Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Secretaría de Posgrado

Olhar o Brasil

**Cultura popular y vanguardia
en obras y archivos fotográficos de Mário de Andrade**

Prof. Lic. Roxana Inés Calvo

Tesis presentada para optar por el grado de Doctora en Letras

Directora: Dra. Alejandra Mailhe

Codirectora: Dra. Carolina Sancholuz

Ensenada, noviembre de 2015

A Catalina, mi infinito amor

Agradecimientos

Le debo mi gratitud a muchas personas e instituciones. En primer lugar, a mi directora, Alejandra Mailhe, por haberme orientado en mi licenciatura y en esta tesis doctoral. Son muchos años de una labor dedicada, rigurosa, comprometida y afectuosa de su parte, la cual agradezco infinitamente. Ella infundió en mí su pasión por la cultura y la literatura brasileñas, la cual junto a su generosidad intelectual y tenacidad crítica me acompañaron en este fascinante camino de la investigación.

A mi codirectora, Carolina Sancholuz, por su confianza, sus orientaciones precisas, su paciencia, presencia y aliento constante, su diálogo erudito acerca de la cultura y literatura latinoamericanas, sus lecturas, correcciones minuciosas e iluminadoras y su calidez. Todo ello alimentó enormemente al desarrollo de este proyecto de formación doctoral. Por ello, muchas gracias.

Quiero expresar mi especial gratitud a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, por haberme brindado la posibilidad de realizar este doctorado con el apoyo de las becas doctorales tipo A y B financiadas por la Secretaría de Ciencia y Técnica de esta casa de estudios. Por extensión, a Jorge Elgart, por su compromiso, dedicación y profesionalismo en la atención de los becarios.

Asimismo, agradezco la posibilidad de realización de intercambio en otras universidades a partir de convenios que la UNLP ha suscripto con otras instituciones académicas, como el convenio ESCALA (AUGM) y el convenio UNLP-CAPES. Estas experiencias fueron muy provechosas para la profundización y búsqueda de material en la realización de esta tesis doctoral.

También agradezco a los integrantes de los espacios de trabajo académico dentro de la UNLP de los que formo parte, el Equipo de investigación en el marco del Programa de Incentivos, y el Grupo de Becarios y Tesistas radicado en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, por sus lecturas, aportes y discusiones críticas.

En el ámbito institucional brasileño, agradezco al Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) de la Universidade de San Pablo, en especial a Elisabete Marin Ribas, Supervisora Técnica del Servicio del Archivo Mário de Andrade y a su equipo técnico Gabriela Giacomini de Almeida y Paulo José de Moura, por su atención cordial y

predispuesta en las extensas jornadas de trabajo estudiando el acervo de fotografías, manuscritos y material de trabajo de Mário de Andrade. También van mis agradecimientos a la Supervisora de la Biblioteca del IEB, María Italia Causin, por orientarme en la búsqueda bibliográfica y facilitarme los materiales solicitados digitalizados.

A Carlos Augusto Camargo de Andrade, sobrino de Mário de Andrade, quien gentilmente respondió mis correos y autorizó la publicación de las imágenes que se muestran en esta tesis. Gracias al Prof. Dr. Wander Melo Miranda, de la Universidade Federal de Minas Gerais, por su orientación precisa, su actualización bibliográfica, su enriquecedora visión interdisciplinaria de mi corpus de trabajo, por su confianza y estímulo en mi proyecto de investigación. Le debo un agradecimiento muy especial al Prof. Dr. Rómulo Monte Alto de la Universidade Federal de Minas Gerais y a su familia por la hospitalidad y generosidad académica y afectiva en mi estancia en Belo Horizonte en 2014, por abrirme las puertas de su casa y facilitarme el trabajo en la UFMG.

En el ámbito más cercano, a mis amigos Guillermo Rodríguez, Gustavo Maclen y a mi amiga Agustina Galleri con quienes comencé este camino de las letras, gracias por los primeros años de facultad y por su compañía en los momentos difíciles. Un agradecimiento eterno a mis amigas de los últimos años, Guillermina Bogdan, Cintia Cristini y Pilar Fernández de Agustini, quienes son parte fundamental de este recorrido, gracias por su apoyo, incondicionalidad y por todos los momentos compartidos, extensivo a sus familias, en especial a Antonio y Alicia Bogdan, por su afecto y generosidad de siempre. Sin todos ellos, nada de esto hubiera sido posible.

Gracias a mi familia por su amor y apoyo incondicional, sobre todo en este último tramo. Van mis disculpas por el tiempo escatimado a los planes familiares, dedicado a eso que no entendían bien de qué se trataba.

Finalmente, gracias a mi compañero de sueños, Esteban. Quien supo dejarme volar tomándome fuerte de la mano. Profundamente agradecida por su comprensión, generosidad, apoyo y por nuestro mejor sueño: Catalina, quien con su cascabeleo y alegría constantes ha hecho que este recorrido tuviera sentido.

ÍNDICE

Presentación

1. Consideraciones generales.....	8
2. Algunas precisiones teóricas.....	11
2.1. Aproximaciones al concepto de “cultura popular”.....	11
2.2. Diálogo entre vanguardia y antropología.....	17
2.3. Dinámica cultural de las relaciones de dominación.....	18
2.4. Aproximaciones a los conceptos de “archivo” y “colección”.....	19
3. Mário de Andrade, un intelectual de múltiples facetas.....	22

Primera parte: Archivo de las palabras

I. Análisis de la colección archivista

Introducción	34
I.1. Folclore y colección en Mário de Andrade	35
I.2. El esfuerzo de colección en el ámbito privado y estatal.....	38
I.3. La pulsión coleccionista en la ficción.....	45

II. Análisis de las colecciones del discurso verbal

Introducción	53
II.1. Identidad cultural y traducción en <i>Macunaíma</i>	53
II.2. Lenguaje mestizo.....	63
II.3. Una lengua, una nación.....	71
II.3.1. Transformaciones socio-históricas.....	72
II.3.2. <i>Belazarte me contou</i>	75
II.4. Breves consideraciones finales.....	82

III. Miradas hacia la cultura popular

Introducción.....	84
III.1. Influencia de las teorías filosóficas en <i>Macunaíma</i>	85
III.1.1. Algunos elementos herderianos.....	85

III.1.2. La gravitación de Oswald Spengler.....	89
III.1.3. Keyserling en Mário de Andrade.....	91
III.2. La religiosidad en Mário de Andrade.....	101
III.2.1. Un registro “etnográfico” de los ritos populares.....	102
III.2.2. Reelaboraciones literarias de la religiosidad popular.....	111
III.3. Breves consideraciones finales.....	113

Segunda Parte: Archivo de las imágenes

IV. Análisis de la crítica cinematográfica en Mário de Andrade

Introducción	118
IV.1. Contextos de surgimiento del cine.....	121
IV.2. La crítica cinematográfica brasileña.....	124
IV.3. Mário de Andrade y el cine.....	127
IV.4. La revista <i>Klaxon: mensário de arte moderna</i>	131
IV.4.1. La crítica cinematográfica de Mário de Andrade en <i>Klaxon</i>	135
IV.4.2. La publicidad en <i>Klaxon</i>	140
IV.5. Breves consideraciones finales.....	147

V. Análisis de la fotografía en Mário de Andrade

Introducción	148
V.1. Nuestro “punto de enfoque”.....	152
V.2. La formación de los “modos de ver” de Mário de Andrade.....	155
V.3. Fotografía y cultura popular.....	165
V.3.1. Registro de la abundancia.....	167
V.3.2. Registro de la carencia.....	177
V.3.3. Registro de lo virtual	190
V.4. La fotografía como experimentación artística de vanguardia.....	197
V.5. Fotografía, erotismo y psicoanálisis.....	220
V.6. Breves consideraciones finales.....	229
Consideraciones finales	232
Bibliografía	244

Presentación

1. Consideraciones generales

Esta tesis doctoral, titulada *Olhar o Brasil. Cultura popular y vanguardia en obras y archivos fotográficos de Mário de Andrade*, se propone analizar, desde una perspectiva comparativa, el modo en que la obra narrativa, ensayística, crítica y fotográfica del escritor brasileño Mário de Andrade se integra en el proyecto estético de una vanguardia enraizada en diversas expresiones de la cultura popular tradicional. Asimismo, esta investigación pretende mostrar de qué modo el autor produce una renovación del archivo cultural brasileño a partir de las diversas puestas en escena, explícitas e implícitas, del coleccionismo cultural, considerado como un elemento clave en la constitución de la identidad nacional. Además, busca evaluar en qué medida esa estética vanguardista forma parte de una reflexión más amplia, en el seno tanto del modernismo paulista como en el de otras vanguardias latinoamericanas de las décadas del veinte y del treinta, para problematizar y redefinir la identidad nacional desde el punto de vista cultural.

La tesis se divide en dos partes. La primera de ellas (“Archivo de las palabras”) tiene por objetivo indagar en la lógica del coleccionismo cultural como un elemento clave en la obra de Mário de Andrade. Allí hemos considerado que el autor centra la búsqueda de una identidad nacional, anclada en las culturas populares, en la recolección de materiales que le dan sustento a sus teorizaciones estético-políticas. En ese sentido, la práctica del coleccionismo, por parte de este intelectual, se vincula con un concepto particular de “archivo”: sus selecciones y revisiones de la cultura (de objetos tangibles –tales como obras de arte, iconografía proveniente del ámbito religioso, libros, fotografías e imágenes– y no tangibles –como canciones y rituales religiosos, frases, proverbios y términos propios del lenguaje popular, que él mismo transcribe o le proveen sus informantes–) constituyen, en este momento particular de redefinición de la identidad nacional, un espacio privilegiado de integración simbólica de fragmentos regionales diversos, dispuestos a forjar dicha identidad por convivencia bajo el propio régimen integrador de la colección.

Para ello, en el capítulo I de la primera parte (“Análisis de las colección archivista”), se propone especificar las conceptualizaciones teóricas acerca del acto de

coleccionar bienes culturales, y se indaga en torno a cuáles son los vínculos entre folclore y colección, y cuál es la relación –tanto en el ámbito de la ficción como en la vida personal del autor– entre arte popular y arte erudito, en la práctica de colección archivista.

El segundo capítulo (“Análisis de las colecciones del discurso verbal”) analiza la utilización del lenguaje que efectúa Mário de Andrade, particularmente en dos de sus obras ficcionales: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (1928) y *Os contos de Belazarte* (1934). La selección de estas dos obras responde a nuestra intención de analizar, a partir de algunas teorizaciones que gravitan en torno a los estudios culturales, cuál es la postura del autor con respecto a la lengua nacional brasileña. De esta forma, se apela a los conceptos de traducción –entendida como forma de resistencia cultural–, de diglosia y de transculturación entre otros, para poner en evidencia la deconstrucción de los estatutos de autoría, originalidad, hegemonía y etnocentrismo, y para demostrar la puesta en abismo de la provocación que realiza el autor por medio de la lengua. En ese sentido, pretendemos subrayar que el escritor paulista espera que, en el ámbito de la ficción, se produzca una representación de lo que podría ser una estabilización de la identidad nacional en el ámbito lingüístico, y a la vez, que pretende que el arte de vanguardia tenga un papel clave en la síntesis entre regionalismos varios capaz de integrar la lengua nacional.

El capítulo III (“Miradas hacia la cultura popular”) se centra en la mirada de Mário de Andrade –tanto en el ámbito de la ficción, como en el ensayo y en su experiencia personal– hacia algunos de los elementos de la cultura popular: sujetos, religión, primitivismo, música; tensión campo-ciudad, arcaísmo-modernidad, etc. Para analizar estos aspectos, apelamos a algunas de las lecturas histórico-filosóficas realizadas por el escritor, que inciden especialmente en *Macunaíma*. Por otra parte, analizamos los estudios de Mário de Andrade sobre religiosidades populares en *Música de feitiçaria do Brasil*, y su ficcionalización en *Macunaíma*, atendiendo al modo en que como intelectual de vanguardia, explora los rituales religiosos del mundo popular desde el punto de vista de su potencial estético, concibiéndolos como un espectáculo creativo que, secularizado, puede ser recreado como experiencia de vanguardia. Creemos que, para el escritor paulista, la conexión con lo inconsciente que proveen ciertos ritos populares está vinculada con la concepción irracionalista del sujeto dominante en las vanguardias en general y en el “modernismo antropofágico” en particular; de allí la

fascinación por el espectáculo del trance, y por el carácter hipnótico y onírico de la religiosidad popular en general.

En la segunda parte de la tesis, titulada “Archivo de las imágenes”, abordamos la concepción de los nuevos medios de representación del siglo XX, el cine y la fotografía, por parte de Mário de Andrade. En ese sentido, hemos considerado que, técnicamente, tanto la fotografía como el cine le proporcionan al intelectual etnógrafo la posibilidad de documentación, de archivo y de resguardo de elementos de la cultura tangible y no tangible. En efecto, los nuevos modos de expresión artística le permiten promover otra forma de colección. En especial, Mário confía en que el registro en soporte tecnológico le permite brindarle a los estudios etnográficos, musicológicos y lingüísticos un grado mayor de confiabilidad, transmisión y conservación. Pero además, al intelectual de vanguardia –y al esteta de la cultura–, el cine y la fotografía le posibilitan dialogar con los otros registros y lenguajes de la modernidad, experimentar nuevas formas de representación y actualizar las culturas populares con una estética moderna que se vuelve vertebradora de sus obras ficcionales.

Hemos dividido la segunda parte de esta tesis en dos grandes capítulos. En el capítulo IV (“Análisis de la crítica cinematográfica en Mário de Andrade”), ahondamos en torno a sus conceptualizaciones acerca del séptimo arte, en diálogo con su producción crítica cinematográfica en la revista *Klaxon: mensário de arte moderna*. Al respecto, hemos considerado que, en la constitución del archivo cultural de la nación, Mário le otorga al cine un doble valor, desde una perspectiva etnográfica (como un elemento clave de transmisión y conservación masiva de los caracteres nacionales) y desde una perspectiva estética (rescatándolo como un nuevo lenguaje artístico, también fundamental para aprehender la expresión nacional).

El capítulo V (“Análisis de la fotografía en Mário de Andrade”) se detiene en la experiencia de Mário como fotógrafo, sobre todo a partir del *corpus* de imágenes de sus viajes etnográficos, y de sus consideraciones teóricas acerca de la fotografía. Al igual que el cine, para Mário la fotografía constituye un nuevo lenguaje estético a ser explorado y, a la vez, permite forjar otro archivo cultural de la nación al integrar una colección de fragmentos capaces de convivir en un espacio en vías de ser sintetizado. Debido al amplio y variado acervo fotográfico del autor, hemos seleccionado en esta tesis un grupo limitado –pero representativo– de imágenes, analizadas a la luz de

teorizaciones provenientes de la semiología, los estudios culturales y el psicoanálisis, estableciendo además algunos diálogos con su obra literaria.

2. Algunas precisiones teóricas

Para ahondar acerca de la práctica de la colección cultural postulada por Mário de Andrade, hemos pensado un conjunto de conceptos claves que esperamos operen como una suerte de caja de herramientas para desplegar los análisis. Por un lado, creemos imprescindible definir qué entendemos por cultura popular, por folclore y por colección, en términos teóricos amplios. Evidentemente, estas nociones resultan muy complejas, y no se pretende aquí proponer definiciones unívocas y cerradas, sino aproximarnos a algunos desarrollos conceptuales que nos ayuden a delinear nuestro recorrido.

2.1. Aproximaciones al concepto de “cultura popular”

Desde el punto de vista histórico, según el análisis de Burke (1991), entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX el “pueblo” o “folk” comienza a ser materia de interés para los intelectuales europeos, justamente en consonancia con el lento proceso de desaparición de la cultura popular. El concepto de “cultura popular” es creado –o inventado– por un grupo de intelectuales alemanes a fines del siglo XVIII (Burke, 1991: 43). Herder utiliza la frase “cultura popular” (*Kultur des Volkes*) para contraponerla a la “cultura educada” (*Kultur der Gelehrten*). Para los estudiosos de la cultura popular, el pueblo son los campesinos (quienes, menos influidos por los modos extranjeros, han conservado durante más tiempo las costumbres primitivas). Ahora bien, Burke advierte que esta concepción de la cultura popular implica la negación de importantes cambios socioculturales (por ejemplo, desestimando la interacción sufrida entre el campo y la ciudad, o entre la tradición y la modernización cultural).

Además, para los intelectuales que estudian la cultura popular (como Herder, o los hermanos Grimm y sus seguidores, en su mayoría miembros de las clases dirigentes y abocados al estudio de lo popular “desde arriba”, estos es, desde un fuerte distanciamiento de clase), las prácticas culturales del pueblo (cantos, supersticiones, proverbios, etc.) resultan fundamentales porque expresan el espíritu de la nación. Así, Burke (1991) subraya el papel central del folclorismo romántico en la formación de la

identidad nacional. Esa impronta nacionalista perdurará, como veremos, en el pensamiento neo-romántico de la vanguardia modernista.

Desde la óptica de estos letrados románticos, el pueblo es natural, sencillo, iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, y con un sentido de lo comunitario ajeno a la noción moderna de individuo. Parte de la reacción crítica contra la civilización (concebida como un elemento negativo por su carácter artificial), el folclorismo romántico exalta lo “natural”, e incluso lo “salvaje” o lo “primitivo”, por su carácter espontáneo y auténtico.

Mientras tanto, en Brasil, a lo largo del siglo XIX, los estudios acerca de la cultura popular están atravesados por categorías de pensamiento y esquemas explicativos que pretenden imponer el racismo¹ (Todorov, 2005). Pero el afán por la instauración de una “brasilidad” para unificar la nación, por parte de los intelectuales brasileños, no hace más que reforzar las divisiones de clase ya existentes. Así, tanto los románticos como los positivistas realizan operaciones de selección de ciertos rasgos “constitutivos” de dicha heterogeneidad, en base a la exclusión simbólica y/o material de ciertos grupos raciales y/o sociales percibidos como “inasimilables”².

A fines del siglo XIX, una serie de transformaciones políticas, económicas y sociales sacuden profundamente las bases de la sociedad brasileña, poniendo en crisis los modelos de representación del “otro” y las concepciones de la cultura popular heredadas de la etapa previa: el pasaje del orden monárquico al republicano, la experiencia acelerada de la modernización y la abolición de la esclavitud en 1888 implican el cierre de un período que prolonga anacrónicamente un sistema inhumano de explotación social. El negro, por ejemplo, aparece como factor dinámico de la vida

---

¹ Para Todorov (2005: 115) el racismo designa un dominio de la realidad en tanto doctrina e ideología concerniente a las razas humanas. Según este teórico, el racismo es un movimiento de ideas surgido en Europa occidental y cuyo período más importante va desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XX. El racismo implica un comportamiento; el racista no es un teórico; no es capaz de justificar su comportamiento mediante argumentos científicos, sino por el contrario, la mayoría de las veces ese comportamiento está constituido por un menosprecio hacia los individuos que poseen características físicas bien definidas y distintas a las propias. Todorov sostiene que si el racismo se apoya en un racismo produce resultados catastróficos, como es el caso del nazismo.

² En ese sentido, el romanticismo literario brasileño tiende a una idealización del indio, negándole al negro un estatuto de legitimidad suficiente como para ser ficcionalizado, idealizado, y mucho menos para erigirse como emblema de la identidad nacional. Esta omisión deliberada no significa que el negro no forme parte de las preocupaciones de la elite intelectual del país; por el contrario, explícita, por un lado, la imposibilidad de aprehender estas alteridades; por otro, representa una amenaza para la elite dirigente, explícita o implícitamente comprometida con la esclavitud (Ortiz, 1994: 19 y Mailhe, 2011: 134).

social y económica brasileña, lo que conlleva a que su posición sea “revalidada” por los intelectuales y productores de la cultura (Ortiz, 1994)³.

Varios críticos postulan una unicidad en el pensamiento racista entre los intelectuales brasileños que teorizan sobre lo social entre 1888 y 1914 aproximadamente⁴, aunque a menudo se trate de postulados pseudocientíficos contradictorios⁵. Estas teorías raciales se vuelven hegemónicas en Brasil cuando en Europa están declinando, ante una discusión antropológica que comienza a desplazarse hacia una problemática más netamente cultural⁶.

Pero a pesar de la uniformidad trazada por este racismo hegemónico, los intelectuales de entresiglos en Brasil no realizan un consumo ingenuo y pasivo de las teorías europeas. Bajo la apariencia de un único saber legítimo y racista, opera una afiliación deliberada a ciertas posturas críticas (y el desconocimiento o exclusión de otras), ya que tanto en el horizonte europeo como en la propia tradición de pensamiento nacional existen varias posiciones disponibles para pensar el problema de las alteridades sociales.

Por ejemplo, el médico y profesor brasileño Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906)⁷, al interesarse por la medicina legal, se aproxima a las concepciones positivistas de la antropología criminal del médico italiano Cesare Lombroso (1836-1909) y de su

---

³ Pero, la abolición de la esclavitud no resuelve la marginalización de los esclavos, lejos de encontrar una solución, este grupo social comienza a experimentar nuevas formas de anomia: sin un marco de absorción como mano de obra asalariada, los ex-esclavos regresan a las plantaciones o migran a la ciudad, incorporándose a grandes grupos urbanos crecientemente marginalizados. Así, aunque visibilizados y sometidos a la observación científica, los negros, mestizos y mulatos continúan siendo ciudadanos ilegítimos. De este modo, diversos relatos y prácticas vinculados al higienismo y a la criminología convergen en el intento de controlar los movimientos de ese sustrato sociocultural aún inestable y “peligroso” por su potencial de rebeldía.

⁴ Por ejemplo, Skidmore (1989) y Ortiz (1994), entre otros.

⁵ Al respecto ver Moritz Schwarcz (2005).

⁶ Efectivamente, los estudios acerca de las razas, la cuestión de la miscegenación, el problema del negro, etc., pasan de los estudios racistas a los estudios etnológicos en las décadas del treinta y del cuarenta, permaneciendo como sustrato para la comprensión de las relaciones raciales y la unidad cultural de la nación. En ese caso la “cultura” es el espacio de negociación político-económica que se reproduce desigualmente, al mismo tiempo que ideologiza las diferencias sociales como diferencias naturales y/o culturales. Recordemos que luego Arthur Ramos se inscribe en esta línea en Brasil, sustituyendo explícitamente la noción de “raza” por la de “cultura”: “[...] haveria de se provar que o pretenso mal da mestiçagem é um mal de condições deficientes de meio social e cultural. Se substituírmos na obra de Nina Rodrigues os termos biológicos de ‘raça’ e ‘mestiçamento’ pelas noções de ‘cultura’ e aculturação, as concepções adquirirão completa e perfeita atualidade” (Ramos, 1962: 57).

⁷ Para profundizar acerca de la trayectoria intelectual de Raimundo Nina Rodrigues, véase Corrêa (1998) y Maio (1995). Para lecturas de la generación siguiente, véase Peixoto (1931) y Ramos (1934).

escuela, pero también actualiza sus investigaciones con otras fuentes teóricas como las tesis de Scipio Sighele, Gustave Le Bon, etc⁸. El médico brasileño –ávido de explicaciones a sus preocupaciones empíricas– busca otras respuestas que pudieran explicitar la problemática específica del estatuto que debían tener las razas en el Brasil post-abolicionista. Sea como fuere, se percibe en este país una visión racista negativa que cancela cualquier idealización de lo popular.

Posteriormente, en la Europa de las primeras décadas del siglo XX, se inicia un proceso de resquebrajamiento del paradigma positivista, que implica un cuestionamiento del evolucionismo, en favor del relativismo cultural, incluyendo un movimiento general de revisión del concepto negativo de lo “primitivo”. Entre otras obras relevantes, se publican *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912) de Émile Durkheim, *La mentalidad primitiva* (1922) de Lucien Lévy-Bruhl, *La familia entre los aborígenes australianos: un estudio sociológico* de Bronislaw Malinowski y *Tótem y Tabú* de Sigmund Freud (estas últimas de 1913). De modo general, la incipiente antropología defiende el reconocimiento y preservación de la especificidad y particularidad de cada cultura, en oposición a la idea –hegemónica hasta entonces– de que el futuro histórico sería la construcción de una civilización universal homogénea, teniendo como protoforma la civilización europea. En el marco de este relativismo cultural, las vanguardias estéticas “enraizadas en lo popular” (como la vanguardia modernista en San Pablo) re-descubren, desde un primitivismo neo-romántico, sus sustratos populares, y especialmente la riqueza de los universos culturales más arcaicos, poco tocados por la occidentalización. Aunque con grados muy variables de “pureza”, el pasado precolombino, el mundo colonial, las “islas africanas” en Brasil o las comunidades indígenas de la Amazonia pasan a ser pensados como ricas canteras culturales capaces de otorgarle una inflexión específica a la identidad nacional en formación, subrayando una especificidad o un dislocamiento *ad hoc* respecto de Europa.

*

---

⁸ En 1896, Nina Rodrigues publica un estudio sobre el cráneo del “bandido” Lucas da Feira. En ese artículo expresa su admiración por el médico italiano y menciona el libro del médico francés Armand Corre, *Le crime en pays créoles. Esquisse d'ethnographie criminelle* (1889), quien le había sugerido realizar un estudio sobre los principales factores de la criminalidad en Brasil. Tomando como referente este trabajo del Dr. Corre, el antropólogo brasileño utiliza la categoría de “raza” como principio explicativo de la “criminalidad étnica”.

Desde el punto de vista teórico, es posible definir la cultura popular como un espacio autónomo, abstracto, desde un relativismo cultural como el que presupone en general la visión romántica historizada por Burke, o como un espacio dependiente y/o atravesado por su relación con respecto a la alta cultura. Desde este último punto de vista, siguiendo el análisis de Martín-Barbero (2002), la cultura popular se configura como “la identidad refleja de lo constituido, no por lo que es, sino por lo que le falta” (Martín-Barbero, 2002: 49). En esta definición negativa, lo popular se identifica con sus carencias o ilegitimidad con respecto a la norma culta (coincidiendo con todo aquello que la razón viene a barrer: ignorancia, superstición, irracionalidad, etc.).

Desde un enfoque opuesto al énfasis en la carencia sobre el que teoriza Martín Barbero, el análisis de Bajtín (1974) sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (focalizado en el mundo de la “cultura popular” en su espacio y tiempo propios: la plaza y el carnaval), nos permite entender la dinámica cultural como un proceso de apropiaciones y resistencias “desde abajo”, desde donde se incorporan las voces de las culturas dominantes para desarticularlas paródicamente en el marco de una lucha por el poder. Esto da lugar a la configuración de lenguajes dialógicos opuestos a los monológicos de la cultura oficial, en una dialogicidad o polifonía expresiva marcada por la heterogeneidad de voces que apelan a la burla, la blasfemia, la grosería (para configurar un “realismo grotesco” que, según Bajtín, da forma a esa topografía popular).

También Michel de Certeau (1996) piensa la cultura popular como un espacio de lucha y apropiaciones “desde abajo”, regido por “tácticas” más que por “estrategias” (si la estrategia es el modo de acción del que posee un lugar propio para planificar la lucha, la táctica es el modo de lucha del que no dispone de lugar propio, debiendo actuar entonces desde el terreno del adversario)⁹.

En ese sentido, y vinculado a este último postulado, resulta fundamental para el análisis aquí propuesto considerar la cultura popular como un espacio “híbrido” en el sentido de la propuesta de Néstor García Canclini (1989). La noción de “hibridez” nos permite pensar la puesta en escena del arte y de la cultura en la intersección de la multidireccionalidad, la multitemporalidad y la porosidad de los procesos culturales modernos, donde lo antiguo y lo nuevo se reconfiguran constantemente; donde las relaciones, transformaciones y negociaciones entre la cultura de elite y la cultura

---

⁹ En Martín-Barbero (2002: 53).

popular en contacto con las tecnologías de la industria cultural producen un descentramiento de las prácticas y de las ideologías homogeneizadoras.

Ahora bien, ¿quiénes son los intelectuales que estudian la cultura popular? Siguiendo el enfoque historiográfico de Burke arriba citado, Ortiz (1992) afirma que los estudiosos de la cultura popular empiezan a considerarse “folcloristas” recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El neologismo “folclorista”, creado por el inglés William John Thoms, designa a los estudiosos cuyas preocupaciones centrales son el pueblo y sus tradiciones (orales, rituales, religiosas, etc.). Ortiz (1992) recuerda que los ingleses fundan la primera asociación de folcloristas, cuya ambición es transformar el folclore en ciencia. La *Folklore Society*, creada en 1878, agrupa a un conjunto de intelectuales y a través de publicaciones y encuentros pretende organizar y divulgar el estudio de la cultura popular de forma sistemática y dinámica.

La aceptación universal del término da cuenta de la hegemonía y de la consagración de un determinado tipo de análisis de la cultura popular, atravesado luego por el cientificismo positivista, que pretende consolidar el folclore como disciplina científica. Respaldado por la hegemonía positivista, el folclorista crea un museo de tradiciones populares. Como afirma de Certeau (1993), se contenta con estudiar la “belleza de lo muerto”, pues lo que le interesa es un conjunto de prácticas residuales en vías de extinción. Así, el folclorista del positivismo tiende a desplegar una doble tarea: de aceleración de la desaparición inevitable de las prácticas populares más retrógradas – dado el avance del progreso civilizatorio –, y de rescate de tales prácticas para el ámbito del especialista. De este modo, tiene plena conciencia de las mutaciones sociales que vive, y sabe que su tarea es la lucha contra el tiempo. Su esfuerzo coleccionista se identifica con la idea de salvación, de congelamiento del pasado, recuperado apenas como patrimonio histórico (Ortiz, 1992: 40). Podríamos decir que el folclorista intenta almacenar en sus museos, bibliotecas y archivos la mayor cantidad posible de una belleza muerta para transformarla en un bien colectivo.

Por otra parte, desde el romanticismo en adelante al menos, la cultura popular pasa a ser una pieza clave en la construcción del Estado-Nación. En especial, juega un papel central en los países periféricos, pues allí es posible identificar una correlación entre la emergencia del folclore y el proceso de unificación nacional en torno de un Estado centralizador.

2.2. Diálogo entre vanguardia y antropología

En la década del veinte, en Europa, el arte y la antropología alcanzan un grado máximo de apertura y convergencia, a tal punto que, en Francia, varios autores del período recorren, en ambas direcciones, el camino entre el surrealismo y la antropología en formación (tal es el caso, por ejemplo, de Michel Leiris). Acuñando el concepto de “surrealismo etnográfico” para dar cuenta de este diálogo interdisciplinario, Clifford (2001) señala que

...el término *etnografía*, tal como lo uso aquí, es diferente de la técnica de investigación empírica de una ciencia humana que en Francia dio en llamarse etnología, en Inglaterra antropología social y en Estados Unidos antropología cultural. Me estoy refiriendo a una predisposición cultural más general que pasa a través de la antropología moderna y que esa ciencia comparte con el arte y la cultura del siglo XX (Clifford, 2001: 153).

Esta “predisposición cultural más general” describe la actitud propia de la vanguardia enraizada en los mundos “exóticos”, diversos respecto de la modernidad occidental. En ese sentido, África y América le proporcionan a Europa una reserva de creencias, convirtiendo al “otro” en un objeto crucial para la exploración del moderno relativismo cultural.

En este contexto, en Europa el negrismo¹⁰ constituye parte de un discurso estético producido por una elite artística blanca y europea que incorpora la temática negra para divulgarla, en general ante un público también blanco y perteneciente al mismo grupo cultural¹¹. La búsqueda del primitivismo exotista, y en especial la introducción de una estética basada en la plástica de los fetiches africanos o de las máscaras polinesias, entre otros recursos, son algunos de los factores que determinan las nuevas reglas de composición de las vanguardias de las primeras décadas del siglo. En especial, el primitivismo negro se convierte en un objeto privilegiado de representación entre los modernos escritores y artistas europeos, al tiempo que varios autores latinoamericanos (ligados a la vanguardia y al afroamericanismo) reivindican la mayor

---

¹⁰ Respetamos la distinción realizada por Schwartz (2002) entre *negritud* y *negrismo*, considerando el primero como parte de “aquellas manifestaciones ideológicas que tratan de la identidad del negro, así como las reivindicaciones políticas de la década del veinte y del treinta, especialmente en Cuba y en Brasil” (Schwartz, 2002: 669). El negrismo, en cambio, se vincula con las manifestaciones más específicamente literarias de la vanguardia.

¹¹ Picasso, Braque, Klee o Vlaminck, apenas son algunos de los muchos artistas plásticos que recurren por entonces al primitivismo negro como fuente de temas y formas.

autenticidad del primitivismo estético del continente, contra las producciones impostadas de los artistas europeos, ávidos de una primitividad distante y exótica. Así por ejemplo, en la crónica “La exposición del año. Picasso en la galería Georges Petit”, publicada en *Social* en 1932, el escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier describe esta experiencia:

...una noche, cenando en casa de Matisse, Picasso descubre el arte negro. Manipula una estatuilla de madera tallada, cuya nariz en cartabón, senos prominentes y vientre esferoidal, le muestran las posibilidades de reformar arbitrariamente la anatomía humana [...]. Picasso se olvida de todo lo aprendido, y se remonta a los orígenes de la talla y del dibujo. En el aire retumban tambores invisibles [...]. Y aparecen de pronto, en serie, aquellos protagonistas desconcertantes de la “época negra” –muñecos malvados, de un primitivismo de mástil totémico– [...] (Carpentier, 1975: 268).

Luego de la difusión de importantes estudios sobre las culturas primitivas (de Edward Tylor, James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl y Sigmund Freud) y de las investigaciones previas del etnólogo Leo Frobenius, especializado en las culturas africanas, los artistas e investigadores europeos interesados en la conceptualización del primitivismo, realizan viajes etnográficos (no alejados de las inquietudes estéticas) al África (tal es el caso de Michel Leiris, Marcel Griaule y André Schaeffner en la Misión Dakar-Djibouti llevada a cabo en la década del treinta). Paralelamente, en Latinoamérica se realizan viajes en busca del pasado y la otredad contenida en el “nosotros” como, por ejemplo, el viaje del grupo modernista de San Pablo, en 1924, hacia el interior de Minas Gerais, con la finalidad de descubrir el rico folclore popular del mundo colonial brasileño, y especialmente la arquitectura barroca del artista mulato Aleijadinho (en este viaje, además, participa el poeta suizo-francés Blaise Cendrars, quien en el prólogo de su *Anthologie nègre* de 1921 –compilación de leyendas, mitos, cuentos y poemas africanos–, llega a afirmar que “l’étude des langues et de la littérature des races primitives est une des connaissances les plus indispensables à l’histoire de l’esprit humaine”; Cendrars, 1921, s/p.).

2.3. Dinámica cultural en las relaciones de dominación

Hemos pensado la obra de Mário de Andrade apelando al concepto de “transculturación” propuesto en 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Allí el autor distingue dos conceptos

fundamentales: “aculturación” y “transculturación”. El primer concepto (previamente acuñado por la antropología anglosajona) se refiere al proceso por el cual una cultura dominada es arrasada por la imposición de ciertos elementos provenientes de la cultura dominante; en cambio, la “transculturación” (concepto gestado por Ortiz a partir de su *Contrapunteo...*) permite explicar el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de la dominante, pero incluyendo además una respuesta activa de resistencia a la dominación.

Posteriormente, el crítico uruguayo Ángel Rama toma la idea de “transculturación” y la transpone a ciertas obras del arte culto. En su artículo de 1974 “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, el término opera, según Rama, gracias a una “plasticidad cultural” que permite integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la re-articulación total de la estructura cultural propia. En 1982, Rama amplía ese artículo previo, en *Transculturación narrativa en América Latina* (1987). Allí, aplicando el concepto ortiziano de “transculturación” al campo de la literatura de vanguardia en América Latina, especifica que las principales operaciones que se efectúan en la transculturación son: pérdida, selección, redescubrimiento e incorporación. Estas operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reconstrucción general del sistema cultural. Como resultado, no se produce una síntesis pacífica de todos los elementos, sino una suerte de transitividad abierta, marcada por las relaciones de dominación cultural, entre dos o más culturas activas. Tanto el concepto teórico de “transculturación”, en el sentido en que lo resignifica Rama, como su análisis específico de los discursos vanguardistas “transculturados” (entre los cuales se incluye la obra de Mário de Andrade) resultan fundamentales en nuestro trabajo.

2.4. Aproximaciones a los conceptos de “archivo” y de “colección”

Tal como postulamos al comienzo de esta tesis, la preocupación de Mário por la búsqueda de una identidad nacional, anclada en el folclore y en las culturas populares tradicionales (sobre todo de la región amazónica y del nordeste de Brasil), se centra fundamentalmente en la práctica de colección cultural –tangible y no tangible– que le da sustento a sus teorizaciones estético-políticas. Por ello, creemos fundamental realizar

una breve incursión en torno a los conceptos de “archivo” y de “colección” que guiarán este trabajo.

Con respecto al concepto de “archivo”, nos hemos basado en las conocidas e insoslayables reflexiones de Michel Foucault y de Jacques Derrida. En *La arqueología del saber* (2015), Foucault destaca el estudio del uso y la institución del archivo, concebido como un instrumento historiado, relativizando el valor del documento (del archivo) como “monumento”, y por lo tanto, negando su concepción de “legado verdadero del pasado”. Foucault afirma el papel relevante del historiador al construir y transformar el archivo. A partir de esta perspectiva, el archivo pierde su pureza objetiva e inmutabilidad, convirtiéndose en

... aquello que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como eventos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas las cosas dichas no se acumulen indefinidamente en una masa amorfa, ni se inscriban, tampoco, en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas [...] (Foucault, 2015: 170).

Esta concepción foucaultiana del archivo abre el camino para entender este concepto no como un conjunto de documentos azarosamente yuxtapuestos, sino integrados bajo la lógica (bajo la regla) que organiza la comprensión de los enunciados. A su vez, el filósofo francés sostiene que ni el archivo de una sociedad, ni el de una cultura, ni siquiera el propio archivo personal puede describirse exhaustivamente, ya que es en el interior de sus reglas desde donde se habla, ya que es él quien da a lo que es posible decir (sus modos de aparición, sus formas de existencia, de coexistencia, su sistema de acumulación de historicidad y de desaparición).

Además, Foucault tiene en cuenta especialmente la relación entre archivo y lenguaje, elemento que será central en nuestro análisis de la colección simbólica en Mário de Andrade. Vinculando la lengua con el archivo, Foucault (2015) señala que

...el archivo [...] es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosas; es el *sistema de su funcionamiento*. Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de *un* discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio *del* discurso mantenido, es lo que diferencia *los* discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia. Entre la *lengua* que define el sistema de construcción de las frases posibles, y el *corpus* que recoge pasivamente las palabras pronunciadas, el *archivo* define un papel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados [...]. Entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es

el *sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados* (Foucault, 2015: 170-171) [cursivas en original].

