretizan lo arcaico

y lo ultramoderno, las razas y culturas heterogéneas, y los cuerpos, la naturaleza y el capitalismo). Sin embargo, como veremos, aunque la novela de Oswald hace conciente esta internalización de los estereotipos y clisés, no la desestructura sino que más bien la confirma, reforzando sobre todo la versión del trópico como “Paraíso dos pecados” (como vimos, presente en Alencar, Araripe Júnior, Azevedo o Prado), pero asignándole ahora una valoración plenamente positiva.

El desarrollo de la trama novelesca, la ambivalencia ideológica de esos collages y algunos juicios del narrador permiten confirmar esta hipótesis (de hecho, el borramiento de las identidades del/los narrador/es y protagonista/s constituye una operación de experimentación formal que también oscurece la distancia ideológica existente entre esos puntos de vista, impidiendo resolver la ambigüedad ideológica del texto). En este último sentido, por ejemplo el narrador señala -ambiguo, oscilando entre la afirmación y la ironía- que Serafim “é da raça vadia que passa o dia na voz do violão” (p. 122); cuando el protagonista recorre Europa y el Cercano Oriente, advierte que “sentiu-se longe do Brasil das vidas animais” (p. 138); cuando Pinto Calçudo conquista a una francesa, el narrador concluye que el viaje opera como una colonización inversa del trópico sobre Europa, ya que “no país animal foram as senzalas que mandaram as primeiras embaixatrizes aos leitos brancos” (p. 123). Así, el texto confirma la definición de Brasil (y del trópico en su conjunto) por medio del ocio, la exuberancia de la naturaleza y el predominio de los instintos (sexuales) y de la animalidad. Los elementos que en “um livro pré-freudiano” como *Retrato do Brasil* adquirirían nefastas connotaciones negativas, revelan en este libro “posfreudiano” su potencialidad positiva, en favor de la liberación del sujeto respecto del constreñimiento represivo de la cultura. Pero el cambio de signo no implica una descomposición crítica del patrón ideológico, fundado en un pensamiento binario que opone cultura/naturaleza, Europa/trópico, masculino/femenino, activo/pasivo, racional/instintivo, conciente/inconsciente, trascendente/inmanente, verdadero/falso, Uno/Otro), modelizando una identidad en definitiva idéntica en ambas versiones. Pues tal como advierte Descombes, en el pensamiento filosófico que excluye la diferencia sólo puede haber identidad y “otredad” (como mera negación de la identidad)³³³.

Es en París (y no en Brasil) donde el protagonista descubre el furor primitivista de moda en los círculos “chiques” europeos (como el “Bal Nègre” francés, “última invenção pior do que qualquer baile de quarta feira de cinzas na favela”, p. 121). Serafim experimenta las drogas para entregarse a “uma saudade de João do Rio” (p. 108); así, exponiendo abiertamente sus lazos con

³³³ Para una conceptualización de los términos de “identidad” y “diferencia” en la reflexión de la filosofía francesa contemporánea (especialmente en torno a Deleuze y Derrida) véase por ejemplo el análisis de Descombes (1988: pp. 179-217).

el dandi finisecular, forja una tradición propia que liga decadentismo y vanguardia³³⁴. Luego concurre a un “dancing metaphysique” en el que, de manera inverosímil, se encuentran “Carlito, Gloria Swanson, Georges Carpentier, Raquel Meller, Einstein, o Dr. Epitácio y Picassô” (p. 139) delante, encima, debajo y a ambos lados del personaje, componiendo un collage arbitrario de íconos de la cultura contemporánea³³⁵. Allí, ese “Bal Nègre”, “pior” que un baile de favelados en Brasil, prueba tanto el cosmopolitismo y la desjerarquización cultural implícita en el primitivismo, como el primitivismo latente también en la cultura europea, pues en el roce de los cuerpos en danza emergen las pulsiones primitivas latentes en la moderna sociedad europea, evidenciando una suerte de tropicalización de Europa, la venganza de una colonización invertida que expresa el triunfo del “ello” y de las culturas dominadas, el retorno de lo reprimido en connivencia sincrética con la modernización, forjando una “barbarie tecnizada”:

“O serrote das florestas atávicas o irmana sem barulho às orquestras mulatas e coloniais. Nem ele inutilmente disfarça. Sobre as peles despidas por Poiret, Patou, Vionet, Lanvin, calombos crescen de perlas, e verrugas verdes de safiras, guinchos de negros, corpos de lamparina e de dentista e animais de todas as Áfricas vestidas se esfregam nas fêmeas brancas” (p. 122).

A la vez, los vínculos afectivos del protagonista permiten poner en juego estereotipos culturales contrapuestos que cada personaje encarna alegóricamente, en una cita ambigua (que no deja en claro hasta qué punto es paródica) de esos modelos ideológicos que pueblan insistentemente la novela y el ensayo del s. XIX. Así, mientras una amante francesa ha sido educada en el marco de la represión religiosa, y anhela liberarse de ese confinamiento negativo, él,

“...ao contrário, desde os mais tenros anos, tinha sofrido o embate dos jacarés e das minhocas de sua terra natal e provavelmente adquirira o bicho carpinteiro que levava outrora os seus gloriosos antepassados -os bandeirantes- aos compêndios geográficos do Brasil” (p. 130).

³³⁴ Y de acuerdo al “Prefácio” de 1926, ese decadentismo se afianza, además, en la decadencia “pradiana” de los antiguos bandeirantes. Aquí, a diferencia de *O turista...*, la aceptación del “lado decadente” no resulta problemática.

³³⁵ Obsérvese la gravitación de Picasso, paradigma del primitivismo plástico, en el seno de ese pastiche desjerarquizador.

Así, el texto refuerza la polarización clásica entre cultura europea, racionalización y represión por una parte, y naturaleza tropical e hiperestesia sexual por otra³³⁶. Y cuando fatigado del viaje, Serafim anhela volver a Brasil, el país es evocado bajo el tópico (clásico en la literatura colonial) de la mujer sexualmente conquistada³³⁷, o por medio de imágenes cubistas que reúnen, de manera insólita, fragmentos de estereotipos sexuales y materiales “típicos”, en una mezcla sincrética que sexualiza la naturaleza y naturaliza la sensualidad, creando una velada exaltación de la miscigenación racial y cultural. Como en las citas anteriores, la acumulación de fragmentos (que el ojo metonímico fetichiza) reitera la des-organización en la representación del cuerpo, la desarticulación de toda jerarquía que no responda al deseo. Sin embargo, la yuxtaposición de materiales heterogéneos y la fragmentación también sugieren una reificación de los sujetos femeninos y una fetichización de las mercancías, otra faz que vuelve a emparentar al dandi con los antepasados conquistadores, evidenciando las condiciones ideológicas de esa supuesta utopía liberadora.

“O Brasil dos morros da infância que lhe ofertava a insistência dos mais feijões, dos mais biscoitos, dá-lhe o amor no regresso.

Pernas duras, bambas, peles de setineta de mascate e de lixa de venda, seios de borracha e de tijolo, bundas, pêlos, línguas, sentimentos” (p. 150).

Luego, de visita por Turquía, Fenicia y Palestina, el protagonista consume esos países como espectáculos exóticos con una kodak, un Baedeker y una Biblia como guías. Al igual que en *O turista...*, los escenarios extraños se presentan como el “otro periférico” respecto del “Uno-europeo” y, por ende, revelan puntos de contacto sutiles con Brasil. A la vez, en oposición al viaje antropológico emprendido en *O turista...*, aquí el protagonista deambula, como Artaud en México, entregado a un turismo narcisista que, lejos del contacto con la alteridad, busca confirmar sus propios “preconceitos”. Como el exotista conoce al otro ya antes de conocerlo, la experiencia del viaje sólo puede desencadenar la frustración:

“O mais tinha tudo emigrado como a casa de Nazaré, pelos ares, para os livros do Ocidente. Nem Tibérias tinha mais romanos de Tibério” (p. 140).

³³⁶ Obsérvese, en la cita anterior, la referencia “jocosa” a la hiperestesia sexual de los antepasados conquistadores.

³³⁷ En el poema que abre el fragmento “Fim de Serafim”: “.../Te procuro/ Caminho de casa/ Nas estrelas/ Costas atmosféricas do Brasil/ Costas sexuais/ Para vos fornicar/ Como um pai bigodudo de Portugal/ nos azuis do clima/... (p. 149).

Oriente no existe, en esos términos exotistas y arcaizantes, más que en la imaginación occidental³³⁸. Pero el texto descubre el carácter construido de los imaginarios sociales sólo cuando se refiere al “otro” (advirtiendo que Europa es más primitiva y Oriente menos histórico de lo que se creía); en cambio, la identidad de sí (del trópico) se mantiene estable antes, durante y después del viaje. Así, el yo es el límite (el espejo) para la desestructuración de los estereotipos refractados, y el periplo por el centro y otras periferias sólo confirma “lo que ya se sabía” sobre la propia identidad. Por eso, agotadas las ansias de exotismo, el protagonista regresa, dominado por el deseo de volver en (a) sí.



La dimensión más eminentemente política de los conflictos (psíquicos, sexuales, éticos y culturales) vivenciados por el protagonista emerge en el fragmento “Testamento de um legalista em fraque”, cuando irrumpe la rebelión política colectiva y la represión por las fuerzas del Estado³³⁹. En ese contexto de caos se incrementa la resistencia a la represión, y la desorganización social se transpone al plano del sujeto: Serafim coloca un cañón en la terraza, apuntando a la casa de Carlindonga (su director de oficina) y lo asesina; cometiendo un segundo delito “liberador” se apropia del dinero dejado por los revolucionarios en el cuarto de su hijo Pombinho (a quien quizás ha matado junto con Carlindonga). Esa rebelión aparece sesgada por la represión política, análoga a otras formas de represión condenadas por el texto. En ese marco crece su resistencia a la castidad, un mandato erigido “contra a natureza” (p. 78). Y en un momento de excitada inspiración, Serafim asume el papel del intelectual que incita a las masas a la rebelión, llamando a negros e indios, explotados por igual a lo largo de la historia brasileña, a sumarse a la resistencia contra el ejército del Estado. Para nuestro análisis el pasaje es significativo porque constituye la única instancia en que Serafim invoca explícitamente a las alteridades sociales nacionales, aunque presentizadas sólo en términos imaginarios. En la arenga fantástica, la rebelión adquiere la connotación trascendente de una primera clausura de la dominación:

³³⁸ En la novela también América Latina es un territorio aurático imaginado por los orientales como alteridad radical: en Jerusalén, Serafim le pregunta a dos soldados curdos por el Santo Sepulcro; ellos le dicen que en realidad no existe, y que Cristo nació en Bahía (p. 141).

³³⁹ Se trata de una reelaboración ficcional de la rebelión de 1924 que instaura una primera inversión radical del orden en plena San Pablo.

“Negros martelam metralhadoras. Uma trincheira real onde se digere pinga-com-pólvora! Famílias dinastas d’Africa, que perderam tudo no eito das fazendas -fausto, dignidade carnavalesca e humana, liberdade e fome- uma noite acordando com as garras no sonho de uma bateria. Viva a negra! Sapeco no fogo!

E os índios onde os misionários inocularam a monogamia, e o pecado original! E os filhos dos desgraçados co’as índias nuas! Vinde! Vinde destroçar as tropas do Governador-Geral! Fogo, indaiada de minha terra tem palmeiras!” (p. 77).

Sin embargo, esa dimensión política y social adquiere un lugar secundario en la rebelión global tematizada por el texto; la insularidad en el tratamiento del episodio (restringido a un sólo fragmento, aislado por completo del resto de la ficción) sugieren la conciencia de una cierta contradicción entre la abolición radical de la moral individual y la construcción de un orden político y social más justo, por otra³⁴⁰.



La novela da cuenta del proceso de liberación sexual vivenciado en los años veinte, a medio camino entre la herencia decimonónica y la emergencia de una concepción moderna de la libido y del sujeto. En efecto, elementos tales como el terror a la sífilis, la pobreza de métodos anticonceptivos o la internalización de las “bondades” de la represión sexual sobreviven en el plano de la sexualidad, constituyendo las huellas del s. XIX en el campo de la intimidad, equivalentes a los residuos naturalistas o parnasianos en el campo del arte. Por oposición, la lectura de Freud³⁴¹ o la aceptación del aborto, de la infidelidad y del deseo homosexual muestran el surgimiento de una concepción extremadamente moderna de la sexualidad, e incluso el intento

³⁴⁰ Esa tensión entre la utopía de un anarquismo radical y la utopía de una transformación sociopolítica, se agudiza en Oswald en la década del treinta. De allí la autocrítica feroz desplegada en su “Prefácio” para la primera edición de *Serafim...* en 1933. Allí Oswald (ahora militante del Partido Comunista) ataca al modernismo como vanguardia provinciana y sospechosa, ironizando en torno al lazo estrecho entre economía y estética, pues “o movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico”, asocia el alza del café a la literatura nuevo-rica de la semicolonias, buscando alcanzar “os custosos surrealismos imperialistas” (p. 38). Allí Oswald apenas valora *Serafim...* como un documento de “o brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo” (p. 38), y lo descalifica como un texto oportunista y conservador, al servicio de los intereses de la burguesía (excepto por el sarcasmo anarquista especialmente sexual).

³⁴¹ Empleado por el protagonista para excitarse (p. 59) tanto como para entender sus complejos devaneos eróticos (p. 69).

de abolir la moral que vincula monogamia, religión y orden político. En ese sentido, el “puente” de Ponte Grande está constituido también por los puntos de quiebre y de pasaje que fracturan al sujeto, en el seno de un sistema de valores de la intimidad en crisis³⁴².

Para poner en escena esos devaneos del deseo enfrentando los límites morales, ideológicos y culturales, *Serafim...* exagera obsesivamente la sexualidad del protagonista desde la infancia³⁴³ hasta la adultez. Obligado a casarse en una oficina policial (en el fragmento intitulado irónicamente “Vacina obrigatória”), desde el inicio del matrimonio Serafim se comporta como un dandi sensualista deseoso de experiencias sexuales fuera del matrimonio y de toda “convencionalidad”. Así, se hace amante de cocineras, criadas o telefonistas de los sectores populares, tanto como de cantantes o actrices brasileñas y europeas de la alta sociedad, o experimenta deseos homosexuales por varias figuras (como el amigo “amoral” Pinto Calçudo o un bello vecino).

Refuncionalizando el viejo tópico decadente que identificaba a escritores e intelectuales con una “enfermedad de la voluntad”, Serafim fracasa en todos los proyectos que decide emprender, volviéndose un *flaneur* lujurioso y estéril desde el punto de vista intelectual. Invirtiendo la condena a la esterilidad ociosa y decadente (de fuerte gravitación en la literatura y el ensayismo de entresiglos), el texto refuerza la oposición entre instintos y cultura (como instancia represiva), compatibilizando la resemantización de ese tópico decimonónico con las reformulaciones freudianas del mismo conflicto³⁴⁴.

Invirtiendo la condena “pre-freudiana” a la exuberancia sexual y al ocio presentes en *Retrato do Brasil*, aquí el instinto se impone con desenfado, arrasando con una definición negativa de la cultura y con la represión moral (y especialmente, con la monogamia) que contradicen las

³⁴² Sobre todo en el inicio de la ficción, cuando Serafim aún está “anclado” en el orden laboral, marital, social y geográfico (aunque terriblemente incómodo), la emergencia de deseos prohibidos todavía engendra cierta “culpa”, que luego será “sabiamente abolida”. Así por ejemplo, ante el deseo del “Apolo” que se ha mudado frente a su casa, surge la conciencia del límite que impone “a jararaca” (p. 63): a través de una imagen simbólica de larga tradición, alude a la vigilancia represiva de la esposa o de la propia moral internalizada. Del mismo modo, cuando sueña que ha cambiado de sexo y ahora es la amante de Pinto Calçudo, exclama para sí “Sinal de calamidade!”, reprimiendo el deseo como un síntoma negativo de “decadencia” (como si la condena “pradiana” de la lujuria aún no hubiese sido abolida).

³⁴³ Véase el despertar de la “procacidad” sutilmente esbozado en el “Primeiro contato de Serafim e a malícia”.

³⁴⁴ Siguiendo probablemente el modelo de *El malestar en la cultura*, publicado a fines de los años veinte.

pulsiones sexuales irrefrenables³⁴⁵.

Sin embargo, reforzando cierta tendencia a la manipulación instrumental del “otro”, Serafim establece vínculos sexuales diversos según la clase de pertenencia de las amantes: con las jóvenes pobres siempre entabla relaciones fugaces de mero consumo sexual; con las mujeres glamorosas, interviene (a veces) la fascinación además del deseo, aunque tampoco allí el vínculo implique un compromiso afectivo. Varias veces el protagonista prolonga una mirada decimonónica sobre la alteridad, que tiende a manipular al otro como mercancía sexual, o a esencializar el género femenino reduciéndolo a un arquetipo³⁴⁶, de modo que el transgresor vanguardista que aspira a abolir nietzscheanamente la moral no abandona los clisés más anquilosados para pensar la alteridad socio-sexual. En este punto, como en otros, la posición del narrador frente a la enunciación del protagonista resulta por lo menos ambigua³⁴⁷.