Por su parte, Derrida en *Mal de archivo* (1997) concibe al archivo de forma no sólo presente, sino también a partir de lo que en él aparece como ausencia, como lo excluido, que permite la vigencia de los sentidos presentes. Además, es importante señalar que la institución de un “archivo”, se articula necesariamente con el poder, en la medida en que depende de quién define qué debe ser preservado como documento, el lugar en que éste será archivado, quién debe preservarlo y de qué modo.

Estas aproximaciones al concepto de “archivo” resultan útiles para analizar el itinerario intelectual de Mário, ya que nos permiten entender el pasado no sólo como memoria (es decir, como un conjunto de impresiones e inscripciones), sino también como un lenguaje atravesado por el ejercicio del poder. Se sabe que el pasado no puede ser reproducido sino mediado por un intérprete situado en el presente. Esta operación depende de la relación viva del intérprete con las impresiones e inscripciones de la memoria. Así, el intérprete instituye nuevas impresiones e inscripciones de ese pasado. Esa es la operación que, intuimos, realiza Mário a lo largo de su trayectoria intelectual, desde su labor estética, crítica, etnográfica y de gestión cultural.

Además, la práctica de la colección está ligada ineludiblemente al sentido de propiedad, dada la pretensión de apropiación de lo que es del “otro”, por medio de la recopilación, selección y orden¹². En este sentido Macpherson (2005) analiza el “individualismo posesivo” de Occidente, rastreando el surgimiento, en el siglo XVII, de un ideal de sujeto como propietario: el individuo rodeado de bienes y propiedades acumuladas. Así, la recolección, posesión, clasificación y evaluación –implícitas en el coleccionismo– se asocian a la acumulación capitalista. La recolección –sostiene este autor– ha sido una estrategia para el despliegue de un sujeto, una cultura y una autenticidad posesivos, concibiendo la identidad como una especie de riqueza (de objetos, conocimientos, recuerdos y experiencias). Por otra parte, los artefactos reunidos funcionan así dentro de lo que Baudrillard (1970) denomina un “sistema de objetos” capitalista en desarrollo.

Pensando en su proyecto nacionalista, vale la pena preguntarse qué significa “poseer una cultura”, o seleccionar y promover una “propiedad” colectiva considerada

---

¹² Algunas de las consideraciones teóricas acerca de la práctica de la colección son tomadas aquí especialmente de Clifford (2001).

como “auténtica”. En primer lugar, sabemos que la identidad, tanto cultural como personal, presupone actos de apropiación que reúnen elementos (simbólicos y/o materiales) en sistemas arbitrarios de valor y significado. Tales sistemas, siempre poderosos y gobernados por reglas, cambian históricamente. Por otra parte, la colección de un dominio de identidad “auténtico” no es una construcción ingenua, sino que está ligada a decisiones de índole cultural, política y, en consecuencia, ideológica; está vinculada además a interpretaciones del pasado, a construcciones del presente y a anhelos de futuro. Las colecciones encarnan así jerarquías de valor, exclusiones, territorios que son regulados por el sujeto (o por una comunidad de sujetos).

A partir de la obra de Franz Boas (1858-1942) y del surgimiento de la antropología relativista, se enfatiza la inscripción de los objetos culturales en determinados contextos vividos. Tanto el coleccionista como el etnógrafo pueden afirmar que son los últimos que recuperan “la cosa misma”. Con la consolidación de la antropología del siglo XX, los artefactos etnográficamente contextualizados se valorizan porque sirven como “testimonios objetivos” de la vida total de una cultura.

Resulta así importante analizar el sistema general de objetos dentro del cual los artefactos valorados circulan y adquieren sentido, clave sobre todo en momentos particulares de redefinición de la identidad nacional. De este modo, será fundamental preguntarnos por las motivaciones y los efectos del coleccionismo en Mário, probablemente tensionado entre la pulsión burguesa por acumular bienes del pasado en extinción (recreando la fascinación romántica por el otro primitivo), la voluntad nacionalista de consolidar un archivo de la “brasilidad” (fundando esta última en las prácticas populares), y la parodia autocrítica de esos gestos (introyectados y a la vez ya muy estereotípicos, desde la óptica del vanguardismo primitivista de los años veinte).

3. Mário de Andrade, un intelectual de múltiples facetas

Mário de Andrade (1893-1945) es una de las figuras más emblemáticas de la cultura brasileña por la influencia que ejerció a través de sus intervenciones como creador literario (poeta, cronista y novelista), como crítico (de literatura, de música y de arte en general), y también como folclorista y como funcionario público, especialmente entre las décadas del veinte y del cuarenta.

En 1917, Mário egresa del Conservatorio Dramático y Musical de San Pablo, en donde luego es catedrático de Historia de la Música y de Estética. En ese mismo año publica su primer libro de poesías, *Há uma gota de sangue em cada poema*, asumiendo una posición antibelicista, próxima al viejo socialismo utópico, en el contexto de la Primera Guerra Mundial. De 1918 a 1921, colabora en varios periódicos y revistas¹³. En 1922 publica su segundo libro de poesías, *Paulicéia desvairada*, un hito en la literatura modernista brasileña. El libro de ensayos de 1925 *A escrava que não é Isaura* discute algunas tendencias de la poesía y consolida su papel como uno de los principales teóricos del movimiento modernista brasileño.

Debido a la multiplicidad de la producción del autor, los abordajes de su obra y de su itinerario intelectual resultan variados y complejos. La intelegibilidad de ese recorrido requiere tener en cuenta una “atmósfera de ideas” y considerar tanto las peculiaridades de la formación del campo cultural y político de su época como las de su propia formación, la cual ha sido entendida por Miceli (2009) como ejemplificadora de “la invención del moderno intelectual brasileño”.

En ese sentido, esta tesis busca vincular su trayectoria multifacética con su valiosa actividad como compilador e intérprete de la memoria popular, abocado a recoger las tradiciones brasileñas, integrándolas en un “archivo” dinámico y abierto.

Desde nuestro punto de vista, su papel como intelectual y líder del movimiento modernista apunta a la renovación del archivo de la “brasilidad”. Birman (2009) considera que “é a brasilidade como tradição, configurada pelas diferentes coordenadas do arquivo e enunciada em diversas materialidades discursivas, o que faz a sua emergência, na retórica de Mário de Andrade, de maneira eloqüente e fulgurante” (Birman, 2009: 197).

En ese sentido, nos preguntamos ¿de qué modo lee Mário el archivo de la tradición instituido? ¿Qué mecanismos propone el autor para renovar ese archivo? ¿Qué bases teóricas sustentan sus hallazgos? En otro orden, ¿cómo se constituye Mário como intelectual frente al “otro” y a “lo otro”, considerando tanto su proyecto estético como la tradición decimonónica que por entonces hegemoniza el campo cultural brasileño? Y en consecuencia ¿hay en el autor una ruptura definitiva con respecto al archivo instituido, o

---

¹³ El 11 de noviembre de 1915 publica en el diario paulista *O Comércio*. Su segunda publicación data de 1918 en *A Gazeta*; luego le siguen sucesivas publicaciones en *Ilustração brasileira*, *Revista do Brasil* y *Cigarra*, entre otras. Para un análisis exhaustivo de estas publicaciones véase Ancona Lopez (2013).

se presentan continuidades en su postura teórica, estética e ideológica? Nos proponemos indagar sobre estas cuestiones, a lo largo de esta tesis, centrándonos especialmente en una selección de su profusa obra literaria, ensayística, crítica y fotográfica, así como también en su rol de funcionario del Estado.

Analizando el recorrido intelectual y de gestión cultural del escritor paulista, es posible observar que uno de sus intereses preponderantes, es la delimitación del concepto teórico y material de “patrimonio cultural”. Este tiene su origen en el proyecto de “brasilidad” idealizado por los modernistas que, a inicios de los años veinte, provocan un verdadero quiebre estético e ideológico, al reivindicar la experimentación estética y la emergencia de una conciencia creadora nacional. En esta dirección, Mário busca refundar el archivo del “carácter nacional”, realizando una “deconstrucción” sistemática del archivo preexistente (Derrida, 1989), que es necesario desarticular porque se ha fundado en un presupuesto colonialista (eurocéntrico), condensando además una concepción individualista del arte. Así, la postura crítica del intelectual paulista, en pos de reconstruir la memoria como tradición, presupone asumir una postura ética, política y estética sobre la “brasilidad”. Mário cree que para reconfigurar efectivamente el campo cultural brasileño, es necesario formular una nueva concepción del arte, y reinscribirla en la conciencia colectiva. Para constituir una tradición brasileña propiamente dicha no basta con historizar el pasado: hay que realizar una reconstrucción de la memoria, retomando críticamente esa tradición y resaltando sus fracturas. En ese sentido, el escritor realiza una “genealogía” del Brasil (Foucault, 1992)¹⁴ así como diseña una cartografía del espacio social brasileño. Nuevas marcas y nuevos trazados comienzan a ser inscriptos en el mapa cultural, constituyendo una geografía “otra” de este territorio. Esa cartografía del imaginario brasileño va configurándose por la reunión de materialidades simbólicas, provenientes de diferentes formas de discursividad

---

¹⁴ Foucault (1992) propone el concepto de “genealogía” como una contra-historia de la posición del sujeto que traza el desarrollo de las personas y de las sociedades a través de la historia. Su genealogía del sujeto explica la constitución de conocimientos, discursos, dominios de objetos, etc., eludiendo la referencia a un sujeto que puede ser trascendental en relación con el campo de los acontecimientos o recorridos en su semejanza vacía durante todo el curso de la historia. Foucault describe también la genealogía como una investigación particular sobre aquellos elementos que están velados históricamente por la historia. Esto incluiría aspectos como la sexualidad y otros elementos de la vida cotidiana. La genealogía no es la búsqueda de los orígenes y no es la construcción de un desarrollo lineal, sino la pretensión de mostrar el pasado plural y a veces contradictorio que pone en evidencia las huellas de la influencia que ha tenido el poder sobre la verdad.

(música, textos, esculturas, pinturas, fotografías) que comienzan a constituirse como el archivo de aquel imaginario.

En ese sentido, los viajes realizados por el interior del país son emblemáticos y representan una síntesis de la refundación de ese archivo de la “brasilidad”. En efecto, en 1924 el escritor paulista realiza su primer viaje, junto a Olívia Guedes Penteado, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y Paulo Prado entre otros, por las ciudades históricas de Minas Gerais, con el objetivo de conocer el interior del país en el período de realización de ciclos festivos tradicionales (como la Cuaresma y la Semana Santa). Este viaje también busca acompañar el descubrimiento del interior por parte del poeta suizo-francés Blaise Cendrars, por entonces interesado en la conceptualización estética del primitivismo. Ese viaje de “descoberta do Brasil” afirma el interés de Mário por investigar el folclore desde una perspectiva vanguardista, divergente respecto de la concepción romántica tradicional.

En 1927 viaja por la región amazónica, y al año siguiente por el nordeste brasileño (Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte y Paraíba), entendiendo que en estas regiones se encuentran los mayores repertorios de las culturas populares tradicionales. Allí realiza una importante labor de recolección de documentos poéticos, narrativos, musicales y dramáticos, redefinida por el propio autor como “trabajo etnográfico”. A lo largo de ambos viajes va registrando sus impresiones en diarios, editados parcialmente como crónicas en periódicos, y luego integrados en libro bajo el nombre de *O turista aprendiz*.

Para Mário, salvaguardar esas manifestaciones implica garantizar la constitución de una estética genuinamente nacional y, en consecuencia, de un nuevo archivo de la “brasilidad”. Estos viajes revelan la importancia que le otorga el autor a las tradiciones como instancias claves en la definición de la identidad nacional. A la vez, constituyen momentos privilegiados en la formación de una metodología de registro del patrimonio que, posteriormente, el escritor paulista pondrá a disposición del Estado.

En 1927, comienza a escribir para el recién fundado *Diário Nacional*, órgano del Partido Democrático al que se afilia. Hasta 1932 publica en este diario la mayor parte de su producción (críticas, cuentos, crónicas y poemas). En 1928 edita su novela *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, su texto vanguardista más importante¹⁵.

---

¹⁵ La primera edición de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* es de 1928, San Pablo, Cupolo. En ese mismo año, antes de la aparición del libro, se publica el capítulo I, con el título “Entrada de Macunaíma”,

Por otra parte, considerando el punto de vista derrideano de que la institución del archivo se vincula con el poder, es evidente que Mário de Andrade, como intérprete de las tradiciones nacionales, a la vez que ocupa un lugar legitimado por sus pares en el campo cultural brasileño, se inscribe en ese lugar de poder sentando las bases en la recopilación y gestión de la documentación para la renovación de los enunciados del archivo nacional. Su participación en órganos del gobierno federal y provincial lo habilita para incidir en la definición de políticas culturales, ocupando así múltiples papeles, como gestor, como compilador de fuentes y como re-creador desde el campo del arte culto.

Su papel destacado en el ámbito de la gestión cultural lo lleva a preocuparse por la profesionalización de varias disciplinas, entre las cuales juega un papel fundamental la etnografía. De esta forma, Mário interviene como mediador cultural, creando códigos clasificatorios e interpretativos. Su crítica a la precariedad y el etnocentrismo presentes en las compilaciones folclóricas realizadas hasta ese momento queda registrada en varios de sus trabajos críticos. Por ejemplo, cuando afirma que

Faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil. E então, si recorremos aos livros dos que colheram as tradições orais, e os costumes de nossa gente, desespera a falta de valor científico dessas colheitas. São descrições muito imperfetos, incompletas, às que muitas vezes faltam dados essenciais [...]. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo para recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desorientado pelo progresso invasor (Andrade, 1936, cf. Carlini, 1993: 20).

Este fragmento de un artículo periodístico de 1936¹⁶ expone un diagnóstico para el conjunto de la producción folclórica brasileña, lamentando la precaria situación de la etnografía, fundamental para la construcción del concepto de “brasilidad” de acuerdo a los presupuestos modernistas.

Al mismo tiempo, comienza a realizar un importante trabajo de campo, proveyéndose de informantes y transcribiendo *in situ*, por ejemplo, músicas populares. Reúne un gran número de melodías, muchas de las cuales publica en *Ensaio sobre a*

---

en la *Revista de Antropofagia*, San Pablo, N° 1, julio de 1928; el capítulo VIII se publica ese mismo mes y año en el *Diário Nacional* de San Pablo.

¹⁶ Se refiere a “A Situação Etnográfica do Brasil” (1936).

música brasileira en 1928¹⁷. Este libro, verdadero manifiesto nacionalista, realiza un análisis de las características fundamentales de la música popular¹⁸, alertando a los compositores comprometidos con el proyecto modernista sobre el peligro de la apropiación exotista de los elementos rítmicos o melódicos de la música popular.

Uno de sus principales informantes, el cantor de cocos¹⁹ Chico Antônio, colabora en la abundante y variada recopilación de material folclórico de esta etapa, llegando casi a un total de 900 piezas. Esta colección folclorista luego será publicada en parte –debido a la muerte prematura del autor– en el libro *Na pancada do gançá*, del cual conocemos los fragmentos publicados por su discípula Oneyda Alvarenga en los tres volúmenes de *Danças dramáticas do Brasil* (1937) y en *Música de feitiçaria no Brasil* (1933), entre otras fuentes.

La mayor parte de la carrera de Mário se despliega en San Pablo, durante los años veinte. En la década del treinta, esta ciudad es escenario de una intensa movilización en los campos cultural y científico: se crean varios órganos colectivos, con un fuerte papel modernizador, como la Escuela Libre de Sociología y Política en 1933, y la Universidad de San Pablo en 1934.

En particular, la Universidad de San Pablo es creada por un grupo vinculado al diario *O Estado de São Paulo*. Bajo el liderazgo de Júlio de Mesquita Filho (periodista y director del mencionado periódico) y la colaboración de George Dumas (filósofo, sociólogo, médico francés y profesor de la Sorbonne), contratan a profesores franceses

---

¹⁷ Ese texto, escrito en 1926 (e inicialmente titulado “Bucólica”) formaría parte, junto con otros ensayos, del libro *Bucólica sobre a música brasileira*, no publicado por el autor.

¹⁸ En particular, se ocupa en este estudio de la rítmica del maxixe “Pinião”, retomando varias versiones de la canción: la que se canta en las calles, la grabada en disco y la partitura impresa, todas relevantes para su trabajo. El estudioso considera que todas las versiones le sirven; ninguna debe ser descartada, para lograr así establecer una discusión genérica sobre la música nacional.

¹⁹ El coco es una danza popular del Nordeste de Brasil, cantada en coro o refrán. Según Câmara Cascudo, allí “a influência africana é visível. Na Paraíba e no Rio Grande do Norte; o usual é a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados, até que se despede convidando o substituído com uma vênha ou até mesmo com uma simples batida de pé” (Câmara Cascudo, 2005: 147). Por su parte, Antônio Lincoln afirma que “El coco, nas suas várias formas, é ainda hoje muito vivo no Nordeste brasileiro. Uma das formas é o coco de roda, quando os dançadores/coro se colocam em roda respondendo ao cantador num refrão simples. Outra forma é o coco de embolar, quando o cantador, também chamado de coqueiro, improvisa versos numa segunda parte melódica, alternando com o refrão cantado pelo coro. Em ambas as formas, o coco pode ser considerado como uma proto-canção, já que não chega ao acabamento da canção popular, constituindo-se como 'obra aberta', sobretudo quando a improvisação é seu elemento central. Dessa maneira, cada performance de um coco é uma obra única, tanto maior seja o talento do cantador como improvisador” (Lincoln, 2014: 421-422).

para la fundación de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras. A pesar de que Mário no integra el cuerpo docente de la USP, está muy presente allí debido al impacto de su obra sobre la producción universitaria, y desde su actuación frente al Departamento Municipal de Cultura. De todos modos su papel de intelectual múltiple evidencia cierto defasaje con respecto a la profesionalización de las ciencias sociales que promueve (al menos *a priori*) la USP.²⁰

Además, en 1935 se crea el Departamento Municipal de Cultura y Recreación de San Pablo, cuyo director y jefe de la División de Expansión Cultural es el propio Mário²¹. Este órgano tiene una intensa actividad centrada en desarrollar instancias para democratizar y elevar la vida cultural de la ciudad, pensando siempre en la cultura nacional. Si bien los proyectos personales de su director se ven detenidos momentáneamente debido a la intensa gestión en el Departamento, las áreas de su interés (folclore, música y literatura, fundamentalmente) se enriquecen, perfeccionan y profundizan teórica y metodológicamente. Sus preocupaciones personales respecto de la renovación del archivo de la cultura nacional (en especial, en las áreas vinculadas al folclore musical) le dan una impronta particular a su gestión.

Así, las primeras decisiones implementadas son reunir algunos organismos ya existentes, como el Teatro Municipal y la Biblioteca Pública. Mário convoca a su discípula Oneyda Alvarenga, recién egresada del Conservatorio Musical, y la designa al frente de la Discoteca Municipal, con la misión de proveer a los acervos con equipos de sonido, partituras, discos y libros para consultas y audición de música local, nacional y universal. Además, promueve la estructuración de otros sectores de servicios e investigaciones (como por ejemplo, un Laboratorio de fonética) y series de grabaciones en estudio dedicadas a registrar música erudita y folclórica brasileñas.

---

²⁰ Respecto de la historia de la fundación de la USP véase Áreas Peixoto (1989). Acerca del papel simbólico de Mário otorgado por la primera generación de graduados de la USP en las áreas de sociología y letras (nucleados por ejemplo en torno a la revista *Clima*) véase Pontes (1998).

²¹ Cabe señalar que además de su labor como gestor cultural en el ámbito del Conservatorio Dramático Musical de San Pablo, en las universidades brasileñas en las que dicta cursos, una gran área de preocupaciones del autor es la de la educación infantil, pues es pionero en la creación de Centros de Educación Unificados (CEUs) y de parques infantiles para atender la demanda de la formación, fundamentalmente, de las poblaciones periféricas de la ciudad de San Pablo. Los CEUs son construidos para asistir a aquellas regiones que se encuentran dentro del mapa de exclusión de la ciudad, con altos índices de violencia y fragmentación social, teniendo como objetivo desarrollar políticas públicas de cultura y educación que faciliten el acceso y la apropiación de bienes culturales, sobre todo para la población inmigrante para la cual el acceso al idioma brasileño es por entonces crucial. Véase al respecto Rodrigues da Silva (2012).

El Departamento de Cultura tiene, además, amplia actuación en dos grandes áreas: el campo de las investigaciones científicas innovadoras, y la implantación de medidas para la democratización de la cultura (ejemplo de ellas son los concursos en cada área del Departamento, centradas en los caracteres y tradiciones de la cultura del pueblo brasileño). Asimismo, su interés por el séptimo arte, en tanto instrumento cultural, lo lleva a otorgar beneficios fiscales para las salas de cine que exhiban películas educativas, para los productores nacionales de esos filmes y para aquellas salas que cedan sus instalaciones para espectáculos culturales educativos. Propone a su vez la exhibición de filmes pedagógicos en los parques infantiles y en las escuelas. Todo ello promueve el acceso a la cultura de un importante número de niños y de jóvenes. También se crean, en este período, agrupaciones corales tales como el Paulistano, Popular e Infantil; se realizan investigaciones sociales y económicas sobre la ciudad; a su vez, todas las producciones del Departamento son divulgadas por medio de la revista mensual titulada *Revista do Arquivo Municipal*, al tiempo que, además, se fundan importantes bibliotecas populares y circulantes.

Por otra parte, a comienzos de 1937 Mário crea, junto a Dina Lévi-Strauss, la “Sociedade de Etnografia e Folclore”, cuya misión principal es desterrar el anticientificismo imperante en materia de cultura popular, y promover la recopilación de datos de manera seria y sistematizada, orientando el estudio folclórico para convertirlo en una disciplina más rigurosa. También organiza el “Congreso da Língua Nacional Cantada”, y es elegido miembro de la Academia Paulista de Letras, hasta que en noviembre de 1937 es separado de su cargo por el régimen dictatorial del “Estado Novo”²².

Probablemente por motivos varios (tanto personales como estéticos, ideológicos y políticos contextuales), Mário va pasando de la euforia y del liderazgo firme y entusiasta del movimiento vanguardista en los años veinte, hacia una etapa de angustia y melancolía, en la segunda mitad de los treinta. La separación de su cargo en el Departamento de Cultura de San Pablo, en noviembre de 1937, y su consecuente

---

²² La destitución de su cargo de director del Departamento de Cultura está vinculada al apartamiento de su cargo del entonces “Prefeito” (Intendente de San Pablo) y amigo de Mário de Andrade, Fábio Prado, y del nombramiento en su lugar de Prestes Maia (adverso a la política cultural del escritor paulista y de Prado).

“exilio” en Río de Janeiro desde julio de 1938, son hitos importantes de ese itinerario de “desencanto”²³.

En esa ciudad, el escritor paulista preside el Instituto de Artes de la Universidade do Distrito Federal, y además dicta la cátedra de “Historia y filosofía del arte”; elabora el proyecto de una *Enciclopédia Brasileira* (durante el período en que trabaja en el Ministerio de Educación), así como también continúa escribiendo textos periodísticos y de crítica literaria. Sin conseguir adaptarse al medio cultural de Río de Janeiro, vuelve a San Pablo en 1940²⁴, donde finaliza muchos de sus trabajos (entre otros, sus *Contos Novos*). Se desempeña entonces en el “Serviço do Patrimônio Histórico”, escribiendo ensayos sobre el movimiento modernista de 1922 (como “A elegia de abril” de 1941, o la célebre conferencia “O movimento modernista” de 1942, ambos incluidos posteriormente en su *Aspectos da literatura brasileira* de 1943).

A pesar de su desvinculación respecto de las políticas culturales ligadas estrictamente al Estado, Mário continúa con sus proyectos orientados hacia la investigación folclórica, con el apoyo de instituciones y colegas. Así, de febrero a julio de 1938 envía a un grupo de investigadores hacia el norte y el nordeste de Brasil, en una “Missão de pesquisas folclóricas”, con el objetivo de grabar, fotografiar, filmar y estudiar diversas prácticas de música popular cantada durante la vida cotidiana, las fiestas y las oraciones²⁵.

De esta manera, es posible ver cómo el autor de *Macunaíma* reúne una serie de objetos materiales y teóricos, que considera esenciales para la reconstrucción del

---

²³ Tal como fue denominado por Castro (1989). Mello e Souza (1993: 133) señala que, en Río de Janeiro, el escritor paulista “tem por um momento a breve ilusão de que ali poderá refazer a vida [...]; vencida a experiência dolorosa, pensa que se sentirá mais resguardado –mais próximo de si mesmo, como confessa– longe de São Paulo e ocupando um cargo modesto e obscuro”.

²⁴ Efectivamente, la ilusión inicial dura poco y, un tiempo después, sólo desea regresar a San Pablo: “Entre os inúmeros fatores que provocaram esta crise final, talvez a mais grave que enfrentou, estão a saudade da família, da mãe já idosa e a falta que lhe faz o ambiente de trabalho da Lopes Chaves [...]. Está só, na grande cidade, com a vida desfigurada, sem casa, sem família, sem memória, sem energia para o trabalho, sem identidade. Trouxe com ele alguns livros, mas ‘que é ter aqui uns quinhentos livros, para quem ajuntou dez mil?’. E faltam-lhe as músicas ‘ainda talvez mais numerosas’, o piano, para esquecer as agruras do dia, os fichários [...]. É um homem diminuído, ‘sem pernas e sem mãos e sem grande parte da cabeça’, ‘vivendo na beira do estouro, mastigando freios de espuma amarga’” (Mello e Souza, 1993: 133; comillas en original).

²⁵ Esa misión registra, en 169 discos, las más diversas cantigas del folclore brasileño (alrededor de 1.500 melodías), 6 rollos de cine mudo de 16 mm (12 manifestaciones folclórico-musicales), 1.060 fotografías (de arquitectura popular y religiosa), 7.000 páginas con el registro de melodías/poesías y más de 600 objetos: instrumentos musicales y de diversos oficios, y ropas y objetos religiosos de cultos prohibidos, entre otros documentos. Ver al respecto Daraya Contier (2004) y Rossetti Batista (2004).

archivo de la tradición nacional, asignándole a la colección etnográfica el papel clave de colaborar con la provisión de materiales y conceptos imprescindibles para la reelaboración vanguardista de un arte culto “enraizado” en el folclore.

En 1939, el entonces Ministro de Educación y Salud, Gustavo Capanema, le solicita a Mário que elabore un proyecto para organizar un servicio público de defensa del patrimonio cultural del país. Ese anteproyecto, denominado “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SPHAN), sienta las bases para las acciones que, aún vigentes, tienden a valorar y a proteger el patrimonio cultural brasileño.

En 1942, junto a otros intelectuales contrarios al régimen dictatorial del “Estado Novo”, Mário funda en San Pablo la “Associação Brasileira de Escritores”, entidad que lucha por la redemocratización del país. En 1943 escribe semanalmente una columna en el diario *Folha de São Paulo* titulada “O Baile das Quatro Artes”, con comentarios ficcionales de crítica literaria y artística. En clara oposición a la dictadura del “Estado Novo”, escribe varios libros de poesía: *O carro da miséria* (1943), *Café*, (1942) y *Lira paulistana* (1945); allí se hace evidente su concepción de la lucha de clases²⁶.

Entre marzo de 1944 y febrero de 1945, escribe semanalmente, en la columna “Mundo Musical” del diario paulista *Folha da Manhã*, una serie de artículos ficcionales en los que imagina un diálogo estético-filosófico entre cinco personajes. Esos artículos son editados póstumamente en libro en 1977, bajo el nombre de *O Banquete*, en una edición a cargo de Gilda de Mello e Souza²⁷.

Así, Mário de Andrade se dedica simultánea y complementariamente a diversas actividades y disciplinas, renovando el archivo cultural para la delimitación de una identidad nacional anclada en el folclore tradicional. Sus trabajos evidencian la heterogeneidad de dominios de conocimiento en los que interviene, de las fuentes bibliográficas y documentales, como así también de los estilos y los medios a través de los cuales comunica sus resultados.

Esta “trayectoria múltiple” se debe, creemos, a dos factores vinculados entre sí: por una parte, a que el contexto es favorable por entonces a la actividad cultural heterogénea (ya que aún no se han realizado las delimitaciones disciplinares que

---

²⁶ Estos poemas son publicados póstumamente en un único volumen, en 1947.

²⁷ La propia Mello e Souza, al igual que su esposo Antônio Cândido, forman parte de la generación vinculada a la revista *Clima*, formada en la USP y heredera del (y al mismo tiempo reactiva frente al) ensayismo *amateur* de los intelectuales modernistas, y especialmente de Mário.

llegarían muy posteriormente, a partir de la consolidación de las ciencias sociales –en un proceso visible, por ejemplo, a partir de la primera generación de egresados de la USP-). Por otra parte, y siguiendo a Miceli (2009), responde al intento individual de compensar las carencias de capital material y de títulos académicos prestigiosos a partir de la figura del intelectual polivalente que cubre casi todos los dominios del conocimiento humanístico de la época –la literatura, las bellas artes, la música, la etnografía, el folclore y la historia–.

De este modo, ese esfuerzo multívoco, que apunta a lograr una compensación de sus falencias, delinea su trayectoria intelectual y lo convierte en un renovador fundamental del archivo de la “brasilidad”.

*

Primera parte

Archivo de las palabras

I. Análisis de la colección archivista

Só o artista inventa a humanidade.
Porque sendo *out law*, extra-econômico por natureza,
sem classe por natureza, sem povo por natureza,
sem nação, o artista não deixa por menos:
o que ele exige é a humanidade.

Mário de Andrade, *O Banquete*.

Introducción

Al analizar la obra de Mário, atendiendo a su extensa y variada colección personal (que incluye bienes tangibles e intangibles, desde libros, discos, revistas, y fotografías, hasta frases, canciones y términos de origen popular)²⁸, se llega rápidamente a la conclusión de que el escritor paulista es un coleccionista “compulsivo”, tal como lo define Rossetti (2004: 17)²⁹. Su búsqueda de una identidad nacional encuentra su punto de anclaje en el folclore de las culturas populares tradicionales, sobre todo de la región amazónica y del nordeste de Brasil, y se centra fundamentalmente en su colección de música popular, literatura oral y danzas dramáticas.

Su proyecto modernista está, en gran parte, definido por la apropiación de un archivo artístico diseminado por todo el territorio nacional, archivo que hasta entonces provocaba el rechazo de las elites letradas que pretendían forjar una nación blanca e ilustrada. Así, Mário despliega una fascinación neo-romántica por las prácticas del folclore que se rebela abiertamente contra el coleccionismo positivista y eurocéntrico de los folcloristas previos (pensamos por ejemplo en las obras de Sílvio Romero y de Raimundo Nina Rodrigues). Si la punta de lanza de esta primera definición de Brasil es la visión de la ciencia, para el proyecto modernista este papel es desempeñado por el arte; si en el primer caso se trataba de un salto hacia adelante que hiciera *tábula rasa* con respecto a lo existente, en el segundo es, más que un salto hacia atrás, un salto hacia

---

²⁸ Por ejemplo, en una caja preservada en IEB-USP denominada por el propio autor “Anotaciones folclóricas SP 1942”, hay una abundante y variada compilación de uso de términos regionales y refranes populares que recolecta y analiza el escritor paulista.

²⁹ El valioso y abundante acervo del escritor (manuscritos, fotografías, cartas, recortes de diarios, objetos personales, obras de arte, toda su biblioteca personal, así como también papeles personales –tickets de viajes, facturas de compras, etc-.) se encuentra conservado en el Insituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo.

adentro, hacia el interior geográfico. Allí dentro hay algo: una creatividad popular, mucho más activa cuanto más alejada respecto de los grandes centros urbanos, núcleo de un Brasil heterogéneo y mestizo que Mário pretende rescatar a partir de sus prácticas de colección.

Este capítulo se propone indagar en torno a la lógica del coleccionismo cultural, como elemento clave en la obra de Mário. En este sentido, inspirándose en los conceptos de “archivo” de Foucault (2015) y de Derrida (1997) apuntados en la “Introducción general”, considera que la búsqueda de una identidad nacional, anclada en el folclore de las culturas populares, está centrada, entre otras prácticas intelectuales, en la colección de materiales que dan sustento a sus teorizaciones estético-culturales. Revisando primero el coleccionismo visible en su itinerario intelectual (ya presentado brevemente en la “Introducción general”), nos detenemos luego en el modo en que esta práctica es tematizada en sus ensayos y ficciones, atendiendo especialmente a *O banquete* y *Macunaíma*.

I.1. Folclore y colección en Mário de Andrade

Como se dijo antes, el viaje del grupo paulista a las ciudades históricas de Minas Gerais, en 1924, surge dentro de la propuesta de Mário de indagar –desde una perspectiva vanguardista, divergente de la mirada romántica tradicional– en el folclore brasileño, para descubrir, en las prácticas populares vivas en el presente, las huellas de los orígenes de la nacionalidad. El escritor paulista viaja junto a Oswald de Andrade, el hijo de éste, Nonê, Tarsila do Amaral, el periodista René Thiollier, la mecenas Olívia Guedes Penteado, el abogado Goffredo Telles y el poeta Blaise Cendrars. Visitan São João do Rei, Tiradentes, Congonhas, Ouro Preto y Belo Horizonte, entre otras ciudades³⁰. Oswald bautiza este viaje como “Viagem de descoberta do Brasil”, ya que los modernistas esperan, en esta excursión, rastrear los trazos históricos y artísticos de la civilización brasileña. Vale destacar que Mário le da un papel central a Minas Gerais con respecto al resto de la nación, porque considera que éste es el Estado en donde la

---

³⁰ Permanecen en Minas Gerais desde el 15 a 30 de abril, aprovechando las festividades religiosas de las pascuas, de este modo, los integrantes de la caravana modernista pretenden estudiar las manifestaciones de una religiosidad que consideran auténticamente brasileña (Amaral, 1997).

brasilidad se ha desarrollado de manera más auténtica y espontánea, por la distancia con respecto al litoral brasileño, más sometido a la influencia de la metrópoli portuguesa.

Los modernistas compran en las ciudades que recorren diversos objetos (esculturas, cuadros, figas, etc.)³¹, en general de imaginería cristiana, pero también de las más variadas creencias populares³².

La motivación que lleva a Mário a adquirir un importante número de objetos artísticos incluye, además del valor estético, el valor histórico de piezas que han pertenecido a figuras representativas de la vida religiosa, política y literaria del país y, sobre todo, piezas del arte popular que forman parte del acervo simbólico/ histórico de la nación.

Por otra parte, durante sus dos viajes “etnográficos” (en 1927 a la región amazónica y entre 1928 y 1929 al Nordeste), Mário escribe, en su diario de viaje (que luego denomina *O turista aprendiz*), acerca de lugares, danzas populares, la vida del pueblo; reflexiona sobre las ciudades y el campo, la economía, etc., al tiempo que, en las fotografías que toma a lo largo del viaje, registra tipos, paisajes y arquitectura, sometiéndolos a una reelaboración vanguardista por medio del agregado de notas. Cabe destacar que en las crónicas de *O turista...* prácticamente desaparecen las menciones a la compras de objetos, porque se encuentra sorprendido ante la variedad y cantidad de manifestaciones folclóricas musicales, y trabaja intensamente en ello registrando melodías, letras, elementos visuales tales como coreografías o *performances*; sobre

---

³¹ La figa es uno de los amuletos más tradicionales de Brasil. La figa latina, *figus*, *fica* italiana, es una mano humana en la que el pulgar está colocado entre el dedo índice y el medio. Generalmente está realizada en madera de tronco de higuera (de allí su nombre), pero también es posible encontrarla en bronce, barro, oro, hueso, y en los más variados materiales. Según la creencia popular, la figa aleja el mal, la envidia y atrae a la buena suerte. Por otra parte, esta misma creencia aconseja a quien pierda una figa no buscarla, pues ésta se lleva consigo todo el mal que hubiese caído en la persona que la poseía. En el Brasil colonial, la figa llega a través de la influencia portuguesa. Las mujeres africanas las agregaron a sus vestuarios como símbolo de protección espiritual; luego los sacerdotes del candomblé las incorporaron a sus elementos de orden religioso atribuyéndole la propiedad de alejar el mal de ojo. Según Câmara Cascudo (2005: 232), la figa aparece en todas las colecciones etnográficas y forma parte del conjunto de objetos denominados *balangandã*.

³² Mário recordará meses después: “Tarsila adquirió una *Santa Ana*. Yo, un cuadro” (Andrade, 1924. “Crônicas de Malazarte VIII”, *América Brasileira*, Río de Janeiro). Rossetti Batista (2004: 20) considera que se refiere a un óleo sobre madera de São João Evangelista de 1805 que perteneció al importante vicario Padre Toledo en Tiradentes, y que hoy forma parte de la “Colección Mário de Andrade”, preservada en el IEB-USP.

todo, las del cantador de cocos Chico Antônio, junto al entusiasmo que le provoca el análisis de instrumentos musicales como el *gançá*³³.

Por otro lado, años después del viaje al Nordeste, Mário les escribe a sus amigos de la región solicitándoles datos y objetos para sus investigaciones. Recibe, por ejemplo, fotografías que le envían Stella Gris (“feira popular com cerâmica”) o Câmara Cascudo (“vaqueiro trajado”)³⁴; también un conjunto de vestimentas típicas del Nordeste remitidas por Ademar Vidal (un cinturón de cangaceiro, unas alpargatas, un puñal de plata, un sombrero de cuero, entre otros objetos).

El propio Mário también se preocupa por registrar las manifestaciones populares existentes en torno a la ciudad: durante 1929 y 1934 recorre el interior de San Pablo asistiendo a fiestas populares y recogiendo, sobre todo, danzas dramáticas.

Interesado por la relación entre las músicas erudita y popular, Mário busca promover investigaciones de nacionalización de la música brasileña, especialmente – como dijimos antes– a partir de su desempeño como funcionario en el Departamento Municipal de Cultura de San Pablo, y luego en la Discoteca Pública Municipal, convencido de que la música es el ámbito en el que se podía producir, de forma más consumada, la síntesis entre lo culto y lo popular; o mejor, la recuperación de este último por medio del primero, alcanzando una síntesis superadora.

En *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, en el que se incluyen 128 registros de músicas populares recogidas en los últimos años, el escritor paulista defiende la investigación del folclore como fuente de reflexión para el compositor erudito preocupado por crear música nacional. Allí observa críticamente que pocos intelectuales en Brasil han demostrado interés real por los estudios folclóricos:

...pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo [...]. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência (Andrade, 1962: 20-21).

De este modo, el propio Mário se constituye a sí mismo como mediador cultural, volviendo inteligibles y aceptables para la comunidad de lectores/espectadores, las

---

³³ El *gançá* es una especie de maraca indígena que contiene granos o guijarros que suenan al agitarse (Câmara Cascudo, 2005: 259).

³⁴ Véase Rossetti (2004: 39).

ideas, pensamientos y prácticas de las manifestaciones de la cultura popular. No se trata de una mera labor de “traducción”, sino de una práctica innovadora que logra una nueva síntesis, ya que las mediaciones cobran importancia como instrumentos de “reconciliación de las clases y de reabsorción de las diferencias sociales” (Barbero 1987: 153).

Pensando en este lugar de mediador cultural, así también como “recuperador” de cultura popular tradicional, a lo largo de su trayectoria vemos cómo el intelectual de vanguardia delimita, recorta y reúne una serie de objetos materiales que considera claves para aprehender y renovar indirectamente el archivo de la identidad nacional, asignándoles además a los campos disciplinares incipientes de la etnografía y el folclore, el papel clave de colaboradores en la creación del arte culto.

1.2. El esfuerzo de colección en el ámbito privado y estatal

En la biografía de Mário se diferencian dos momentos vinculados a la práctica de colección: entre 1922 y 1935, se aboca a constituir lo que podríamos denominar un “museo particular”, en su residencia de la calle Lopes Chaves. Allí el escritor paulista suple la falta, en el Brasil de entonces, de museos de arte moderno (que aparecerán después de su muerte). En un segundo momento, durante su labor como gestor cultural (desde su asunción en la dirección del Departamento de Cultura de San Pablo en 1935, hasta su muerte en 1945), reúne una importante colección ligada al acervo de un órgano público de cultura.

La mayor parte de su colección privada (de libros, documentos personales, objetos y obras de arte)³⁵ se encuentra desde 1968 preservada por el Instituto de Estudos Brasileiros de la USP. Según Rossetti y Soares (1998), esa colección heterogénea puede agruparse en cuatro grandes áreas: 1. artes plásticas (pinturas, dibujos, grabados y esculturas de artistas nacionales y extranjeros, principalmente del siglo XX); 2. imágenes religiosas, eruditas y populares (realizadas entre los siglos XVII y XX); 3. objetos folclóricos y populares varios, y 4. objetos relacionados con la revolución de 1932.

---

³⁵ El acervo de Mário de Andrade es declarado Patrimonio Nacional por el IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico y Artístico Nacional) en 1995.

La variedad en esta colección pone en evidencia la pasión del coleccionista, la erudición del escritor y su profundo interés por comprender las tradiciones culturales nacionales y universales.

En el ámbito personal, el escritor paulista tiene una situación material realmente modesta con respecto al resto de los modernistas quienes, en general, pertenecen a antiguas familias de la clase dirigente, ya sea por su capital económico proveniente de la oligarquía cafetalera o por la proximidad relativa de sus familias en relación a la fracción intelectual y política de la clase dominante (Miceli, 2001: 104). En cambio, Mário vive de su salario como profesor del Conservatorio, de sus clases particulares de piano, de la colaboración a través de sus artículos para la prensa local y nacional, y de sus cargos de gestión cultural. El autor, a falta de una editora que lo publique, debe autofinanciarse las ediciones de sus libros. Aún así, el coleccionador difícilmente se resiste frente a un cuadro, una escultura, un dibujo o la edición lujosa de un libro que lo conmueve. De hecho, un tema recurrente en su amplia correspondencia con colegas y amigos son sus dificultades económicas. Pero pide dinero prestado (generalmente a su hermano Carlos), se endeuda, redobra el esfuerzo laboral o paga en cuotas irregulares de acuerdo al estado de sus finanzas.

A su vez, poco a poco su sentido estético va ampliándose; cada vez se vuelve más exigente y cada nueva pieza que obtiene le provoca un éxtasis difícil de dominar: la *Cabeça de Cristo* de Brecheret lo deja “sensualísimamente feliz”, el grabado de Mily Possoz lo pone “impossível de bom humor”. Cuando compra tres dibujos de Rugendas, le confiesa a Augusto Meyer en 1928 que “isso tudo me descansou ou me dinamizou, não sei...” (Rossetti y Soares, 1998: XXIII).

Además, como ya señalamos, a partir de la segunda mitad de la década del veinte, Mário comienza a coleccionar objetos provenientes de la cultura popular. Por ejemplo, de su viaje por las localidades históricas de Minas Gerais en 1924 y en posteriores recorridos, logra reunir una valiosa colección de objetos sacros, pinturas, esculturas o accesorios utilizados en diversas prácticas religiosas y mágicas (tales como amuletos). En su gran mayoría presentan una constante: son piezas brasileñas o se relacionan con aspectos de la producción material del país, provenientes de la época colonial hasta los primeros decenios del siglo XX.

En particular, de su viaje por el Amazonas en 1927 trae cuencos hechos de calabaza o de madera, objetos de cuero trenzado (como canastas o sombreros),

cerámicas y objetos indígenas; del Nordeste (entre 1928 y 1929) además de realizar numerosas anotaciones musicales, reúne algunos objetos ligados al folclore (instrumentos musicales e indumentaria de manifestaciones colectivas) y del ámbito cotidiano (utensilios domésticos propios del trabajo o para almacenar alimentos; juegos infantiles -como la conocidas muñecas Carajá, o las muñecas de trapo-, ornamentos y figuras decorativas, además de objetos de uso personal – sandalias, sombreros, etc.-).

En general, estos objetos son anónimos, representan tradiciones indígenas, características de las culturas africanas o ponen de manifiesto el transplante europeo. Estas piezas en general ponen en evidencia las influencias, los hibridismos y “aclimataciones”, revelando aspectos del amplio abanico de la cultura brasileña.

Luego de la Semana de Arte Moderna, conserva obras de Anita Malfatti y de Tarsila do Amaral. No hay registro de que posteriormente las haya comprado, todo indica que estas obras le fueron regaladas a Mário, ya que además, “el grupo de los cinco” (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Cândido Portinari) se hacían presentes con frecuencia, e intercambiaban versos por obras de arte, ambos sin valor de mercado en aquel momento. En esta época, además, el escritor paulista es ya crítico de arte, por lo que divulga y promueve a los artistas modernistas. Por lo tanto, puede pensarse que a estos artistas les resulta propicio que Mário conozca su obra para hacerse visibles con críticas elogiosas en los diversos órganos de divulgación cultural brasileños. Posteriormente, compra el óleo *O japonês* (el cual termina de pagar dos años después), mientras que en 1926 adquiere *O homem amarelo* y, en 1936, *A estudante russa*, todas éstas obras de la pintora Anita Malfatti; también compra grabados de Segall; *O mamoeiro* de Tarsila, y a Portinari le compra entre 1935 y 1938 un cuadro y dos dibujos. Éstas son sólo algunas de las obras que adquiere el escritor paulista y que pasan a formar parte de su valioso archivo artístico personal³⁶.

A fines de los veinte y comienzos de los treinta, se interesa por obras de algunos pintores eruditos no vinculados a su primer círculo de amistad, y que, como él, están absorbiendo lo popular como material constructivo y como tema de sus creaciones. Así,

---

³⁶ Para un análisis pormenorizado de la colección de artes plásticas del autor véase Rosetti y Soares (1998).

adquiere y recibe como presente dibujos y cuadros de Cícero Dias³⁷ (*Morte, Macunaíma desce por este mundo afora, O circo y Cortejo*) y de Alberto da Veiga Guignard³⁸ (*Vaso com flores, Família do fuzileiro naval y Três mulheres*)³⁹.

En esta colección privada de artes plásticas, sus líneas de mayor interés son tres: como vemos, las obras de los artistas modernistas brasileños, de artistas alemanes (Seewald, por ejemplo) y de los integrantes de la Escuela de París (Chagall, principalmente). En especial, de este grupo se preocupa por adquirir grabados. En relación a las escuelas y tendencias, el autor muestra especial interés por las obras de carácter expresionista y por algunas tendencias constructivistas. En cambio, a pesar de

---

³⁷ Cícero Dias (1907- 2003) es pintor, grabador, dibujante, ilustrador, escenógrafo y profesor pernambucano. A pesar de que no participa de la Semana del 22, por su juventud, en poco tiempo recibe los elogios de los modernistas con quienes entra en contacto en 1928. El 29 de noviembre de ese año, el pintor y Mário se conocen personalmente en Río de Janeiro, cuando este último realiza su segundo viaje etnográfico y, de hecho, deja registrado este acontecimiento en *O turista aprendiz* (Andrade, 1983a: 203). A partir de entonces, mantendrán una relación de admiración mutua, como lo destacan los siguientes hechos: para Mário el pintor “Possui uma personalidade surpreendente. Possui uma fatalidade de expressão formidável cujos valores psicológicos principais são sexualidade, sarcasmo e misticismo. [...] Mesmo nas obras sem representação nenhuma, puros jogos de valores plásticos [...] muitos dos desenhos de Cícero Dias já são obras magníficas, o que admiro principalmente nesse artista novo é a fatalidade quase trágica com que se exprime (*Ibid.*: 204). En 1928 el pintor le envía a Mário un dibujo inspirado en *Macunaíma*... (realizado en tinta china y lápiz de color) titulado *Macunaíma desce por este mundo afora*. Mário le dedica a su amigo “Poemas da Negra” (1929), son doce poemas que forman parte del libro *Remate de males* (Andrade, 1976) y que tratan de una incursión subjetiva que, al mismo tiempo, es una referencia espacial a la cultura brasileña, al “otro” Brasil, explorado poco tiempo antes por el turista aprendiz. Cícero le devuelve el gesto con una carta ilustrada comentando estos poemas con un pequeño retrato del escritor: allí, el rostro de Mário se encuentra en el margen izquierdo de la hoja rodeado de palmeras y de un paisaje marino, en la frente tiene un sol y en el mentón una estrella. Tiempo después, el pintor colabora con la *Revista de Antropofagia*. En 1931, expone en el Salón Revolucionario de la ENBA el polémico mural *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*. Obra controvertida, tanto por sus dimensiones (tres paneles que suman un total de 15 metros) como por la temática (exhibición flagrante de mujeres desnudas que escandalizaron al público de entonces). En 1933, ilustra a pedido de su autor, Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*. En 1937 viaja a París donde conoce a Georges Braque, Henri Matisse, Fernand Léger y Pablo Picasso, de quien se hace amigo.

³⁸ Alberto da Veiga Guignard (1896- 1962), es un pintor, dibujante, grabador y profesor carioca destacado en el ámbito cultural brasileño e internacional. En 1907 se muda con su familia a Europa. Estudia entre 1917 y 1923 en la Real Academia de Bellas Artes de Munich, luego se perfecciona en Florencia y en París. Participa de la Bienal de Venecia en 1928 y, en 1930, de la muestra colectiva brasileña en el Roerich Museum de Nueva York. Regresa a Río de Janeiro en 1929 y se integra rápidamente al escenario cultural brasileño. Conoce entonces a Ismael Nery, Candido Portinari, Di Cavalcanti y a Oswaldo Goeldi, entre otros artistas. Participa, al igual que Cícero Dias, del Salón Revolucionario de 1931 donde es destacado por Mário como una de las revelaciones de la muestra. Desde ese momento hasta 1943 se dedica a enseñar dibujo y grabado en esa ciudad. En 1941, integra la Comisión Organizadora de la División de Arte Moderno del Salón Nacional de Bellas Artes, con Oscar Niemeyer y Aníbal Machado. En 1944, el entonces intendente de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, lo invita a dirigir y dictar cursos en la recién inaugurada Escuela de Bellas Artes. En 1951 participa de la I° Bienal de arte de San Pablo y dos años después realiza su primera retrospectiva en la capital minera. Permanece en esa ciudad hasta 1962, año de su muerte. Su producción integral comprende paisajes, retratos, naturalezas muertas y pintura de temática religiosa.

³⁹ De acuerdo al Catálogo de artes plásticas del Archivo Mário de Andrade conservado en el IEB-USP.

que en su literatura aparecen evocados recursos propios del surrealismo, en su colección personal no se percibe un interés ligado a esta escuela de vanguardia, y las pocas obras vinculadas a esta corriente en general le fueron regaladas.

Además, el escritor va paulatina e íntimamente enorgulleciéndose de su colección y cuida obsesivamente de ella: enmarca las obras que adquiere, o coloca los grabados en *paspartouts*, que luego conserva en carpetas minuciosamente clasificadas en series.

En líneas generales, el escritor paulista se dedica no sólo a coleccionar sino también a documentar, registrando su época y su tiempo: conserva dibujos, cartas ilustradas y fotografías con dedicatorias de artistas con los cuales mantiene contacto. De este modo, junto a las mejores piezas de colección que va adquiriendo (compradas o regaladas), guarda los recuerdos y testimonios íntimos de la época. Mário va convirtiéndose así, paulatinamente, en lo que sus amigos denominan un “depositário” al que le ceden objetos para que formen parte de su colección.

Un ejemplo de su amplitud de intereses se encuentra en su obsesión por conservar mercancías ligadas a la revolución de 1932, que parece perturbarlo enormemente. Además de una amplia documentación (diarios, panfletos y carteles), el intelectual guarda un gran número de objetos cotidianos comprados en la ciudad de San Pablo (ceniceros, cofres, lámparas, perfumes, anillos, cigarrillos, zapatos, bolsos, corbatas, entre otros), algunos con formas de granadas y cascos, la mayoría de ellos ostentando colores y símbolos paulistas. De este modo, construye una colección-documento muy cercana a una estética *kitsch*, que deja entrever el grado de penetración de aquella revolución en la clase media paulista.

En otro orden de cosas, no es habitual que Mário de Andrade haga referencia a su colección particular ni a los objetos heredados por parte de su familia (un importante número de piezas sacras cristianas). Pero en la primera “Crônica de Malazarte” en 1923, el autor refiere a esta doble constitución de su colección:

...eu, que vivo entre livros atraentes, quadros de Anita Malfatti, bronzes de Brecheret e minha coleção de imagens antigas. Esta história de imagens antigas vem aqui só porque há muita gente que gosta de presentear. Pois que me dêem velhas imagens, ficarei alegríssimo e grato. Minha coleção já tem seu interesse. Há nela dois exemplares de grande valor: uma senhora de marfim, que

perteneceu a frei Manuel da Cruz, primeiro bispo de Mariana, e um Menino Jesus carregado de jóias votivas, esperança de uma de minhas bisavós [...]. Pus nele meus brilhantes, minha pérola, uma turmalina sangrenta. Havia já um torçal de ouro, uma água-marinha, um coraçãozinho filigranado de ouro e uma figa também de ouro (cf. Rosetti, 2004: 18).

Podemos ver, por un lado, la pretensión del intelectual de construir una genealogía familiar consumidora de bienes culturales propios de la élite. Mário pertenece al grupo de los “parientes pobres” del modernismo, acumulando capital cultural a partir de su esfuerzo como autodidacta (Miceli, 2001). Del mismo modo, se constituye a sí mismo como poseedor de objetos de arte que remiten al presente moderno y cuyos artistas son sus amigos personales, pero también se auto-ficcionaliza como poseedor de bienes del pasado con valor cultural e histórico.

El escritor comienza a profundizar relaciones con aquellos pocos paulistas que coleccionan obras de arte desde Europa en los años veinte, como los mecenas Paulo Prado y Olívia Guedes Penteado, el escritor Oswald de Andrade o la pintora Tarsila do Amaral. Cada pieza adquirida es luego discutida por el grupo. Estas figuras se convierten en los principales intermediarios para que Mário pueda adquirir obras de arte. Así por ejemplo, do Amaral, quien está radicada en París al igual que Sérgio Milliet, le envía a Mário una carta desde esa ciudad, el 20 de noviembre de 1922, refiriéndose a un cuadro que le había pedido su amigo:

O teu quadro encomendado já está de antemão arranjado. Vou dizerte como: fiz a bordo conhecimento com o representante da Galeria Georges Petit no Rio. Trata-se de um *expert de tableaux*, um senhor muito gentil e inteligente, profundamente conhecedor de pintura, conhecendo também o mundo artístico de Paris. Prometeu-me arranjar um Picasso em ótimas condições, de maneira que podes contar com ele muito breve (Amaral, 2001: 51, cursivas en original).

La obra que la artista compra para su amigo es *Arlequín*, de Pablo Picasso. Es una pintura de extrema sutileza: un pequeño arlequín de pie sostiene, en una de sus manos, un ramillete de flores, y en la otra un bastón largo. La posesión de este Picasso, por parte de Mário, converge con la obsesión por los arlequines que atraviesa la temprana obra poética del propio Mário (visible, por ejemplo, en su *Paulicéia desvairada*).

También es probable que Tarsila haya sido la intermediaria en la adquisición del libro de Tristan Bernard, *Tableau de la Boxe*, ilustrado con 29 grabados en aguafuerte de Dunoyer de Segonzac (Amaral, 2001: 85), parte de la colección de Mário.

De este modo, el escritor se relaciona de manera directa o indirecta con los artistas de su época, discute sus obras y escribe sobre ellos, además de adquirir muchas de sus obras. La práctica de la colección forma parte de la sociabilidad de este grupo, permitiéndole forjar una de las más importantes y representativas colecciones de arte brasileña de entreguerras.

El interés de Mário por la colección de obras de artistas latinoamericanos es en cambio menor. El autor preserva algunas piezas que, se estima, le llegan fortuitamente: sobre todo argentinos como Norah Borges, Alfredo Guttero, María Clemencia Pombo y Emilio Pettorutti, el uruguayo Carlos Aliseris y los peruanos Teófilo Allain y Víctor Morel.

Un dato curioso, que revela el interés de Mário por ampliar el archivo de la cultura nacional, se pone en evidencia cuando comienza a dirigir, en 1935, el Departamento Municipal de Cultura de San Pablo. Mário percibe que esta institución no promueve ni protege a los artistas locales, por lo que decide implementar un proyecto de estímulo para el desarrollo y expansión de la cultura paulista. Este proyecto se encuentra documentado en su acervo personal, en un sobre en el que se lee, anotado en lápiz: “Recibos e notas de obras de arte compradas com dinheiro dos meus ordenados como Diretor do Departamento de Cultura. Como considereei secretamente exagerados os meus vencimentos e não podia desde logo proteger as artes plásticas, resolvi gastar 500\$000 por mês com obras de arte” (cf. Rossetti y Soares, 1998: XXVIII). Dentro del sobre se encuentran los recibos que detallan las obras y autores que son favorecidos por lo que podríamos denominar como una “política de estímulo del arte” propiciada por el intelectual paulista. Al analizar estos documentos, se observa la heterogeneidad en la inversión de este proyecto: los registros aluden a la compra de obras de artistas ya consagrados, como Anita Malfatti, Guignard o Portinari, pero también de los artistas más jóvenes y en vías de consagración; desde grabados antiguos, hasta el lanzamiento de un Concurso de dibujo infantil para los tres Parques Infantiles en la ciudad y la Biblioteca Infantil de San Pablo. Todos los premios y el material son pagados por el proyecto del Departamento Municipal de Cultura. Este hecho ejemplifica la variedad de preocupaciones que el escritor pone en práctica en su papel de gestor del Estado.

Mário es consciente del ejercicio de un coleccionismo vivenciado como una suerte de misión cultural mucho más amplia que la actividad privada del coleccionismo

burgués. En una carta que le escribe a su hermano, el 22 de marzo de 1944 declara: “...nunca coleccionei para mim, mas imaginando me constituir apenas salvaguarda de obras, valores e libros que pertencem ao público, ao meu país, ao pouso que eu gastei e me gastou” (cf. Rossetti y Soares, 1998: XXXII).

I.3. La pulsión coleccionista en la ficción

Consideremos ahora el tipo de gravitación que tienen las colecciones como tema en las ficciones y ensayos de Mário de Andrade. El autor problematiza ficcionalmente las prácticas de la colección, pero con el fin de hacer evidente, incluso de forma autocrítica, el contenido capitalista-burgués implícito en esa práctica, y la exterioridad problemática del intelectual respecto del mundo popular. En ese sentido nos preguntamos qué ámbito de la cultura nacional es necesario rescatar para cumplir con el proyecto estético-político de constituir una identidad nacional cultural; cómo integrar de manera sincrética los diversos materiales étnicos y culturales que conforman la nación, y qué lugar ocupa, en el archivo del escritor paulista, la cultura popular, la vanguardia y el consumo de arte burgués. Estas indagaciones guían el análisis que se propone a continuación, centrado primero en el ensayo estético titulado *O banquete*, y luego en la figura de Venceslao Pietro Pietra en la novela *Macunaíma*.

El ensayo *O banquete* es el último proyecto literario de Mário de Andrade, en su itinerario sorpresivamente truncado por la muerte. Se trata de una serie de crónicas ficcionales cuyo tema es el arte nacional y universal. Estas crónicas son escritas semanalmente, entre marzo de 1944 y febrero de 1945, para la columna “Mundo Musical” del diario paulista *Folha da Manhã* y reunidas posteriormente, en 1977, bajo el nombre *O banquete*.

El autor imagina en estas crónicas un diálogo estético-filosófico entre cinco personajes durante una cena. Representando algunos la cultura erudita europea, y otros la cultura popular brasileña, los mismos exponen sus reflexiones estéticas sobre las posibilidades de la música (y con ella, del arte en general) en una sociedad marcada por las contradicciones sociales, económicas y culturales. Ese banquete “neo-platónico” transcurre en la ciudad alegórica de “Mentira”, “a simpática cidadinha da Alta Paulista”, donde se ponen en evidencia los vicios recurrentes de los grandes centros artísticos brasileños: la falta de formación profesional de músicos y profesores, la escasez y

precariedad de la investigación musical a nivel nacional, y el rechazo del folclore por parte de las clases dirigentes.

En ese sentido, *O banquete* es fundamentalmente el esbozo de una estética propiamente brasileña, que debería abarcar el análisis de la distinción entre estética y *estesia*, el estudio de la conmoción estética, y el establecimiento de un concepto básico como el de “lo inacabado”. Para Mário, las obras de combate son las que “maltratam, excitam o espectador e o põem de pé” (Andrade, 1977: 62); para construirlas, es necesario apelar a las técnicas de lo inacabado: “Toda obra de circunstância, principalmente a de combate, não só permite mas exige as técnicas mais violentas e dinâmicas do inacabado. O acabado é dogmático e impositivo. O inacabado é convidativo e insinuante. É dinâmico, enfim. Arma o nosso braço” (*Ibid.* 62).

La poética delineada por una actitud pragmática y utilitaria del arte, incluiría el discurso del autor en favor del arte nacional, y las reflexiones sobre el arte popular y el arte erudito. Al respecto, uno de los personajes de *O Banquete*, Janjão (*alter ego* de Mário, y que encarnaría el modelo más claro de creador brasileño, intransigente con el gusto burgués y capaz de establecer un vínculo empático entre arte popular y arte culto), afirma: “eu sou contra dos estrangeiros que vêm nos ensinar. Mentira tem tudo e não precisa de estrangeiros. Nós precisamos nacionalizar Mentira, como estão fazendo no Brasil e na Argentina, esses é que estão bem orientados” (*Ibid.* 104).

En un debate acalorado acerca de la crítica extranjera respecto del arte “auténticamente brasileiro”, la obra pone en evidencia la tensión acerca del problema del negrismo en Brasil:

- Estou entendendo! arrufou-se todo o político Felix de Cima: o que você quer, menino, é que os pintores daqui só pintem negro!
- É também o que os músicos brasileiros fazem de nós lá fora: uns negros, batuque... sorriu displicentemente a cantora Siomara Ponga.
- Detesto negro, explodiu a milionária Sarah Light.
- É isso! (Janjão não se conteve) O que esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? Negro, só negro! E o quê que os brasileiros pedem? Branco, só branco! E durma-se com um barulho desses! São todos uns idiotas! (*Ibid.* 132).

Y a continuación Janjão explica a sus interlocutores que

...dentro dessa arte-ação, desse primitivismo, natural do Brasil em face de seu futuro, que a música brasileira tem de ser nacional. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais,

por essa mesma razão do Brasil ser atual e não uma entidade fixada no tempo. E por se tratar, sempre, de arte erudita, que por definição acolhe o internacional. Uma melódica brasileira... Uma polifonia brasileira... (Andrade, 1977: 132-133).

Según *O banquete*, las tradiciones deben relativizarse de acuerdo con los valores socio-temporales; para que el arte nacional pueda desarrollarse, es necesario abandonar conceptos puros y asumir las diferencias, aceptando el carácter abierto e inacabado de los procesos de mezcla. Ese es el camino que el propio Mário recorre en la primera mitad del siglo XX.

En efecto, en la obra del escritor los componentes indígenas, negros y las diversas culturas populares regionales, e incluso la cultura de masas, aparecen integrados en un proyecto que aspira a una síntesis paradójicamente imposible. Tal como advierte Brookshaw,

...la contribución más significativa de la fase “primitivista” de los años veinte [...] fue verificar que el potencial cultural y la originalidad brasileña no están ni en la tradición amerindia ni en la afrobrasileña, sino en una combinación de las dos, conjuntamente con la tradición portuguesa. Si el Brasil debiese volverse racialmente más blanco, las bases del país igualmente estarían establecidas por la herencia de las tres razas, resultando de eso una nueva y sincrética cultura brasileña. Esto es lo que el mestizaje significaba para los modernistas y Mário de Andrade fue su exponente más lógico y coherente (cf. Schwartz, 2002: 668).

En ese sentido, resignificando el elogio del mestizaje y del margen como descentramiento respecto de lo Uno, heredado del modernismo estético (además de la tradición del ensayismo inaugurado por Gilberto Freyre), Silviano Santiago (1978) afirma que “a maior contribuição de América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade y pureza” (Santiago, 1978: 18). Rasgando los velos de los discursos imperialistas, Santiago llama la atención acerca de la necesidad de una crítica que comprenda que las influencias son dinámicas. De este modo, las ideas que permean esa discusión, tanto en Brasil como en Latinoamérica, son retrabajadas en el archivo propuesto por Mário a partir del elogio del mestizaje y del inacabamiento, considerando las influencias y tradiciones nacionales, pero también el carácter abierto, dinámico y procesual de esa identidad inestable.

Continuando con el análisis de las gravitaciones de la colección en *O banquete*, el personaje de Sarah Light (una millonaria judía, norteamericana, mecenas y protectora de las artes, que ofrece el banquete) representa “uma caricatura dos estrangeiros que

ignoraram ou combateram o movimento modernista, [como] o capitalismo internacional e a ausência de raízes” (Coli y Silva, 1977: 19). Los millonarios de la ciudad alegórica de Mentira forman así un “meio infecto de estúpidos, de granfinos, de indiferentes às artes; meio que apenas principiava reconhecendo que era uma boa aplicação de dinheiro comprar livros antigos, gravuras antigas aquareladas com sabença pelos boticários de ‘antigüedades” (Andrade, 1977: 46).

En acuerdo con la superficialidad enunciada en su nombre, el interés de Sarah Light por la música nace de su deseo físico por el compositor Janjão, quien también pertenece a la cultura dominante de la ciudad de Mentira. El personaje de la millonaria se encuentra investido de connotaciones ligadas a la posesión capitalista. Con su dinero, ha comprado

...uma vitrola que era a melhor do mundo [y que] arrebanhou tudo o que havia de bom em discos da música do presente e do passado [...]. Possuía dezenas de sinfonias de Mozart, de Haydn, todas as de Beethoven em várias versões, sonatas e cuartetos, tudo o que havia dos italianos instrumentais, mas Bach era de muito o preferido [...]. Ela possuía todos os discos de Bach. Era uma discoteca colossal (*Ibid.* 47).

Además, ofrece el banquete para presentar a Janjão ante el político Félix da Cima, a fin de que éste obtenga su protección económica. De esta manera, el joven compositor es un bien más en su colección burguesa.

De la misma manera actúa Felix da Cima, el político *prefeito* de Mentira, un italiano “protector” de las artes, aunque sólo interesado en el placer sensual, pues “o político não gostava nada de arte, nada comprendía, e até ficava horrorizado diante de qualquer manifestação um pouco mais moderna (*Ibid.* 49). Este personaje encarna al coleccionista burgués, que se apropia del arte considerándolo un bien de cambio, sin criterio estético alguno. A través de este personaje (cuya condición de italiano resulta sintomática) y del de Sarah Light, Mário denuncia a las facciones extranjerizantes y antinacionales, además de carentes de sentido estético, de la clase dirigente paulista y, como extensión, del resto de Brasil, como “meio infecto de indiferentes às artes”.

La misma condena al coleccionismo burgués del arte se despliega ficcionalmente en *Macunaíma*. Consideremos brevemente el argumento de la obra. Macunaíma nace en la selva Amazónica, en la tribu de los tapanhumas; allí se vuelve Emperador de la selva, luego de su casamiento con Ci, reina de las Amazonas/icamiabas. Muerta Ci, pierde el

amuleto que lo ataba a ella (representando su vínculo con la tradición), porque ese objetopreciado cae en manos del coleccionista Venceslao Pietro Pietra/el gigante Piaimã, que reside en un palacio en la ciudad de San Pablo⁴⁰. Para recuperar el amuleto o *muiraquitã*, emprende un largo viaje por tierras de Brasil y de América Latina con sus dos hermanos (el negro Maanape y el indio Jiguê), deteniéndose un tiempo en la ciudad de San Pablo, explorada desde un extrañamiento extremo. Todo el viaje está marcado por una representación inverosímil del espacio, del tiempo y de los cuerpos, respondiendo a la lógica onírica de lo inconsciente en la vanguardia, y del orden mítico arcaico en que se funda el ciclo narrativo de *Macunaíma* (primero recogido de fuentes orales por el etnógrafo alemán Theodor Koch-Grünberg, y luego re-elaborado literariamente por Mário). El protagonista recupera el amuleto, pero lo vuelve a perder antes de morir, como metáfora de la pérdida definitiva de su lazo con la tradición del trópico y, con ella, de su identidad cultural (esta idea de la constante amenaza de la pérdida de la identidad nacional es uno de los temas que le dan unidad a la obra). Luego de regresar a la selva, solo (sus dos hermanos ya han muerto), el protagonista muere, ascendiendo al cielo para convertirse en estrella.

En esta ficción, el antagonista principal de la novela, el capitalista Venseslau Pietro Pietra (célebre coleccionista de bienes de las culturas antiguas, que emblematizan las culturas populares cosificadas por el capitalismo), guarda alegóricamente en un cesto

....turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita pingo-d'água tinideira esmeril alpina ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados facões flechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obliscos mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfás de Iguape, opalas do igarapés Alegre, rubis e granadas do rio Gurupi, itamotingas do rio das Garças, itacolumitos, turmalinas de Vapabuçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do ribeirão do Macaco, fósseis calcáreos de Pirabas, pérolas de Cametá, o rochedo tamanho que Oaque o pai do Tucano atirou com a sarabatana lá do alto daquela montanha, um litoglifo de Calamare, tinha todas essas pedras no grajaú (Andrade, 1996: 50).

El protagonista de la ficción, el indio Macunaíma, decide imitarlo porque envidia el poder del capitalista, poder que se traduce precisamente en esa colección de piedras preciosas y de piezas arqueológicas que evidencian una práctica sistemática de cosificación de las alteridades y de saqueo (visible en la apropiación de la *muiraquitã*).

---

⁴⁰ Este personaje intentará “comerse” a Macunaíma metafórica y literalmente a lo largo de toda la historia.

En este sentido, la colección de malas palabras, por parte de Macunaíma, opera como un sustituto simbólico de la colección de bienes de Pietro Pietra, imposible para el personaje subalterno, desposeído y recién llegado a la modernidad urbana. Como advierte Souza (1999: 23), Macunaíma “apropia-se da força verbal da palavra e a transforma em dispositivo de combate”. Tal como señala el narrador, Macunaíma

...não achava graça em colecionar pedra não porque já tinha uma imundície delas na terra dele [...]. Fazia [então] uma coleção de palavras-feias de que gostava tanto [...]. Num átimo reuniu milietas delas em todas as falas vivas e até nas linguas grega e latina que estava estudando um bucado. A coleção italiana era completa, com palavras para todas as horas do dia, todos os dias do ano, todas as circunstâncias da vida e sentimentos humanos. Cada bocagem! Mas a jóia da coleção era uma frase indiana que nem se fala (Andrade, 1996: 54).

En este fragmento se pone en evidencia el concepto implícito de “originalidad” del objeto coleccionado, propio de los valores del pensamiento occidental y del capitalismo. Además, resulta significativa la intensificación del gesto imitativo y especular de la colección de Pietro Pietra, pues Macunaíma piensa sus palabrotas como “joyas” que compiten abiertamente con los tesoros incunables de su antagonista, en un abierto juego compensatorio en el que se parodia (y se auto-parodia) el esfuerzo del letrado por defender el valor de lo simbólico en el seno de la mercantilización capitalista⁴¹.

Además de la colección paródica de Pietro Pietra y de Macunaíma, espejadas una en otra, la novela trabaja obsesivamente ella misma en pro de la colección de materiales lingüísticos y temáticos de diversas áreas de Brasil, en busca de una síntesis integradora, en el marco de un proceso que el autor define como “desgeograficador”. En efecto, la novela se esfuerza por universalizar y “desgeograficar” la lengua y la cultura en general. En su proyecto de renovación del archivo cultural brasileño, Mario quiere

---

⁴¹ Resulta interesante en este punto observar una posible coincidencia con la mirada de Rubén Darío sobre las relaciones entre arte y capitalismo en su famoso cuento “El rey burgués” (*Azul*, 1888). El Rey representa la ignorancia del arte pero por su riqueza acumula y colecciona obras refinadas y suntuarias, mientras que el Poeta harapiento debe renunciar a su proyecto artístico para sobrevivir materialmente. En el excelente prólogo-ensayo para la edición de Ayacucho del tomo de Poesía de Rubén Darío, Ángel Rama advierte que el Rey y el Poeta ocupan posiciones antagónicas, y ambos son tratados con mordacidad por el narrador del cuento; mientras el Rey traduce la conciencia burguesa del yo que puede coleccionar objetos de arte por el “artilugio de la riqueza”, el Poeta representa una figura ya caduca del artista: el antiguo vate profético. Para Rama no se produce la simple exaltación del Poeta, sino un planteo dilemático y contradictorio de las relaciones arte y dinero, que, con palabras de Rama le hará usar a Darío la paradoja como una bandera insolente: “el dinero debe ser exclusivamente usado por los artistas.” (Rama 1977: XXIII). La mordacidad advertida por Rama en el cuento dariano reaparece en el juego paródico de Macunaíma, organizando su propia colección de “palavras feias” como dispositivo alternativo que subvierte la lógica acumulativa material de su antagonista Pietro Pietra.

evitar que su héroe se identifique exclusivamente con una región, una tribu, una cultura precolombina o colonial, ni siquiera con el Uraricoera, la región fronteriza con Venezuela. Para conseguir este objetivo, la “desgeograficación” se manifiesta de manera particular a través de la enumeración de plantas, animales, insectos, objetos, personas, etc., procedentes de diferentes regiones del país y de diversos ámbitos culturales. Esa “desgeograficación” no afecta sólo a los fenómenos de la naturaleza y a la propia geografía, sino también a los aspectos culturales. En este sentido el autor también evita limitarse a un solo ámbito de procedencia del material mitológico, lingüístico y folclórico, ni se conforma con leyendas o relatos de una sola tribu o de un solo pueblo indígena (por ejemplo, además de los relatos de los indios Taulipang y Arekuná, transmitidos a Koch Grünberg por parte de dos informantes –Mayuluaípu Taulipang y Akúli Arekuna–, entreteje también, aunque en menor medida, elementos del imaginario mitológico y del lenguaje de otras tribus, como los Caxinauá, los Apinapé, los Carajá y otras, así como también recurre a las culturas populares de diversas áreas de Brasil, de Portugal, del pasado greco-romano, etc.). También en este sentido la novela busca configurar archivos verbales y míticos de las culturas populares (y en este punto, el propio narrador se identifica con las figuras especulares de Pietro Pietra y de Macunaíma, en la pulsión común por el ejercicio de la colección, alimentada por el deseo de que, en la co-presencia, pueda surgir alguna forma de síntesis).

Ya desde el comienzo de la obra se puede constatar ese efecto desgeograficador que recorre toda la novela, por ejemplo visible en la enumeración de danza tribales: “[Macunaíma] freqüentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo” (Andrade, 1996: 6). Este tipo de listas (frecuentes en la novela) ponen en evidencia el exhaustivo trabajo de investigación del escritor paulista, en base a su fervor coleccionista, tanto como su propia voluntad auto-paródica (pues la acumulación, sin comas, hace surgir un objeto marcado por acumulaciones anómalas e incluso inverosímiles). Los viajes insólitos del protagonista por diversas áreas del país y de Latinoamérica duplican, en el espacio, esa convivencia lingüística anómala y enriquecedora, del mismo modo en que el orden mítico se abre a incorporar materiales de diversas áreas del país, de América Latina y de la cultura universal.

Así, el ensayo *O Banquete* y la novela *Macunaíma* no dejan de reflexionar sobre el modo en que el sistema capitalista cosifica las obras de arte y/o los bienes del pasado. Coleccionistas de arte y coleccionistas de antigüedades, mecenas y folcloristas, son desnudados en su reificación compartida de lo simbólico. Pero Mário no se detiene en este punto, y arremete también con una dura (auto)crítica contra el deseo de posesión burguesa (y/o de transigencia con el capitalismo) que anida en la mentalidad del letrado (incluso del folclorista y del artista de vanguardia), como introyección de los valores dominantes que es necesario desarticular.

*

II. Análisis de las colecciones del discurso verbal

O brasileiro não tem carácter
porque não possui nem civilização própria
nem consciência tradicional.

Mário de Andrade, Prefacio inédito
de la primera edición de *Macunaíma*.

Introducción

A partir de diversos documentos (ensayos, correspondencia, ficciones), es posible advertir que Mário de Andrade aspira a que la creación de vanguardia se constituya en un espacio desregionalizador en el que puedan amalgamarse diversos discursos del mundo popular (con diferentes registros enunciativos, con vocabularios y expresiones regionales distintos, e incluso con concepciones del mundo heterogéneas), dando lugar al principio de una síntesis integradora.

Varias preguntas han guiado nuestra reflexión sobre el discurso/lenguaje en la obra de este autor. Entre ellas: ¿qué estatuto posee la lengua en el archivo cultural de Mário de Andrade? ¿Cuáles son las fuentes a partir de las cuales produce un discurso sincrético pero de existencia múltiple? ¿Cuáles son los recursos a los que el autor apela para la construcción de una lengua nacional? ¿Qué rol juega la traducción en este proceso? Y en este sentido, ¿cuál es el papel que el intelectual guarda para sí mismo en la ejecución de ese proceso? Para analizar estas cuestiones consideraremos *Macunaíma* y el contario titulado *Os contos de Belazarte*, editado en 1934. La consideración de estas dos fuentes tan diversas nos permitirá constatar el modo en que estas preguntas reciben respuestas diferentes en el marco de dos estéticas contrastantes, pues si la novela de 1928 responde a la experimentación temática y formal de la vanguardia, *Os contos...* dialoga especialmente con el realismo social dominante bajo la fuerte re-ideologización de la década del treinta.