Serafim... registra con humor la vigencia, en diversos discursos sociales, del clisé que asocia el trópico a la exacerbación de la sexualidad³⁴⁸. El problema es que ese clisé -que circula entre los estereotipos explotados por la cultura de masas- es confirmado por el propio texto. Así, además de las citas anteriores, algunos detalles tienden a ligar cuerpo y espacio (y en particular sexualidad y geografía), reforzando sutilmente esa sexualización del trópico y la incidencia del mismo en la exacerbación de la sexualidad.

Luego de vivenciar la liberación sexual, la superación de la moral y la rebelión política, Serafim embarca en el “Stream Ship. Rompe-Nuvem” (un paquebote a vela y querosén, y al mismo tiempo un transatlántico), en viaje por diversos océanos con su amigo Pinto Calçudo. Se

³⁴⁵ En un momento de desesperación por haber perdido el control de sí, el protagonista advierte, irónico, que el único camino posible para autorreprimirse sería “cortar a incómoda mandioca que Deus me deu!” (p. 58).

³⁴⁶ Por ejemplo, cae seducido por una mujer del “Copacabana Palace” a quien quiere “na atmosfera que tu mesma criaste. Porque te reduzo à menina permanente, curiosa, sentimental que existe em toda mulher” (p. 84).

³⁴⁷ Por otro lado, ese tipo de suspensión del juicio ético o ideológico, de parte del narrador, podría entenderse como una puesta en acto de la suspensión de la moral que el texto tematiza como “utopía liberadora”.

³⁴⁸ Así por ejemplo, cuando la actriz de cine Dorotéia abandona a Serafim, y huye con su amante hacia Río de Janeiro para filmar el kitsch “Amor y patriotismo”, el amante besa a la diva en el final de la película, sufriendo una erección... captada por la cámara. En pleno escándalo desatado en los medios, el periódico “A maçã descascada” publica un artículo “horroroso” titulado “O pau

inicia así una etapa más radical en la experimentación del sujeto a la deriva, liberado de la represión y del anclaje social y témporo-espacial. Junto con la tematización de la deriva, el propio texto rompe las últimas amarras con el verosímil realista, e ingresa en una zona de naufragio más extrema: por practicar deporte, Pinto Calçudo introduce un palo en la ventana del camarote; con ese remo improvisado produce “um grave desvío na rota do transatlântico, que aporta inesperadamente ao Congo Belga” (p. 91) o a otras tierras extrañas (quizás Jerusalén, México, Guaratinguetá, o un continente aún no descubierto). La nave ingresa en un tiempo mítico sesgado por la pérdida de referencias y el extrañamiento absoluto frente al mundo, bordeando el tiempo “originario” de la conquista y la colonización. Así, como *Retrato do Brasil*, como *O turista aprendiz*, como los utópicos manifiestos oswaldianos, también *Serafim...* retorna a ese “principio” mítico como la vía terapéutica privilegiada para fundar un nuevo orden y una nueva valoración de la propia identidad y de la identidad del “otro” contenido en “nosotros”.

De manera alegórica, en lugar de subir hacia el norte la nave zigzaguea en dirección sudoeste/noroeste, atrapada en el trópico, puntualmente en la ruta de la colonización entre Africa y Brasil. La tripulación teje varias explicaciones sobre ese desvío (un desperfecto en la brújula, la acción insidiosa del viento) hasta que, dominado por la culpa, Pinto Calçudo finalmente confiesa frente al cura que ha interferido en el recorrido del barco, remando a contramano con un pasamanos de escalera. Inserto en ese proceso de transgresión y culpa (que luego desembocará en una liberación radical de las pulsiones sexuales), el palo adquiere claramente una connotación fálica³⁴⁹. La tripulación ordena entonces que cualquier palo se convierta en remo, y los turistas en remeros de galera. En el marco de las resonancias coloniales despertadas alegóricamente por la fuerza centrífuga del trópico y de la ruta esclavócrata, esa metamorfosis del transatlántico en galera sintomatiza el cariz retrógrado y estigmático que parece desenmascararse, inevitablemente, como condición *sine qua non* para llegar a Europa³⁵⁰. La escena metaforiza, de manera sincrética, el carácter arcaizante, carnavalesco y sensualista contenido en la identidad nacional. Al mismo tiempo, teniendo en cuenta nuestro recorrido por la tradición estética y ensayística brasileña, invierte escandalosamente los tópicos de la determinación del trópico presentes en la obra de

duro dos trópicos não respeita estrela!” (p. 70).

³⁴⁹ A lo largo de la novela numerosos elementos refuerzan esa connotación fálica y generalmente procax. Uno de los casos más groseros es el nombre “Conte Pilhanculo” del personaje imaginado en el fragmento “O meridiano de Greenwich” (p. 127).

³⁵⁰ Junto a la conversión del transatlántico en galera, la presencia del cura, las cita de Santo Tomás y de *La conquista espiritual* de Montoya, la repetición insistente de “Navega Mariquinhas Navegadeira” (que cita los estribillos de la poesía popular tradicional), y el descubrimiento de un continente desconocido, refuerzan la remisión del texto al mundo medieval-renacentista y al proceso de descubrimiento y conquista de Brasil.

Debret, Rugendas, Araripe, Azevedo y Prado. En ese barco-inconsciente atrapado bajo la égida del trópico, los textos de estos autores encuentran un punto privilegiado de inflexión y de clausura.

Reforzando las raíces medieval-renacentistas de esa imagen fundada en la exaltación carnavalesca de los instintos, la anulación de la represión y la inversión del orden, en el caos irracional que Pinto Calçudo instaura en el barco resuena subrepticamente la parodia de la represión eclesiástica y el triunfo de la lujuria y la gula en “La nave de los locos” de El Bosco, un precedente central de las vanguardias de los años veinte³⁵¹.

Posteriormente Pinto Calçudo se descubre una extraña verruga en la cabeza, sometiéndola a un tratamiento insólito e irracional. Llevado de urgencia a la enfermería del barco, el personaje es narcotizado para que no escuche el absurdo diagnóstico médico³⁵². En un *ready-made* próximo a las refuncionalizaciones del dadaísmo, el telégrafo (inutilizado porque el barco está lejos de tierra) sirve ahora para tratar la verruga rebelde de Pinto Calçudo. En una parodización irrespetuosa de la tecnología, la malformación -diariamente bombardeada por los rayos de la cabina telegráfica- se convierte rápidamente en una antena encefálica que capta insólitos mensajes extemporáneos³⁵³. Todo el episodio de la verruga dispara una reminiscencia sutil de la “Extracción de la piedra” también de El Bosco³⁵⁴. Así, el texto incorpora sutilmente

³⁵¹ “La nave de los locos” se inspira en una metáfora típicamente medieval sobre la inversión del orden, y constituye una crítica paródica a la Iglesia. En el cuadro aparecen dos religiosas y un monje que han abandonado los preceptos de la Iglesia y se divierten con un grupo de campesinos, en un extraño bote (que lleva un árbol copudo como mástil y una rama partida como timón, posibles alusiones a la licenciosidad de las fiestas de la primavera). Una lechuza oculta en el follaje, y un estandarte rosa con el símbolo turco refuerzan la idea de desvío respecto de la institución eclesiástica. Sugiriendo el tono licencioso del viaje, un bufón está sentado en los cordeles, a la derecha. El monje y una de las religiosas (con un laúd) cantan entusiasmados (reproduciendo las parejas de enamorados antes del cortejo amoroso, en la pintura medieval). Esa alusión a la lujuria es reforzada por algunos detalles (como el plato de cerezas y la jarra metálica de vino, suspendida al lado del bote). Para un análisis del cuadro, véase Bosing (1989).

³⁵² Según el cual “o paciente está impaciente devido a uma súbita e extemporânea apendicite no osso interior da cabeça, também chamado externo cleido-mastóideo ou seja ápice da oto-rino-laringologia” (p. 94).

³⁵³ Así por ejemplo, intercepta un radiograma en el que se anuncia la proximidad de un barco pirata. Por lo demás, la noticia deja a las pasajeras llenas de “um apreensivo e falso horror” (p. 97).

³⁵⁴ “Extracción de la Piedra” presenta a un cirujano extrayendo un objeto de la cabeza de un paciente atado a la silla, en medio de un paisaje natural, mientras una pareja de monjes observan la operación, con cierta actitud de descreimiento. Se trata de una escena típica del curanderismo medieval, consistente en extraer la supuesta “piedra de la necedad”. En el cuadro, en realidad se extrae una flor blanca, semejante a otra situada sobre la mesa.

residuos arcaicos y modernos de la rebelión de los instintos contra la represión, articulando temporalidades y procedencias culturales heterogéneas. De manera metafórica y mediada, sugiere entonces la exaltación del polo corporal, instintivo, tropical y bárbaro, sistemáticamente devaluado por la tradición literaria y ensayística que hemos considerado.

Para celebrar el paso de la línea ecuatorial organizan una fiesta, que se presenta como un collage grotesco de materiales extremadamente diversos: el carnaval popular europeo, fiestas galantes o finiseculares, celebraciones “primitivas/istas” y juegos infantiles. Desnudo, Pinto Calçudo infesta el agua de la piscina con la verruga, impidiendo que las damas se bañen; junto a Mariquinhas, arma una alegoría del dios de los mares y del viento y entona un dúo de *Rigoletto*, para terminar absurdamente tras las rejas por dibujar un pene en lugar del “ojo del puerco”, en un juego infantil.

Duplicación invertida del *sabbat* infernal de los salvajes al estilo de *O Guarani*, esa rebelión carnavalesca de los instintos pone en acto una liberación progresiva del sujeto. En efecto, la ficción desemboca en la realización de una sociedad “antropofágica” basada en la abolición de cultura³⁵⁵ y de la moral³⁵⁶. El capítulo final, “Os antropófagos”, coincide con la realización de la “deriva infinita” -marítima y simbólica- hasta entonces apenas esbozada por el texto: allí se alcanza el triunfo absoluto de las pulsiones sobre la represión, la anulación de la cultura en sentido “negativo” y de los “preconceitos”, los valores morales y los lazos con el orden social. Incluso la ficción anula “definitivamente” el constreñimiento témporo-espacial, pues la acción pasa a desarrollarse en un plano estrictamente autorreferencial (“estavam em pleno oceano mas tratava-se de uma revolução puramente moral”, p. 159), al tiempo que se instaura como norma la movilidad perpetua por las aguas tropicales³⁵⁷, sin coordenadas de referencia ni lazos con el continente, y cobran protagonismo personajes que antes habían sido desplazados deliberadamente de la escena ficcional (como Pinto Calçudo).

³⁵⁵ Sin embargo, en ese fragmento final resuenan algunos restos “positivos” de la tradición cultural: la carnavalización implícita en las farsas medievales, la re-educación por el vicio en la versión del Marqués de Sade, las misas negras, los rituales fálicos, el tópico clásico del viaje permanente. Por lo demás (tal como advierte Starobinski, 1999: p. 26), en Sade ya está “en germen” la exaltación del salvajismo reprimido, contenido en la civilización occidental. En los textos de Oswald, esa rebarbarización también implica la celebración del salvajismo primitivo.

³⁵⁶ La “moral” también es referida como la cristianización del Derecho Romano o como la civilización occidental, tal como advierte el narrador cuando analiza las causas por las cuales una de sus amantes europeas padece de culpa católica ante sus transgresiones sexuales (p. 120).

³⁵⁷ Así, pone en escena la utopía de un movimiento perpetuo (físico, libidinal, filosófico, discursivo) exaltada programáticamente en el “Manifiesto Antropófago” (especialmente en el aforismo XIX, “Roteiros...”).

El capítulo se abre con un epígrafe extraído de *La conquista espiritual* de Montoya, que apunta a confirmar el carácter eminentemente sexual de la conquista a partir de la tergiversación del objetivo de salvación espiritual, en favor de la satisfacción de la lujuria de los conquistadores. Por el contexto en que se inserta, ese episodio confirma el desenfreno sexual de la colonia argumentado por Prado, sólo que desde una posición exaltadora y eminentemente “posfreudiana”³⁵⁸: en esta cita, como en otras a lo largo del texto, Oswald apela a una estrategia de provocación ya utilizada en *Poesia Pau Brasil* y en la *Revista de Antropofagia* en su conjunto, al descontextualizar fragmentos del discurso colonizador, obligándolos a “confesar” exactamente lo opuesto de lo que expresan en su contexto de origen³⁵⁹.

Para salir de Europa, el grupo ha asaltado el buque “El durasno” en los diques de Belfast³⁶⁰; cruzando el mar y “reunida a marinagem de smocking e comos” deciden, “em pelotão freudiano”, abolir la moral. Entonces las mujeres y los mancebos son desnudados, mientras un bardo (una figura cercana al bufón de “La nave de los locos”) deforma la poesía de Camões, “incitando a ereção da grumetada” (p. 160). Invirtiendo paródicamente discursos “hegemónicos” como los de la evangelización y el positivismo, el texto advierte que “um princípio de infecção moralista” se resuelve al atravesar la zona ecuatorial, de modo que la entrada en el trópico libera a los sujetos de los residuos de represión aún activos, instituyéndose en el barco “uma sociedade anônima de base priápica” (p. 160).

Mientras “o poderoso Jack da piscina pederastou em série” (p. 161) ante los aplausos eufóricos de la multitud, en castigo al pudor moralista ordenan arrojar al mar a una señora que chilla al ver a sus hijas desnudas entre la multitud orgiástica. Pinto Calçudo, “nu e de boné”, ordena a un grupo de viajeros conservadores que abandonen “a coação moral da indumentária” (p. 161) para entregarse al sexo y la imaginación. Rompiendo los lazos con el continente (en el doble sentido de “tierra” y “contención”), deciden “fugir ao contágio policiado dos portos” para

³⁵⁸ El fragmento refiere la historia de un cristiano que entrega sus bienes para estrechar lazos entre los conquistadores y los indígenas, aunque de hecho lo que hace es conquistar a las jóvenes indias, prostituyéndolas.

³⁵⁹ Por ejemplo, acentuando sólo el reconocimiento del goce y negando la misión represiva, “Intermezzo” en *Serafim...* se inaugura con un epígrafe de Santo Tomás en el que apenas se admite que “a fomicação é deleitável...” (p. 82), y se omite la proposición adversativa sobre su carácter pecaminoso. Del mismo modo, en la *Revista de Antropofagia* diversas citas extraídas especialmente de documentos eclesiásticos (de la colonia a la contemporaneidad) revelan una apropiación “antropofágica” y desacralizadora de la palabra hegemónica del “otro”. Esa abolición de la frontera textual -que pervierte el sentido original del texto devorado- reproduce en términos discursivos la pretendida tergiversación del orden social, cultural y político en su conjunto.

³⁶⁰ Así, como antes con el robo del dinero de los revolucionarios, otra vez es el delito el que

preservarse como “a humanidade liberada” (p. 161). Entonces declaran la peste y cada tanto simulan cuarentena, vistiendo “avessas ceroulas e esquecidos pijamas” al detenerse en cada puerto tropical, pues “‘El Durasno’ só pára para comprar abacates nos cais tropicais” (p. 161).

Ese final utópico de *Será-fim...* pone fin a una larga genealogía narrativa y filosófica, pues la nave de “Os antropófagos” supone la erradicación del trascendentalismo y de toda aculturación, entronizando la lujuria y la antropofagia “en el lugar” de la moral represiva y europea. En ese sentido, el naufragio de esa comunidad liberada y fundadora de un nuevo origen (y que realiza imaginariamente la utopía del “Manifiesto Antropófago”), se propone sutilmente como la inversión perfecta del final de *O Guarani*: el mito de una “comunidad” anárquica y desaforada que naufraga copulando por el trópico es el revés exacto del mito de una comunidad que, en la comunión del orden patriarcal, naufraga negando el cuerpo, las pulsiones del “ello” y las diferencias de la alteridad social y cultural.

Tal como advierte Campos (1990a), esa utopía anárquica (que reintroduce el valor transgresivo del placer) contiene un potencial de rebelión mucho más radical de lo que cree el propio Oswald en el “Prefácio” autocrítico de 1933. La decepción con el carácter limitado y contradictorio de los regímenes de izquierda -especialmente con el stalinismo, evaluado como un nuevo mesianismo negativo- le permitirá, varias décadas después, revalorizar esa vieja utopía vanguardista: *A crise da filosofia messiânica* y *A marcha das utopias* evidencian esa reconsideración.

La alteridad social, cultural y sexual aparece travestida en las máscaras múltiples del sujeto femenino, las culturas ajenas al eurocentrismo o los sectores populares, imaginados o entrevistados fragmentariamente, siempre bajo la mediación subjetiva de un narrador que somete la propia identidad y la del “otro” a un juego complejo de dispersiones y fusiones precarias.