II.1. Identidad cultural y traducción en *Macunaíma*

La afirmación contenida en el epígrafe que abre este capítulo, tomada del prefacio inédito que Mário escribe en 1926, sintetiza el centro de los debates ideológicos de la

vanguardia modernista, y especialmente del autor de *Macunaíma*. Junto a otros intelectuales, el escritor paulista sostiene que Brasil no posee una cultura particular definida por su tradición y sus orígenes, sino más bien una cultura en constante tensión entre tradiciones populares no afianzadas, y la herencia de la implantación colonial, legitimada por Portugal y el resto de Europa: “Resolvi escrever [*Macunaíma*] porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que *Macunaíma* era um herói sem nenhum caráter nem moral, nem psicológico”⁴². Mário entiende por carácter “a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, na andadura, tanto no bem como no mal” (en “Prefácio inédito” cf. Andrade, 1996: 440). En este sentido, la novela de 1928 puede leerse, entre otras cosas, como una indagación en torno al modo en que el lenguaje constituye el espacio por antonomasia de conflicto por el poder, pero también de amalgama simbólica para forjar la identidad colectiva.

Intentaremos demostrar que, en *Macunaíma* se desconstruyen implícitamente los conceptos de autoría, originalidad, hegemonía y etnocentrismo, y se promueve un texto polifónico y transculturado a través de la provocación por medio de la lengua. Para ello, tendremos en cuenta algunos conceptos provenientes de los *Translations Studies*, especialmente de aquellos autores que abordan el tema de la traducción desde el punto de vista de la dependencia cultural (Gentzler, 2008; Venuti, 1995; Jill Levine, 1991). La traducción, tal como la entiende esta línea de estudios culturales, es un proceso paradigmático para pensar las relaciones de dependencia cultural entre centro y periferia, y las recepciones activas de modelos teóricos centrales.

En este sentido, incluso la metáfora de la antropofagia (tan cara al movimiento modernista en general, y presente también en *Macunaíma*) alude a la traducción, en la medida en que supone la asimilación de la diferencia para producir una nueva síntesis cultural, no libre de tensiones, exclusiones y ambivalencias.

Cabe recordar que el texto que sienta las bases del movimiento antropofágico brasileño es el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade, publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia* el 1º de mayo de 1928. Es un documento polémico, complejo y rico en referencias culturales (tomadas del repertorio indígena

---

⁴² En carta dirigida a Alceu Amoroso Lima en mayo de 1928 (cf. Andrade 1996: XXV).

brasileño, entre otras fuentes)⁴³. Allí, apelando al mito del “mal salvaje”, temido devorador del europeo, subraya la capacidad propia de asimilar al otro dominante para subvertir la tradicional relación colonizador/colonizado. Oswald postula la idea de que, para constituir una auténtica cultura nacional, es necesario apropiarse física y pulsionalmente, desde el cuerpo (desde la inmanencia y desde lo inconsciente), de materiales de diversas proveniencias (incluidas las culturas dominantes), integrándolos en una unidad abierta, precaria y dinámica, no exenta de tensiones.

Esta apropiación del concepto de antropofagia tiene una impronta fuertemente política (Ancona Lopez, 1974: 18): Oswald utiliza esta categoría como arma verbal, como gesto de resistencia a la cultura europea, no sólo para escandalizar al público, sino también para superar la sumisión cultural del país, revirtiendo la postura históricamente imitadora de la cultura brasileña.

En sintonía con esta perspectiva vanguardista sobre la antropofagia simbólica, algunos teóricos de la traducción como Gentzler (2008) y Bary (1991) consideran que la traducción cultural puede implicar la elaboración de una mirada crítica acerca de la dependencia cultural. Antropofagia y traducción cultural permiten entonces revisar el archivo instituido, asumiendo una perspectiva de apropiación crítica y activa, y de afirmación de la posicionalidad periférica.

Atendiendo a las consideraciones previamente señaladas, vale la pena preguntarse por el papel y el sentido de la traducción en *Macunaíma*. En la obra, los juegos especulares de traducción se ponen de manifiesto a partir de las más variadas estrategias y se yuxtaponen en diversos planos: en el plano textual, por la incorporación de otros textos a la obra; en el plano etnográfico, a través de la insistencia, por parte de los personajes, en transformarse racialmente para modificar su identidad, y en el plano lingüístico, por la incorporación de otros idiomas y/o registros a la lengua brasileña (o por el esfuerzo del protagonista, por traducir términos de una lengua a otra).

El propio narrador asume un papel de traducción didáctica constante. Por ejemplo, las largas listas sin comas de términos, muchas veces desconocidos para el propio lector brasileño (y a las cuales nos hemos referido más arriba), aparecen acompañadas de una definición generalizadora y comprensible que precede o cierra la

---

⁴³ Como es sabido, los manifiestos conforman el clima vanguardista del siglo XX, tanto en Europa como en América Latina. Para un análisis detallado de los manifiestos vanguardistas de comienzos del siglo XX en Brasil, ver Schwartz (2002: 144-180). Sobre el manifiesto como género, ver Jitrik (1995), Verani (1986 y 1995) y Mangone y Warley (1994).

enumeración (por ejemplo, bajo la fórmula “todas essas danças religiosas da tribo”, tal como aparece en Andrade, 1996: 6). Por consiguiente, su proyecto “desgeograficador” del vocabulario requiere necesariamente de una traducción –en términos literales o metafóricos– que asegure la creación de una nueva lengua integradora.

Con el fin de constituir un archivo desregionalizador, el autor de *Macunaíma* pone en funcionamiento su máquina de escritura a partir de un doble gesto explícito de devoración: por un lado, toma como fuente la colección de mitos y leyendas del etnógrafo alemán Theodor Koch-Grünberg y, por otro, traduce él mismo del original alemán las partes que le interesa incorporar a la obra. Doble gesto en el que podemos percibir la deliberada visibilidad que produce el autor de sí mismo, interviniendo y apropiándose de la materia que se propone re-crear.

Para repensar esta apropiación en términos de traducción, quisiéramos retomar la concepción del teórico norteamericano Lawrence Venuti, quien profundiza en torno al cambio de perspectiva, del análisis del texto traducido al análisis del rol del traductor. Especialmente en *The Translator's invisibility* (1995) afirma que el traductor hace visible su participación en la medida en que toma decisiones, a la vez que actúa como mediador, extranjerizando el texto que traduce, en una estrategia traductiva que difiere de la “domesticación” (definida como el intento por producir una traducción fluida y transparente). La domesticación, dominante en la tradición previa, implica el ejercicio de una violencia etnocéntrica sobre el texto fuente, disfrazando de equivalencia semántica lo que en realidad constituye una diferencia que el texto traducido debería mantener (Venuti, 1995: 21)⁴⁴.

---

⁴⁴ Aunque la cita es extensa, creemos pertinente transcribirla por el grado de claridad que ofrece: “The translator’s invisibility is also partly determined by the individualistic conception of authorship that continues to prevail in Anglo-American culture. [...] the author freely expresses his thoughts and feelings in writing, which is thus viewed as an original and transparent self-representation, unmediated by transindividual determinants (linguistic, cultural, social) that might complicate authorial originality. This view of authorship carries two disadvantageous implications for the translator. On the one hand, translation is defined as a second-order representation: only the foreign text can be original, an authentic copy, true to the author’s personality or intention, whereas the translation is derivative, fake, potentially a false copy. On the other hand, translation is required to efface its second-order status with transparent discourse, producing the illusion of authorial presence whereby the translated text can be taken as the original” (Venuti, 1995: 6-7). Según la visión de Venuti, en las vertientes en las que prevalece el concepto de autor, se concibe el texto extranjero como “original”, acreditado como portador de las intenciones auténticas y de la personalidad del autor, mientras que la traducción es constituida como derivación, falsificación o copia carente de autenticidad. En este contexto, términos como invisibilidad, transparencia, neutralidad o fidelidad representan, de acuerdo a Venuti, ilusiones con las que se intenta disfrazar la

Volvamos entonces a Mário. Como dijimos, para la escritura de *Macunaíma*, se basa en la colección titulada *Von Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise In Wordbrasilien und Venezuela In den Jahren*, recogida por Koch Grünberg, un filólogo y etnógrafo alemán que, en 1911, registra, en base a dos informantes, el ciclo narrativo de Macunaíma sobre el que se basa Mário, quien toma sobre todo el volumen II de *Von Roraima zum Orinoco...*, que contiene mitos y leyendas del pueblo Taulipang y Arekuna⁴⁵.

Figura 1: Mayuluaípu dicta a Theodor Koch-Grünberg las leyendas de los Taurepang

Fuente: Koch-Grünberg (1916) Vol. II.

---

naturaleza esencialmente intervencionista del acto traductivo. Lo que no se hace explícito es que esa “invisibilidad” también es intervención.

⁴⁵ En 1899, Koch Grünberg participa como fotógrafo e investigador de la segunda expedición de Hermann Meyer al alto del río Xingu (región del Amazonas). En 1901, regresa a Alemania y comienza a trabajar como asistente investigador en el Museo Etnográfico de Berlín. En 1903, patrocinado por este Museo, emprende su primer viaje de investigación etnográfica a Brasil. Durante dos años recorre el alto río Negro desde Manaos con el objetivo de recolectar piezas etnográficas, indagar en la lengua de las diversas etnias y, fundamentalmente, explorar esta región hasta entonces desconocida. En 1911, recorre la región de los ríos Branco y Orinoco en la frontera con Venezuela. Lleva con él un asistente alemán y a tres acompañantes indígenas de las tribus Taurepag, Arekuna y Mayongóng quienes offician de informantes. Además de las anotaciones en 14 cuadernos, de la recolección de objetos etnográficos, produce un gran número de fotografías, algunos valiosísimos minutos de filmes cinematográficos y graba fonogramas con vocabulario indígena y canciones. De este viaje, surgen los cinco volúmenes de *Von Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise In Wordbrasilien und Venezuela In den Jahren* publicados en el período de 1916 a 1928. Esta colección no sólo resulta fundamental para Mário de Andrade, sino que es considerada obra de referencia para la etnografía de los pueblos del norte amazónico. Ver Valentin (2008) y Cavalcanti Proença (1974).

Consideramos que la atracción que le provoca a Mário la obra de Koch-Grüberg excede la fascinante colección de mitos y leyendas del pueblo del norte Amazónico, pues además, para el paulista, esta obra representa el modelo ideal de producción de conocimiento etnográfico: ese tipo de labor le provee integralmente, al autor de *Macunaíma*, de los elementos necesarios para construir un archivo nacional, centrado en las tradiciones populares, no sólo por los temas que aborda, sino también porque apela a una metodología adecuada de trabajo (con el uso de soportes técnicos: fotografías, filmación de imágenes y grabación de sonido, además del empleo de informantes directos, el tratamiento respetuoso para con los nativos y el registro sistemático de sus manifestaciones culturales). A esto se suma la concepción de que, en la matriz indígena, hay una valiosa cultura que debe ser rescatada, y no un mero resto social a ser consumido de modo exotista. Por todo ello, para Mário, Koch Grünberg (y con él, al menos dos generaciones de expertos extranjeros –que viajan en misión científica a Brasil o que se instalan allí para colaborar en la profesionalización de la antropología–⁴⁶ ofrece el modelo ideal de trabajo etnográfico que luego aplicará (como gestor cultural, desde el Estado) en las misiones folclóricas al norte y nordeste de Brasil, en la década del treinta.

Por otro lado, la lectura del ciclo, registrado por Koch-Grünberg en alemán, por parte de Mário, supone de por sí un complejo juego de traducciones lingüísticas y culturales que refuerza el papel de los letrados como mediadores, a la vez que exhibe el carácter dependiente y periférico de Brasil, sometido al registro extranjero para conocer las propias tradiciones orales. Según Ancona Lopez (1996), el escritor era un

...leitor sofrido e paciente da língua alemã, o escritor possuía quatro des seis volumes que perfazem a obra magna de Theodor Koch-Grünberg [...]. O volume II está bastante anotado a lápis, assimilando elementos, personagens e mesmo a ação integral de algumas narrativas [...]. Os demais trazem marcas menos expressivas, restritas, na maioria das vezes, à tradução de palavras” (Ancona Lopez, 1996: 397-398).⁴⁷

---

⁴⁶ Este último es el caso, por ejemplo, de Claude Lévi-Strauss y de Roger Bastide (quienes llegan después, en la década del treinta, para colaborar como profesores en la USP, además de hacer investigación etnográfica en Brasil).

⁴⁷ Para un estudio pormenorizado de la influencia textual de Koch-Grünberg en esta obra ver Ancona Lopez (1972a, 1974, 1996a y 1996b: 397-425) y Cavalcanti Proença (1974).

Ahora bien; ¿cuáles son las relaciones que establece el autor entre original y traducción? La publicación de *Macunaíma* recibe algunas críticas fundadas en las más variadas razones. Entre otras, el *Dicionário de Coisas da Amazonia*, Raimundo Morães defiende a Mário de las acusaciones de plagio (de la historia oral recogida por Koch-Grünberg). El mismo Mário explicita esta crítica, en una carta dirigida a Raimundo Morães y publicada en el *Diário Nacional de São Paulo* el 20 de septiembre de 1931:

Os maldizentes afirmam que o livro Macunaíma do festejado escritor, Mário de Andrade, é todo inspirado no *Vom Roraima zum Orinoco* do Sábio (Koch-Grünberg). Desconhecendo eu o livro do naturalista germânico não creio nesse boato, pois o romancista patricio, com quem privei em Manaus, possui talento e imaginação que dispensam inspirações estranhas (cf. Lopez, 1974: 99).

Mário de Andrade rechaza la defensa de Morães, admitiendo no solo haber plagiado a Koch-Grünberg, sino además haber copiado a otros autores:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esqueceram de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr. na cena da Bioúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, de cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de Língua Portuguesa*. [...] eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo [...]. Meu nome está na capa de *Macunaíma* e ninguém o poderá tirar (*Ibid.* 99-100).

Es decir, al escritor no le preocupa la acusación de plagio; lo que le irrita es que sus críticos *maldizentes* sean incapaces de percibir la escritura paródica y de “segunda mano” que *Macunaíma* propone. El intelectual paulista denuncia que sus detractores no puedan entender que el relato –en tanto palimpsesto– desestabiliza las estructuras jerárquicas de dominación cultural tematizadas en toda la obra. Así, el autor deconstruye deliberadamente la noción de originalidad, y ante un gesto subversivo y rupturista⁴⁸ (“devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da *Revista de*

---

⁴⁸ Otra de las vertientes de los estudios de la traducción entendida desde el punto de vista cultural es el de Suzanne Jill Levine quien concibe la traducción como un acto de subversión. Afirma que “the literary translator can be considered a subversive scribe” (1991: 7). Es evidente que Levine se vale de un verbo con claras connotaciones ideológicas: “subvertir” implica no solo revertir el orden establecido, sino también revolucionar un sistema, e incluso modificar un canon literario. Por otra parte, entender la

Língua Portuguesa”), propone desestabilizar los límites de la propiedad autoral y cultural. De esta manera, rechaza la metáfora colonizadora por medio de la cual el nombre del autor (y su firma) reproducirían el gesto del conquistador que deja su marca (la cruz) en el territorio conquistado: en este caso, el ámbito de la ficción (promoviendo, en su lugar, un espacio textual crítico para repensar el problema del archivo centrado en la dependencia cultural). Cabe aclarar que esta misma crítica a la propiedad autoral gravita en la obra producida por Oswald de Andrade en su período antropofágico, constituyendo así un gesto político clave de atentado vanguardista contra la propiedad privada en sentido amplio.

Por otro lado, es importante mencionar que la posición de Mário respecto de la relación entre original y copia presenta cambios y contradicciones, especialmente si se compara su etapa vanguardista de los veinte con sus declaraciones al respecto en la década del treinta. Así por ejemplo, el 9 de noviembre de 1939 le escribe una dura carta a su discípula y asistente Oneyda Alvarenga, a quien la acusa de “utilizar” su trabajo sin mencionarlo. De este modo, su posición inicialmente irreverente, luego se atenúa argumentando que la defensa de la copia y el plagio depende del ámbito en el que las ideas se utilicen:

Não sou de forma alguma contra o plágio em trabalhos de qualquer natureza... O plágio tem qualidades ótimas: enriquece a gente, desentorpece uma explicação intelectual do excesso de citações, permite a gente melhorar idéias alheias boas, mas mal expressas incidentalmente, etc. etc. Porém o plágio tem de ser consciente, porque só a consciência do roubo permite atingir a melhoria da coisa roubada [...]. Aliás estou falando as palavras feias “roubo” e “roubar”, quando se trata apenas de uma apropriação de coisa publicada, isto é, tornada pública, de todos nós (Andrade –Alvarenga, 1983: 171).

De esta forma, para el autor de *Macunaíma*, plagiar es simplemente apropiarse de lo que pertenece al dominio público y, por lo tanto, constituye un bien de todos, por lo que no

---

traducción como “subversión” pone en evidencia que habría una versión latente implícita en el texto original, constituida como un “subtexto”. Es decir, su forma se destruiría, pero el significado seguiría su rumbo bajo una nueva forma. Además, toda traducción debe (re)producir un efecto persuasivo sobre el lector; desde esta perspectiva, se convierte no sólo en un acto lingüístico, sino también en un gesto político. Como “acto crítico”, la traducción debe despertar dudas, proponer preguntas a su lector y (re)contextualizar el texto fuente. No sólo se traducen textos sino también se recrean contextos (que se han perdido inevitablemente y de antemano). Por ello, para la autora, la traducción en América Latina debe provenir de un/a “escriba subversiva/o” que “transcree”, esto es, que traduzca creando y que cree traduciendo, constituyéndose como mediador/a entre culturas y momentos históricos.

sería punible. El gesto censurable, en términos del escritor, es apropiarse de un material de forma inconsciente, ingenua y/o pasiva, mientras que para el autor el plagio es celebrado en tanto portador de una actitud activa y consciente, caracterizada no sólo por la apropiación del contenido, sino también por la fuerza con la que está constituido el material de manera creativa. Es, en otras palabras, asumir la estructura de la antropofagia que incorpora activamente el “alimento” que luego es digerido y finalmente, produce una nueva síntesis⁴⁹. De esta forma, la “incorporación” en los textos de Mário de Andrade tiene lugar siempre bajo un control consciente, no con el mero fin de producir una mezcla heterogénea de elementos disímiles, sino como un proceso de asimilación que produce una nueva síntesis producto de la reelaboración crítica, transformativa y subversiva.

---

⁴⁹ En el período inicial del uso de la metáfora de la antropofagia por los modernistas brasileños, la consideración de la traducción no tiene un papel relevante. Algunas décadas más tarde (1960-1970), es posible observar que el fenómeno de la antropofagia se extiende a la teoría de la traducción usada entre los escritores brasileños, asociado a su impacto teórico en el intento de construcción de una identidad cultural a través de ella. Los representantes más destacados de esta posición teórica en ese país son los hermanos Haroldo de Campos (1929-2003) y Augusto de Campos (1931-) y del checo exiliado en Brasil Vilém Flusser (1920-1991). Particularmente, Haroldo de Campos concibe la traducción como una revitalización textual que señala la naturaleza antropofágica del acto traductivo: el traductor se alimenta del texto mismo que traduce. Edward Gentzler sostiene que para de Campos, “the translation process is always creative, much like original writing. Translation reorganizes the signs, sounds, and images of the text, therefore leading to new insights and possibilities of thought. The view of translation has led to a rich theory in which Haroldo de Campos incessantly develops new metaphors to describe the transtextual process by which he absorbs and transforms” (Gentzler, 2008: 86). Es por ello que este enfoque también se ha denominado “recreación transformativa” porque en lugar de negar el aporte extranjero, lo absorbe y lo transforma. Así, la traducción, al igual que para Jill Levine, ya no es un proceso que se efectúa en un solo sentido, desde una cultura hacia otra, sino una iniciativa intercultural de doble vía, en la que el traductor es un recreador, y la traducción se convierte en transcreación. Bajo este enfoque, la traducción es un diálogo o creación paralela, autónoma aunque recíproca; no limitada al original, sino extendida a las voces de otros textos para convertirse en transtextualización, transcreación que desestabiliza el referente único, la tiranía logocéntrica del original. De esta forma, la metáfora de la traducción como antropofagia, no es sólo una respuesta a la experiencia del mundo colonial y post-colonial, sino además un modelo que, de acuerdo a de Campos, es capaz de explicar todos los tipos de reescritos, traducciones, recombinaciones y procesos de “devoración” culturales. Por otra parte, esta vertiente concibe la traducción como un palimpsesto: la “contaminación” cultural que se produce en la traducción puede conducir a la total absorción, fusión o co-presencia de elementos dispares en el mismo texto. La metáfora antropofágica de la traducción cuestiona la simple dualidad de original/traducción y la jerarquía colonizador/colonizado, introduciendo la idea de una posible reversibilidad. Este enfoque, además, es compatible con la idea de Martí acerca de la tarea del traductor –cuando traduce a Víctor Hugo–. Al respecto, el escritor cubano afirma que “[...] yo creo que traducir es *transpensar*; pero cuando Víctor Hugo piensa, y traduce a Víctor Hugo, traducir es pensar como él, *impensar*, pensar en él.” (cf. Colombi, 2004: 62 [cursivas en original]). De este modo los neologismos –*transcrear*, *transpensar*, *impensar*– señalan una de las operaciones centrales del escritor en América Latina en su encuentro con las literaturas centrales.

Otro de los aspectos a considerar, acerca de los vínculos de lectura entre texto fuente y reelaboración creativa, mediada por la traducción, es la de identificar las voces de quienes narran la obra. Como dijimos, todo *Macunaíma* es un gran palimpsesto que provoca un texto desestabilizador en términos enunciativos. Pero además, sobre el final de la novela, nos enteramos de que la narración se produce en base a un encadenamiento de voces (que duplica las relaciones de los informantes con el etnógrafo alemán y de éste con Mário), pues el narrador que hemos leído/oído recibe a su vez el relato oral de parte de un papagayo:

Então o homem descobriu na ramaria um papagaio verde [...] espiando pra ele [...] só o papagaio no silêncio da Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo a Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história (Andrade, 1996: 168).

Irónicamente, la historia del “héroe” indígena es contada –a partir de un juego discursivo de cajas chinas– por un papagayo. Éste, por definición, es un plagiaro que copia y repite la voz del “otro”, y que se constituye, en este caso, como único reservorio de la memoria “auténticamente brasileña”, preservando del olvido la oralidad desaparecida. Luego de contar la historia del “herói de nossa gente”, el papagayo emprende un viaje a Portugal. De esta manera, el letrado que transcribe el texto queda, en rigor, sometido al relato de “otro” (que, a su vez, es una puesta en abismo, porque fue oído, interpretado, traducido y copiado a partir de “otros” relatos). De esta forma, por medio de un juego discursivo en el que un relato se inserta dentro de otro y, a su vez, a partir de la circularidad que propone la historia –ya que el final del relato remite al inicio–, podemos ver que, como sostiene de Campos (1973), el verdadero protagonista de la obra es la narración.

Pero además, ese pasado indígena que se propone “transcrear” el autor, proviene de los registros de un letrado europeo, Koch-Grünberg. Los relatos que se incorporan a *Macunaíma*, sin embargo, no fueron apropiados textualmente, sino de manera selectiva. En efecto, tal como ha estudiado sistemáticamente Cavalcanti Proença (1974), entre los cambios más significativos entre “texto original” y “reelaboración creativa”, se encuentran algunas características de los personajes.

Así por ejemplo, el nacimiento de Macunaíma no se describe en el registro de Koch Grünberg, mientras que en el texto de Mário se describe minuciosamente,

precisamente porque permite subrayar la anomalía del héroe y el carácter biológico y culturalmente transculturado de su origen: Macunaíma nace de una anciana, en una tribu Tapanhuma ubicada en el medio de la espesa selva amazónica. A diferencia de la versión registrada por el etnógrafo alemán, aquí el protagonista es “preto retinto, criança feia e preguiçoso”. Más adelante, luego del encuentro con el Currupira⁵⁰, quien lo baña en aguas encantadas, su cuerpo toma la forma de hombre, pero su cabeza (que no se moja) queda para siempre (física y psicológicamente) pequeña como la de un niño. Esa morfología pone en discurso la estética antropofágica de la plástica de Tarsila do Amaral (visible por ejemplo en su cuadro *Abaporu*), al tiempo que subraya el carácter inmanente y pulsional de la personalidad del héroe. Todo este trabajo simbólico está ausente en la fuente recogida por Koch-Grünberg, y evidencia un esfuerzo importante por traducir ese material arcaico, llevándolo hacia las discusiones modernistas de la vanguardia.

Los juegos traductivos que expone la novela no solo son lingüísticos: también ocurren un sinnúmero de transformaciones, metamorfosis y travestismos que implican, en otros planos, una suerte de traducción de las identidades (así por ejemplo, Macunaíma a lo largo de la obra se vuelve boliviano, chileno, venezolano, negro “retinto”, rubio de ojos celestes, amén de las metamorfosis en animales o en objetos). En general, estas formas paralelas a la traducción ponen en evidencia el ferviente deseo de Macunaíma por participar de la cultura dominante (blanca y europea), a través de la incorporación de los rasgos lingüísticos y de las costumbres que la representan, y al mismo tiempo, exponen la extranjería (a menudo grotesca) del protagonista respecto de esa cultura a la que se pretende imitar.

II.2. Lenguaje mestizo

Otro plano en el que el trabajo deconstructivo de la vanguardia se aparta de la fuente oral recogida por Koch-Grünberg se refiere a la apropiación paródica de la lengua dominante, en un proceso de traducción simbólica, que llega al punto máximo de tensión en el capítulo IX de *Macunaíma*, titulado “Carta pras icamiabas”. Allí se

---

⁵⁰ El encuentro con el Currupira es extraído de una leyenda transcrita por Barbosa Rodrigues en su libro *Poranduba amazonense* (1890). El Currupira o Curupira, según Câmara Cascudo (2005:172), es una de las entidades malévolas más espantosas y populares de Brasil. Es el protector de los animales y de la naturaleza. Como contrapartida, es el engañador que extravía al hombre en la selva tropical. Su característica dominante es la de tener los pies vueltos hacia atrás.

observa otro de los juegos traductivos, vinculado a un concentrado efecto de transculturación y de transformación creativa, que marca un quiebre, una inversión del ejercicio de transculturación “desde abajo” desplegado en el resto de la novela.

Este capítulo se encuentra exactamente en la mitad de la obra y funciona como ruptura de la poética del autor: mientras toda la novela propone una recuperación de las oralidades populares, aquí el protagonista escribe una carta, apelando al registro de la lengua colonial (incluyendo elementos de las crónicas de Indias y del discurso evangelizador), y empleando por ende un sofisticado (y en general, erróneo) sistema de argumentación, plagado de citas de la alta cultura recién (y mal) aprendidas.

En la “Carta...” se escenifica la tensión entre el lenguaje culto escrito de Portugal y el registro hablado del Brasil, incluyendo la reutilización de refranes, lugares comunes, rimas, y proverbios, y en el mismo nivel de enunciación, registros de intertextualidad cultos, con una jerga deliberadamente erudita que incluye latinismos y alusiones a la cultura clásica, pero con errores que evidencian el carácter espurio de su apropiación improvisada y “desde abajo”.

Cuando el héroe marcha rumbo a San Pablo para recuperar el talismán perdido, los únicos bienes económicos que lleva para subsistir en la gran ciudad son los granos de cacao que cambiará por dinero. Macunaíma es un supuesto “primitivo” amazónico integrado a una cultura corporalmente no-represiva. Por ello, ávido de sexo en San Pablo, va en busca de mujeres, pero se sorprende al descubrir que “as donas de cá não se derribam a pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente, senão que a chuvas do vil metal” (Andrade, 1996: 74). Por ello decide escribirle una carta a las indias icamiabas, con el objetivo encubierto de pedirles dinero para pagar sus consumos sexuales, pagos en el seno del capitalismo.

En este contexto argumental, y considerando la “Carta...” desde el punto de vista discursivo, si en toda la novela podemos encontrar un palimpsesto en términos enunciativos, y también en el plano de la estructura (donde no solo se tematiza lo popular, pues se busca que lo transculturado se presente también en la forma), en la carta lo mestizo emerge a pesar del deseo del protagonista de no presentarse como un completo aculturado. La carta es una parodia del deseo de Macunaíma, que pretende asumir el punto de vista de la cultura dominante. La experiencia de diglosia es resaltada

en términos paródicos, dejando entrever las marcas que siguen expulsándolo de la cultura que pretende adoptar⁵¹.

Perplejo frente al mundo letrado, se impresiona con el poder de la palabra escrita. Por ejemplo, mientras que el narrador apela, para referirse a las indias, a la palabra indígena “icamiabas” en minúscula, Macunaíma usa el término europeo “Amazonas” en mayúscula, para nombrar a las indias, asumiendo el acto de nombrar al otro, propio del discurso colonial de la conquista. Así, intentando colocarse en esta perspectiva de dominación, describe para sus súbditas que

[en San Pablo] os guerreiros chamam-se polícias [pero] o que vos interessará mais [...] é saberdes que os guerreiros de cá [...] preferem [damas] dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro – o ‘currículum vitae’ da Civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos (Andrade, 1996: 73-74).

Deliberadamente, y no sin cierto aire pedante, Macunaíma expresa su pertenencia a un espacio lingüístico y cultural que no le es propio, que cree dominar, en un alarde de superioridad frente a sus súbditas.

Por otra parte, estos despliegues de adoctrinamiento se ponen en evidencia también por medio de diversos recursos⁵². Uno de ellos son las confusiones o juegos terminológicos por similar ortografía o sonoridad: por ejemplo, “vorázes macróbios” (*Ibid.* 80) por microbios, o también “as lagostas são caríssimas, caríssimas súbditas” (*Ibid.* 75), donde utiliza el mismo término con diferente significado (“caríssimas” como adjetivo superlativo, y en el mismo plano enunciativo, como vocativo de “súbditas”).

También encontramos errores de citas cultas transcritas de modo incorrecto: “[...] sempre a existência de algumas centenas dessas damas entre vós muito nos facilitará o ‘modus in rebus’” (*Ibid.* 79), por “modus vivendi”, o “se entregam nos braços de Orfeu” (*Ibid.* 76), en vez de Morfeo. El protagonista parodia sin querer -pues

---

⁵¹ En *La ciudad letrada* (1995), Rama afirma que la historia cultural de Latinoamérica se caracteriza por una experiencia de “diglosia”, en la cual perviven, desde sus orígenes, dos formas lingüísticas (y con ellas, dos culturas) que se oponen: el registro culto de la lengua escrita proveniente de la península, que posee ciertas características de inmovilidad y anquilosamiento de formas arcaicas, utilizada por las clases dominantes latinoamericanas, y, en oposición, las manifestaciones orales ágrafas de las culturas populares, enraizadas en el territorio desde antes de la conquista.

⁵² Para un análisis exhaustivo de este capítulo en términos discursivos ver Fonseca (1996) y Souza (1999).

en verdad admira- la manía del academicismo elitista de recurrir a citas latinas, que por lo general son transcriptas de modo incorrecto.

Por último, comete *lapsus linguae* propiamente dichos, los cuales en general acentúan la obsesión sexual del héroe. Así por ejemplo dice “testículos da Bíblia” (*Ibid.* 85) por “versículos”. Estas confusiones engendran una profanación que contradice los valores implícitos de los saberes legitimados. El personaje está así atrapado en la contradicción entre la alta cultura envidiada y las culturas populares “espurias” desde la óptica del aculturado; los errores absurdos delatan esa identidad encubierta.

Además, la “Carta...” contiene alusiones irónicas a la diglosia entre oralidades populares y escritura en el Brasil moderno: “ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra” (*Ibid.* 84), ironía que expone ingenuamente a Macunaíma embelesado ante la supuesta riqueza del idioma de la cultura dominante (cuando en realidad se trata de una consecuencia negativa de las relaciones de dominación cultural). A su vez cuando, por ejemplo, se refiere al “sábio tudesco, doutor Sigmund Freud (lede Fróide)” (*Ibid.* 74), puede observarse la conciencia del protagonista, sobre la distancia absurda entre escritura y oralidad de la “lengua extranjera”, y el papel de “letrado pedagogo” (traductor cultural) que Macunaíma pretende asumir frente a las analfabetas. De este modo, el autor construye un correlato paródico de la relación intelectual/pueblo en general, y denuncia en particular el quiebre diglósico que sintomatiza las fracturas culturales del idioma hablado.

Estas equivocaciones delatan una identidad (cultural) encubierta. Macunaíma intenta reponer la perspectiva dominante, tomada del modelo colonial europeo. Así, utiliza la escritura y los registros de la cultura hegemónica con un objetivo desestabilizador: pedir cacao para convertirlo en dinero, para hacer su entrada al capitalismo a través de la sexualidad reificada de la prostitución. Atentando contra los valores consagrados por esos saberes de la cultura dominante, la carta contradice veladamente los valores éticos del registro culto y de la carta oficial como género. De este modo, socava los fundamentos del propio discurso culto colonial, moral, evangelizador, represivo. Macunaíma se delata a sí mismo; se traiciona sin querer; da cuenta de su pertenencia a una naturaleza o psicología irracional y exuberante, poniendo de manifiesto su propia otredad; aunque pretende formar parte de la alta cultura, las marcas lingüísticas prueban su extranjería respecto del dominio culto, al tiempo que la

apelación a registros coloniales evidencia el carácter extremadamente conservador (y cristalizador) de ese ejercicio del poder.

Con los recursos que utiliza para adoctrinar a las indias mediante el lenguaje, introduce un dispositivo de poder estableciendo una relación jerarquizada a partir de la autodenominación de “Imperator”. Y con el mismo objetivo de dominación conservadora, recurre al preconcepto grafocéntrico de la escritura materializada en el papel, pues obviamente las indias no podrán leer la carta por su condición de analfabetas, y porque la misma difícilmente llegue a sus destinatarias, aisladas en la espesa selva amazónica.

Así, la “Carta...” expone, a partir de un efecto de cajas chinas, la consciencia que el protagonista evidencia al subrayar la distancia entre escritura y oralidad de la lengua extranjera, y el papel de letrado pedagogo que asume frente a las analfabetas. Ese papel parece exceder la ficción, y poner en evidencia la conciencia autocrítica de Mário, como letrado, frente a las culturas populares, como si a través de Macunaíma, el intelectual exorcizara el propio temor a construir una relación asimétrica, conservadora y diglósica (en definitiva, colonial/-ista), con el lenguaje y el universo de valores del otro.

Por otra parte, coincidimos con de Souza (1999) en que el relato de la pérdida del amuleto en la “Carta pras icamiabas” se transforma en la metáfora de la conquista de la piedra preciosa del discurso retórico, así como la colección de piedras de Pietro Pietra/ gigante Piaimã suscita en el héroe la necesidad de adquirir una colección de malas palabras. De esta forma, se apropia de la fuerza de la palabra y la transforma en un dispositivo de poder, considerando a las piedras-palabras como palabras-cosas.

Otros errores o marcas de aculturación, en la mirada del protagonista, se vinculan en la “Carta...” a la mirada utópica que el protagonista proyecta sobre la ciudad de San Pablo, pues Macunaíma interpreta mal los problemas de la gran ciudad, convirtiéndolos exclusivamente en ventajas. Así por ejemplo, opera como un traductor /traidor cuando advierte que

...é São Paulo construída sobre sete colinas, á feição tradicional de Roma, a cidade cesárea, “capita” da Latinidade de que provimos; e beija-lhe os pés a grácil e inquieta linfa do Tietê. As águas são magníficas, os ares tão amenos [...]. Cidade é belíssima, e grato seu convívio. Toda cortada de ruas habilmente estreitas tomadas por estátuas e lampiões graciosíssimos e de rara escultura; tudo diminuindo com

astucia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população (Andrade, 1996: 79-80).

De este modo, el protagonista cae en una idealización absurda y grotesca de los problemas sociales del polo urbano.

Macunaíma está cada vez más aculturado. A lo largo de la obra va atravesando diferentes metamorfosis. Tal como advierte Fonseca (1996: 331), “passa a incorporar o desejo social do colonizado, de ser um espelho do colonizador europeu”. De hecho, el proceso por el que Macunaíma se pierde a sí mismo se inicia con la pérdida del talismán, que representa simbólicamente su vínculo con la tradición. Así el gran tema de la novela, condensado en la “Carta...”, es el quiebre y la pérdida del rumbo en la búsqueda de un modelo de cultura nacional / popular.

Haciendo el recorrido inverso al de las crónicas de la conquista, Macunaíma se dirige hacia la cultura dominante, estructurando una cosmovisión propia a partir de la pérdida de su cultura, simbolizada en el talismán.

Así, la “Carta...”, en tanto laberinto lingüístico, provee de elementos que dan cuenta de los “murmillos confusos de los discursos”. Ello se pone de manifiesto a partir del efecto polifónico, transculturado y “desgeograficado”: cuando el “otro” asume la voz dominante para dirigirse a sus pares, lo hace en una relación continuamente especular, en la que la cultura letrada y las culturas populares aparecen imbricadas en un entramado difícil de desentrañar. De este modo, retomando la hipótesis de Mário sobre la ausencia de carácter en el brasileño, la diglosia y la traducción traidora ejercida por Macunaíma (e incluso su propia aculturación) sintetizan las dificultades que impiden fijar una definición de la identidad nacional.

Por otra parte, en el capítulo X de *Macunaíma*, “Pauí-Pódole”, Mário de Andrade incorpora otro de los elementos mítico-indígenas recolectados por Koch-Grünberg, esta vez, relativos al origen de la Cruz del Sur, titulada por el etnógrafo alemán: “Leyenda 25: Puíto. Como os animais e os homens receberam o ânus” referido a la etiología del ano entre los seres (animales y hombres), mediatizado por la introducción del neologismo “puíto”⁵³.

---

⁵³ Cavalcanti Proença (1974: 177) advierte que es un término grosero en tupí-guaraní.

En este episodio puede verse el proceso lingüístico de transformación creativa a partir de las operaciones que relacionan códigos y significados de diferentes lenguas. En la versión de Mário, cuando Macunaíma está en San Pablo, decide aumentar su comprensión de las lenguas: "Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito. Já sabia nome de tudo" (Andrade, 1996: 87).

Desde el comienzo del capítulo, se plantean cuestiones relativas tanto a los problemas del lenguaje como así también al afán del protagonista por coleccionar términos de la lengua de la gran ciudad. Paseando en el Día de las flores, una joven se acerca a él para venderle una flor que le coloca en el ojal de su solapa; Macunaíma, contrariado, se da cuenta de que no conoce el término que se refiere a “aquele buraco na máquina roupa” (*Ibid.* 88), y como ya ha internalizado los pruritos éticos de la civilización, reprime las palabras “buraco” y “orificio” (la primera porque cree que se “confundiría com os outros buracos deste mundo” y la segunda porque “era palabra que a gente escrevía mas porém nunca ninguém não falava 'Orificio' não”). Luego de pensar un buen rato le dice a la joven “Nunca mais me bote flor neste... puíto!” (*Ídem*). La joven desconoce que “puíto” es una mala palabra. Le causa mucha gracia y comienza a repetirla, imaginando que es un término de moda, a tal punto que le dice a “toda a gente si queriam que ela botasse uma rosa no puíto deles”. El episodio absurdo pone en marcha un proceso involuntario de desplazamiento de términos cultos como *boutonnière*, en favor de una mala palabra de raíz indígena. De esta manera, evidentemente se produce una intervención por medio de la traducción de modo de desestabilizar la ilusión de autenticidad de la palabra dominante. El discurso escatológico, a partir del nacimiento del neologismo, suplanta al galicismo (*boutonnière*). Así, se pone en evidencia cómo es trasladado un elemento lingüístico de un lado del comando del archivo hacia el otro comando. El hecho establece además un contrapunto con la “Carta...” del capítulo anterior, porque demuestra la reversibilidad de la dominación lingüística (en este caso, un término de la escatología indígena sustituye al francés)⁵⁴.