Aun así, a pesar de esta transgresión irreverente del orden del discurso y de la moral, que fuerza de manera inédita los límites ideológicos de la propia vanguardia modernista, *Será-fim...* parodia la tradición de pensamiento anterior pero también la afirma, pues no llega a poner intrínsecamente en cuestión la antigua asociación del “otro” a lo material, lo corporal y lo inconsciente, o al predominio de la sexualidad, lo grotesco y/o la carnavalización. “Pregiça”, sensualidad, melancolía e irracionalidad conforman un cuadro de rasgos heredados y reutilizados, y aunque las connotaciones se invierten, Brasil sigue siendo definido como “el otro” respecto de

inaugura un nuevo estadio en el proceso de transgresión.

la civilización occidental³⁶¹. Aunque en el “Manifiesto Antropófago” Oswald reivindica la utopía del retorno a un matriarcado “originario” (siguiendo a Engels y Bachofen, y anticipando la puesta en cuestión del orden patriarcal desplegada luego por la crítica feminista), *Serafim...* no desarticula de hecho las jerarquías de género. A través de la conceptualización (“pradiana” y “posfreudiana” al mismo tiempo) del trópico como “Paraíso dos pecados”, de cierta conversión de la alteridad sexual en mercancía o en fetiche, del resabio de una cierta manipulación instrumental del otro y de la confirmación eufórica de ciertos clisés, *Serafim...* pone fin -pero también abre un puente- con las grandes genealogías heredadas.



³⁶¹ Incluso, en las operaciones culturales de devaluación e idealización de la alteridad sexual anida un reciclaje de antiguos mitos semejante al que se produce frente a la alteridad social. Tal como advierte Puleo (1992: p. 100), analizando los límites ideológicos de la filosofía y de la vanguardia europeas, “en el camino que va de la identificación del acto sexual con la impureza (...) hasta la liberación por el sexo (...), nos hallamos siempre ante elaboraciones del pensamiento patriarcal en

Consideraciones finales

•

•

“Allí donde el Yo se inventa una identidad o una coherencia, el genealogista parte a la búsqueda del comienzo (...); el análisis de la procedencia permite disociar al Yo y hacer pulular, en los lugares y plazas de su síntesis vacía, mil sucesos perdidos hasta ahora.”

Michel Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia”

Nuestro principal desafío ha sido revisar las variaciones, los pliegues y las modulaciones divergentes (silenciadas o reabsorbidas por los modelos dominantes), recuperar los tópicos e ideogramas persistentemente refuncionalizados, explicitando los márgenes sociales que ciertos textos explusan al margen o fuera de escena, y que otros erigen en el eje privilegiado de la representación. Es decir, intentamos reconstruir las huellas de una tradición, diseñando mapas de linajes, desvíos, quiebres y puntos de fuga que continuamente se desdibujan y reescriben al definir las identidades sociales.

En este sentido, las lecturas aquí ensayadas no apuntaron a cerrar los interrogantes, sino a desplegarlos señalando respuestas parciales, polémicas y provisionales a partir de un amplio corpus de textos. En cada caso hemos buscado no perder de vista tanto las coincidencias y las polémicas entre los discursos, como sus movimientos de alejamiento y diferenciación, intentando así aprehender los bordes en contacto que permiten hilvanar la red de una tradición representacional, respetando al mismo tiempo la heterogeneidad de las fuentes. Pues si es imposible definir un origen estable y trascendente, y una identidad que perdure en la continuidad del tiempo, del mismo modo los ensayos y las novelas (heteróclitos, dispersos, sesgados en cada caso por una originalidad irreductible y por una tendencia creciente a la diseminación polisémica) no pueden ser fácilmente sometidos al análisis comparativo sin que se corra el riesgo de perder de vista su riqueza intrínseca. Por ello, nuestra reconstrucción de linajes buscó revelar los puntos de contacto y, a la vez, preservar el pasado en su propia dispersión y discontinuidad, para percibir también los accidentes, los pliegues y las fisuras que vuelven inestables tanto los discursos como las identidades que éstos construyen. Desde esta perspectiva, los textos configuran mapas plagados de zonas de contacto y de líneas de fuga, combinando paralelos, cruces y aperturas múltiples... como en el laberinto de “senderos que se bifurcan” imaginado en el cuento de Borges.

Pero la propia idea del laberinto de senderos supone que la red se dispersa manteniendo al mismo tiempo su continuidad: que los senderos se bifurquen al infinito implica que existen tanto el laberinto como los propios senderos. Y de hecho, los textos tienden a dibujar entre sí algunas filiaciones persistentes, engendrando hacia atrás y hacia adelante sus propias genealogías.

Por ello, en estas páginas finales nos proponemos retomar las principales líneas de análisis desarrolladas en la tesis, adoptando una perspectiva de comparación global entre las tres etapas consideradas, y rearticulando el amplio corpus analizado en función de dos ejes temáticos: la representación de los sectores populares y la valoración de la cultura popular por una parte, y los

mitos de cohesión social por otra.



I. Representación de los sectores populares y valoración de la cultura popular

La mirada “etnográfica” del romanticismo impone un modelo exótico de cultura popular, desplazándose insistentemente hacia los confines históricos y geográficos de la nación, para neutralizar los peligros contenidos en las alteridades sociales más cercanas. En el marco de esta inflexión común, mientras los ensayos forjan categorías raciales estereotípicas y vacías de contenido (excepto cuando la mirada etnográfica contempla fascinada el universo primitivo y remoto de la cultura indígena), las representaciones estéticas circulan con menos “preconceito” por el complejo universo de los sectores populares, y aprehenden incipientemente sus prácticas cotidianas, integrándolas más espontáneamente en un *continuum* abarcador. Así, en comparación con el ensayismo oficial, el arte se acerca a la otredad alcanzando una mayor densidad semántica y demostrando más libertad ideológica y formal para forzar los límites de la visibilidad social.

Pero también las novelas evidencian una dificultad significativa para conocer al “otro”, especialmente para dar entidad a los negros como objeto de representación, pues realizan una abstracción obsesiva refugiándose en la idealización del mundo indígena o abordando la esclavitud apenas como problema teórico. La distancia cultural, los condicionamientos éticos impuestos por el Imperio y el compromiso de los propios intelectuales con la institución esclavócrata acentúan esta dificultad, haciendo que el mundo negro, en los pliegues incómodos o dolorosos de su cotidianeidad material y simbólica, sea consciente o inconscientemente alejado (o incluso expulsado) fuera de los límites de la representación. También las ficciones abolicionistas apelan a un repertorio de clisés y estereotipos contradictorios y paternalistas que impiden defensivamente el ingreso legítimo de esta figura en el escenario novelesco. Como resultado de esta represión de la visibilidad social, aunque los textos reconozcan en términos teóricos el mestizaje racial y/o cultural como un trazo emblemático de la identidad nacional, los “sectores populares” permanecen aún como categorías abstractas sin espesor de contenido.

La mirada hegemónica del romanticismo idealiza las cualidades “altas” del pueblo y condena radicalmente las “bajas”, reprimiendo las diferencias y los matices culturales en relación a la identidad “legítima” de la elite. Por el contrario, algunas representaciones residuales y/o

emergentes respetan la especificidad de ese universo cultural “otro”, tienden a no proyectar sobre los sectores populares la mirada etnocéntrica de la clase dirigente, y muestran la ineficacia del disciplinamiento hegemónico, como si establecieran deliberada y provocativamente un primer contrapunto polémico para debilitar las concepciones dominantes sobre la alteridad.

Junto con las transformaciones sociales desencadenadas por la abolición de la esclavitud y la proclamación de la República, en los textos de entresiglos las prácticas culturales de negros, mestizos y mulatos se convierten en un objeto privilegiado de conocimiento y representación estética. Estos actores son incorporados al mismo tiempo a un nuevo orden material (como mano de obra asalariada) y a un nuevo orden simbólico. En un mismo gesto, los intelectuales aprehenden y reprimen “científicamente” las cualidades de la cultura popular que resisten la modernización y empañan la necesaria imagen “civilizada” de la nueva República. De hecho, el paradigma positivista permite abordar las alteridades que el romanticismo tendía a obturar, aunque también consigue volver más eficaz la devaluación de estos sujetos, gracias al nuevo apoyo en una racionalidad científica que reprime toda idealización romántica de los mismos.

En efecto, el naturalismo coloca a estos actores en el centro de la escena representacional (legitimándolos al apelar a un repertorio de recursos estéticos hasta entonces restringido al mundo de la elite); sin embargo, a pesar de esa incipiente “democratización” estética, estas figuras continúan siendo definidas por el predominio del cuerpo, la inmanencia y los instintos como “excesos”, para cargar en última instancia con la responsabilidad “biológica” por el atraso nacional.

Introduciendo algunas modulaciones que suavizan el efecto aplastante del organicismo, en algunos casos esta patologización es remitida no sólo al plano biológico sino también al social, al tiempo que su alcance se extiende a los polos sociales opuestos de los sectores populares y de la elite, contaminados ambos por los lastres psicosociales derivados de la explotación esclavócrata (este tipo de diferencias también se articulan en el interior del debate racalista: algunos textos especulan sobre el destino negativo de una “miscigenação” de elementos “inferiores”, mientras que otros morigeran esta determinación racial, combinándola con el peso de los factores sociales y culturales).

Con respecto a las culturas populares, aunque se esfuerzan por alejarse de sus precursores románticos, los positivistas vuelven sobre los pasos de sus padres simbólicos, en la medida en que las prácticas de los actores populares son nuevamente arrasadas, sometidas ahora al disciplinamiento taxonómico de la emergente antropología, del mismo modo en que los cuerpos

y las psicologías populares se abren respectivamente al bisturí de la mirada médica y de los modernos criminólogos.

Pero a pesar de (o junto con) estas manipulaciones arbitrarias, los textos de entresiglos atienden a una diversidad de prácticas mucho mayor que sus precursores románticos: desplegando la heterogeneidad cultural de los sectores populares, reconocen la existencia de una lógica autónoma con formas específicas de legitimación (jerarquías, valores y relaciones de poder exclusivas del mundo de los "otros").

Las narraciones que se alejan -en términos estéticos e ideológicos- de esas versiones hegemónicas, avanzan aun más lejos al volver evidentes las manipulaciones arbitrarias practicadas por los intelectuales sobre la cultura del "otro" desde el romanticismo a la contemporaneidad. Condenando abiertamente la exclusión social y cultural, estas visiones emergentes y/o "contrahegemónicas" abren camino a las problematizaciones de la identidad exploradas luego por la vanguardia, al articular los primeros lazos de identificación con el margen. Además, aunque con límites y contradicciones, este tipo de discursos transgresivos comienza a perfilar una puesta en cuestión del racialismo, que se radicaliza cuando el intelectual se sitúa subjetivamente "en el lugar del otro" para dar espesor psicológico a esa experiencia de marginación.

Sin embargo, el ensayismo inmediatamente posterior de los años veinte no se nutre de la fractura ideológica que instauran estos textos atípicos, sino de la genealogía miserabilista heredada del naturalismo, cuyas viejas raíces se remontan al sustrato colonial. Así, otra vez los sectores populares (y la elite) son definidos negativamente a partir del "desvío" o el "exceso" de las pulsiones "bajas", reactualizando así el reduccionismo y la devaluación de las culturas populares.

Quien sí retoma esa perspectiva contrahegemónica emergente a fin de siglo, es la vanguardia modernista, que radicaliza su ataque contra la tradición al invertir las connotaciones asignadas a los tópicos e ideogramas heredados, exacerbándolos paródicamente y/o poniendo en evidencia sus contradicciones. Es más: al opacar la representación, hace estallar el concepto mismo de "sectores populares" en numerosos pliegues y diseminaciones que conducen a problematizar la identidad del propio sujeto de enunciación, junto con el cuestionamiento de la estabilidad identitaria del "otro"³⁶².

³⁶² Como vimos, este opacamiento de la representación obligó a modificar en parte nuestro paradigma de análisis, abriendo la noción de "sectores populares" a una categoría más lábil de "otredad", y a articular esta última con otras construcciones identitarias como las nociones de "sujeto", "texto" y "discurso social". Así, evitamos el reduccionismo consistente en abordar la

Estos movimientos de reivindicación simbólica de la alteridad pueden pensarse como parte de una respuesta más amplia frente a la nueva crisis del régimen oligárquico: coincidiendo con el desmontaje gradual y parcial de la hegemonía racialista, la vanguardia despoja el mundo del trabajo de los atributos negativos que éste había recibido en el contexto posterior a la abolición de la esclavitud, para volverlos asimilables en la construcción y consolidación imprescindibles del nuevo orden moderno.

Haciendo estallar especialmente las connotaciones asignadas por el positivismo, el modernismo legitima una amplia cadena de elementos estigmatizados por la tradición como "ilegítimos". A la vez, expandiendo plenamente una operación apenas esbozada en ciertos discursos atípicos en entresiglos, reivindica las culturas populares en sentido amplio (incluyendo la de los nuevos actores populares urbanos), junto con la lengua coloquial, la cotidianeidad, el cuerpo, los instintos, la sexualidad y el inconsciente. Trascendiendo la mera aprehensión temática de los sectores populares, convierte los procedimientos de la cultura popular en el eje vertebrador de la nueva experiencia estética, revelando así la potencialidad vanguardista implícita en los mismos.

Además el modernismo realiza un permanente análisis autocrítico, para clausurar la larga genealogía de discursos heredados y, al mismo tiempo, procesar la "angustia de las influencias" que emana de su propia deuda con el pasado. Discutiendo implícitamente afiliaciones conflictivas como la del indianismo romántico, o rescatando ciertos textos "atípicos" (erigibles en "padres simbólicos" menos problemáticos en términos estéticos e ideológicos), la vanguardia engendra su propia tradición, convirtiendo el s. XIX en un espacio particularmente álgido de disputa. Sobre todo las definiciones "legítimas" de "cultura popular", las críticas a la ausencia de "carácter nacional" y al papel de los intelectuales con respecto a la dominación cultural encuentran en el legado decimonónico sus primeros "lazos de familia".

Al mismo tiempo desestructura los residuos introyectados por la tradición, apelando a un continuo análisis autocrítico que evidencia la especificidad estética e ideológica desde donde define su propio espacio de enunciación etnográfica (estableciendo así un contraste radical con el cariz "decimonónico" que conserva el ensayismo contemporáneo).

Pero la vanguardia no sólo reescribe paródicamente el linaje de discursos heredados y contemporáneos sobre la alteridad: también refuta veladamente las operaciones culturales que acechan al intelectual aun en la vanguardia, especialmente cuando piensa la alteridad cultural en el

vanguardia con los parámetros ilusorios de "transparencia" y "estabilidad" que forjaba la literatura del s. XIX para pensar el vínculo "mimético" y "no-mediado" entre texto y contexto.

contexto latinoamericano. De este modo, frente al purismo reduccionista visible en la mayoría de las producciones románticas y naturalistas, el modernismo subraya su carácter transculturado; frente a la negación de las transformaciones modernas, aprehende las asimetrías y tensiones (económicas, sociales y culturales) que convierten a los sectores populares en un universo heterogéneo (y por ende irreductible), y frente a la imposición irreflexiva de “preconceitos”, hace concientes y desestructura los residuos etnocéntricos internalizados por el propio sujeto de enunciación, desarticulando las pulsiones internas que conducen a reactualizar tales residuos.

Ante los diagnósticos contradictorios que sobre la otredad social formulaba el linaje decimonónico, la vanguardia afirma al mismo tiempo todas las contradicciones, negándose a adelantar soluciones y postulando en cambio una síntesis abierta de tendencias opuestas e irreductibles, para delinear así un laberinto (provocativamente paradójico) de senderos que se bifurcan y reencuentran preservando sus direcciones inversas. Esta ambigüedad deliberada desestabiliza los fundamentos mismos del discurso heredado, negándose a clausurar la semiosis para postular una apología de los procesos dinámicos y abiertos (en la diégesis, en la hermenéutica de la historia nacional y cultural, en la definición de las identidades), que contrasta de manera flagrante con las hermenéuticas cerradas y “transparentes” del s. XIX. Además, retomando la crítica inaugurada por las perspectivas marginales de entresiglos, el modernismo asesta un último golpe al racialismo, al parodiar por medio de fusiones e hipérboles insólitas, las metamorfosis anheladas por las teorías del blanqueamiento y la eugenesia.

Sin embargo, a pesar de esta radical innovación estética e ideológica, también en los textos vanguardistas reaparecen sutilmente ciertas mitificaciones reduccionistas del “otro”, como el consumo todavía “exotista” de las culturas populares, la reactualización ambigua de clisés que vuelven a definir a la alteridad en base al predominio del cuerpo, los instintos y la irracionalidad, o la legitimación del intelectual que ejerce una nueva mediación privilegiada para saldar las distancias culturales. Pero aun cargando con estas limitaciones y paradojas, el modernismo provoca una ruptura inusitada con respecto a los linajes heredados, interrumpiendo bruscamente la tradición, y abriéndose a una experiencia “fundacional” de conocimiento del “otro” y autocrítica.

La representación de los sectores populares y la gravitación de la cultura popular están íntimamente vinculadas –especialmente en el contexto brasileño– con la inscripción simbólica de los sujetos y prácticas populares en ciertos modelos específicos de cohesión social, que abarcan desde el mestizaje racial, el supuesto efecto “homogeneizador” del trópico o la afirmación de una

sexualidad exuberante compartida, hasta las versiones que consagran la mezcla cultural como el principio básico de la integración colectiva.