---

⁵⁴ Cabe destacar que la fascinación del autor por lo escatológico vinculado al cuerpo humano y a la medicina, excede los límites de *Macunaíma*: el libro *Namoros com a medicina*, de 1937, está compuesto por dos ensayos (“Terapêtica musical”, que aborda el poder curativo de la música en las enfermedades, y “Medicina dos excretos”, donde presenta cuatro casos de usos terapéuticos de las heces y la orina). Lo significativo de este ensayo es que retoma el término “puíto” vinculando la medicina con el folclore tradicional.

La selección del término obsceno, en reemplazo del galicismo, permite el establecimiento de una red de significaciones capaz de vincular el pasaje re-creado en *Macunaíma* y el texto mítico. Proferir una mala palabra, una palabra “sucias”, aunque desconocida por los demás, transforma al héroe en un “desbocado” en relación a su modo de expresarse. El hecho de ser desbocado (al igual que en el caso de la colección de malas palabras, de palabras “sucias”) implica, simbólicamente, la acción de expulsar excremento por la boca, de la misma manera en que, en el relato indígena, los seres evacuaban por la boca, ante la falta de un órgano digestivo. Macunaíma, al no poseer lingüísticamente el término para denominar al referente 'ojal', se ve en una situación incómoda por no poder expresarse de acuerdo a las circunstancias (de la misma manera en que, según el mito de Koch-Grünberg, los seres no poseían un órgano correcto para satisfacer sus necesidades orgánicas).

En *Macunaíma*, aunque al comienzo el héroe se siente incómodo, rápidamente se da cuenta del éxito de su invención, pues la palabra se ha expandido y todos la utilizan. Así, la introducción del neologismo es, irónicamente, legitimada por las reglas gramaticales, presentadas bajo la forma de una cadena sintagmática de figuras. El efecto de juego de significantes traduce el cuestionamiento de una terminología vacía de significado, en la cual el término es agrupado de acuerdo al proceso inconsciente de una palabra que empuja a otra con el fin de intentar “civilizarla”, pretendiendo eliminar la connotación “sucias” de la misma una vez que se ha incorporado al portugués, e incluso atribuyéndole una etimología respetable (que le permite a Mário parodiar la erudición absurda de los genealogistas del lenguaje):

Mas o caso é que o “puíto” já entrara pras revistas estudando com muita ciência os idiomas escrito e falado e já estava mais que assente que pelas leis de catalepse elipse síncope metonímia metafonía metátese próclise prótese aférese apócope haplogia etimologia popular [...], a palavra ‘botoeira’ viera a dar em ‘puíto’, por meio duma palavra intermediária, a voz latina ‘rabanitius’ (botoeira-rabanitius-puíto), sendo que rabanitius embora não encontrada nos documentos medievais, afirmaram os doutos que na certa existira e fora corrente no sermo vulgaris (Andrade, 1996: 89).

La explicación de la falsa etimología da lugar a 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 “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. Pero la propia emergencia del término “puíto”, con un nuevo sentido, también demuestra las fisuras por las cuales las culturas dominadas se cuelan en el seno de la lengua dominante.

II.3. Una lengua, una nación

La búsqueda de una lengua abierta al mestizaje cultural, y el papel de mediación y traducción ejercido por el intelectual, son reformulados en los textos producidos por Mário en torno a los años treinta. En efecto, al analizar su obra, es posible observar una transformación de su concepción de la literatura y el arte, a partir de su desplazamiento desde el vanguardismo experimental más rupturista de los años veinte, hacia una ideologización próxima al marxismo en los treinta, apelando a la estética del realismo social, aunque sin abandonar algunos procedimientos formales provenientes de la vanguardia. Este giro en los parámetros estéticos implica también un cambio con respecto a los sustratos de la cultura popular (y de la lengua) con que opera el autor de *Macunaíma*.

Vinculando a Mário de Andrade con otros intelectuales y producciones latinoamericanas de los años treinta, Raúl Antelo (1986) observa que el escritor paulista busca ahora articular lo particular y lo universal, apelando al nuevo realismo social:

...se verifica no abandono das psicologias comportamentais, embora se mostrasse sensível à abordagem psicológica. Suas pesquisas musicais desprezam a psicologia metafísica, em moda naquele tempo, preferindo vincular a produção cultural à evolução da vida social, ao passo que, como crítico, procura um novo conceito da escrita, que combine a liberdade de pesquisa estética com o sentido ético do intelectual (Antelo, 1986: 154).

En esa misma línea, Schwartz (1993) observa que

...el momento culminante de la sensibilidad de Mário de Andrade oscila justamente en el pasaje de la década del veinte a la década del treinta, en una interpretación de la cultura cuyo trayecto va de la destrucción a la construcción. A la primera le atribuye una actitud individualista y aristocrática: la pureza, el salón, la fiesta y el placer. A la segunda le atribuye la conciencia colectiva y la sensibilidad por el proletariado: el compromiso, la calle, el motín, la culpa (Schwartz, 1991: 83).

El propio Mário de Andrade realiza una autocrítica de su labor como intelectual respecto de *Macunaíma*, en el “Prefácio inédito de *Belazarte* de 1930”, enfatizando que

...na verdade, a significação única da minha obra é inteiramente nacional [...]. Depois que escrevi o poema héroi-cômico de *Macunaima* e o li, meu desespero foi enorme ante a obra-prima que falhou. O filão era de obra-prima porém o faiscador servia só para cavar uns brilhantinhos de merda. A pesar de toda a minha honestidade não servi para enriquecer ninguém [...]. Si esteticamente *Macunaíma* foi bem o ponto-de-chegada da minha experiência brasileiro, espiritualmente era para mim um beco sem saída. Si não é possível em mim sequer uma esperança de mudar meu pessimismo neste país desgraçado em que cada mocidade é um monturo nojento de fraquezas, ignorâncias, complacências e ambições paupérrimas, é por vias mais humanas que terei de cantar a elegia do caráter moribundo e a imundície de tudo quanto somos. / *Belazarte* é um bom começo. Tem piedade de seres reais, que [eu] não tenho. E não sabe conceber o que seja a felicidade. Quando a busca não acha ou a supõe nos bêbados. É uma limitação amarga e insuportável. / Mas por ele começam de novo em mim vivendo os seres reais (Andrade, 1930: 527-528).

El giro estético-ideológico que se percibe a partir de los años treinta en el escritor paulista se vuelve especialmente evidente en *Os contos de Belazarte*, volumen en donde los protagonistas son sujetos del margen, excluidos sociales, “desheredados” de la tierra, y expulsados del nuevo escenario económico-social de San Pablo, en las primeras décadas del siglo XX. Este cambio de posicionamiento, como intelectual comprometido con los sujetos populares, se traduce incluso en el plano del lenguaje, pues el autor se esfuerza ahora por volver visibles a otros “otros” del sistema (a otros “otros” más cercanos: proletarios, marginales, inmigrantes, todos sumidos en el voraz despliegue de la modernización paulista, como víctimas del sistema). Con un tono de clara denuncia social, estas alteridades (y sobre todo sus huellas simbólicas: sus lenguajes) deben ser incorporados como sustratos claves en la búsqueda del escritor paulista de una síntesis nacional. Pero antes de sumergirnos en el análisis específico del lenguaje en *Os contos...*, veamos cuál es el marco histórico-social que envuelve a Brasil y, en particular, a la ciudad de San Pablo en las primeras décadas del siglo XX.

II.3.1. Transformaciones socio-históricas

El período que se extiende desde los inicios de los años veinte hasta fines de los treinta en Brasil se caracteriza por varias transformaciones decisivas en todos los ámbitos de la

sociedad: en el plano económico, por la crisis en las exportaciones del sector agrícola, la aceleración de los procesos de industrialización y urbanización, y la creciente intervención del Estado en sectores claves de la economía; en lo social, por la consolidación de la clase obrera y del sector de empresarios industriales, y por la expansión de las profesiones de nivel superior, de técnicos especializados y de personal administrativo en los sectores público y privado; en el ámbito político, por revueltas militares, el declive político de la oligarquía agraria, la conformación de nuevas organizaciones partidarias y la expansión de los aparatos del Estado; en el plano cultural –como vimos– por la creación de nuevos cursos superiores, la expansión de la red de instituciones culturales públicas y un importante auge editorial (Miceli, 2001).

La política oligárquica paulista y mineira, denominada política del “café-com-leite”, domina la escena nacional durante la Primera República (1890-1930). La unión de San Pablo y Minas Gerais se basa en el acuerdo de la elección alternativa de la presidencia civil entre ambos Estados. El café es el eje de la economía en ese período, y el Estado pasa a definirse como el articulador de la integración nacional, garantizando cierta estabilidad, conciliando intereses diversos, atrayendo inversiones extranjeras, etc. A pesar de sus límites regionales, la burguesía del café se conforma como una clase articulada, capaz de expresar sus intereses a través del PRP (Partido Republicano Paulista) y de sus asociaciones de clase (Fausto, 2010).

Los últimos diez años del antiguo sistema republicano constituyen un período de crisis aguda, donde el poder oligárquico se enfrenta con numerosas facciones disidentes que intentan organizarse en partidos de “oposición”. Ejemplo de ello son las insurrecciones lideradas por los tenientes contestatarios a la legitimidad del régimen y los movimientos reivindicativos de los trabajadores: huelgas obreras, y especialmente la mítica “Coluna Prestes”⁵⁵. Es en este contexto de crisis social y económica donde, según advierte Miceli (2001), se desarrolla el campo cultural de San Pablo, en el marco de un proceso que se intensifica luego de la derrota política de la oligarquía en 1930.

Aprovechando esa coyuntura adversa en el plano interno (que se agrava aún más con los ecos de la crisis de la Bolsa de Nueva York de 1929), las disidencias oligárquicas de los Estados de Rio Grande do Sul y de Minas Gerais, aliándose a los

---

⁵⁵ Esta protesta multitudinaria, dirigida por Luís Carlos Prestes, se propone manifestar su oposición a la República Velha (cuyo poder está entonces bajo el régimen del minero Arthur Bernardes). Esta marcha militar, que se inicia en marzo de 1925 y se extiende hasta febrero de 1927, se despliega por unos veinticinco mil kilómetros, por trece estados de Brasil.

militares descontentos, y contando con el apoyo de otros grupos regionales dominantes (empeñados en liquidar la supremacía paulista), constituyen un frente único y logran derrocar a los dirigentes del antiguo régimen. De este modo, la Revolución de 1930 marca el fin de la República Velha y da inicio a lo que se denomina la “Era Vargas”⁵⁶.

Durante la década del treinta, se suceden además una serie de cambios estructurales que modifican la fisonomía política del país. Ejemplo de ello son la creación, en 1932, de la “Ação Integralista Brasileira”, como partido de derecha y con connotaciones fascistas; la fundación de la Alianza Nacional Libertadora en 1934, como movimiento político de izquierda de tendencia socialista; la Revolución paulista en 1932, que intenta recuperar el poder federal; la nueva Constitución Nacional en 1934, y los levantamientos comunista en 1935 e integralista en 1938.

Por otra parte, la política inmigratoria es otro elemento que produce un cambio estructural fundamental en la sociedad que, como en el resto de Latinoamérica, modifica al país, aunque en Brasil se hizo especialmente visible en los grandes centros urbanos como San Pablo o Río de Janeiro.

Para los años veinte, el Estado de San Pablo conforma el centro industrial de Brasil, fundamentalmente debido a dos factores vinculados entre sí: la euforia financiera producida por las operaciones del mercado de café, y la gran explosión demográfica impulsada principalmente por la presencia de inmigrantes extranjeros (europeos, árabes y japoneses) que se unen a los brasileños (africanos, nativos y colonizadores), constituyendo así un mosaico social y cultural particularmente rico, sobre todo en torno a la capital del Estado⁵⁷ (como vemos, foco privilegiado de la modernización en el mapa simbólico de todas las obras de Mário en general, y en especial telón de fondo de sus *Contos de Belazarte*).

La masa inmigratoria, atraída por la prometedora acumulación de recursos, de oportunidades en la industria y el comercio, o percibiendo la posibilidad de ascenso

---

⁵⁶ El representante riograndense Getúlio Vargas está al mando del poder por quince años consecutivos: de 1930 a 1934, con un gobierno provisorio; de 1934 a 1937, en el marco de lo que se denomina “gobierno constitucional”; de 1937 a 1945, bajo un régimen dictatorial conocido como “Estado Novo”, y de 1951 a 1954 –año de su muerte–, como presidente electo por voto directo.

⁵⁷ Cabe recordar que, durante el auge del modernismo brasileño, la representación del espacio urbano de San Pablo constituye un tema central en la vanguardia modernista. En 1928, el escritor Antônio de Alcântara Machado publica una colección de cuentos bajo el título de *Brás, Bexiga e Barra Funda*. En ellos el cronista cuenta la vida de los llamados “italianinhos” de San Pablo, los inmigrantes que se localizan en los barrios que dan nombre al libro.

social, busca mejorar sus destinos en Brasil.⁵⁸ El Estado de San Pablo se constituye así en el eje concentrador de los residentes extranjeros (52,4 %)⁵⁹, puesto que el gobierno otorga facilidades en el marco de la política inmigratoria promovida para satisfacer la demanda de fuerza de trabajo para la industria (y especialmente para la industria cafetalera).

Si consideramos el período 1887-1930, Fausto (2010) advierte que los italianos forman el grupo más numeroso, con 35,5% del total, seguido por los portugueses (29%) y los españoles (14,6%). Los italianos (en general provenientes del ámbito rural, pobres y sin posibilidades de desarrollo en su país de origen) son el principal grupo que provee mano de obra a la industria del café. La pobreza de éstos se revela, entre otros aspectos, en la atracción que implican los subsidios ofrecidos por el gobierno paulista.

Sin embargo, las malas condiciones de recepción de los recién llegados llevan a que el gobierno italiano tome rápidamente medidas contra el reclutamiento de inmigrantes. En efecto, durante los primeros años de inmigración, los recién llegados al estado de San Pablo son sometidos a duras condiciones de vida, resultado de la proximidad respecto de los trabajadores en el país, todavía en transición del orden esclavócrata a la mano de obra asalariada (dada la proximidad de la abolición y la complejidad de ese proceso de transformación social). Aun así, aunque un gran número de los recién llegados vuelve a su país de origen, otros permanecen e incluso logran ascender en la escala social.

II.3.2. *Belazarte me contou...*

Os contos de Belazarte se origina en las *Crônicas de Malazarte*, publicadas en la revista modernista “América Brasileira” entre 1923 y 1924. En ellas, el autor diseña un diálogo entre tres personajes que reflexionan acerca del arte en Brasil: Malazarte, Belazarte y el propio cronista. Malazarte caricaturiza la alegría, el atrevimiento, la mentira y el

---

⁵⁸ Cerca de 3,8 millones de extranjeros ingresan entre 1887 y 1930, pero el período en el que se concentra el mayor número de inmigrantes arribados al país (cerca de 2,7 millones) es sobre todo entre 1887 y 1914.

⁵⁹ De acuerdo con el primer censo, realizado en 1872, cuando la ciudad ya está bajo el efecto del *boom* cafetalero, su población es de 19.347 personas. Ese número se eleva a 64.934 habitantes en el siguiente censo de 1890. La ciudad ya cuenta con 270.000 habitantes en 1908, cifra que se duplica en 1920, con 578 mil personas, y prácticamente se vuelve a duplicar en 1934 para alcanzar un pico de 1 millón 120 mil habitantes. Ver Sevcenko (2000: 108-109).

comportamiento antisocial⁶⁰. En Belazarte, Mário invierte estas características, construyendo un personaje pesimista y sensible, que se compadece de los infortunios y miserias de los demás.

Luego de sucesivas correcciones y/o incorporaciones, publica en 1934 la primera edición de *Os contos de Belazarte*, una compilación de cuentos escritos y corregidos, entre 1923 y 1926, que continúan el tono melancólico iniciado previamente en las *Crônicas de Malazarte*⁶¹. Los siete cuentos que componen la obra se centran en la vida de hombres y mujeres excluidos, con un destino signado por la tristeza, el abandono y la muerte, en el contexto de una gran urbe como San Pablo en proceso de vertiginosa modernización.

El libro se articula en forma orgánica, presentando una fuerte unidad tanto formal como temática. Los relatos comienzan todos de la misma manera, apelando a la misma expresión “Belazarte me contou...”, siguiendo una fórmula típica de la literatura oral popular y suponiendo, por ende, la figura de un narrador desdoblado (Belazarte) y un narrador innominado que reproduce todo su relato con un tono coloquial propio del discurso directo.

---

⁶⁰ Malazarte en Portugal [varía la -s- y la -z- del apellido] (y Pedro Urdemales en España) es una figura de la tradición oral popular que se extendió a las colonias iberoamericanas. Siguiendo a Câmara Cascudo (2005), “Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Convergem para o ciclo de Malasartes episódios de várias procedências européias, vivendo até mesmo nos contos orais dos irmãos Grimm, de Andersen, dos exemplários da Europa do Leste e do Norte. É o tipo feliz da inteligência despudorada e vitoriosa sobre os crédulos, os aventos, os parvos, os orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia do herói sem caráter. Em Portugal, a mais antiga citação é a cantiga 1132 do *Cancioneiro da Vaticana* “chegou Payo de maas Artes”, datando de fins do século XIV” (Câmara Cascudo, 2005: 351). Por otra parte, este autor informa que “É o ‘Pedro de Urde Lamas’ da *Lozana Andaluza* (séc. XVI). Miguel de Cervantes Saavedra escreveu uma comédia ‘Pedro de Urdemales’. Citam sua figura astuciosa Espinel, Lope de Vega, Quevedo, Salas Barbadillo, Montalbón, Calderón de la Barca” (Câmara Cascudo, 2003: 193).

⁶¹ La primera edición de *Os contos...* se publica bajo el título de *Belazarte*, San Pablo, Piratininga, 1934. La segunda corresponde a San Pablo, Martins, 1947. Recientemente se ha realizado una nueva edición del volumen, con el título de *Os contos de Belazarte*, a cargo de Aline Nogueira Marques (2008). La autora organiza y establece el texto cotejando los cuentos con los manuscritos del autor. Esta edición incluye también el “Prefácio inédito” de Mário de Andrade que se encuentra en los archivos del IEB. Además, Nogueira Marques agrega un estudio de su autoría, focalizando el recorrido histórico del libro, desde los primeros cuentos publicados en la revista *América Brasileira* hasta la segunda edición. En esta tesis todas las referencias corresponden a la siguiente edición: Andrade, Mário de (s/d). *Os contos de Belazarte*, San Pablo, Círculo do livro. Por otro lado, la bibliografía crítica sobre esta obra, y en general sobre la narrativa breve de Mário de Andrade, resulta escasa si se la compara con los estudios sobre su poesía, novela y ensayos. Los estudios más significativos sobre este contador son los de Ancona Lopez (1988), Illescas Bueno (1992), Paulillo de Almeida (1980 y 1997), Bosi (1996a) y Moraes Gebrá (2009).

En *Os contos de Belazarte*, Mário presenta a sujetos marginales o pobres en clave de denuncia; además, la voz “perturbadora” de este grupo social ingresa en la propia narración del “yo” letrado. El escritor recupera la voz de estos desvalidos y coloca al lector de cara a un discurso del pobre y sobre el pobre que nace de las imposibilidades de inserción de éste en la modernidad.

Como señalamos antes, el intelectual paulista ve en el problema de la lengua un elemento crucial para la concreción del archivo cultural de la nación, figurando él mismo como mediador en el “murmullo de los discursos” al que hacía referencia Foucault. En este caso, lleva al plano textual el habla del pueblo de la periferia paulista. Ese portugués popular está configurándose como una síntesis dinámica a través de la incorporación instrumental y creativa de giros, modismos, neologismos y extranjerismos de diversa índole y origen. De esta manera, se percibe que aquí se invertiría el proceso de la traducción: no hay un intento de adaptación / transformación de una lengua a otra, porque se intenta integrar una lengua “periférica” a una nueva realidad político-social. El intelectual, entonces, se desplaza del lugar de poseedor del saber al de mediador entre dos culturas. En este proceso, el componente “macarrónico” (italiano) resulta fundamental.

En efecto, *Os contos...* se proyecta sobre una lengua intrínsecamente ligada a la nueva realidad urbana capitalista, transformada en un mosaico cultural y lingüístico. Las modificaciones en los vínculos sociales imponen nuevos temas y procedimientos expresivos, como la fragmentación del discurso en oraciones unimembres, o la geometrización extrema ligada al cubismo literario, como prolongación de la estética iniciada en los años veinte con *Paulicéia desvairada* (pero pasada ahora por el tamiz del compromiso social).

A lo largo de *Os contos...*, Mário explora diferentes modos de representación de esta oralidad, ligada a la intencionalidad del autor de dar cuenta de una lengua genuinamente brasileña (aunque en 1942, en su ensayo posterior de revisión del movimiento modernista, asume no haber podido concretar este objetivo)⁶².

---

⁶² Allí declara: “O estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da “Língua brasileira”. Mas foi talvez boato falso. Na verdade, a pesar das aparências e da bulha que fazem agora certas santidades de última hora, nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português [...]. E hoje, como normalidades de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás” (Andrade, 1942: 267-268).

En la estructura del libro anidan diversos niveles de utilización de la lengua, en el marco de una cadena de narradores que retoman la oralidad popular.

La escritura busca dar cuenta de la alteridad lingüística de los personajes populares: “ũa mocetona já”, “Ará se lembra!”, “combinaram um encontro pro dia seguinte”, “um moço pode estar sentado junto d' ùa moça sem ser para namorar...” , “a cinquenta metros...”, o “Dezanove”, “Té-logo”, “Fique quieta, mulher, sinão levo ocê também!”, etc. Esa alteridad lingüística específica se extrema en el caso de Rufina, encarnación del viejo sustrato esclavócrata: en su oralidad aparecen contracciones, palabras cortadas, reemplazo de vocales, términos de registro vulgar, caída de consonantes finales, pérdida de “s” a mitad o final de la palabra, etc. Si tomamos sólo la escena en que la criada le aconseja a Nízia que tenga cuidado con don Lemos, encontramos los siguientes ejemplos:

- Isso então é emprego que se tenha! Gente boa num carece di andá iscrevendo carta não! Veve que nem nós mêmô, bem assussegado no seu canto! Mia fia, vassuncê num cunhece nada desse mundo [...]. Essa história di sê impregado no Correio, num mi parece que seja coisa direita não, infim... (Andrade, s/d: 111).

En tensión con esa oralidad popular tradicional, varios personajes adensan la expresividad “macarrónica” del San Pablo cosmopolita: el maestro Marchese solo habla italiano a pesar de vivir en Brasil; la abuela de Paulino es para el narrador “A figlia de un cane” (*Ibid.* 88); “-Mamma!” (*Ibid.* 99) dice Paulino, sorprendido al ver pasar a su madre; los hermanos Aldo y Tino –también de origen italiano–, en sus eventuales explosiones de amor fraternal, en la misa, “...se abraçavam chorando, 'Fratello!'...” y a continuación, al llegar a su casa “brigaram medonhamente. Porca la miseria, dava medo!”, dice el narrador (*Ibid.* 46). Aquí, como en otros varios momentos de la obra, la lengua extranjera es absorbida por el habla del narrador con intenciones expresivas, en una especie de apropiación inclusiva de las diferencias culturales.

En “Piá não sofre...”, las pocas palabras de amor hacia Paulino van dejando espacio al abandono, el hambre y el maltrato: inicialmente “...dois braços apertando a gente, uma palavra 'figliuolo’⁶³ mio' vinda em cima desta gostosura, e a mesma boca enfim se aproximando da nossa cara, se ajuntando num chupão leve que faz bulha tão doce, beijo de nossa mãe...” (Andrade, s/d: 88). Más tarde: “-Stá zito, guaglión!”, le

---

⁶³ Voz antigua y en desuso, equivalente a “figlio”.

dice la madre a Paulino, a lo que el narrador agrega: “Que 'stá zito' nada! Fome vinha apertando...” (*Ibid.* 89). La apenas evidente variación del término “guaglione” (que significa “nene”, “pibe”), ligado léxicamente al área napolitana, pero con un truncamiento “-on”, típico del dialecto véneto, evidencia la exploración de la lengua italiana, por parte de Mário, a partir de la mezcla de los dialectos hablados en la ciudad, lejos del ambiente erudito. Lo mismo ocurre con la grafía “zito” que, correctamente, debería ser “zitto” (que significa callado, mudo, en silencio).

Al igual que en *Macunaíma*, aparece un esquema de narradores encadenados, que insisten en el pasaje de la oralidad a la escritura: Belazarte cuenta aquello que luego relata el narrador. A la vez, aparecen marcas en el texto que explicitan el papel activo del narrador, manipulando la materia narrativa otorgada primero por Belazarte, o incluso expresando su visión de los acontecimientos. Por ejemplo: “Ia me esquecendo da Rosa... Conto o resto do que sucedeu pro João outro dia” (*Ibid.* 21); “João outro dia hei-de contar o que sentiu e o que sucedeu para ele” (*Ibid.* 36); “estamos no fim. São engraçadas essas mães... Proíbem circo, obrigam as meninas ir cedo para cama, pensam que deitar é dormir” (*Ídem*), o cuando se detiene en algún personaje o episodio que cree no contribuye a la historia, sentencia: “estou perdendo tempo com ele” (*Ibid.* 87), refiriéndose al padrastro de Paulino. También cuando, como los cuentistas orales, llama la atención de su auditorio mediante ciertos recursos (por ejemplo, “Agora é que ‘x’ entra em cena...” (*Ibid.* 18). Incluso el narrador efectúa reflexiones metalingüísticas, por ejemplo en el cuento “Jaburú malandro”, cuando Carmela y Meidinha están conversando, el narrador sentencia: “Engraçado a ambigüidade das repostas elípticas! [de Meidinha] Gostava de quem? Da namorada ou dele mesmo?...” (*Ibid.* 37).

Por otra parte, como recurso propio de la experimentación vanguardista del autor, los textos contienen varios neologismos que remedan el énfasis popular oral. Por ejemplo, recuperando um recurso caro a *Macunaíma*, el narrador advierte que “os olhos [del Hombre Cobra] vinham vindo, vinham vindo...” (Andrade, s/d: 29); “andou indo” (*Ibidem*: 77). Asimismo, incluye contracciones propias de la transcripción literal de la oralidad (entre otras: “...quem é que percebe uma sempreviva destamanho!”, (*Ibid.* 31)⁶⁴.

---

⁶⁴ Véase al respecto Cavalcanti Proença (1974).

En “Jaburú Malandro” se reproduce la propaganda del circo “Bahía” con el detalle de los espectáculos, la ubicación y el precio de la función, poniendo así en escena la porosidad de la narración a otras voces sociales y a otros discursos sociales extra-literarios:

GRANDE CIRCO BAHIA
dos irmão⁶⁵* Garcias!
Hoje! Serata de estreia! Cachorros e maccacos* sabios!
Irmãos Fô-Hi equilibristas! Grandes números de
atração mundial!
Apresentação de toda a Companhia!
Todos os dias novas estreias!
O homem Cobra. Malunga, o elephante sabio!
Terminará a função a grande pantommima
OS SALTEADORES DA CALABRIA
Tres palhaços e o tony Come Mosca
Evohé! Todos ao grande Circo Bahia! Hoje!
(Esquina da rua Guaicurús)
Só 2\$000 – Cadeiras a Quatro
Imposto a cargo do respeitável Publico!
Eviva!

Finalmente, se introducen elementos propios del ámbito de la oralidad popular: refranes, onomatopeyas, doble negación, uso de *que* con función expletiva, de *mas* con acepción de *sim*, adjetivos con función de adverbios, del verbo *ter* en lugar de *haver*, del artículo definido antes de nombres propios, o de una grafía particular para acompañar el habla: puntos suspensivos, apóstrofes y diminutivos.

Las onomatopeyas presentan cierto tono lúdico, por ejemplo cuando ingresa el “besouro” a la habitación de Rosa: “zzz, zzz, zzzuuuuuummmm, pá” (*Ibid.* 18), “A grosseria vinha, pam! Batia nelas” (*Ibidem*: 26), o cuando anuncia la llegada del carro de circo haciendo propaganda: “Pam!... Pam!... Pam!... Pam!... Pampampam!...” (*Ibid.* 27). En ocasiones, permiten una descripción más viva de lo narrado: “O circo estava cheio. Pipoca! Amendoim torrado!... Batat’assat’ô furrn... Vozinha amarela: Nugá! Nugá! Nugá!” (*Ibid.* 28). Luego ingresan los tambores anunciando al Hombre Cobra, equilibrista: “Trrrrrrrrr ... tambor. A cabeça principiou girando. Trrrr... Meu Deus!

---

⁶⁵ Se transcriben los “errores” del original, que remiten al registro oral popular. Por ejemplo, “irmão” en singular y el agregado del plural en el apellido “Garcias”.

girava rapidíssimo! Trrrrr... “Chega! Chega!” toda a gente gritavam. Trrrrr...” (*Ibid.* 29). También cuando João sale a repartir el pan, “botou o cavalo na carrocinha perfumada com pão novo e tlim... tlrintintim ...lá foi numa festança de campainha...” (*Ibid.* 35). Cuando los hermanos Tino y Aldo, junto a su madre, observan pasar el tranvía, oyen el “Plão, tlão, tralharão, tão, plão, plãorrrrr... bonde pasava [...]. O cachorro latia, uau, uau... uau...” (*Ibid.* 45).

Resulta significativo destacar la utilización de diminutivos. Este recurso está presente en toda la obra, pero sobre todo se intensifica en el cuento “Piá não sofre? Sofre”, en el que describe la vida de Paulino y remite, sin duda, a tematizar desde el plano del lenguaje la piedad del intelectual con respecto a los sujetos populares, y sobre todo de la niñez (pensada, desde una posición paternalista, como emblema de la desprotección de los sectores populares en su conjunto). Algunos ejemplos en este cuento: “Teresinha”, “bichinhos”, “tatuzinho de jardim”, “matinho”, “uma coisinha”, “Perninhas encolhidas”, “o barrigudinho”, “uma festinha”, “Um ventinho”, “peitinho”, “aniquiladinho”, “palminha da mão”, “camisolinha”, entre muchos otros.

En esta inestable constitución lingüística, Mário de Andrade también refiere canciones populares del acervo folclórico brasileño: cuando decide por fin pedirle matrimonio a Nízia, don Lemos menciona el verso popular “Amanhã é domingo, pé-de-cachimbo” : “Depois de mês e meio de tanto bate-perna, seu Lemos palitando, soletrou o decreto novo aparecido de repente na cachola: Amanhã é domingo pé-de-cachimbo, e você vai pedir a mão da moça da chácara”⁶⁶.

---

⁶⁶ Al consultar a Câmara Cascudo (2005), hallamos que estas ‘parlendas’: “são versos de cinco ou seis sílabas, recitados para: a) entreter, acalmar, divertir as crianças; b) escolher quem deve iniciar o jogo ou aqueles que devem tomar parte na brincadeira [...]. Na literatura oral é um dos entendimentos iniciais para a criança e uma das fórmulas verbais que fica, indelével, na memória adulta.” En ese sentido, una “parlenda” de las más populares y típicas es la que introduce Mário de Andrade y que de acuerdo con Câmara Cascudo, proviene del norte de Rio Grande: “Amanhã é domingo, / pé de cachimbo, / galo monteiro / pisou na areia / a areia é fina / que deu no sino, / o sino é de prata / quedeu na barata / a barata é de ouro / quedeu no besouro / o besouro é Valente, / que deu no tenente / o tenente é mofino / que deu no menino...” Una variante es: “Amanhã é domingo, / pé de cachimbo, / galo montês / peca na rês / a rês é muda / pica na tumba / a tumba é de barro / onça no adro / o adro é fino / pica no sino / o sino é de ouro / pica no touro / o touro é bravo / arrebita o rabo”. Además de estas dos, Câmara Cascudo señala que hay variantes en João Ribeiro (*Folclore XXVII*), Pereira da Costa (*Folclore Pernambucano*) y Silvio Romero (*Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil*, (Câmara Cascudo, 2005: 482-483).

II.4. Breves consideraciones finales

Tanto en *Macunaíma* como en *Os contos...*, Mário pone en evidencia el modo en que la multitemporalidad, que se establece en el orden de la lengua, recrea los dualismos de Brasil y las fracturas culturales que atraviesan la compleja trama del colectivo popular. Como vemos, entre otras, hay una tensión entre las lenguas indígenas, el folclore nordestino, el registro oral y escrito del portugués de las clases populares brasileñas, y el italiano de los nuevos inmigrantes en la gran ciudad. Esta apelación a los diferentes registros hace sistema con el proyecto del intelectual paulista de integrar la multiplicidad de los elementos mestizos a los que visibiliza como tensionados, y que pretende integrar, en el ámbito de la ficción, para alcanzar un nivel futuro de síncretismo cultural.

Así, Mário busca articular los temas caros al realismo social, dominante en la intelectualidad de izquierda de los años treinta, con algunos procedimientos de experimentación formal heredados de su propio vanguardismo enraizado de los veinte.

El objetivo que persigue el narrador, al introducir la voz de los sujetos del margen, es mostrar la conflictividad en su proceso de integración transculturadora (en el sentido de Rama, 1982). La lengua así, expresa las torsiones y quiebres de un proceso de fragmentación social y cultural amplio, que atraviesa la lenta transformación de los sectores populares como clase.

De este modo pudimos demostrar que la preocupación por el carácter nacional en el plano de la lengua atraviesa profundamente la obra de Mário, problematizada de manera experimental-vanguardista en *Macunaíma* y de un modo más próximo al realismo social en *Os contos...*

Los procesos de constitución de un archivo de la cultura nacional, vinculados a la lengua y mediados por la traducción –entendida desde el punto de vista cultural–, los procesos de transculturación, de diglosia y de “desregionalización”, desplegados en estos textos, implican juegos de negociación lingüística; suponen transacciones mediadas por la figura de un intelectual “traductor” de culturas. Significativamente, Homi Bhabha (1994) utiliza el término “traducción” no para describir una transacción entre los textos y lenguas, sino en el sentido etimológico de ser llevado “a través de”, “de un lugar a otro”. Bhabha afirma que en el mundo moderno, “...we should remember

that it is the ‘inter’—the cutting edge of translation and renegotiation, the in-between space—that carries the burden of the meaning of culture” (Bhabha 1994: 38).

En ese sentido, podemos pensar que en la década del veinte, cuando en pleno fervor de los preceptos vanguardistas Mário se propone renovar el archivo de la “brasilidad”, entiende los procesos traductivos entre culturas como un espacio dinámico, donde es posible subvertir los sentidos; como un espacio de lucha en el que se ponen en juego las negociaciones entre las culturas dominantes y dominadas. De esta manera, tanto la traducción cultural, como la transculturación y la diglosia, entendidas también como formas de “devoración”, promueven una reconstrucción creativa de la identidad y de la dependencia cultural.

De este modo, la labor folclorista de Mário implica, como elemento clave, la constitución de un archivo del lenguaje nacional, a partir de la búsqueda de una integración inter-regional desregionalizadora, pero no porque una región se imponga al resto, sino porque aspira a aprehender la heterogeneidad irreductible de las diversas áreas, y las tensiones inter-regionales, sociales y culturales, a partir de materiales de origen múltiple, arcaicos y ultramodernos. Asimismo, el intelectual paulista apela a la reconfiguración del Brasil a partir del valioso aporte de la cultura popular desde una perspectiva relativista. Así, en el siguiente apartado, nos proponemos analizar las indagaciones filosóficas con las que dialogan algunas de sus obras centradas en conceptos claves (tales como raza, medio geográfico, tradición, etc.) para la constitución de su renovado archivo de la nación.

*

III. Miradas hacia la cultura popular

O Sr. muito melhor do que eu sabe o que são os
rapsodos [...] transportam integral e
primariamente tudo o que escutam e leem pros
seus poemas [...] compram no primeiro sebo
uma gramática, uma geografia, ou um jornal do
dia, compõem com isso [...].
Isso é o *Macunaíma* e esses sou eu.

Carta de Mário de Andrade a Raimundo de Moraes.
Diário Nacional, 20/9/1931.

Introducción

Tal como vimos, los viajes etnográficos al norte y al nordeste le permiten a Mário darle voz al “otro” social y, paralelamente, cuestionar la dimensión de “barbarie” proyectada sobre la alteridad desde las perspectivas eurocéntricas dominantes. Así, participa de un nuevo proyecto nacional y popular, para repensar el Brasil a partir de sus tradiciones y de sus márgenes. En este sentido, en su esfuerzo por renovar el archivo brasileño desde una perspectiva relativista, el escritor desarticula los principios etnocéntricos que lo rigen, dislocándolo respecto de Europa y re-centrándolo en Brasil. De esta forma, la voz de los “vencidos” podría ganar espacio.

Tal como venimos analizando, el escritor toma de diversas fuentes (cultas y eruditas) los elementos para la construcción del archivo cultural que se plasma en su obra ficcional, poética y ensayística. Pero ¿cuál es específicamente el marco de ideas filosóficas del que parte? ¿Y cuál es su vínculo con el legado romántico previo? Guiándonos por los análisis previos de Berriel (1997) y Ancona López (1972a y 1974), en este capítulo nos proponemos considerar algunas vertientes ideológicas en las que Mário abreva para configurar su “archivo de la nación”, atendiendo especialmente a la influencia de Johann Gottfried Herder, Hermann Keyserling y Oswald Spengler en la composición de *Macunaíma*.

III.1. Influencia de las teorías filosóficas en *Macunaíma*

III.1.1. Algunos elementos herderianos

Macunaíma retoma y reformula una vieja indagación romántica en torno al problema de la identidad nacional. De allí que Mário establezca una relación tensa de continuidad y de ruptura con el pensamiento romántico (Figueiredo, 2005). En el prefacio inédito de *Macunaíma* de 1926, al hacer explícita la intención que anima la construcción del texto, el escritor afirma abiertamente que su objetivo principal es explorar el tema de la identidad nacional brasileña:

O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelear muito verifiquei uma coisa que parece certa: o brasileiro não tem nenhum caráter (cf. Andrade, 1996: 439).

De allí que el título completo del libro sea *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*⁶⁷. En realidad, como sostiene Bosi (1996b: 178), por la multiplicidad de caracteres incoherentes y desencontrados que encarna el héroe, termina careciendo de identidad. Construido de modo inestable, *Macunaíma* juega con la articulación paródica de clisés opuestos sobre la identidad nacional. El protagonista está atravesado por trazos negativos como la lujuria, el sadismo, la avaricia, la maldad, la pereza, el individualismo, la mentira, aunque el texto también reponga el contrapeso positivo de cada una de estas facetas (Mailhe, 2011: 375).

En numerosos textos Mário explicita su búsqueda de una especificidad identitaria. Por ejemplo, en una entrevista sobre el modernismo, en 1944, concluye que “de todas as tentativas de modernização artísticas do mundo, talvez a que achou melhor solução para si mesma foi a brasileira” (Andrade, 1983c: 17). Y a continuación aclara que:

Todo o segredo de nossa revolta estava em dar uma realidade eficiente e um valor humano para nossa construção. Isso estamos descobrindo. Ora, o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento de nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. Nós só seremos de veras uma Raça o

---

⁶⁷ Mário de Andrade en su “Prefácio inédito” entiende por carácter “a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, [...]” (cf. Andrade, 1996: 440).

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 a conquista deste dia. (Andrade 1983c: 18).

Naturalmente, Mário es consciente de que este programa de edificación de la entidad cultural brasileña debe contemplar la crítica a la influencia europea, y señala que:

O modernista brasileiro matou a saudade pela Europa, a saudade pelos gênios, pelos ideais, pelo passado, pelo futuro, e só sente saudade da amada, saudade do amigo... O modernista brasileiro vivi, não revive. [...] necessariamente estamos vivendo o Brasil que é nossa terra, família, presente e tradição. Isso é muito importante: sentir e viver o Brasil não só na sua realidade física mas na sua emotividade histórica também (*Ídem*. 18).

En esa línea, el escritor paulista define el proceso de incorporación de la tradición en los siguientes términos: “Nós já temos um passado guaçú e bonitão pesando em nossos gestos; o que carece é conquistar a consciência desse peso, sistematizá-lo e tradicionalizá-lo, isto é, referi-lo ao presente” (Andrade, 1983d: 19).

Su propuesta de estimular una reactualización de esa “emotividade histórica” (es decir, una revitalización del pasado en el presente) se cimenta esta vez en un archivo ecléctico –pero bastante minucioso– del pensamiento social de su tiempo, con vistas a modelar una nueva etapa de la humanidad. Así, sus lecturas iniciales de Capistrano de Abreu, José de Alencar, Paulo Prado y Oliveira Vianna (Berriel 1987: 49), se expanden en los años veinte, según Ancona Lopez (1972 y 1974), con un cuerpo de lecturas del pensamiento social europeo, fundamentalmente apelando a Frazer, Tylor, Freud, Lévy-Bruhl y Keyserling. Estas lecturas profundizan la fascinación primitivista de Mário por el mundo popular. Así por ejemplo, los vínculos entre folclore 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*) surgen de la lectura de *Tótem y tabú* de Freud, mientras que las conceptualizaciones acerca de un sustrato primitivo y de símbolos del “inconsciente colectivo” en el arte, se despliegan en el autor a partir de *Psicoanálisis del arte* de Charles Baudouin, un autor próximo a las concepciones de Carl Jung (Mailhe, 2011: 339).

En especial, en la composición de *Macunaíma* hay un sincretismo no sólo entre los elementos provenientes de la cultura popular y de la creación culta de vanguardia, sino también –como señala Berriel, 1987– de diversas teorías de la filosofía alemana,

sobre todo las teorías de Herder, Spengler y Keyserling centradas, entre otros aspectos, en la relación entre cultura y medio geográfico, el binomio cultura rural-civilización, la noción de “carácter nacional”, o el concepto de raza y de tradición como factores culturales.

El pensamiento romántico herdiano, expresado por ejemplo en *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad (1784-1791)*, vincula los conceptos de carácter nacional y de paisaje, al sostener la existencia de una unidad entre la geografía, la cultura y la raza. A pesar de que no hay material que compruebe que Mário haya leído directamente a Herder, las ideas de este pensador gravitan en su obra; es posible que esta influencia le llegue indirectamente, a través del romanticismo brasileño o de Spengler, ambos influenciados por Herder (Berriel, 1987: 70). Rosenfeld (1976) insiste en que hay puntos de contacto entre Mário y Herder, ya que el nacionalismo cultural del primero “...como el de Herder, buscaba sem valorizações e etnocentrismos, a autodefinição nacional no pluralismo positivo das culturas” (Rosenfeld, 1976: 186).

Mário se inspira en Herder, por ejemplo, en la construcción ficcional del nacimiento del héroe. Según el texto, Macunaíma nace lejos de cualquier vestigio de modelo europeo y de civilización. La madre de Macunaíma es una india tapanhumas, mientras que él es negro, en evidente referencia a las razas que componen el pueblo brasileño. Por otra parte, el héroe no tiene padre, porque apenas es “filho do medo da noite”:

No fundo do Mato-Virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (Andrade, 1996: 5).

Cabe aclarar que la ausencia de padre, según los modelos tradicionales, le confiere a Macunaíma un carácter de semidiós, por haber nacido de una mujer mortal y de una entidad inmortal (el silencio o el miedo de la noche). Pero al mismo tiempo, la fealdad y el nombre del personaje provocan un rebajamiento que quiebra por completo el sentido de la heroicidad: Macunaíma es una versión dislocada, paródica, del “gran hombre” en sentido romántico. Tanto por este trazo como por el inacabamiento constante de su “carácter”, el retorno al romanticismo, por parte de Mário, no deja de implicar un cierto distanciamiento crítico.

Tal como propone Herder, la simple existencia de los elementos que componen la raza no garantiza el surgimiento de una civilización realmente auténtica: es necesario alcanzar una integración entre el hombre y el medio, para que de la misma nazca una civilización. Siguiendo este razonamiento, en el tercer capítulo *Macunaíma* consume esa unión casándose con Ci, Mãe do Mato. La crítica especializada (Cavalcanti Proença 1974 y Berriel 1987) ha planteado el vínculo entre la escena del encuentro con Ci y una ficción clásica del indianismo romántico brasileño, la novela *Iracema* de José de Alencar, también marcada por el nacionalismo romántico de Herder. La deuda del escritor paulista con el legado romántico se pone de manifiesto también, entre otros rasgos, en la dedicatoria del manuscrito de *Macunaíma* (no editado), en el que Mário ofrece su libro a Paulo Prado y a “José de Alencar / pai-de-vivo que brilha no vasto campo/ do céu”⁶⁸ (aludiendo a la cosmogonía Taulipang, para la cual todos los seres vivos de la tierra poseen una entidad protectora en el cielo: el “pai do vivo” o “pódole”). Brillar en el vasto campo del cielo (como sucede con Alencar y con casi todos los personajes de la obra, incluso el propio *Macunaíma*), significa volverse tradición. Pero además, la idea de la elevación al cielo remite a Spengler y a gran parte del pensamiento occidental, poniendo en evidencia el esfuerzo de Mário por trabajar sobre símbolos y mitos sincréticos o de resonancias culturales múltiples (que favorecen el mestizaje).

Regresando a la trama argumental de *Macunaíma*, luego de que el héroe se enamora de Ci, inicialmente intenta tener un encuentro amoroso con la joven, pero ésta se niega y lo golpea; con la ayuda de sus hermanos Maanape y Jiguê, que la desmayan de un golpe en la cabeza, el héroe logra su objetivo:

...Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaías, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, novo Imperador do Mato-Virgem (Andrade, 1996: 23).

Queda así consumada la relación entre el héroe y el trópico personificado por Ci (reina de las icamiabas, madre del “mato” y espíritu protector de la naturaleza). En este acto, el héroe se transforma en el Emperador do Mato-Virgem, apoderándose así de la cultura y

---

⁶⁸ Para un estudio pormenorizado de la influencia del legado romántico en Mário de Andrade en particular, además de los ya citados, ver Berriel (1987) y Mailhe (2011).

de la tradición, ya que logra dominar a la propia Mãe do Mato. Un séquito de pájaros se acerca saludar al héroe en nombre de toda la naturaleza, que reconoce y festeja la llegada del nuevo emperador. De aquí en más, el desarrollo de la trama narrativa (y especialmente la pérdida del talismán, el viaje hacia San Pablo –marcado por el blanqueamiento mágico del héroe y el olvido de su consciencia en la isla de Marapatá–, la aculturación en la gran ciudad, y la muerte de los hermanos y del protagonista) puede interpretarse como un desvío negativo respecto de esa comunión con el trópico. En este sentido, la novela plantea que Brasil sólo puede consolidarse como entidad cultural si crece a partir de sus propias raíces (a partir de la comunión con el trópico), idea que en términos amplios remite al romanticismo herderiano. Pero Macunaíma traiciona esta tendencia: abandona sus raíces y se rinde ante las tentaciones de la cultura dominante.

En este vínculo del héroe con la madre del “mato”, juega un papel clave “Vei, la Sol” que, como encarnación de la fuerza del trópico, tiene una importancia fundamental en toda la obra. Madre de la naturaleza tropical⁶⁹, Vei acompaña al héroe a lo largo de toda la novela, creando situaciones favorables para que Macunaíma realice las acciones necesarias para construir una civilización tropical; en la medida en que el héroe no cumpla con sus promesas, será la encargada de castigarlo. Así por ejemplo, Vei dirige a Macunaíma, sediento y agobiado por el calor, al primer encuentro con Ci. El casamiento de Macunaíma con la madre del “mato”, provocado por Vei, permite que el héroe se convierta en Emperador do Mato-Virgem. De este modo el pueblo brasileño, representado por su héroe, se casa con la naturaleza tropical, representada por Ci, gracias a las circunstancias creadas por el clima tropical. Así, Mário apela a un sustrato mítico arcaico para revelar su compatibilidad con el pensamiento romántico de matriz herderiana: en ambos, la comunión del pueblo con el medio constituye las bases de la identidad nacional.

III.1.2. La gravitación de Oswald Spengler

La tarea que Oswald Spengler asume en *La decadencia de Occidente* (1918/1922) es el desarrollo de una morfología de la historia universal, con el fin de anticipar los ciclos

---

⁶⁹ Según la cosmovisión indígena brasileña, todo lo que vive debe tener 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, 1972a: 149).

históricos de las civilizaciones. Sostiene que el pueblo es una unidad de alma, y que lo decisivo en la conformación de un pueblo es la experiencia íntima del “nosotros” (cuanto más profundo es ese sentimiento tanto más fuerte es la energía vital del lazo). A su vez, une el concepto de pueblo con el de raza, pero no en el sentido darwinista, pues distanciándose de la ciencia positivista, afirma que

...la procedencia fisiológica sólo existe para la ciencia y nunca para la conciencia popular. Ningún pueblo se ha entusiasmado nunca por ese ideal de la “sangre pura”. Tener raza no significa tener una misma determinada materia. La raza es algo cósmico, una dirección, la sensación de unos sinos concordantes, la marcha por la historia con igual curso y los mismos pasos (Spengler, 2006: 583-584).

Spengler es un decidido relativista cultural. Postula que las diversas culturas desarrollan ciclos autónomos, como mónadas, semejantes a los ciclos biológicos del individuo (de nacimiento, crecimiento, maduración, declinación y muerte). Los movimientos cíclicos de la Historia están relacionados a lo que él denomina “altas culturas”, es decir, civilizaciones que lograron cumplir su ciclo vital. En cada período histórico, un ciclo cultural se vuelve dominante, y en su declinación, marca su fin (o “decadencia”), tras lo cual es sustituido por otro ciclo cultural capaz de, en su despliegue histórico, volverse dominante.

Hasta el presente, para Spengler se han desarrollado ocho ciclos en la historia de la humanidad: índico, babilónico, egipcio, chino, mejicano (maya y azteca), árabe (o mágico), clásico (greco-romano) y europeo-occidental. Cada ciclo tiene un carácter distintivo o “símbolo máximo”, que impregna toda la cultura, manifestándose en el arte, en la ciencia, en la tecnología, en la vida social y en la política. Cada espíritu cultural se expresa especialmente en su arte, y cada cultura tiene la forma de arte que mejor representa su propio símbolo. Por ejemplo, el símbolo máximo de la cultura egipcia es el “camino”, que se manifiesta en la preocupación de los antiguos egipcios por las etapas secuenciales transitadas por el alma. En la cultura occidental, el símbolo máximo es el “alma fáustica”, que expresa el anhelo de trascendencia hacia el infinito (la arquitectura gótica y la música en Occidente expresan el alma fáustica, porque aspiran a trascender los límites de lo visible para incursionar en el “ilimitado” mundo del sonido)⁷⁰.

---

⁷⁰ Este concepto aparece en Mário de Andrade vinculado con la cosmogonía Taulipang referida a la conversión en tradición de las almas de los sujetos al ascender “al vasto campo do ceu”.

Si Occidente ha llegado a su decadencia (pues la civilización es el pueblo que muere espiritualmente en las metrópolis fosilizadas), ese ciclo en declinación deberá ser sustituido por otro a nivel mundial. En el contexto de crisis de entreguerras, en el marco del cual Spengler escribe su ensayo, prevé la emergencia de un nuevo ciclo en Rusia, una periferia apenas tocada por la decadencia de Occidente: allí el campesinado ha permanecido hasta entonces en una suerte de estado de latencia o de “barbecho”, libre de las negativas influencias de Occidente, y ha comenzado a despertar a partir del proceso revolucionario.

La previsión spengleriana de un nuevo ciclo cultural ruso no tiene sin embargo connotaciones positivas, porque Spengler, en el clima ideológico que prepara el ascenso del nazismo, condena (especialmente en su libro *Años decisivos*) ese despertar de las “razas de color” (en otros términos, de las periferias) que luchan por su libertad y le disputan el poder a Occidente. Sin embargo, las tesis de *La decadencia de Occidente* tienen un impacto muy importante entre los intelectuales latinoamericanos de la década del veinte, especialmente entre los relativistas, antipositivistas, nacionalistas, y especialmente entre los indigenistas, ya que la teoría de los ciclos (y del despertar de los pueblos en barbecho) permite confiar en una reactivación nacional y/o continental, e incluso confiar en el establecimiento de un liderazgo del ciclo latinoamericano, a nivel mundial. Mientras en Argentina la recepción de Spengler se produce muy tempranamente por parte del sociólogo germanista Ernesto Quesada (que llega a augurar un nuevo ciclo fundado en el despertar de los pueblos indígenas, en la conferencia “Spengler en el movimiento intelectual contemporáneo” de 1926), en Brasil el núcleo de intelectuales vinculados al modernismo paulista (también orientados hacia el primitivismo indigenista) constituye evidentemente un centro de recepción igualmente importante.

III.1.3. Keyserling en Mário de Andrade

Entre otras corrientes filosóficas que inciden en Mário (y en gran parte de la intelectualidad latinoamericana afín al primitivismo y al americanismo), juega un papel clave *Le monde qui naît* (1926) del conde Hermann von Keyserling, a su vez heredero del pensamiento de Spengler. Filósofo *amateur*, Keyserling se dedica gran parte de su vida a recorrer el mundo no europeo. En 1929 visita América del Sur, incluyendo la

Argentina y Brasil, y se vincula especialmente con el grupo modernista de San Pablo. Tarsila do Amaral le ofrece una memorable recepción en su honor⁷¹, al tiempo que Oswald de Andrade incluye explícitamente una referencia elogiosa a Keyserling en su “Manifiesto antropófago”, identificando a este pensador con parte de un proceso más amplio de emancipación cultural⁷². Como resultado de este viaje, Keyserling publica en 1931 sus *Sudamerikanische meditationen (Meditaciones sudamericanas)*, del cual Mário posee un ejemplar en francés (*Méditations sud-américaines*, París, Librairie Stock). No sólo la presencia de sus ensayos en la biblioteca del escritor paulista, sino también las referencias explícitas a las ideas del autor alemán en diversos textos de Mário, dan cuenta de la influencia del filósofo en su pensamiento.

Para Keyserling, como para el autor de *La decadencia de Occidente*, el mundo se encuentra en una etapa terminal de “civilización”, marcada por el materialismo, frente a las etapas de la “cultura” en que prevalecieron los valores trascendentes. También América aparece desgarrada entre la decadencia civilizatoria y la autenticidad de un ser centrado en la relación de determinación de la naturaleza de “un mundo que nace”, y resolver esa tensión resulta fundamental para su propio “despliegue”.

Según Ancona Lopez (1972a), Mário desarrolla, a partir del pensamiento de Keyserling, un fuerte valorización del pueblo brasileño y de las culturas primitivas⁷³, legitimando su sensibilidad, su capacidad de vivir en un mundo de *poiesis*, en base a una cultura que se apoya en el *Sein* (en el Ser, y con él en el arte y en el ocio creador) y no en el *Konnen* (capacidades, hechos). Al respecto, Ancona Lopez sostiene que “Keyserling é um filósofo; não trata do primitivismo enquanto categoria antropológica, mas enquanto realização integral do homem, admitindo inclusive o progresso, mas tendo como ponto de partida as reais necessidades do Ser” (Ancona Lopez, 1972a: 113).

A la vez, la gravitación de Keyserling en *Macunaíma* es reconocida por el propio Mário, en el segundo prefacio inédito de esta obra, del 27 de marzo de 1928, cuando evidencia su vuelta sobre el “Sein” de Keyserling, apelando sobre todo a la potencia poética de la idea (más que a la adhesión plena a una doctrina filosófica):

---

⁷¹ Véase Amaral, 1975, vol. I: 264.

⁷² Véase en Schwartz 2002: 175.

⁷³ Es importante destacar que Mário valora al primitivo propuesto por Keyserling, pues como sostiene Ancona Lopez (1974: 18), recién entra en contacto con la obra de Lévy Bruhl en 1929.

Me repugnaria bem que se enxergasse em Macunaíma a interação minha dele ser o herói nacional. É o herói desta brincadeira, isso sim, e os valores nacionais que o animam são apenas o jeito dele possuir/ aquele paralogismo/ o “Sein” de Keyserling [sic] a significar, imprescindível a meu ver, que desperta empatia. Uma significação não precisa ser total prá ser/ mais/ profunda. É por meio do Sein (ver prefácio do tradutor em *Le Monde qui nait*) que a arte pode ser aceita dentro da vida. Ele é que/ estabelece/ faz da arte e da vida um sistema de vasos comunicantes, equilibrando o líquido que agora não turtuveio em chamar de lágrima (cf. Ancona Lopez, 1972a: 112).

Mário encuentra en *Le monde qui nait* 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). 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 de “raza” (entendida como factor cultural), y en torno a las tensiones entre “cultura” y “medio geográfico”, y entre “cultura” y “civilización”.

En efecto, para Ancona Lopez (1972a y 1974) y Berriel (1987), la base de la crítica de Mário a la civilización (como el elemento que niega los valores “naturales” del trópico), y la idealización del primitivismo como “realización humana”, provienen de Keyserling.

Si bien en este pensador alemán América Latina aparece sobrecargada de clisés estereotípicos (y en general negativos) como otredad radical respecto del racionalismo occidental, autores como Mário de Andrade apelan precisamente a esa visión clisé para afirmar abiertamente el carácter positivo del polo tradicionalmente condenado, asociado al inmanentismo y a la irracionalidad. Partiendo de este filósofo, el escritor paulista opone el progreso material (como civilización alienante) a la cultura primitiva, vinculando esta última (a la que le asigna un valor positivo) a una adaptación armónica entre el carácter social y el clima tropical. De hecho, en el autor de *Macunaíma* existe una conceptualización negativa del progreso material como elemento perjudicial para el folclore y la civilización.

Esta condena del progreso (que en definitiva implica una crítica al capitalismo moderno) tiene su contracara en la valorización de la pereza, exaltada como ocio

propicio para la creación artística (y central para explicar la psicología de Macunaíma⁷⁴). El elogio al ocio creador (como pulsión resistente al progreso en sentido negativo) data del artículo “A divina preguiça” del 27 de agosto de 1918 (publicado en *A Gazeta* de San Pablo, el 3 de septiembre de ese mismo año). Allí Mário afirma que el arte es hijo de la pereza, y protesta contra la tendencia de la psiquiatría contemporánea a considerarla como una enfermedad pasible de cura. Y en 1933, en una entrevista realizada por la traductora de *Amar verbo intransitivo* para la Macaulay Company, ante la pregunta “Where would you really prefer to live — any place other than you are? In the event you wish to live elsewhere, will you give us the reason why?”, Mário responde:

Detesto os climas moderados, e por isso vivo pessimamente 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 Amazônia, ou nalguma praia do mar do Norte brasileiro, entre gente inculta, do povo. Meu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho, tal como ele é concebido, semanal e de tantas horas diárias, nas civilizações chamadas "cristãs". O exercício da preguiça, que eu cantei no *Macunaima*, é uma das minhas maiores preocupações (Inquérito Macaulay, 1933, cf. Longo dos Santos, Ancona Lopez 1996: 216).

En este sentido, el irracionalismo de Keyserling le ofrece una base teórica para consolidar esta valorización del ocio, afirmando que el estado amazónico de disolución del hombre en la naturaleza tropical es positivo, porque preserva la sensibilidad y la armonía entre la evolución del espíritu y la de la técnica. Sin embargo, tal como sostiene Mailhe (2011), cotejando la lectura de Mário con el propio ensayo de Keyserling, se hace evidente el carácter sesgado de la interpretación del primero frente a la mirada miserabilista, etnocéntrica y teóricamente muy débil del segundo. De este modo, el desfase flagrante entre el texto pesimista de Keyserling y la lectura entusiasta de los modernistas constituye un interesante caso de refuncionalización de las ideas desde la periferia, comparable a las apropiaciones de Spengler por parte de Ernesto Quesada en

---

⁷⁴ Tal como advierte la crítica brasileña (Ancona Lopez, 1972a y Fonseca, 1988, entre otros), la expresión *leitmotiv* que el protagonista repite en toda circunstancia como marca personal (el “Ai! que preguiça”, alusivo al triunfo del ocio y del placer) cita veladamente un texto del siglo XVI del Padre Anchieta, que 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 dominadas crea un sustrato que atraviesa el lenguaje, volviendo imposible expresarse al margen o por fuera de los conflictos de la dominación.

Argentina (tal como advertimos antes) y de los indigenistas en Perú, en la década del veinte.

Volvamos a la alegoría identitaria construida por *Macunaíma*. Como dijimos, la *muiraquitã* (un regalo de Ci antes de morir e irse “toda enfeitada de luz, virada numa estrela”; Andrade, 1996: 27)⁷⁵ expresa el lazo del héroe con el trópico, y por ende opera como una “piedra” fundacional de la identidad nacional. Pero el guardián de la *muiraquitã* la pierde, poniendo en riesgo la posibilidad de forjar una identidad anclada en la tradición.

En efecto, en el cuarto capítulo el héroe extravía la piedra, al huir asustado por la persecución de la cabeza de la boiúna Capei (figura simbólica que encarna la tradición). Así, en la lucha con la tradición y huyendo de ella, Macunaíma pierde la posibilidad de construir una civilización y cultura propias. El héroe, desesperado, descubre que “...uma tracajá engulira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde para um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê” (*Ibid.* 34-35).

Pietro Pietra tiene también otras identidades que despliegan en el plano mítico y multitemporal sus correspondencias con el ejercicio del poder (especialmente en términos de especulación inmoral): es también un “regatão peruano” (es decir, un comerciante colonial/-ista), el mítico gigante Piaimã, e incluso es un inmigrante italiano (en clara alusión crítica al materialismo negativo de los nuevos ricos en la San Pablo de los años veinte)⁷⁶. Así, según Berriel (1987), la pérdida del talismán en manos de Pietro Pietra pone en acto el temor de las oligarquías tradicionales de San Pablo (a las que Mário representa sin pertenecer claramente a este sector), ante el avance de una nueva burguesía industrial, formada en su mayoría por extranjeros (sobre todo italianos) que

---

⁷⁵ Según Luís da Câmara Cascudo, la *muiraquitã* es un “objeto feito de jade, que se teria encontrado no Baixo Amazonas, especialmente nos arredores de Óbidos e nas praias, entre as fozes dos rios Nhamundá e Tapajós, a que se atribuem qualidades de amuleto. Segundo tradição ainda viva, o muiraquitã teria sido presente que as Amazonas davam aos homens como lembrança da sua visita anual. Conta-se que para isso, nas noites de lua cheia, elas extraíam as pedras ainda moles do fundo do lago em cuja margem viviam, dando-lhes a forma que entendiam, antes de ficarem duras com a exposição ao ar (Câmara Cascudo, 2005: 400).

⁷⁶ Más allá del nombre, la conclusión de que Venceslau Pietro Pietra es italiano se apoya en otras indicaciones del texto. En la región amazónica el regatão era un vendedor que, en el mundo colonial, recorría los ríos en barco parando de lugar en lugar (Buarque de Holanda, 2004: 1722).

ponen en peligro, así, el lazo del pueblo brasileño con la tradición⁷⁷. Las acusaciones que recibe la práctica industrial en Brasil en los años veinte se deben a la “artificialidad” de esta actividad en ese país, en oposición a su supuesta “vocación agrícola”. Berriel (1987: 44-45) sostiene que la participación cada vez mayor del inmigrante extranjero en la industrialización de San Pablo contribuye a aumentar la hostilidad xenófoba de los grupos más tradicionales, ligados sobre todo a la agricultura.

Mário retoma aquí a Keyserling, pues para este autor, según advierte Berriel,

...quando os caracteres dos pais são originariamente incompatíveis, formam-se, como no cruzamento de raças díspares, produtos sem caráter que, segundo as circunstâncias, podem ser acolhidas sob a denominação de barbárie, alexandrinismo, ecletismo, sincretismo ou pura civilização de seres que continuam sendo selvagens (*Ibid.* 120).

Keyserling ve, justamente, en los síntomas de la muerte de Occidente, la base de la formación de una nueva cultura; de allí la importancia que cobra la tradición. Podemos suponer entonces que el archivo de las culturas populares que busca forjar Mário en sus ficciones, en sus ensayos y en su práctica de folclorista, se alimenta de esta versión “keyserliniana” de la tradición. Por eso, puede pensarse que el trabajo intelectual y estético de Mário busca evitar (o en todo caso revertir) la pérdida de la *muiraquitã* encarnada por el custodio irresponsable de la tradición que es Macunaíma como antihéroe.

Retomando la morfología de la historia de Spengler (que propone que las culturas son organismos vivientes que despliegan ciclos vitales), el robo de la *muiraquitã* y la figura de Pietro Pietra (es decir, la dominación extranjera en la industrialización, y acaso incluso la propia industrialización en sí misma) impedirían el desarrollo de un Brasil auténticamente anclado en la tradición.

Antes de emprender el viaje hacia la civilización de la máquina, Macunaíma se baña en las aguas de un río encantado que lo blanquea (al tiempo que Jiguê, al presenciar ese “milagro”, imita a Macunaíma, aunque como el agua había quedado muy sucia, por la negrura de su hermano, sale apenas un poco blaqueado, hasta que

---

⁷⁷ Al menos, esta mirada es la que prevalece en nuestro autor durante la década del veinte. Como vimos, en *Os contos de Belazarte*, la inmigración se presenta también como víctima de la marginación social en la gran ciudad.

finalmente el último de los hermanos, Maanape, solo consigue mojar las plantas de sus pies y las palmas de sus manos, por lo que queda negro). Luego Macunaíma

...deu uma chegada até a foz do rio Negro pra deixar a consciência na ilha de Marapatá. Deixou-a bem na ponta dum mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas. Voltou pro lugar onde os manos esperavam e no pino do dia os três rumaram pra margem esquerda da Sol (Andrade, 1996: 36).

Al dejar su consciencia ligada a la cultura indígena y rural, en una isla, luego de haber sido mágicamente blanqueado, se expone más abiertamente a la aculturación del viaje simbólico⁷⁸. Así, sin defensas, ingresa en el corazón del capitalismo industrial:

E estava lindíssimo na Sol da Lapa os três manos um louro, um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam assombrados. [...] E foi numa boca-da-noite fria que os manos toparam com a cidade macota de São Paulo esparramada a beira-rio do igarapé Tietê. Primeiro foi a gritaria da papagaiada imperial se despedindo do herói. E lá se foi o bando sarapintado volvendo pros matos do norte (*Ibid.* 39).

Como se puede observar, el séquito de pájaros silvestres, herederos de Ci, que acompaña hasta entonces a Macunaíma, vuelve a la selva, dejando en la ciudad al héroe sin la última protección del trópico. Ya en la civilización de la máquina, Macunaíma construye claramente su antagonismo para con Pietro Pietra, pero no descubre su propio proceso de disgregación, de alejamiento irreversible respecto de la identidad tropical. De modo oximorónico, en el intento por recuperar la tradición, la pierde, al metamorfosearse no sólo su realidad circundante sino que él también va perdiendo su identidad original:

A inteligência do herói estava muito perturbada [...] o sagüi-açu não era sagui não, chamava elevador e era uma máquina [...] todos aqueles piados berres cuquiadas sopros rancos esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! (Andrade, 1996: 40).

---

⁷⁸ Macunaíma invierte así el precepto folclórico del ciclo de explotación del caucho amazónico en el cual los aventureros que iban para la selva, en busca de rápida fortuna, “abandonaban” la consciencia luego de que entraban al río Negro, venidos del río Amazonas, justamente en la Isla de Marapatá.

Macunaíma percibe su despersonalización, en una ciudad irreal, en donde la máquina adquiere –desde la óptica del protagonista– una dimensión hiperbólica que invade incluso la lógica de los cuerpos, apelando a recursos cercanos a los del expresionismo alemán (Berriel, 1987: 97)⁷⁹. Como sostiene Mailhe (2011: 346) refiriéndose a los procesos de transculturación en *Macunaíma*, aquí como en otras ocasiones el texto pone en escena los límites y el carácter construido sobre la otredad y la reversibilidad de la experiencia de extrañamiento para invertir la mirada etnográfica. Así, el narrador aprehende la ciudad moderna siguiendo la óptica del protagonista, buscando crear un extrañamiento también desde el punto de vista del lector.

Partiendo del análisis desplegado 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. Para el filósofo alemán, toda cultura debe estar ligada a la tierra, a la tradición y, por lo tanto vinculada a la vida vegetal:

[Se] afirma una vez más el ligamen psíquico que une al hombre con el suelo. Lo que para el labriego significa su casa, eso mismo significa la ciudad para el hombre culto. [...] También la ciudad es un vegetal. [...] La civilización, con sus ciudades gigantescas, es la que por fin desprecia esas raíces del alma y las arranca. El hombre civilizado, el nómada intelectual, vuelve a ser todo microcosmos, sin patria, libre de espíritu, como los cazadores y los pastores eran libres de sentido. *Ubi bene, ibi patria* –el dicho vale para antes y para después de toda cultura– (Spengler, 2006: 517).

Pero en su afán de adaptarse a este nuevo ambiente, y convertirse en emperador de la metrópoli –tal como hizo con Ci, para convertirse en emperador de la selva–, Macunaíma “resolveu brincar com a Máquina para ser também imperador dos filhos da mandioca. Mas as três cunhãs, deram muitas risadas e falaram que isso de deuses era gorda mentira antiga, que não tinha deus não e que com máquina ninguém não brinca porque ela mata” (Andrade, 1996: 40-41).

Como se puede constatar, Macunaíma apela a los valores y parámetros cognitivos “arcaicos” para aprehender esa otredad desconocida, pero la ciudad se resiste a ellos y le demuestra que los vestigios de su cultura tradicional allí no funcionan. La cosmovisión ancestral del héroe, vinculado a los valores religiosos, provoca incluso la burla de las

---

⁷⁹ Reiteradamente el héroe transforma a uno de sus hermanos en teléfono; cuando él mismo se traviste en “francesa” cada objeto del disfraz femenino constituye una máquina.

prostitutas (que encarnan a la metrópoli mecanizada y decadente). Poniendo en escena la asociación moderna entre secularización y modernidad, Spengler sostiene que

...el alma de toda cultura viva es religiosa, tiene religión, con o sin conciencia de ello. Su religión es el sentimiento de su propia existencia, de su devenir, de su evolución, de su cumplimiento [...]. En cambio el hombre de las metrópolis es irreligioso; lo es por esencia; la irreligión caracteriza su forma histórica. Podrá sentir el dolor del vacío y de la penuria interiores y querer ser religioso; mas no podrá serlo. Toda religiosidad urbana es ilusión (Spengler, 2006: 415).

De este modo, Macunaíma, expuesto al escenario civilizado, “passou [...] uma semana sem comer nem brincar só maquinando (Andrade, 1996: 41)”. El acto de maquinar somete al protagonista, en tono irónico, a la misma lógica de la civilización decadente. En su crítica la civilización de Occidente, Spengler advierte que

...el hombre fáustico se ha convertido en esclavo de su creación. Su número y la disposición de su vida quedan incluidos por la máquina en una trayectoria donde no hay descanso ni posibilidad de retroceso. [...] el mundo económico de la industria maquinista [...] obliga a la obediencia tanto al empresario como al obrero de fábrica. Los dos son esclavos, no señores de la máquina, que desenvuelve ahora su fuerza secreta más diabólica (Spengler, 2006: 898).

Por eso Macunaíma llega a la conclusión de que “os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens” (Andrade, 1996: 41). A medida de que el héroe intenta descifrar a la ciudad, ella va devorando su identidad pues, en términos spenglerianos, la metrópoli destruye las raíces de la cultura popular rural.

Como se analizó en el capítulo anterior con respecto al lenguaje y a la traducción cultural, la metáfora de la antropofagia desplegada por Oswald de Andrade, es recuperada aquí, pero invirtiendo la dirección cultural del fenómeno: en esta novela, la devoración antropofágica recae en la dominación colonial, y especialmente en el capitalismo moderno.

En efecto, aquí la antropofagia pertenece, sobre todo, al mundo de Pietro Pietra y/o al de la violencia social en la ciudad modernizada. Así por ejemplo, cuando Macunaíma entra en el palacio del magnate, un paulista hierve en una olla, con polenta y otros aditamentos “transculturados”. 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” (Andrade, 1996: 82); en el capítulo XIV, Pietro

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

La crítica al carácter negativamente “antropofágico” del capitalismo reaparece en la enunciación del narrador cuando, en la ciudad –tal como vimos–, ciertos bienes emblemáticos del consumismo (e incluso los sujetos) se revelan como máquinas. En este sentido, aunque Mário de Andrade niega “en privado” su coincidencia plena con la antropofagia⁸⁰, en muchos sentidos *Macunaíma* despliega narrativamente el mismo 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, esta novela opera la misma celebración del carácter tropical de la cultura nacional que algunos de los manifiestos y textos de Oswald de Andrade⁸¹.

Si el conflicto principal de la obra fuese la persecución de Macunaíma al gigante, la historia concluiría con el trinfo del héroe y la recuperación del talismán, pero la ficción avanza, indicando que esta tensión narrativa es menor frente al conflicto más amplio que se despliega entre la naturaleza (tradición) y la civilización (ciudad).

Totalmente descaracterizado por la aculturación, Macunaíma vuelve al Amazonas. Vei, la Sol, guardiana de los trópicos, intenta salvar al héroe, proponiéndole que se case con una de sus tres “filhas de luz”, con la condición de que le sea fiel. Ese casamiento representaría una ruptura con los modelos decadentes europeos y la ligazón con la civilización tropical. Pero Macunaíma inmediatamente después de prometer casamiento y fidelidad a una de las hijas de Vei, la engaña con una portuguesa, aproximándose todavía más a Europa, por lo que Vei desiste definitivamente de protegerlo, e incluso jura venganza. Entonces la Sol lleva al héroe para un lago donde refrescarse del intenso calor; allí encuentra a la Uiara, una sirena de la mitología brasileña que se le presenta con la piel blanca como “os filhos da mandioca” (como los

---

⁸⁰ Al respecto, véase por ejemplo la carta a Alceu Amoroso Lima del 19/5/1928 en Andrade y Alvarenga (1983), en la que Mário le explica a su amigo su no adhesión a Pau-Brasil y la Antropofagia (aunque lo hace en privado; en el ámbito público no hay registros de su discrepancia). Fiel a su posición de líder intelectual y de mediador cultural, intenta no debilitar las filas del modernismo. Ancona Lopez (1974: 19), por su parte, sostiene que *Macunaíma* no fue escrito con intenciones antropofágicas, aunque presente algunos elementos coincidentes dentro de una misma postura estética de nacionalismo crítico.

⁸¹ Véase al respecto Mailhe (2011: 348).

Europeos). Al principio, Macunaíma se resiste, pero la Uirara consigue atraerlo hacia el fondo de la laguna, en donde el héroe entabla una lucha dispar con la naturaleza; de esa batalla emerge “sem perna direita, sem dedões, sem os cocos-da-Baía, sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros” (Andrade, 1996: 165), incluida la *muiraquitã* (por lo que la esperanza de desarrollo propio para el Brasil continúa en la naturaleza tropical).

Ya sin sentido en la tierra, el héroe decide ir al cielo y convertirse en “o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação” (*Ídem* 165). Antes de ascender, escribe un epitafio en una piedra: “NÃO VIM NO MUNDO PARA SER PEDRA” (*Ídem* 165 [única oración de toda la novela que está escrita en mayúsculas]). Símbolo paradójico (como la vida de nuestro héroe) ya que deja escrito en una piedra su deseo de no ser piedra, además de una evidente referencia a la colección de piedras de Pietro Pietra (que petrifica las culturas arcaicas), al talismán que ata al protagonista al trópico, e incluso a la gravitación de Spengler y de Keyserling (para quienes toda la civilización muerta se transforma, metafóricamente, en piedra).

Finalmente, en el cielo Macunaíma se transforma en la Osa Mayor: “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu... (*Ibid.* 166)⁸². De este modo, en términos spenglerianos, la civilización occidental decadente se cruza con una civilización todavía en vías de formación, y acaba contaminándola e impidiendo que ésta se concrete, aunque el ciclo cultural del trópico permanezca en estado de latencia o de barbecho, cifrado en el talismán que Vei ha preservado de la aculturación.

III.2. La religiosidad en Mário de Andrade

En este apartado nos proponemos analizar el modo en que Mário concibe las manifestaciones de la cultura popular, centrándonos especialmente en el registro

---

⁸² Otra vez, en este caso reaparece la síncretismo entre la cosmogonía Taulipang y la europea. Así por ejemplo, para Spengler (2006: 202) el muerto ya no es tiempo; es sólo espacio, es algo que permanece o que ha desaparecido, pero que de ninguna manera se encamina hacia un futuro. Por eso, lo que en sentido estricto permanece, la piedra, es la expresión del reflejo que lo muerto deja en la conciencia vigilante del ser vivo. El alma fáustica aguarda así, después de la muerte corpórea, una inmortalidad, que es su enlace con el espacio infinito transformado en un fervoroso afán de profundidad y de ascensión por el espacio. De este modo el héroe se transforma en tradición.

folclorista y en la re-elaboración ficcional que realiza el autor de las religiosidades populares, especialmente en *Macunaíma* y en el ensayo *Música de feitiçaria no Brasil*.