II. Mitos de cohesión social: ¿trópico, razas, cultura o sexualidad?

Instaurando una "primera" concepción del trópico como elemento paradigmático en la generación de cohesión social, el romanticismo convierte la realidad brasileña en un escenario natural exuberante y culturalmente original/primitivo. El trópico imprime sus trazos de "indolencia" y "sensualidad" sobre la psicología nacional, convirtiéndola en una instancia de "desmesura" o "desvío" respecto del modelo europeo. Imaginar la nación como una alteridad exótica (frente a la cual la mirada etnográfica revela "cultura primitiva" y "naturaleza hiperbólica") depende de la imposibilidad de aprehender (o incluso, de la necesidad de negar) los estigmas raciales, culturales y/o morales que emanan de la esclavitud: la naturaleza tropical, como el mundo primitivo o la mezcla racial "armónica", constituyen respuestas compensatorias que se imprimen por encima y en contra del Brasil cotidiano, como contrapunto pastoral de la violencia esclavista, para calmar el sentimiento de inferioridad introyectado y ocultar lo no visible y lo no dicho.

Esta perspectiva se plasma explícitamente en el naturalismo, que articula las dos líneas que se bifurcan en el mapa de estas genealogías, al recoger la afirmación romántica del trópico como "exuberancia" y, al mismo tiempo, enfatizar la condena del mismo como factor simbólico de perdición: oscilando entre el reconocimiento de un trazo *ad hoc* que permite afirmar la especificidad nacional, y el lamento por las dificultades para superar una determinación biológica negativa (que dificulta la consolidación del modelo social y cultural "civilizado"), el trópico interviene efectivamente en los sujetos, moldeando los organismos, las psicologías, e incluso las producciones culturales.

Embistiendo contra ese horizonte dominante, los textos "marginales" de entresiglos desenmascaran las visiones exaltativas y condenatorias del trópico como meras construcciones arbitrarias, anticipando así la desarticulación más radical que emprenderá luego la vanguardia.

Sin embargo, entre los años veinte y treinta los lazos filiales de ese tropicalismo

contradictorio reaparecen con una insistencia obsesiva, bifurcándose nuevamente entre la condena moralizadora que regresa en círculo a las raíces coloniales, y la celebración exultante que absorbe los residuos románticos para afirmar la especificidad nacional.

Recién el modernismo clausura este linaje heredado, al reunir en su laberinto simbólico estas tendencias opuestas, parodiando tanto las versiones que exaltan como las que condenan la exuberancia del medio. Erigiendo el “desvío” y la “desmesura” del trópico en una pulsión centrípeta incontrolable e hiperbólica, el árbol genealógico de la vanguardia se nutre al mismo tiempo de las raíces coloniales, románticas, ufanistas y positivistas, jugando con la cita irónica, la inversión y la exacerbación hiperbólica de todas las contradicciones latentes en sus savias.



Por otra parte, en el contexto brasileño, el mestizaje racial adquiere una gravitación aun mayor que el trópico en la definición de instancias de cohesión nacional. Hundiendo otra vez sus raíces en la genealogía colonial, la imaginación romántica erige la mezcla racial en un eje privilegiado para entender la formación del carácter popular y colectivo. Mientras el ensayismo romántico todavía afirma el mestizaje como una mera abstracción, la novela y la pintura le dan espesor semántico al mismo, imaginando fábulas y escenarios simbólicos precisos donde la "armonía" de las razas gesta alianzas promisorias de comunión colectiva. Incluso, aunque predominan las definiciones racialistas del mestizaje, algunas representaciones comienzan a definir “de hecho” esa cohesión en base a la cultura más que a la mezcla racial, enfatizando incipientemente el papel de las prácticas populares en el seno de esa "comunidad nacional". Oscilando entre las versiones racialistas y culturales de la mezcla, los románticos inician una búsqueda obsesiva de ciertas prácticas híbridas que, aunque todavía ingresan arbitrariamente descontextualizadas (para ser consumidas como huellas de "color local"), devendrán luego en el reconocimiento de los procesos dinámicos de transculturación y en la apertura del texto culto al modelo mestizo de una narrativa transculturada. Sin embargo, estos senderos que se bifurcan y reencuentran en torno a las connotaciones raciales y culturales de la "mezcla" obturan el reconocimiento de las tensiones de clase y/o de la dominación cultural latentes bajo ese mito de hibridación (de hecho, la fuerte polémica que luego entablará la vanguardia con el romanticismo emana en gran parte de este doble movimiento, de apertura hacia la transculturación y de opacamiento de las tensiones socioculturales).

Bajo la hegemonía común del positivismo, los discursos despliegan una amplia red de matices, entre la condena, la observación “objetiva” y la celebración eufórica de la mezcla (que se localiza de manera privilegiada en los sectores populares). Con pronósticos dispares y connotaciones contrastadas, el naturalismo reevalúa el mestizaje racial como un trazo específico innegable de la cultura nacional, formulando un nuevo mito sobre la identidad de Brasil como “crisol de razas”. Sin embargo todavía está lejos de implicar una efectiva democratización social o cultural. Es más: mientras el romanticismo fabulaba alianzas sexuales “utópicas” entre figuras de los polos opuestos (y sugería así una incipiente tolerancia frente a la otredad, reconociendo la necesidad de forjar un modelo “potable” de integración por el mestizaje), el naturalismo prueba el fracaso de esa ilusión romántica mostrando que, aun a fines de s. XIX, las puertas para el ascenso social de las alteridades sociales permanecen cerradas (a pesar del mestizaje evidente y de las transformaciones sociales que supuestamente implican el reconocimiento de la igualdad).

Aunque los textos de entresiglos enfatizan explícitamente las aristas raciales de la mezcla, otra vez las líneas de la raza y la cultura se cruzan inevitable e inconcientemente, a través de interpolaciones ambiguas (especialmente en ciertos análisis complejos sobre la dinámica de las fusiones raciales y de su interacción social). Compartiendo el mismo marco racialista y etnocéntrico, el corpus naturalista elabora sin embargo concepciones diversas sobre la dinámica cultural, que abarcan desde la defensa ingenua y conservadora de la “pureza originaria”, a la aprehensión de procesos de integración entre materiales siempre contaminados *ab origine* por la hibridez.

Insistiendo en resistir este horizonte hegemónico, las modulaciones “marginales” del período desarticulan la mitificación de Brasil como “crisol de razas” y parodian la creencia ingenua en las manifestaciones culturales puras, explorando en cambio las aristas veladas (cosmopolitas, decadentes o violentas) de la “miscigenação”.

Partiendo de ese puente simbólico emergente, e imponiendo una interpretación más radicalmente cultural de la “mezcla”, el modernismo explora plenamente -desde la especificidad del arte y gracias a la eficacia de la parodia- las posibilidades temáticas y formales de la transculturación, haciendo de ella un “principio constructivo” y un programa cultural; incluso, en función del permanente análisis autocrítico, desenmascara el riesgo de concebir el mestizaje como una síntesis “conciliatoria” que opaca la hibridez intrínseca de los procesos culturales y las relaciones de dependencia y opresión. Esa potencialidad crítica instaurada por el modernismo se

desvanece en el ensayismo freyreano que recupera -por momentos, de manera acrítica- los mitos de la "democracia racial" y el mestizaje "armónico". Sin embargo, tanto los modernistas como Freyre no sólo abordan temática y formalmente la transculturación, sino que avanzan aun más allá al apelar a la cultura popular como modelo de análisis privilegiado (pues si conciben la dinámica cultural desde una perspectiva particularmente rica y compleja, es precisamente porque se basan en modelos analógicos extraídos de las propias prácticas populares).



Un tópico específico en esta discusión sobre las connotaciones de la "mezcla" se refiere a la significación peculiar que adquiere el pasado colonial como "origen" trascendente de la "miscigenação". De hecho, junto con la polémica que entablan los textos para definir el contenido y la gravitación nacional de un modelo "legítimo" de "cultura popular", románticos, intelectuales de entresiglos y ensayistas y vanguardistas del veinte polemizan obsesivamente revisando la historia nacional, remontándose al proceso de conquista y colonización de Brasil (y en especial al papel de los actores populares en ciertos episodios claves), para fijar su sentido.

También frente a este núcleo ideológico reaccionan los modernistas, emprendiendo una fuerte rebelión paródica: poniendo en cuestión las nociones claves del etnocentrismo, operan una peculiar revisión sincrética de la historia nacional. Fragmentación y descontextualización de los discursos coloniales, reescritura, collage, inversión del punto de vista enunciativo y desdoblamiento autocrítico atentan contra los "mitos de origen" heredados, e incluso contra el propio concepto de "origen", desenmascarado como una construcción arbitraria que debe desarticularse para fundar una nueva identidad. Así, la tradición del árbol genealógico estalla metamorfoseada en un rizoma que, como tal, carece de origen y jerarquías, revelándose en cambio como un laberinto saturado de elecciones siempre múltiples y arbitrarias.



La sexualidad juega un papel central en esta tradición imaginaria de cohesión nacional. Varios discursos reconocen la gravitación del mestizaje racial, pero obturan el análisis de las circunstancias sociales bajo las cuales éste se concreta; en otros textos en cambio, la puesta en primer plano del mestizaje racial y el legado de una estructura social esclavócrata entre otros

factores, conducen a la emergencia de un linaje discursivo que funda la cohesión social especialmente en el plano de una sexualidad “miscigenante”.

Las ficciones románticas inauguran la puesta en escena de la convivencia “promiscua” entre señores y esclavos, aprehendiendo un contexto marcado por el ablandamiento del “control moral” y la emergencia de relaciones dislocadas y en el límite entre lo legal y la ilegalidad. Retomando esa primera huella crítica, varias ficciones de entresiglos insisten en localizar la cohesión social en el plano de la sexualidad, transgrediendo así provocativamente las versiones oficiales (que postulan una integración “armónica” en la que no interviene ni la sexualidad ni la violencia de la dominación). En estos textos, el deseo no se presenta como patrimonio exclusivo de los sectores populares, aunque en ellos alcance una remisión mayor a las determinaciones biológicas: de hecho, la sexualidad desbordante salta las barreras diferenciales de raza, clase y cultura, subrayando la comunión entre actores que, demasiado alejados entre sí, encuentran en esta práctica una instancia clave de intercambio y de sojuzgamiento. De este modo, las ficciones violan los cercos materiales y simbólicos con que la elite dirigente excluye a los márgenes “bárbaros”, y desenmascaran los límites y contradicciones del nuevo orden, al revelar la pervivencia patologizante, tras la máscara de la modernidad, de vínculos de “promiscuidad” y “abuso” que prolongan, en plena República, el antiguo orden esclavócrata.

Ese tronco común centrado en la cohesión colectiva por el deseo consolida una de las filiaciones más fuertes de esta tradición discursiva, fortaleciendo el puente que une (no sin conflictos) romanticismo y vanguardia, para nutrir el linaje de un pensamiento conservador que define a Brasil como otredad respecto de la razón y de la moral. A la vez, esta perspectiva conduce a explicar la carencia de una esfera pública (y de una ciudadanía política plena) a partir de la imposibilidad de constituir sujetos en base a un modelo racional: asumiendo una posición ambigua ante la ausencia del Estado y de una esfera pública consolidada, los textos exaltan o condenan la sexualidad, la libertad moral y/o el irracionalismo, en todo caso naturalizados como marcas “legítimas” de un “modo de ser” nacional.

En el pasaje de entresiglos a los años treinta, esa representación de la identidad nacional (basada en la afirmación de formas “no-rationales” de crear cohesión) irá perdiendo el carácter “contestatorio” de origen, para ser absorbida progresivamente como parte del nuevo discurso oficial.

Incluso en los textos vanguardistas perdura una definición del lazo entre los sectores populares y el resto del entramado social con base en la sexualidad, aunque con connotaciones

invertidas en relación a la herencia positivista de entresiglos. Montado sobre la línea de pensamiento anterior y reelaborando los ideologemas previos, el modernismo continúa concibiendo a Brasil como el “otro” respecto de la civilización occidental, reactualizando los estereotipos de la tradición, convertidos ahora en fragmentos reintegrados paródicamente en un collage inverosímil saturado de hipérbolos y contradicciones provocativas. Ese collage es ambiguo (“inquietante” en términos ideológicos) en la medida en que, en las astillas insólitas que teje la parodia, aún pueden leerse, acaso confirmados, algunos fragmentos de los discursos de origen.

En particular, la persistencia de esas imágenes de cohesión socio-sexual en esta tradición de pensamiento engendra un modo peculiar de reflexionar sobre la dinámica cultural a partir del espacio metafórico del cuerpo: de manera insistente, varios textos del romanticismo a la vanguardia piensan los procesos de transculturación en términos corporales (y en este sentido, la figura de la “antropofagia” a la que apela el modernismo responde no sólo a una inversión transgresiva de la estigmatización del “otro”, sino también a una obsesiva analogización entre el cuerpo y la cultura, que abarca desde el organicismo decimonónico a las metáforas culturales del amamantamiento o la fecundación en Freyre, o las múltiples imágenes de metamorfosis y posesiones corporales ensayadas por la vanguardia).



Como vimos, encadenando dialógicamente estas etapas, la novela y el ensayo brasileños forjan sus propios mitos de origen y los orígenes de su propia tradición hegemónica, generando también las fuerzas que desvían (e incluso interrumpen) ese linaje, para fundar una nueva hegemonía.

Insistentemente los textos se posicionan frente a las representaciones heredadas para pensar al “otro” social, la cultura popular, la dinámica cultural, y la gravitación del trópico y del mestizaje. Del romanticismo a la vanguardia, el núcleo semántico de esos mitos fundacionales se mantiene relativamente estable, aunque sus elementos internos sean continuamente reorganizados y engendren nuevas connotaciones sociales, llegando a la inversión irónica de su sentido “original”. Aun reformulados o exorcizados, tópicos, ideologemas, metáforas cristalizadas y arquetipos (las zonas más automatizadas del discurso social) todavía reactualizan (al menos por momentos) aquellas representaciones y las contradicciones ideológicas que portan. De allí que las visiones sobre la alteridad producidas en el s. XIX constituyan un “origen” posible de las interpretaciones de las décadas del veinte y treinta, y perduren incluso en varios discursos sociales

contemporáneos. De hecho, de la década del veinte en adelante la narrativa regionalista, las experiencias de vanguardia estética, los populismos y aún las experiencias políticas autoritarias de las últimas décadas, no han dejado de posicionarse, más o menos explícitamente, frente a estas representaciones heredadas, asumiéndolas como propias, reformulándolas, exorcizándolas. Incluso alejadas en el tiempo, estas ficciones parecen mantener activa la “angustia de las influencias” que promueven. Vistos a la luz de su productividad discursiva, en la medida en que estos textos fundan y/o reformulan continuamente nuevas representaciones de los sectores populares y la cultura popular, parecen ofrecerse como huellas indelebles de un pasado todavía presente.

Los límites de esta tradición volverán a hacerse visibles cuando emerjan nuevos sujetos de enunciación provenientes de los propios márgenes sociales. Fuera del alcance de nuestro análisis persiste la pregunta por el modo en que las alteridades sociales se representan a sí mismas en términos discursivos. Es probable que las figuraciones del “otro” producidas “desde arriba” por la tradición de la alta cultura intervengan en la construcción de la propia identidad popular, aunque también las alteridades incidan activamente sobre la tradición heredada, produciendo sus propias elecciones, desvíos y exclusiones para consolidar o resistir esa hegemonía.

De hecho, pocos años después de la vanguardia, las minorías raciales, sexuales y/o ideológicas comenzarán a apropiarse de los modelos canónicos de representación del “otro”, para generar ellas mismas una primera escritura transgresiva capaz de desafiar los supuestos ideológicos de la tradición. En este sentido, las narrativas testimoniales provocarán una nueva ruptura en este linaje de discursos, cuando los propios marginales asuman la posición de sujetos de enunciación para narrar su experiencia personal (psicológica, social y cultural) de exclusión. Textos como *Quarto de despejo* (1960) de Carolina Maria de Jesus -el diario autobiográfico en el que una favelada paulista narra, “por primera vez” en primera persona, su dolorosa experiencia cotidiana en la favela- encuentran pocos puntos de contacto con los linajes representacionales aquí considerados. Esta distancia parece evidenciar tanto la exclusión cultural que impide a los marginados el acceso a textos “canónicos” de la tradición nacional, como la dificultad de los mismos para elaborar una estilización simbólica de la propia identidad, trascendiendo el registro de las traumáticas experiencias inmediatas. Pero también sugiere que el margen puede autorrepresentarse a sí mismo situándose al margen de las figuraciones “canónicas” diseminadas por los discursos sociales: la narradora de *Quarto de despejo* construye una persistente (y lacerante) identificación con los residuos (de los discursos, de la sociedad, de la historia: “Sou rebotalho. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo”), pero también

escribe para narrar la exclusión defendiendo la autoridad de su experiencia (“O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome), para en última instancia fundar una instancia de representación más legítima que las instauradas hasta entonces por el arte o la política.

Sin embargo, aún en este caso se trata de una solución transicional en la que el intelectual continúa mediando (y por ende, autorizando) la voz del “otro”. En este sentido, tanto la representación de la alteridad como la autorrepresentación engendran sus propias paradojas, dibujando complejas yuxtaposiciones y desvíos... como en el jardín de senderos que se bifurcan imaginado en el cuento de Borges. El vínculo y el hiato entre cultura popular y alta cultura, y entre sectores populares y élite intelectual, aguarda todavía nuevas definiciones en la genealogía de discursos que traman, en torno a esas tensiones, sus propios laberintos.