La mirada etnográfica del intelectual paulista hacia la religiosidad popular es la de un intelectual de vanguardia. Para él los rituales religiosos tienen cierto potencial estético; constituyen un espectáculo creativo. Además, la conexión con lo inconsciente que proveen ciertos ritos populares (a partir de la experiencia de la hipnosis y sobre todo del trance vinculado a la posesión por los *orishás* en los ritos afrobrasileños) redefine un fenómeno fascinante desde la perspectiva de la vanguardia estética.

III.2.1. Un registro “etnográfico” de los ritos populares

Como parte de sus objetivos etnográficos, en diciembre de 1928, durante su viaje como “turista aprendiz”, Mário entrevista, en Natal (Rio Grande do Norte), a dos “maestros” de *catimbó*, Manuel dos Santos y João Germano⁸³. Al día siguiente, lo conducen a una casita modesta en donde tiene lugar el ritual de “*fechamento do corpo*” (según la creencia del *catimbó*, implica volver al sujeto invulnerable frente a todo mal). Se trata de una ceremonia que no requiere experiencia previa en el culto y que no lo compromete a Mário a volverse un practicante, aunque lo pone en contacto con el mundo del *catimbó* no sólo como estudioso del rito sino también como sujeto de la propia acción ritual. El autor deja registro de su experiencia de *fechamento do corpo* primero en cuatro páginas de *O turista aprendiz* (1983a: 250-254), y pocos años más tarde en su conferencia “*Música de feitiçaria no Brasil*” (1983b), donde prácticamente repite el fragmento de *O turista...*

Como etnógrafo y como musicólogo, Mário se interesa por las regularidades presentes en las cantigas del *catimbó*, y por las particularidades que han provocado su estabilización en el inconsciente colectivo, en algunas comunidades del nordeste de Brasil. Así, en una de las fichas recopiladas, clasificadas y presentadas por Oneyda

---

⁸³ Para Oneyda Alvarenga, “el *catimbó* es un culto religioso popular, de formación nacional, frecuente en el norte y noreste brasileños. Con la *pajelança* (de Amazonia, Maranhão y norte de Piauí) y el *candomblé de caboclo* (Bahía), el *catimbó* forma un grupo de religiones populares íntimamente emparentadas, en las que se funden elementos tomados de la hechicería afro-brasileña, del catolicismo, del espiritismo y, principalmente, de reminiscencias de costumbre amerindias, que constituyen su parte principal y característica. El *catimbó* se basa en el culto a entidades sobrenaturales llamadas “Maestros”, concebidas como espíritus, creaciones míticas que con frecuencia se designan como *caboclo* (indio) antepuesta al nombre, o divinización de fallecidos jefes de culto [...]. Invocados por medio de cánticos, los “Maestros” sobrenaturales entran en contacto con los fieles, principalmente por intermedio de los maestros terrestres [...] de los cuales se apoderan. [...]. El acompañamiento de los cánticos se funda en el uso predominante de la maraca” (cf. Giobellina Brumana, 2006: 546).

Alvarenga para su edición de *Música de feitiçaria no Brasil*⁸⁴, Mário analiza en particular las cantigas que tienen como protagonista a alguna entidad brasileña, como *Mestre Carlos*: “linha [...] que encontrei popular e de todos conhecida, tanto no R. G. do Norte, Paraíba como em Pernambuco [...]. Gentil mestre Carlos, deus-menino [...], realmente estimadíssimo e conhecidíssimo no Nordeste [...]” (Andrade, 1983: 266-267). Cabe aclarar que, en el ritual del *catimbó*, “linha” es el canto propio de cada uno de los espíritus que participa de la ceremonia (cada espíritu posee un canto propio que lo identifica; al oírlo, los fieles saben que es él quien está actuando; para llamarlo, el maestro de ceremonia canta hasta que el espíritu desciende).

Mário también reconoce que no son menos populares el joruba *Xangô*, *Ogum* y *Iemanjá* en las regiones del candomblé, de la macumba, de la pajelança y del Vudú. Preguntándosele a qué se debe el hecho de que sus *linhas* difirieran tanto, responde que

...são linhas excessivamente africanas ainda, com textos que não satisfazem a psicologia popular, que exige música cantada e portanto compreensível, para que possa cantar [...], pra ele povo cantar exige maior ou menor mas sempre alguma compreensibilidade de texto. Não basta: exige ainda compreensibilidade musical, melódica, rítmica, arabescos enfim que ele reconheça e que lhe possam ser familiares (Andrade, 1983b: 267).

En *Música de feitiçaria...*, las observaciones del autor respecto del *catimbó* evidencian el interés del autor como etnomusicólogo erudito, volcado al estudio del folclorismo musical como objeto científico de investigación. Mário se posiciona así como mediador y traductor cultural, entre los sectores populares (urbanos y rurales), los grupos medios y la elite letrada.

Otra vez, tal como vimos en los análisis previos de *Macunaíma* en esta tesis, Mário parece aspirar a que los regionalismos puedan ser superados por el nuevo archivo folclorista, que pasaría a delinear a Brasil como nación, como una totalidad orgánica integradora. Intentando identificar un sustrato cultural más representativo a nivel nacional, varias veces en este ensayo rechaza las prácticas afrobrasileñas,

---

⁸⁴ La conferencia literaria titulada “Música de feitiçaria no Brasil”, leída en la Escuela Nacional de Música de Rio de Janeiro, conforma el libro *Música de feitiçaria no Brasil* (1983b) organizado por su discípula Oneyda Alvarenga (y con el que trabajamos aquí). Dicho libro también incluye 49 cantigas de culto (letras con anotación musical), además de lo que sus informantes le describieron de los diversos personajes míticos que aparecían en las letras –33 en total–, a lo que se suman algunas oraciones y recetas mágicas.

manifestándose en cambio en favor de las de base indígena, mestizadas, por su grado mayor de difusión (y por ende, de representación social). Así por ejemplo, advierte que el *catimbó* encarna un mestizaje indígena/católico modélico a nivel nacional, contrastante con el afrobrasileñismo más exótico y difícilmente extendible, de algunos sectores y áreas de Brasil. Evidentemente, en este tipo de juicios Mário (asumiendo una posición común al modernismo paulista en general), se inclina en favor de la vertiente indigenista, cuya gravitación es mayor (por razones históricas) en San Pablo, y devalúa en cambio las prácticas de raíz africana, legitimadas especialmente por el regionalismo nordestino (que encarna los intereses de viejas oligarquías de esa área, desplazadas del escenario económico y político nacional, precisamente por la hegemonía de San Pablo).

Además, compara el *candomblé* de Bahía y la *macumba* carioca con el *catimbó* nordestino, repitiendo un juicio bastante extendido en la época, acerca de que en los cultos del *candomblé* y la *macumba* se invierte la relación asimétrica de género propia de la sociedad brasileña, dándole a las mujeres, en el rito, un poder que se les niega fuera de éste⁸⁵, mientras que en cambio, el *catimbó* respeta la hegemonía masculina, siguiendo el ejemplo de la Iglesia Católica (y de hecho, en su “*fechamento do corpo*”, doña Plastina, junto a otras tres muchachas, permanece en un rincón en silencio, para luego apenas contener al etnógrafo, cuando ocurre el trance de uno de los “*mestres*”). De esta posición secundaria de la mujer en el rito, Mário deriva que el *catimbó* puede alcanzar una representatividad nacional, mientras que los otros dos cultos no:

...a mulher tem posição subalterna no catimbó e não avulta como no candomblé bahiano ou na macumba carioca [...]. O catimbó, já muito mais nacional que o candomblé, pode nesse ponto ter sofrido da desimportância da mulher na feitiçaria nacional, onde as bruxas só persistem nos contos infantis ou será ainda mais uma influência católica onde as sacerdotisas não existem. Poderá porventura ter também sofrido influência ameríndia em que também a mulher feiticeira não existe (Andrade, 1983b: 32).

Así, el etnógrafo folclorista incorpora, dentro de las coordenadas de su archivo, el culto del *catimbó* como culto nacional, en tanto respeta las normas de la sociedad patriarcal, donde la mujer tiene un papel secundario. En este sentido, el escritor paulista parece pensar la reformulación del archivo de la cultura nacional, teniendo en cuenta variables

---

⁸⁵ Véase al respecto, por ejemplo, el trabajo de Ruth Landes, *A cidade das mulheres* (1967) quien investiga el candomblé como espacio de inversión de género. (Publicado originalmente en inglés como *The city of woman*, 1947).

de representatividad tanto regionales como de género, y asumiendo un punto de vista conservador en este sentido. Sin embargo, más adelante (tal como puede verse en una nota del escritor, agregada por Oneyda Alvarenga a la edición póstuma del libro, se observa que sus preocupaciones comienzan a trasladarse al ámbito colectivo). Contradiendo su posición anterior, allí afirma que el *catimbó* es una manifestación individual y no colectiva, por ende dudosamente representativa de un folclorismo extendido:

...[es] esencialmente excrecente, parasitário e anti-nacional. Por anti-nacional, quero dizer que é feitiçaria individualista, criada mais por indivíduos espertos se aproveitando do processo de dominar o que são os ritos e cultos, do que uma superstição propriamente, que é fenômeno espontâneo e coletivo (*Ibid.* 217).

En el proyecto folclorista de Mário, no es casual que centre su discusión en el campo de la religión, no solo porque ha sido históricamente el gran centro de la estigmatización de las culturales populares (especialmente, por la demonización de la posesión ritual), sino también porque, en su horizonte analítico, está latente el concepto de “religión” en su sentido primigenio de *re-ligare*: su preocupación por la comunión, entendida como unidad de los individuos de una *comunitas*, está presente en este y en otros de sus trabajos sobre música popular. Además para Mário la religión, así como también el arte (incluyendo las manifestaciones del folclore), tiene la particularidad de suscitar la activación del sustrato inconsciente de la memoria colectiva. Este elemento refuerza el puente trazado por el vanguardista entre religión y exploración estética, pero no deja de implicar un gesto moderno y secularizador que desacraliza las prácticas populares.

Por ejemplo, en *As danças dramáticas do Brasil* (escritas entre 1934 y 1944), buscando reunir y conceptualizar las canciones, con sus bailados, afirma *a priori* que, curiosamente, ninguna de las danzas dramáticas que creó el pueblo brasileño celebra hechos históricos, de lo cual deriva que probablemente no tienen un origen profano sino religioso. En verdad, el tema de cada bailado resulta conjuntamente profano y religioso, porque representa al mismo tiempo un factor práctico, inmediatamente condicionado a una transfiguración religiosa. Para el autor, la finalidad religiosa es la que le dio su origen a los bailados, su razón de ser y su tradicionalización. Con el transcurso del tiempo, ciertos elementos de una danza dramática fueron cobrando importancia, perdiéndose la dimensión religiosa originaria.

Varias veces, Mário recalca en el ensayo los sentidos contradictorios que se vehiculizan durante su “fechamento do corpo”, incluido el sentido estético que vuelve el rito una experiencia próxima a la del arte. En esta dirección, resulta significativo el hecho de que, a pesar del esfuerzo del ensayista por preservar una perspectiva relativista, construye una valoración contradictoria de rechazo racional del rito y, al mismo tiempo, de empatía afectiva y de fascinación etnográfica y estética. Así por ejemplo, advierte que

...depois de ter entrado muito na intimidade dos meus dois Mestres, na última sexta-feira do ano, que embora fôsse dia par era sempre muito propício pras coisas de feitiçaria, resolvi “fechar meu corpo” [...]. É impossível descrever tudo que se passou nessa cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado. E poética (Andrade, 1983b: 32)⁸⁶.

El “fechamento” aparece además cargado de tensiones sincréticas. El ritual se realiza de noche, en el fondo de la pequeña casa de doña Plastina, para evitar que el eventual griterío de los “espíritus”, siempre impredecibles, atrajese a la policía; los maestros de la ceremonia hacen que el escritor se siente a oscuras; luego dos velas iluminan la escena; una mesa sirve de altar y sobre un mantel blanco se ubica la “princesa” –un plato hondo, especie de ara del ritual–, situado junto a otros objetos ceremoniales: velas, maracas, pipas, aceite, agua bendita, aguardiente y *cauim*⁸⁷. El poeta está flanqueado, a su derecha, por “Mestre” João, un mulato ya mayor, y a su izquierda, por “Mestre” Manuel, quien acompaña la sesión; en las sombras, al otro lado del cuarto, están en silencio doña Plastina y tres mujeres más. La ceremonia comienza con una serie de invocaciones a diversos santos católicos; luego se van sumando los instrumentos rituales (maracas, tambores, caracoles utilizados como instrumentos de soplo, con valor de invocación, cascabeles, etc.), “A cada canto seguia-se sempre um grande gesto cabalístico riscado no ar com o barulhinho do instrumento mítico e o refrão surdo, gritado [...] pelos dois feiticeiros: ‘Áiiii!... Trunfei! Trunfá!.. Trunfá riá!...’” (Andrade,

---

⁸⁶ Esta descripción de la ceremonia de *catimbó* no presenta rasgos diferentes de los que aparecerían años más tarde en los trabajos de Câmara Cascudo (1988 [1934]) y (1978) y de Roger Bastide (2004), cuyas etnografías pueden ser mucho más extensas, pero no mucho más esclarecedoras para el lector actual.

⁸⁷ Como explica el propio Mário, el *cauim* es una bebida hecha con jurema, planta estimulante utilizada exclusivamente en el ritual del *catimbó*. También la jurema es empleada como estupefaciente místico, fumada en vez de bebida.

1983b: 36)⁸⁸. Poco a poco, el ritmo de esa cantiga de invocación, y la monotonía de las maracas, van sumergiéndolo al poeta en un estado de hipnosis. Esta vivencia se repite en Recife, cuando intenta anotar las cantigas y ritmos de tambores de un grupo de *maracatu*: “...estava esquecido de mim, nesse trabalho de escrever, quando senti um mal-estar doloroso, a respiração opressa, o sangue batendo na cabeça como um martelo, e uma tontura tão forte que vacilei. Senti a respiração faltar, e cairia fatalmente senão me retirasse afobado daquele círculo de inferno” (Andrade, 1972: 19). En este caso, lo interesante es que, retomando deliberadamente la psicología de las multitudes y otras teorías vinculadas a la exploración de la hipnosis en entresiglos, Mário confirma el carácter místico de la música por su poder hipnótico, pero se aparta de cualquier patologización o condena de los estados de inconsciencia como negativos. Aquí es donde la concepción vanguardista y psicoanalítica del sujeto (marcada por el reconocimiento del poder creativo de lo inconsciente) alcanza un nivel importante de expresión.

En efecto, en la genealogía que realiza Mário, los conceptos de inconsciente y de instinto son entendidos como constituyentes de la memoria del archivo popular/nacional. Resulta fundamental destacar que, en *Música de feitiçaria...*, se hace evidente la apropiación del concepto de “mentalidad primitiva” de Lévy-Brühl (uno de los principales autores que influyen en la formación antropológica de Mário, junto a Tylor y Frazer)⁸⁹. Lejos de cualquier juicio evolucionista, Mário celebra la existencia de una mentalidad “primitiva” o “pre-lógica”, como forma de conocimiento del mundo particular, representativa de la creatividad popular. A través de estos autores, Mário postula la supervivencia de las raíces religiosas de las manifestaciones folclóricas, integradas como parte del inconsciente colectivo de los sectores populares (y con él, de un pasado remoto aún activo en el presente)⁹⁰.

Los vínculos entre música y religión atestiguan, según el autor, la universalidad de los poderes estupefacientes de la primera. En *O turista aprendiz* varias veces pasa algo semejante con el movimiento del barco. Por ejemplo, cuando está llegando a Río

---

⁸⁸ Por lo que el poeta averigua más tarde, el verbo “trunfar”, usado por los “mestres”, es una evidente y natural contaminación del verbo “triunfar”, usado en los juegos de naipes y sobre todo en el “jogo do bicho”, muy popular en el nordeste brasileño.

⁸⁹ Véase Lopez (1972a) y Birman (2009).

⁹⁰ Sobre este tema, pero para pensar algunas obras del brasileño Arthur Ramos y del argentino Bernardo Canal Feijóo, véase Mailhe (2013).

de Janeiro, el “turista” escribe, en su diario de viaje: “Visto assim do mar, o Rio iluminado da noite é alucinante. Uma alucinação que se mexe com rapidez, pra ser bem explícito. Me deixo levar. A água geme oleosa, pesadíssima, refletindo devagar a iluminação assanhada das praias” (Andrade, 1983a: 54).

Mário busca diversas vías de exploración del inconsciente. Influenciado por las lecturas de Lévy-Brühl, advierte que las experiencias de éxtasis, producidas por la conjunción entre música y danza, generan la creencia en que el sonido no es un hecho físico-acústico, sino una especie de “potencia mística”. En verdad, los pueblos “primitivos”, según este autor, crearon fantasiosas explicaciones sobrenaturales para los intensos efectos psíquico-físicos de la música, para dar cuenta de estados que la medicina científica moderna aún no puede explicar completamente. La música, afirma Mário, es una fuerza hipnótica que altera los sentidos. Los ritmos populares actúan poderosamente sobre el cuerpo, “dionisiándolo” hasta dejarlo lábil. En *Música de feitiçaria...* Mário compara estos ritmos con los “aleluias” de los cantos gregorianos (que, para San Agustín, corresponden a momentos en los que el alma, libre de prisiones terrestres, canta sin palabras, sin conciencia, atontada de júbilo).

El elemento principal de ese poder de la música no es sonoro sino rítmico. Siguiendo a Paul Souriau, psicólogo de la Escuela de Nancy –según aclara el propio Mário–, la música ejerce sobre las personas una sugestión hipnótica, especialmente gracias al ritmo⁹¹. En ese sentido, el escritor paulista sostiene que

Eu insisto sobre essa qualidade hipnótica procurada pela nossa música popular. Nossa gente em numerosos gêneros e formas de sua música principalmente rural, cocos, sambas, modas, cururus, etc., busca a embriaguez sonora. A música é utilizada numerosas vezes pelo nosso povo, não apenas na feitiçaria mas nas suas cantigas profanas, especialmente coreográficas, como um legítimo estupefaciente. Da mesma forma que [...] o neto do Inca decaído traz sempre na boca as folhas da coca, o homem brasileiro traz na boca a melodia dançada que lhe entorpece e insensibiliza todo o ser. Ela não é apenas uma evasão sexual do indivíduo ou uma expressão dos interesses sociais do grupo. É um estupefaciente, um elemento de

---

⁹¹ La hipnosis es el gran objeto de estudio en la psiquiatría francesa (y latinoamericana) de entresiglos. Las escuelas francesas de la Salpêtrière y de Nancy descubren los efectos de la hipnosis, por ejemplo en la reversibilidad de los síntomas histéricos. Estas corrientes de cientificismo positivista prueban que, en efecto, el ritmo repetitivo es una vía hipnótica muy difundida desde los cultos primitivos. Sobre la exploración del sonido en la hipnosis en el caso de Charcot, por ejemplo véase Gauchet y Swain (2000).

insensibilização e bebedice que provoca, além da fadiga, uma consunção temporânea, e talvez da vida inteira, ai que preguiça!⁹²... (Andrade, 1983b: 43).

Para afirmar el carácter hipnótico de la música, el autor construye una genealogía de pueblos y culturas antiguas (aztecas, egipcios, indios, griegos, sirios, persas, etc.) que atribuyen la creación del arte musical a los dioses, buscando así, como etnomusicólogo, dar cuenta de las características intrínsecas del fenómeno musical que desencadena el trance (la creencia mística de los “catimboizeros” y de los practicantes de otros cultos religiosos no es más que la consecuencia de los estados alterados de conciencia, desencadenados por la música). Para el autor, este es el motivo por el cual música y religión se complementan:

Ora, se a gente consegue raciocinar, não com a nossa mentalidade, mas com a mentalidade primitiva tal como a concebeu Levy-Brühl, repara que essa concepção primária da música é perfeitamente conseqüente, coerente. A música é uma força oculta, incompreensível por si mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes. Por outro lado é a mais socializadora e dinâmica, a mais dionisiaca e hipnótica, especialmente nas suas formas primárias em que o ritmo predomina. Assim, a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima (Andrade, 1983b: 44).

El ritmo “dinamiza” y “colectiviza” al ser, lo exalta y “hechiza”, alterando el modo de funcionamiento mental. Como la música no vehiculiza representaciones, deja al individuo disponible para el trabajo de las facultades no racionales, expuesto a la sensibilidad y a la imaginación. Al igual que Roger Bastide, Mário construye así una versión secularizadora –pero al mismo tiempo despatologizante– del rito⁹³. Si el paulista educado e incrédulo sucumbe al sonido hipnótico del catimbó o del maracatu, también el resto de las personas lo harían, independientemente del grado de educación recibido; todas las personas son pasibles de ser privadas temporariamente de la racionalidad, en una especie de regresión psíquica propiciada por la música. Esto es un cambio radical respecto del preconcepto positivista acerca de la irracionalidad, visible por ejemplo en la obra del psiquiatra y antropólogo Raimundo Nina Rodrigues, que patologiza el trance

---

⁹² Referencia irónica a una de las características principales de Macunaíma que analizamos antes, centrado principalmente en el constante estado de pereza y búsqueda de placer que manifiesta este personaje y que el autor las ve como cualidades inherentes al pueblo brasileño.

⁹³ Para el caso de Bastide, véase Mailhe (2010).

como manifestación patológica (de histeria), condenando así la peligrosidad de los ritos populares (Rodrigues, 2006).

Tal como pudimos observar, *Música da feitiçaria...* se organiza desde la experiencia de “fechamento do corpo”, a la cual el autor va agregando notas y comentarios. Por momentos, el relato de su experiencia subjetiva presenta marcas de fascinación –pero también de rechazo, e incluso de crítica paródica– ante el “espectáculo” al que asiste. De este modo, el etnógrafo intelectual se posiciona deliberadamente como un “otro” frente a estos sujetos y saberes espurios⁹⁴. Hay varias marcas en el texto que evidencian esta distancia: por ejemplo, patologizando el trance del *mestre* João, advierte que su estado “epiléptico” es “uma coisa horrível como nunca vi” (Andrade, 1983b: 51). Además, este personaje incorpora el espíritu de un indio amazónico que, con un habla prácticamente ininteligible, ejecuta movimientos torpes, a tal punto que “...oscilava, oscilava, perdeu o equilíbrio, foi bater com a cabeça na parede, pam! Agicé tinha ido embora” (*Ídem*). El espíritu se retira para ser reemplazado por otro, que se encarga de iniciar el “fechamento...”:

Mestre Xaramundi foi bom para mim, consentiu em abrir a sessão e principiar o fechamento de meu incorrigível corpo. Foi o momento mais penoso da cerimônia. Xaramundi é limpador de matéria [...]. Não conseguiu descobrir que eu estava ali por simples curiosidade etnográfica, porém achando que naturalmente eu, paulista e cidadão desta república, devia estar de matéria suja (entenda-se impuro e pecador) pingou cera quente nas minhas mãos pra que eu, com simbologia fácilima, sofresse um leve ardor dos fogos pугatoriais e me purificasse todo (Andrade, 1983b: 55).

Luego comienzan una serie de bofetadas que el *medium* se da a sí mismo. *Mestre* Manuel las cuenta:

...vinte e uma contadas, implacáveis, a última tão forte como a primeira [...]. Limpou nada! [...]. Mestre João [...] epiléptico caiu como um pau, pof! Bateu com a cabeça na parede afastada, escorregou por ela, pan! Bateu no canto da saleta pequena e rolou pelo chão. Dona Plastina me acalmava: -Não se incomode

---

⁹⁴ Al respecto se puede observar un paralelo con la parodia del mismo ritual en *Memórias de um sargento de milícias* (1852) de Manuel Antônio de Almeida. La experiencia etnográfica que narra Mário es moldeada por la ficción. Véase el análisis clásico de Cândido (1970) de la obra de Almeida. Allí se ponen de manifiesto las tensiones de esta producción romántica (y de otras del mismo período) problematizando la construcción de la identidad nacional a través de la visibilización del mestizaje racial y de las prácticas populares tradicionales.

dotô! É assim mesmo [...]. Os tombos continuaram, os cantos e os sacrifícios. Os deuses vinham e iam se embora não querendo fechar o meu corpo impuríssimo (*Ídem*).

Como se puede ver, el escritor pone en evidencia irónicamente el rechazo de varios espíritus que no acceden a cumplir con la protección a su “incorrigível” e “impuríssimo” cuerpo, pero aclara que en realidad él está allí por “simple curiosidad etnográfica”, y que además es “paulista y ciudadano de la república”, pero fundamentalmente “dotô”, según doña Plastina; es decir, un sujeto constituido y legitimado socialmente como “otro” respecto de esa práctica.

Por otra parte, lee con distancia “objetiva” la moral de los *mestres*, desmereciendo a uno de los catimbozeiros: mientras que *mestre* João es un mulato viejo y sincero, *mestre* Manuel “não, um farsante de marca maior, charlatão cabotino e pararaca” (*Ibid.* 56). La sesión termina con la llegada de *mestre* Carlos, quien consigue finalmente “fechar o corpo” del poeta.

Mário cierra su análisis con un distanciamiento máximo respecto de la sacralidad del ritual, ironizando acerca de la compra del “fechamento...”, y sobre el consumo capitalista de las prácticas religiosas populares en general:

E assim eu saí da casinhola de Dona Plastina, bastante lírico e meio com vontade de rir [...]. Meu corpo, pela força musical dos deuses estava fechado pra sempre contra as injúrias dos ares, da terra, de debaixo da terra e das águas do mar. Preço: trinta mil réis (*Ibid.* 57).

III.2.2. Reelaboraciones literarias de la religiosidad popular

En el capítulo VII de *Macunaíma*, titulado “Macumba”, el rito al que asiste el protagonista suscita una experiencia de cohesión colectiva por la vía de la mística irracional. A su vez la narración carnavelsca de los sucesos del ritual da cuenta del conocimiento etnográfico del autor de estas manifestaciones religiosas populares.

Versión carioca del candomblé, al definir la macumba Câmara Cascudo (2005: 347) afirma que “na acepção popular do vocábulo, é mais ligada ao emprego de ebó, feitiço, coisa feita, muamba; é mais reunião de bruxaria que ato religioso, como o candomblé.” Y es precisamente esta acepción –la de una sesión de brujería en un

contexto urbano—, la que Mário dramatiza literariamente, a partir de diversas fuentes (por ejemplo, Mário confiesa, en el prefacio a una de las ediciones de *Macunaíma*, que uno de sus informantes por entonces es un “ogã carioca bexiguento e fadista de profissão”; cf. Cavalcanti Proença 1974: 167)⁹⁵.

El rito recreado por Mário resulta en una práctica sincrética, que recupera elementos de las diferentes modalidades de este ritual practicadas en diversas regiones de Brasil. En el ámbito de la ficción, Macunaíma decide viajar a Río de Janeiro para vengarse del gigante Piaimã, allí asiste a la evocación de uno de los *orixás* de la macumba, cuyo nombre es Exú, una potencia que presenta características ambivalentes (y que en algunos cultos se asocia simplemente con el demonio, tal como se lo identifica en *Macunaíma*). Exú se hace presente a través de una “polaca” (extranjera y/o probablemente prostituta, según el uso del término “polaca” en Río de Janeiro), quien oficia de *cavalo* para la manifestación del *orixá*.

Podemos observar claramente el carácter sincrético del ritual descrito por el escritor paulista, que incorpora elementos de la *pajelança* de procedencia amazónica, del candomblé y del culto católico. Así, conscientemente Mário fusiona los diversos ritos. En efecto, entre “todos os santos da pajelança” invocados por la mae-de-santo, figuran tanto criaturas procedentes del imaginario amazónico (como la expresión “icá” para denominar al diablo, según vocabulario de la tribu amazónica de los caxinauá, o la Boiúna, “o mais popular dos mitos amazônicos”; Câmara Cascudo 2005: 74), como así también los *orixás* afro-brasileños (como Xangô, Omulu y Obatalá). Junto a los elementos amerindios y de origen africano, también se pueden observar manifestaciones de la cultura europea. En primer lugar, la visión de Exú como encarnación del mal (según su identificación con el diablo en la tradición judeocristiana), así como también el rezo del Padre Nuestro, adaptado para la invocación de Exú.

Junto con el carácter sincrético del rito, los propios participantes del mismo constituyen un colectivo heterogéneo (en términos de clases sociales, grupos profesionales y niveles culturales), pero en proceso de integración, duplicando así el anhelo del intelectual paulista de cohesión colectiva transregional por la vía de una comunión “extática”. Así, si el rito ficcionalizado es un mosaico de prácticas diversas integradas, los participantes también forman un mosaico social en proceso de

---

⁹⁵ Se trata del músico Pixinguinha quien, en octubre de 1926, se encontraba en San Pablo.

integración comunitaria. En efecto, entre negros, mestizos e inmigrantes, se fusionan “advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos [...] marinheiros marcineiros jornalistas ricos gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados públicos!...” (Andrade, 1996: 57). Aquí, como en el resto de la rapsodia, las típicas enumeraciones sin coma, se repiten varias veces, insistiendo en el carácter procesual, irracional y de cohesión. Finalmente, la enumeración se cierra incluyendo a todos los amigos y colaboradores de la propia vanguardia modernista, como si el rito se metamorfoseara en la propia experiencia de la vanguardia estética: “E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros, saíram na madrugada” (*Ibid.* 64).

Esta escena presenta la macumba como un posible paradigma de la utópica sociedad brasileña, integrada a partir de las prácticas populares como fundamento de la cohesión social.

III.3. Breves consideraciones finales

En este capítulo hemos analizado la mirada de Mário hacia la cultura popular, indagando en torno a algunas de las lecturas filosóficas, antropológicas y psicoanalíticas que le permiten redefinir conceptos claves como los de “carácter nacional”, “primitivismo” y “tradición”, entre otros.

Al respecto, pudimos observar que el autor de *Macunaíma* cuestiona la mirada eurocéntrica, dominante en la percepción de lo popular, privilegiando en cambio la definición del país a partir de sus márgenes y de sus tradiciones populares, desde una perspectiva relativista que abrevia en diversos marcos teóricos.

Advertimos así un sincretismo, ya que en su obra no sólo gravitan elementos provenientes de la cultura popular y de la creación culta de vanguardia, sino también de diversas teorías (fundamentalmente de la filosofía de la historia de Herder, Spengler y Keyserling) centradas en la relación entre los binomios carácter nacional/medio geográfico, naturaleza/civilización, y en los conceptos de raza y tradición, entendidos como factores culturales. De esta forma, consideramos que el esfuerzo de Mário por amalgamar teorías diversas favorece la gravitación del mestizaje en otros planos, más allá de la hibridación entre las culturas populares.

Hemos postulado que, para Mário, la comunión del pueblo con el medio define las bases de la identidad nacional. Esa concepción es afín al pensamiento romántico de

matriz herderiana en sentido amplio. Asimismo, en la lectura de *Macunaíma* hemos advertido que su nacionalismo lo lleva a confiar en un posible renacimiento cultural nacional y/o americano, en lazo con la tesis spengleriana sobre la teoría de los ciclos (en auge entre los intelectuales americanistas de la década del veinte). Romanticismo herderiano y teoría spengleriana le permiten formular una afirmación relativista de la periferia, afirmando así la identidad cultural nacional y confrontando críticamente con la modernización capitalista de los centros nacionales y mundiales. Del mismo modo, a partir de las tesis de Keyserling, el autor de *Macunaíma* lleva a cabo una fuerte valorización del pueblo brasileño, legitimando su sensibilidad, su capacidad de vivir en una cultura que se apoya en el Ser, y con él, en el arte y en el ocio creador, oponiendo el progreso material (como civilización alienante) a la cultura primitiva, e idealizando a esta última (y en particular, al folclore) al considerarla una adaptación armónica entre el carácter social y el clima tropical. En esta dirección, la metáfora de la antropofagia, cara al movimiento modernista de San Pablo (y en especial a la obra de Oswald de Andrade) es recuperada, pero invirtiendo la dirección cultural del fenómeno: la devoración antropofágica recae en la dominación colonial, y en especial en el capitalismo moderno, es decir, en la violencia social en la ciudad modernizada.

El registro etnográfico realizado por Mário sobre los ritos populares, y sobre todo su re-elaboración ficcional, es propia de un intelectual de vanguardia, fascinado con el doble potencial de estas prácticas, tanto estético (por su espectacularidad coreográfica, musical, mítica y poética) como hipnótico (dada la conexión con la creatividad inconsciente que provee la experiencia del trance). Esta valoración positiva, que converge con la perspectiva posterior del antropólogo francés Roger Bastide, implica romper con la condena patologizante de los estados de inconsciencia, elaborada por la antropología y la psiquiatría hegemónicas en el positivismo de entresiglos. De cualquier modo, la conversión de la religión en experiencia estética, en Mário, no deja de implicar un gesto moderno y secularizador, aplicado desde arriba y desde fuera, sobre el misticismo popular. A la vez, a pesar de la evidente fascinación que manifiesta durante la ceremonia del *catimbó*, su relato también presenta indicios de rechazo, e incluso de crítica paródica ante el “espectáculo” al que asiste. De este modo, el etnógrafo intelectual se posiciona deliberadamente como un “otro” frente a estos sujetos y saberes “espurios”.

Además, la activación de ese sustrato no-racional operaría tanto en el campo de la memoria individual como en el de la colectiva, siendo entonces un elemento clave en la consolidación de las bases inconscientes de la nacionalidad. De hecho, Mário postula la supervivencia de las raíces religiosas de las manifestaciones folclóricas, integradas como parte del inconsciente colectivo de los sectores populares (y con él, de un pasado remoto aún activo en el presente).

Mário considera que lo inconsciente es constituyente de la memoria del archivo popular/nacional y, en consecuencia, el escritor celebra la existencia de una mentalidad “primitiva” o “pre-lógica” como forma de conocimiento del mundo. Por eso Mário aspira a que también, en el plano de la religiosidad popular, se consolide un nuevo archivo folclorista que supere los regionalismos y que delimite a Brasil como nación, como una totalidad orgánica integradora. Así por ejemplo, su reelaboración literaria de la sesión de macumba, en *Macunaíma*, se constituye como una práctica sincrética que recupera elementos de las diferentes modalidades de este ritual, practicadas en diversas regiones de Brasil (además, como vimos, los propios participantes del rito constituyen un colectivo heterogéneo, en términos de clases sociales, grupos profesionales y niveles culturales, pero en proceso de integración, duplicando así el anhelo de cohesión colectiva trans-regional). Así, la religiosidad popular (recreada en el registro etnográfico y/o en la elaboración ficcional) se presenta como una vía privilegiada para consolidar la cohesión social.

Sin embargo, si bien se esfuerza por encontrar (o forjar) una síntesis representativa a nivel nacional, a menudo Mário tiende a rechazar las prácticas afrobrasileñas, y a inclinarse en cambio en favor de las de base indígena, argumentando su grado mayor de difusión y, por ende, de representación social. Detrás de este gesto es posible entrever la presión de su propio regionalismo paulista, en pugna con el afrobrasileñismo nordestino, como traducción de las tensiones entre grupos y elites regionales en disputa a nivel cultural, así como también a nivel político.

*

En esta primera parte de nuestra investigación, hemos analizado cómo la práctica del coleccionismo, por parte de Mário, se vincula con un concepto particular de “archivo”: tanto de objetos tangibles –obras de arte, iconografía proveniente del ámbito religioso, libros, fotografías– como de elementos no tangibles de la cultura popular –canciones y rituales religiosos, frases, proverbios y términos propios del lenguaje popular– que constituyen su colección archivística. De este modo, consideramos que sus selecciones y revisiones de la cultura conforman, en este momento particular de redefinición de la identidad nacional, un espacio privilegiado de integración simbólica de fragmentos regionales diversos, dispuestos a forjar dicha identidad por convivencia bajo el propio régimen integrador de la colección.

A continuación, nos proponemos considerar el “archivo de imágenes” forjado por el autor de *Macunaíma*, centrándonos en su concepción de los nuevos medios de representación del siglo XX, en particular el cine y la fotografía. Nos interesa especialmente observar si valoriza estos nuevos recursos para la documentación, el archivo y el resguardo de los elementos de la cultura tangible y no tangible del universo popular, así como también indagar en qué medida estos lenguajes de la modernidad le proporcionan un nuevo modo de representación de las culturas populares, e incluso preguntarnos si encuentra vasos comunicantes entre estas tecnologías y los recursos formales de la creatividad popular.

*

Segunda Parte

Archivo de las imágenes

IV. Análisis de la crítica cinematográfica en Mário de Andrade

Escrever arte moderna não significa para mim
representar a vida atual no que tem de exterior:
automóveis, cinema, asfalto.

Si estas palavras freqüentam-me o livro
não é porque pense com elas escrever moderno,
mas porque sendo meu livro moderno,
elas têm nele sua razão de ser.

Mário de Andrade
“Prefácio Interessantíssimo”
Paulicéia Desvairada

Introducción

Cuando Eric Hobsbawm (1998) analiza las relaciones entre el surgimiento y el desarrollo de la modernidad o, más específicamente, el desarrollo de una sociedad moderna de consumo, entre las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, sitúa como escenario la emergencia de la cultura de masas y la constitución de los estados-nación. En efecto, el historiador británico dice que es posible detectar, en los países centrales, cómo los medios de comunicación masiva –la prensa periódica, la radiodifusión y el cine– forman parte de las aspiraciones de supremacía política, económica y cultural de los nacionalismos emergentes y, en muchos casos, de su aparato discursivo. La existencia de los estados-nación, es decir, macro-estructuras de instituciones sociales interconectadas y ligadas a la educación y a la cultura, asumen particular importancia en la construcción de un sentido nacional de la identidad colectiva.

Este impulso por construir una modernidad autóctona, sobre todo durante las décadas de 1920 y 1930, resulta hegemónico en gran parte del contexto latinoamericano. De este modo, y remitiendo al epígrafe que abre este capítulo, los intelectuales se preguntan cómo resolver de un modo original la imperiosa necesidad de “ser modernos”.

Al mismo tiempo, nosotros nos preguntamos de qué otra forma sería posible describir, comprender y apreciar ciertos fenómenos culturales, específicamente modernos (como la literatura brasileña de los años veinte), sin que se insista de manera conjunta y comparada en dos formas que se han influenciado mutuamente durante todo

este siglo: la narrativa de ficción literaria y la narrativa cinematográfica. Es innegable que el cine y otros sistemas de imágenes pertenecientes a la misma familia tecnológica (como la fotografía y la publicidad), han influido en toda la literatura de vanguardia.

Particularmente en Brasil estas preguntas comienzan a tener respuestas a partir de la emergencia, en la esfera pública, de jóvenes intelectuales que –desde su propia producción crítica o ficcional, así como de proyectos culturales compartidos– insisten en la necesidad de una renovación de la cultura. Este afán de actualización se vincula con una pretensión de ruptura con el pasado, con la incorporación de nuevos modos de expresión foráneos, pero con la premisa de descifrar el enigma de la propia particularidad, de la propia identidad, lo cual es asumido por ellos como un requisito ineludible.

En ese sentido, la Semana de Arte Moderna, celebrada en febrero de 1922 en San Pablo constituye, como vimos antes, un hito fundamental en la renovación del campo cultural brasileño. Es el puntapié inicial para la liberación de los dogmas académicos vigentes, la apertura de nuevos caminos para la innovación estética y, sobre todo, el despertar de la quietud por parte de un público acostumbrado a la pasividad tanto en materia artística como en el ámbito de la crítica cultural. Pero aún así, las propuestas de la Semana no son lo suficientemente radicales con respecto a los vehículos por medio de los cuales se proponen promover su renovación artística, ya que hay dos grandes medios de expresión ausentes en los cinco días del evento: ellos son el cine y la fotografía. En las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo XX, estos dos lenguajes están en plena ebullición. Sus artistas saben cómo aprovechar su potencial estético, intrínseco a las tecnologías de producción de la imagen, con el fin de actualizar los modos de representación (que rápidamente inciden incluso en campos diversos como la literatura, las artes plásticas o la música).

Pero a pesar de este vacío, referido a estos novedosos modos de expresión en 1922, en San Pablo algunos de los modernistas reconocen y comienzan a explotar paulatinamente la potencia creativa y la capacidad de producción del cine y de la fotografía, vinculados a mirar el mundo a través de renovadas formas de expresión, y apelando a novedosos instrumentos provistos por la tecnología del momento (Xavier 1978, Bernardet 1979, Sales Gomes 2001, Avellar 1994, Santos Cunha 2011). Los teóricos y escritores del modernismo brasileño se mantienen distantes respecto de la gran revolución, en materia de representación, que por entonces estaba provocando el

cinematógrafo en gran parte de los países centrales, con la excepción de dos figuras claves del primer modernismo: Mário de Andrade y Oswald de Andrade (Santos Cunha, 2011: 64-72). El primero de ellos, si bien inicialmente considera al cine como un “arte infante” (Andrade, 1980: 258), cree que es posible incorporar la técnica a un modo de pensar, sentir y producir arte basado en una conceptualización estética moderna y, fundamentalmente, brasileña. Oswald y Mário no limitan su elogio al nuevo arte, sino que lo absorben de manera crítica como un elemento motivador de la discusión cultural, impulsando el ejercicio de una modernidad consecuente con los nuevos tiempos, por ejemplo apelando al cine como punto de referencia para la producción de las obras literarias modernistas⁹⁶.

Al mismo tiempo, al analizar la historia del cine en Brasil, es posible identificar dos grandes áreas de reflexión bastante delimitadas con respecto a la teorización cinematográfica: por un lado, aquellos que piensan en el cine en tanto inmediatez del binomio industria/arte popular y, por otra parte, los que –como Mário y Oswald de Andrade– ven en el cine la posibilidad de llevar a cabo una renovación de los patrones estéticos vigentes, refractándola incluso en otros campos de la actividad artística (Santos Cunha 2011, Süsskind 1987) y de sociabilidad intelectual, no sólo en las producciones literarias sino también en los manifiestos, artículos en revistas y periódicos, y en la correspondencia entre intelectuales. Mário ve además en el cine (más específicamente, en la gravitación de la imagen) la posibilidad de configurar un archivo capaz de resguardar las manifestaciones “intangibles” de la cultura popular: danzas dramáticas, celebraciones folclóricas, rituales religiosos, canciones populares, etc. De esta forma, el cine le permite al intelectual de vanguardia promover otra forma de colección. En esa línea podemos afirmar, con Susan Sontag (2006), que al coleccionista lo anima una pasión que, si bien parece dedicada al presente, está vinculada a una percepción del pasado. Así, en un mundo que está a un paso de convertirse en una vasta cantera, el coleccionista se transforma en un personaje consagrado a una piadosa tarea de rescate a través de un archivo que es posible preservar materialmente (Sontag, 2006: 113). Al mismo tiempo, François Soulages (2005) afirma para la fotografía que ésta corresponde (al igual que el cine) al arte del archivo, no tanto porque permite archivar el pasado, sino porque trabajar con una imagen siempre es trabajar con un archivo. Así, el mismo

---

⁹⁶ Antônio Couto de Barros sostiene, respecto de *Os Condenados* de Oswald de Andrade, que “O livro inaugura em nosso meio technica absolutamente nova, imprevista, cinematographica.” (*Klaxon*, Nº 6, 15/10/22: 15).

archivo tiene usos y recepciones diferentes según los diversos momentos y perspectivas de realización (Soulages, 2005: 60).

El escritor paulista, por su parte, confía en que el registro en soporte tecnológico es más fidedigno y duradero que el registro escrito, lo cual le permite no sólo otorgar un grado mayor de confiabilidad a la materia recogida, sino también incorporar en su archivo crítico y creativo una heterogeneidad multitemporal ya que “ser un sujeto culto en la modernidad implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica (García Canclini, 1989: 71-72)”.

Teniendo en cuenta entonces la apertura de Mário a estas nuevas formas de representación (y su disposición a explorar su potencial etnográfico y literario), el propósito de este capítulo es analizar la participación de Mário de Andrade como crítico de cine en la revista *Klaxon, mensário de arte moderna* (mayo de 1922 – enero de 1923). Para ello presentamos previamente un breve panorama general del surgimiento del cine en los países centrales (Francia y Estados Unidos, fundamentalmente), para luego vincularlo con el surgimiento del cine en Brasil, junto a la incipiente crítica cinematográfica presente en otras revistas especializadas de ese país.

Cabe aclarar que seleccionamos en particular *Klaxon* (entre otras publicaciones en las que el autor colabora con críticas de cine) porque allí están, en primer lugar, las primeras críticas cinematográficas publicadas por el autor y, en conjunto, constituyen el mayor número publicadas en un mismo vehículo de divulgación⁹⁷. Además, porque percibimos en esa revista una relación especial entre la participación del escritor en los diversos espacios de la misma y la puesta en acción de una de sus preocupaciones centrales: la delimitación de una “auténtica” cultura e identidad brasileñas.

IV.1. Contextos de surgimiento del cine

Entre los grandes cambios políticos, económicos y culturales producidos entre fines del siglo XIX y principios del XX, se percibe la modificación, transformación y profesionalización de las formas tradicionales de entretenimiento popular. La

---

⁹⁷ Mário escribe un total de diecinueve críticas de cine entre 1922 y 1943, publicadas en diferentes medios periodísticos o culturales, además de *Klaxon*: en *Diário Nacional*, *América Brasileira*, *Diário de São Paulo*, *Espírito Novo*, *Diários Associados*, *Clima* y *Folha da Manhã*.

emigración masiva hacia las grandes urbes que crecen aceleradamente (en Europa, ciudades como París, Berlín o Londres; en América, Buenos Aires, Río de Janeiro, San Pablo, Chicago o Nueva York) da lugar a la aparición de un mercado lucrativo del espectáculo y del entretenimiento popular⁹⁸.

Uno de los acontecimientos más significativos de este período (y que forma parte del surgimiento de la cultura de masas en los primeros años del siglo XX) es la industrialización del cine. Ésta se constituye principalmente como una nueva tecnología de la percepción, de la reproducción y de la representación de la realidad, como una nueva mercancía cultural de producción y consumo, y como un nuevo espacio de intercambio social en la esfera pública. La industria cinematográfica llega para quedarse, y va a dominar y a transformar todo el arte del siglo XX. Es la primera forma artística que sólo puede existir en la sociedad industrial del siglo XX, y que no tiene paralelo ni precedente en el arte anterior (ni siquiera en la fotografía, que rápidamente pasa a ser considerada como una alternativa de la pintura). Por primera vez en la historia, la presentación visual del movimiento se independiza de su realización inmediata y real. Por primera vez en la historia los relatos, el drama y el espectáculo en general se ven libres de las constricciones impuestas por el tiempo, el espacio y la naturaleza física del espectador. El movimiento de la cámara, la variación de su foco, las alternativas ilimitadas de los trucos fotográficos y, sobre todo, la posibilidad de cortar la película y de ensamblarla a voluntad del editor y del director, son recursos explotados inmediatamente por la industria del cine, que comprende rápidamente que ningún arte puede distanciarse mejor de la tradición, para representar la renovación y la modernidad artísticas.

Aunque los franceses son los principales pioneros de la industria cinematográfica, los primeros cortometrajes se exhiben como novedades en ferias y vodeviles entre 1895 y 1896, casi de forma simultánea en París, Berlín, Londres, Bruselas, Nueva York, Chicago y Filadelfia⁹⁹.

---

⁹⁸ Véase al respecto Frisby (2007) y Fritzsche (2008).

⁹⁹ En esta época, la tecnología del cine no permite narrativas para la producción de largometrajes. De este modo, el “cine de atracciones” –tal como denomina Tom Gunning (1986) al cine del período anterior a 1908– presenta a los espectadores breves imágenes que chocan, electrizan o estimulan la curiosidad (como por ejemplo, el largometraje de 1895 de Lumière, de un tren llegando a la estación, o el corto de Edison de 1903, en el cual un elefante muere luego de ser electrocutado). En ese sentido, “en vez de inventar una historia elaborada, el cine de atracción interpela al espectador con el propio cine (Charney, 2004: 327 [traducción nuestra]).”

Su auge se debe, en primer lugar, a la falta total de interés, por parte de los precursores del cine, por cualquier otra cosa que no sea entretenimiento para un público de masas que produzca réditos económicos. Son hombres que buscan realizar negocios lucrativos. Así por ejemplo, Charles Pathé (1863-1957), un empresario francés de poca monta, se convierte en el primer gran magnate del cine. Por su parte, en los Estados Unidos, en general se trata de inmigrantes judíos, pobres y con gran capacidad de trabajo, que perciben rápidamente las perspectivas de lucro que la industria les promete. Se dirigen sin dudar al público menos educado, al menos intelectual, al menos sofisticado que llena los cines en los que Carl Laemmle (Universal Films), Louis Mayer (Metro-Goldwyn-Mayer), los hermanos Warner (Warner Brothers) y Williams Fox (Fox Films) se inician hacia 1905.

Por otra parte, el cine goza de una ventaja inesperada pero fundamental. Dado que hasta fines de la década de 1920 sólo puede reproducir imágenes, sin palabras, se ve obligado a crear un lenguaje universal que, en efecto, le permita explotar un mercado global sin preocuparse por la lengua.

Pero la aparición del cine no tiene la misma recepción en todas las latitudes. Según Hobsbawm (1998:249), en términos muy generales la democracia populista norteamericana da la bienvenida al triunfo de esta nueva forma de entretenimiento en la que el público, para ingresar a los *nickelodeons* (pequeñas salas cinematográficas), debe pagar cinco centavos¹⁰⁰, mientras que en cambio la socialdemocracia europea, preocupada por proporcionar a los trabajadores las prácticas y experiencias más elevadas de la vida, rechaza el cine como diversión del lumpen-proletariado que intenta encontrar algún tipo de evasión.

En el caso de Brasil, el surgimiento, desarrollo y recepción del séptimo arte tiene sus más variadas vicisitudes. La aparición del cine en Europa y en los Estados Unidos, resultado de la aceleración del progreso técnico y científico, encuentra a este país latinoamericano en una situación técnica e industrial más precaria, además de estar lidiando aún con los restos de la herencia de un sistema económico esclavócrata y un régimen político monárquico abolidos en 1888 y 1889 respectivamente.

De este modo, el cine llega tardíamente a este país y su desarrollo “profesional” aún más. Sales Gomes (2001) señala dos factores que resultan fundamentales para

---

¹⁰⁰ El equivalente a una moneda de níquel (de allí el nombre que adquieren las salas de exhibición).

comprender este fenómeno: por un lado, el pavor que les causa a los promotores de cine, por entonces extranjeros, la fiebre amarilla que aguarda cada verano en las tierras tropicales y, por otro, las insuficiencias del servicio de energía eléctrica que, ante el menor temporal, interrumpe el abastecimiento en las pocas ciudades que cuentan con ella. Recién a partir de 1907 hay energía eléctrica producida industrialmente en Río de Janeiro; este hecho contribuye a que el cine llegue a Brasil, y promueve la confianza en la importación de filmes extranjeros.

En cuanto al equipo técnico, artístico y comercial del naciente cine brasileño, en general, en sus comienzos está constituido por italianos o portugueses aventureros que se dedican a esta incipiente industria como negocio, realizando al mismo tiempo las funciones de productores, importadores y propietarios de salas de exhibición.

IV.2. La crítica cinematográfica brasileña

La primera exhibición de cine en este país es realizada en una sala de la Rua do Ouvidor 57, un 8 de julio de 1896, en la entonces capital de la República, Río de Janeiro (Sussekund 1987, Viany 1993, Silva Cunha 2010, Santos Cunha 2011). Hay controversia respecto al nombre del empresario que realiza la proyección, pero sí se sabe que el aparato que utiliza se llama “Omniógrafo”. Este acontecimiento es informado por un cronista de la siguiente manera:

Omniógrafo -com esse nome tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas por meio de uma série enorme de fotografias. [...] cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de cinematógrafo. [...]

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se.

Tal vez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real (Souza, 2007: 21).

El espectáculo resulta semejante al de varias de las primeras sesiones de cine de otras partes del mundo; el problema de la intermitencia de la electricidad, señalada por Sales Gomes (2001), queda registrado en la prensa y en la historia del cine en Brasil.

La primera sala fija de cine es instalada en la Rua do Ouvidor 141, el 31 de julio de 1897 y se llama “Salón de Novedades” y luego, “Salón París em Rio” (Sales Gomes 2001: 22). El principal dueño del emprendimiento es el italiano, conocido entonces como “o ministro das diversões” (Viany, 1993: 128) Pasquale Segreto, quien cumple (junto a sus tres hermanos: Gaetano, Alfonso y Luiz) un importante papel en la historia del cine brasileño. Alfonso es, en general, el encargado de viajar a Nueva York y París para renovar constantemente el repertorio filmico y proveer a la firma del equipamiento más moderno. El 19 de junio de 1898, al regreso de uno de sus viajes, toma algunas imágenes de la Bahía de Guanabara con la cámara de filmar que había comprado en París. De este modo, a bordo del navío francés “Brésil”, se produce la primera filmación del cine brasileño, según Sales Gomes (2001: 21) y Viany (1993: 128).

Cabe destacar que entre el 9 de agosto de 1907, el día de la inauguración de “Cinematógrafo Presidente” en Río de Janeiro, hasta el 31 de diciembre, se instalan o se adecúan, en esa ciudad, 22 salas para fines exclusivamente cinematográficos (Viany, 1993: 24).

Por otra parte, de acuerdo a los cronistas de la época, en 1908, el portugués Antônio Leal realiza el primer filme guionado en Brasil: *Os estranguladores*. Esta película, basada en un crimen muy resonado sucedido en Río de Janeiro, tiene un éxito sin precedentes en la historia del cine de ese país. Los productores, entusiasmados por su inesperado éxito, deciden aprovechar historias basadas en los crímenes más espectaculares de la época y comienzan a rodar películas más largas. Así se suceden *Noivado de sangue*, *Tragédia paulista*, *Um drama na Tijuca*, *A mala sinistra*, *O crime de Paula Matos*, *O crime dos Banhados*, *O furto dos 500 milhões* (estos últimos de los hermanos Botelho), por mencionar sólo algunos. En menor medida, se producen comedias, melodramas, dramas históricos, filmes de temas religiosos o basados en la literatura del romanticismo brasileño. La mayoría de estos son realizados por Antônio Leal y José Labanca, quienes dominan la producción nacional en los años en que permanecen juntos frente a “Photo Cinematographia Brasileira”.

El cine surge en todas las regiones del mundo en paralelo con los medios por los cuales se lo promociona: las revistas de cine. Brasil no es la excepción: la primera revista brasileña especializada en cine es *Cinema*, y data de 1913. Antes de esta publicación, existen publicaciones de divulgación de las casas exhibidoras (Pathé, Palais, Avenida), las cuales tienen un carácter fundamentalmente publicitario. Luego

Cinema pasa a denominarse *Cine-Teatro*, intentando alcanzar un público mayor. Le siguen *Selecta*, cuya primera publicación es de 1914, pero recién en 1920 se dedica exclusivamente a la crítica cinematográfica, aunque poco tiene de discusión teórica y crítica (ya que, en general, se trata de noticias del ambiente de Hollywood, incluida la vida de las estrellas de *Paramount Pictures* -órgano que provee, en la época, de la mayor cantidad de filmes a Brasil-). En 1918 aparecen *Palcos y telas* y *Para todos*, ambas de circulación semanal con un carácter publicitario y comercial, dirigido al gran público. Se puede observar en ellas la cobertura de estrenos, críticas, una sección de cartas, propagandas; en fin, el modelo básicamente usado hasta hoy para la conjugación de cine y público masivo. Por su parte, *Scena Muda* de 1921 agrega, además de la descripción de las películas, intervenciones moralizantes que condenan al “villano infame” o exaltan las cualidades de la “joven pobre, pero honesta”. La contribución de esta revista pone en evidencia la consolidación del espectáculo cinematográfico como entretenimiento de masas, probablemente el más popular de la década de los años veinte en Brasil.

Al analizar las páginas de estas publicaciones, se percibe que la crítica de cine nace en ese país, como en otras partes del mundo, mirando e idolatrando a la “potencia” mundial cinematográfica (es decir, a Hollywood), en desmedro del cine local. Inclusive, los redactores principales de *Para todos* y *Selecta* Mário Behring y Paulo Lavrador, en 1923, tienen para el cine brasileño el mayor de los desprecios, con sentencias tales como: “Esse fantasma que é a cinematografia nacional” y más adelante, “sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdios, e, finalmente, sem dinheiro”¹⁰¹, según se queja Behring. Paulo Lavrador, con más frenesí, afirma que “Sería melhor que não existisse”¹⁰². Paradójicamente, al mismo tiempo que las revistas difunden esas ideas, van transformándose en los mayores vehículos de campaña y divulgación continua y sistemática a favor del cine brasileño de ficción. Algunos jóvenes como Pedro Lima en *Selecta* y Adhemar Gonzaga en *Para todos* (juntos, más tarde, en *Cinearte*), intentan unir las manifestaciones cinematográficas aisladas (sobre todo de las producciones carioca y paulista) y propagan, a través de estos órganos especializados, un verdadero estímulo al diálogo, logrando una organicidad que se constituye como

---

¹⁰¹ *Para todos* (1º de marzo de 1924 y 18 de octubre de 1924, respectivamente), cf. Sales Gomes (2001: 50).

¹⁰² *Selecta* (10 de mayo de 1924), cf. Sales Gomes (2001: 50).

marco de referencia a partir del cual se puede pensar en un incipiente cine que represente un sentido colectivo nacional.

Mientras tanto, para algunos jóvenes modernistas en San Pablo, en especial para Mário, el séptimo arte es equivalente al espíritu renovador e innovador de la modernidad: época de resurrección, de mirar para adelante, de autenticidad, de renuncia al pasado. En ese sentido, tal como afirma Xavier (1978), la fascinación por el cine, por parte de la vanguardia paulista, está depositada en su modernidad, en un pensamiento que entiende esa modernidad como olvido y oposición a la tradición, como ruptura radical con el pasado (aunque bien sabemos que, más allá de cierto entusiasmo con la reivindicación de lo “actual”, esta vanguardia –al igual que la martinfierrista en Buenos Aires– es matizada y está alejada de posturas radicales con respecto al pasado)¹⁰³. Lo cierto es que el nuevo arte en movimiento, fruto de una nueva técnica, y sobre todo,

...isenta de qualquer ingerência de uma tradição nela ausente, assumiria uma posição de extrema importância, pois em nenhum outro lugar estaria melhor concretizado o ideal de um presente sem memória, que olha exclusivamente para o futuro (Xavier, 1978: 33).

Es decir, el halo de modernización y renovación del arte está cifrado en esta nueva forma de representación que promete la experiencia de un nuevo lenguaje artístico.

IV.3. Mário de Andrade y el cine

Algunos estudiosos han analizado la relación de Mário con el cine desde el punto de vista del diálogo entre modernidad, cinematografía y crítica en órganos de difusión cultural. Silva Cunha (2010) reseña algunas de las más conocidas críticas cinematográficas de Mário, relacionando algunos aspectos vinculados con su literatura y el séptimo arte; Santos Cunha (2011) aborda el material crítico producido por el autor sobre cine, así como también su literatura construida en base a una matriz cinematográfica desde el contexto del modernismo y desde la teoría y práctica del cine en tanto expresión artística moderna. Otros autores abordan indirectamente algunos aspectos del vínculo entre el intelectual paulista y el cine como Lara (1972), Silva Brito (1972), Xavier (1978), Sússekind (1987), Escorel (1993), Schwartz (1999), Antelo (1999), Rodrigues Stefano (2000) o Vásquez (2009). Nosotros nos proponemos analizar

---

¹⁰³ Para un análisis pormenorizado de la propuesta en los manifiestos de la vanguardia latinoamericana, y la puesta en acción efectiva de sus preceptos, véase Gelado (2006: 37-62).

cómo el intelectual de vanguardia –aunque no se dedique a la producción de filmes ni escriba guiones cinematográficos– a partir de sus fecundas conceptualizaciones con respecto al séptimo arte, en las primeras décadas del siglo XX, lo posicionan como un referente ineludible en ese campo.

En efecto, gran parte de la obra del multifacético escritor paulista está permeada por el cine, desde pequeñas inserciones hasta la teorización dentro de la propia obra. Por una parte, se observa una evidente predilección por las producciones extranjeras, con una destacada supremacía del cine americano junto a su *Star System* (Baby Daniels, Gloria Swanson, Al Johnson, Pearl White), así como también referencias al *western*, a Walt Disney y su gran admiración por el actor, director y productor inglés Charles Chaplin. Sin embargo, el escritor paulista también es un voraz consumidor de cine nacional. Según Rubens Borba de Moraes,

...Mário de Andrade assistia com o maior interesse aos filmes nacionais exibidos em São Paulo, motivo pelo qual era alvo de grandes caçadas de seus amigos. Além de não se interessarem pelo assunto, nenhum deles entendia que interesse se poderia encontrar nos “simplesmente abomináveis” filmes nacionais (cf. Galvão, 1975: 43).

Probablemente su objetivo es seguir de cerca el modo en que el cine brasileño va captando las “lecciones” de los extranjeros. En el único texto que aborda el cine nacional¹⁰⁴, señala la necesidad de aprender las técnicas cinematográficas de los filmes norteamericanos para aplicarlas a la producción nacional y no solamente “macaquearlos” (en otras palabras, no copiar o imitar sin una elaboración previa, sin el conocimiento de la técnica y, fundamentalmente, sin proponerse un objetivo estético y político). Afirma allí mismo que “É preciso [...] aproveitar deles [de los norteamericanos] o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto dos costumes”. Es decir, en afinidad con los preceptos del movimiento antropofágico brasileño, promover el rechazo por el consumo pasivo de las culturas hegemónicas, y proponer en su lugar una reelaboración de la herencia o importación foránea –tomando sus valores positivos– y considerando, a su vez, las tradiciones nacionales. Esta postura “antropofágica” se pone de manifiesto en todas las artes; el cine, para los modernistas (y particularmente para el escritor paulista), no debe ser la excepción.

---

¹⁰⁴ Se trata del artículo “De Rio a São Paulo para casar” (*Klaxon*, N° 2, 15/6/22: 16), publicado bajo el seudónimo R. de M., atribuido por la crítica a Mário de Andrade.

Según Cecília de Lara (1972), la fascinación de Mário por el cine surge en su adolescencia, y se profundiza más tarde, influido por la lectura de los críticos europeos en boga como Louis Delluc, Jean Epstein y Ricciotto Canudo (sobre todo este último, crítico de la revista *L'Esprit Nouveau* –publicación que Mário recibe por suscripción y que conserva en su biblioteca–). Estas lecturas impactan en él tanto en la reproducción parcial de ese ideario cinematográfico como en la forma de escribir y de analizar los *films*. Según Ismail Xavier,

No seu debate, em grande parte impelido pelos mesmos motivos de seus congêneres europeus, os brasileiros vão comentar os filmes de modo semelhante a Canudo e Delluc. Seus artigos serão mais concisos, num estilo muitas vezes telegráfico e “moderno” mas carregados de observações suficientes para que fiquem claros seus princípios básicos (Xavier, 1978: 154).

Mário proclama el cine como "um mundo novo" (Andrade, 1975: 78) e intenta investirlo de la misma importancia que tienen otras manifestaciones artísticas, por ejemplo las pinturas rupestres de Altamira, ya que “a diferença é apenas histórica” (*Ibíd.* 76). Asimismo, en su afán creativo, le confiere una musa: la décima musa (Andrade, 1923a), la Musa Cinemática (Andrade, 1923b). El cinematógrafo aún está dando sus primeros pasos en tanto manifestación artística; sin embargo, para él está "realizando a vida como nenhuma arte ainda o conseguira (Andrade, 1960: 258)".

En relación a su propia obra, el séptimo arte no sólo permea sus producciones literarias, sino que además parece motivarlo para la creación poética. Como se sabe, el cine posee un lenguaje artístico polivalente y mantiene una intrincada relación con la literatura¹⁰⁵. En tanto medio de expresión, participa de algún modo de la escritura, y la imagen cinematográfica, por su parte, se interpenetra inevitablemente en el texto literario, constituyéndose en lenguaje. Mitry argumenta que:

Se objetará quizás [...] que el cine es una escritura más que un lenguaje, que la imagen que muestra las cosas sin nombrarlas no tiene ninguna equivalencia fonética. Es evidente que si se entiende por lenguaje un medio que permite

---

¹⁰⁵ En ese sentido, también es posible encontrar esta relación en otros contextos del campo cultural latinoamericano. En la misma década que Mário, Roberto Arlt escribe crónicas sobre cine y, del mismo modo, sus ficciones se encuentran permeadas por el séptimo arte. En *El juguete rabioso* (1926) por ejemplo, según Fontana (2009), Arlt establece una relación con los diferentes productos de la industria cultural masiva y, en especial, su preocupación se centra en los efectos de esos productos en sus consumidores. En efecto, cuando Arlt escribe sobre cine su mirada no se fija únicamente en la película, sino que se desplaza a un conjunto de detalles que van más allá de la pantalla: el estado de las salas, las características del público, sus diversas reacciones, cómo el cine influye en las costumbres del pueblo, etc. De esta forma, es posible leer en Arlt una sociología sobre el cine.

intercambios de conversación, el cine no podrá ser un lenguaje. Sin embargo, al no ser empleadas las imágenes como una simple reproducción fotográfica, sino como un medio de expresar ideas en virtud de un encadenamiento de relaciones lógicas y significantes, se trata sin duda de un *lenguaje* [...]. Un lenguaje gracias al cual la equivalencia de los datos del mundo sensible ya no se obtiene por mediación de figuras abstractas más o menos convencionales, sino por medio de la *reproducción de lo real concreto*. Así la realidad ya no es “representada” por un sustituto gráfico o simbólico cualquiera. Es *dada en imagen* y es esta imagen, ahora, la que sirve para significar (Mitry, 1990: 5, cursivas en original).

Creemos que el intelectual paulista entiende el cine como un nuevo modo de expresión, capaz de sostener nuevos significados y nuevas experiencias de lo real, renovando el concepto de lenguaje y, con él, el de literatura.

Por ejemplo en 1923, luego de asistir por primera vez al carnaval de Río de Janeiro, le escribe a su amigo Manuel Bandeira:

Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar [...] tendo perdido tantas coisas no carnaval não perdi a máquina fotográfica, antes cinematográfica do meu subconsciente. Aqui estou na vida cotidiana. Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que no écran de folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema! (Andrade, 2001: 85).

Esta es la génesis de “Carnaval carioca”: el proceso creativo del poeta modernista es análogo al de la captación de la imagen realizada por la cámara fotográfica; así, el poema resultante tiene la forma de un “filme moderníssimo”. Todas estas expresiones ponen de manifiesto su absorción del lenguaje cinematográfico: la página es pantalla; los versos son las imágenes allí proyectadas siguiendo los mecanismos asociativos del inconsciente. Todos estos elementos traducen recursos, choques de imágenes y palabras, extrañamientos que se ponen de manifiesto tanto en la poesía como en el cine por medio del montaje o de la yuxtaposición.

Por otra parte, la primera novela de Mário, *Fräulein* (título después modificado por *Amar, verbo intransitivo*)¹⁰⁶, es un libro inspirado en el cine. El propio escritor identifica esa influencia cinematográfica, y en una carta del 2 de agosto de 1923 declara a su amigo Sérgio Milliet la intención de escribir un texto ficcional “decalcado na linguagem cinematográfica, grande empreitada, em sintonia com o experimentalismo literário da vanguarda européia” (cf. Duarte, 1971: 293). Mário es consciente del

---

¹⁰⁶ La primera versión escrita entre 1923-1924 es publicada en 1927 luego, la versión modificada por el autor, data de 1940.

carácter transgresor de su obra no sólo por el lenguaje “brasileño” utilizado, que se aleja de los cánones lusitanos; sino también por el contenido. En una misiva enviada a su amiga Anita Malfatti el 5 de octubre de 1924, le advierte que es “Um romance muito... imoral. Creio que vais ficar corada ao lê-lo” (Andrade, 1989: 87). Además, el carácter rupturista de esta obra se pone de manifiesto en la forma de composición cinematográfica (estructuración por escenas, sin capítulos; como en un filme, esas escenas van siendo cortadas una tras otra sin una marca indicativa en el texto).

IV.4. La revista *Klaxon: mensário de arte moderna*

Como dijimos antes, Mário ejerce un papel de liderazgo relevante en el campo intelectual paulista entre los años veinte y los cuarenta, con respecto a la teorización cinematográfica¹⁰⁷. Teniendo en cuenta que el cine no es un arte adoptado por la intelectualidad brasileña de los años veinte, la participación regular en críticas, análisis y comentarios de cine en, por ejemplo, *Klaxon* o *América Brasileira*, se debe a la constante y efectiva producción del escritor.

La revista paulista *Klaxon: mensário de arte moderna* es el primer órgano colectivo de difusión modernista, producto de la Semana de Arte Moderna de 1922. Esta publicación tiene como objetivo principal la divulgación de la producción de las novedades artísticas nacionales e internacionales, apoyada en una nueva propuesta estética expresada siempre en tono combativo y polémico. Se publican un total de nueve números: el primero sale a la luz el 15 de mayo de 1922, y el último, de edición doble – números 8 y 9– en enero de 1923. *Klaxon* se constituye en un espacio de interrelación de diferentes lenguajes: artes plásticas, literatura, medios de comunicación y cultura en general. Así, su objetivo central y el de su principal colaborador (el propio Mário) es el abordaje del arte moderno en sus más diversas manifestaciones¹⁰⁸.

El nombre *Klaxon* proviene del término que designa la bocina externa de los primeros automóviles (en inglés, *claxon*). Esta denominación refiere claramente a dos aspectos vinculados con la modernidad: por un lado, a la pretensión vanguardista de anunciar de forma “ruidosa” la llegada de los nuevos tiempos y, por otro, de forma

---

¹⁰⁷ Véase al respecto Lara (1972), Silva Brito (1972), Xavier (1978), Escorel (1993), Rodrigues Stefano (2000), Silva Cunha (2010) y Santos Cunha (2011).

¹⁰⁸ En noviembre de 2013, la editora Cosac Naify, junto al Instituto de Cultura Contemporánea de San Pablo, lanzan una nueva edición facsimilar de *Klaxon*, acompañada de estudios de la revista y de otros documentos de la época que profundizan el abordaje de la misma.

metonímica, al automóvil que se constituye en sí mismo como símbolo y representación de la nueva experiencia moderna y urbana.

En línea con ello, la concepción de la revista está muy influenciada por el séptimo arte, destacando la importancia de la cinematografía en tanto manifestación artística, en la concepción intrínseca de la propia vida moderna y del hombre del siglo XX. Gran parte de esta postura se debe al hecho de que los modernistas están fascinados por la innovación, la tecnología, la luz y las posibilidades de la imagen en movimiento, en consonancia con el pensamiento moderno.

Por otra parte, esta publicación se caracteriza por un proyecto gráfico y de diagramación innovadores. La proximidad a un lenguaje publicitario de base dadaísta, en sincronía gráfica con la Bauhaus, y un temprano constructivismo que valora la plasticidad de las letras y la distribución inusual de las palabras en algunas secciones de la revista, contribuye a provocar un extrañamiento significativo en el público lector. Por ejemplo, la gigantesca “A” de la tapa (diseñada por Guilherme de Almeida), en el título de la revista, demuestra a las claras el carácter “llamativo” que permea el interior de la publicación. El diseño de esta tapa se mantiene en todos los números, modificándose solo el color a la letra “A” para diferenciar un número de otro (figura 2). De este modo, a pesar de las limitaciones técnicas de la época, es innegable que hay gran interés por explorar recursos y valores plásticos en el juego visual de las palabras que las nuevas experiencias culturales proponen.

Figura 2

Además, *Klaxon* se destaca por una particularidad que está en sintonía con la propuesta de François Dosse (2007), quien sostiene que las revistas son observatorios privilegiados de la actividad intelectual de un determinado período histórico porque, en tanto funcionan como estructuras elementales de sociabilidad, permiten analizar la evolución de las ideas, la fermentación de proyectos intelectuales y de relaciones afectivas.

Efectivamente, esta publicación propone, de manera innovadora, una organización horizontal en su equipo editorial; no explicita una jerarquía entre sus miembros (director, secretario o redactor-jefe, etc.) porque, como ya dijimos, se presenta como un órgano de colectivización intelectual moderna. De este modo, *Klaxon* es producto de una sociabilidad intensa entre un grupo de amigos que se encarga de delinear y organizar la publicación (Vásquez 2009): Guilherme de Almeida y su hermano Tácito, Antônio Couto de Barros, Mário, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes y Luís Aranha. Entre los colaboradores, también se encuentran amigos de otros estados de Brasil o del exterior, que participan directa o indirectamente como corresponsales: Sérgio Buarque de Holanda de Río de Janeiro, Joaquim Inojó de Recife, Albert Ciana de Suiza, Charles Baudouin de Francia y Roger Avermaete de Bélgica. A estos nombres se suman los artistas vinculados a la plástica modernista, y que colaboran en la para-textualidad de esta publicación con dibujos, grabados e ilustraciones, como Víctor Brecheret, Emílio Di Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Yan de Almeida y John Graz.

Así, en esta moderna organización colectiva, Mário se inscribe, se produce y se reinventa a sí mismo en el contexto de una red de sociabilidad en la que se vinculan de manera profunda tanto las relaciones afectivas¹⁰⁹ como la expresión de valores estéticos y artísticos afines¹¹⁰. En el seno de esta sociabilidad (y de esta publicación periódica) el cine ocupa un lugar central

*

---

¹⁰⁹ Maíz y Fernández Bravo (2010) destacan el efecto “religador” (y propicio a la construcción de redes intelectuales) por parte de las revistas. Al respecto véase también Antelo (1999).

¹¹⁰ Véase al respecto Moraña (2003).

Al analizar las secciones de la revista, se perciben dos partes claramente diferenciadas: la primera es la sección principal, presentada sin título al inicio de cada sumario; aquí es posible encontrar colaboraciones en verso y en prosa (por lo general de ficción). En la segunda sección, titulada “Chrônicas”, se destaca la presencia del escritor paulista. Allí aparecen ensayos breves de crítica sobre música, literatura, pintura y cine. Bajo el subtítulo “Livros e Revistas” se encuentran las reseñas de libros y comentarios de otras publicaciones, junto a la sub-sección “Luzes e Refrações”, compuesta por pequeños comentarios críticos e irónicos en los que predomina la defensa de las posiciones modernistas y la réplica a la crítica académica.

Trece de las veinte reseñas que aparecen en el conjunto de la publicación, y en toda la sub-sección fija de “Luzes e Refrações” de los números 1 al 6, son colaboraciones de Mário. Ello es relevante, porque si la primera sección se propone exhibir las nuevas producciones contemporáneas, es en la segunda donde encontramos claramente el esfuerzo por explicar, argumentar, discutir y convencer sobre aquello que se propone como novedoso.

Así, el contenido de *Klaxon* es bastante diversificado: presenta ensayos, crónicas, crítica de arte y de cine, notas satíricas, dibujos, grabados y controvertidos anuncios publicitarios. Además, incluye la publicación de artículos y poemas de autores nacionales como Manuel Bandeira y Sérgio Milliet y de poetas internacionales como Charles Boudouin, Henri Mugnier, Vin. [sic] Ragonetti, Gaetano Cristaldi, entre otros. En ese sentido, es importante destacar que la revista se exhibe como un medio cosmopolita, mostrándose al tanto de lo que sucede en la escena internacional, y situándose a sí misma en referencia a ese marco amplio, superando el circuito Río/San Pablo. *Klaxon* explicita y ostenta ese internacionalismo desde el primer número: presenta, como decíamos, al suizo Charles Boudouin, entonces profesor de filosofía, y al escritor belga Roger Avermaete, fundador de la revista *Lumière*; comenta prestigiosas revistas extranjeras, como la *Novelle Revue Française*, *L'Esprit Nouveau*, la revista marsellesa *Le criée* y la española *Cosmópolis*; además, en cada número, la primera sección de la publicación se caracteriza por las colaboraciones donde el portugués alterna con el francés, el español y el italiano.

IV.4.1. La crítica cinematográfica de Mário de Andrade en *Klaxon*

En este órgano de divulgación cultural, lo cinematográfico, además de ser entendido como una nueva expresión artística y un nuevo símbolo de la modernidad, es asumido como un nuevo lenguaje que debe influenciar a las demás artes, especialmente a la literatura y a la pintura. Esta publicación incorpora textos literarios que tematizan el cine y, a la vez, incluye críticas de cine, destinándoles un espacio fijo en casi todos los números. En efecto, la revista edita poemas o fragmentos de novelas en los cuales el cine es citado, demostrando su inserción en la vida moderna, o muestra la estética cinematográfica aplicada en algunas obras, como por ejemplo el fragmento de "A estrela do absyntho", de Oswald de Andrade¹¹¹. Ese texto, que aparece precedido por el dibujo de un proyector de cine antiguo, deja entrever la dinámica en la construcción de las escenas a través de frases cortas, del movimiento de los personajes y de la propia construcción narrativa, por medio de elementos que revelan la aplicación del carácter fragmentario del cine. Otro ejemplo es el manifiesto de presentación de *Klaxon*¹¹², donde se percibe la insistencia en definir la renovación estética como un esfuerzo de actualización que se propone incorporar la producción artística local a los debates y perspectivas contemporáneas que predominan en la escena internacional:

...KLAXON não se preocupará de ser **novo**, mas de ser **atual**. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista [...].

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, produtor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza. [...]

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragedia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa epoca. É preciso observar-lhe a lição.

Problema

Século 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. [...] Queremos construir a alegria. A própria farça, o burlesco não nos repugna, [...] Molhados, resfriados, rheumatisados por uma tradição de lagrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. [...] Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON (*Klaxon*, Nº 1, 15/05/22: 1-3, negritas en el original)

---

¹¹¹ En *Klaxon*, Nº 6, 15/10/22: 1-2.

¹¹² Este manifiesto no aparece firmado por Mário, pero se sabe (por el estudio posterior de algunos de sus manuscritos) que está escrito efectivamente por él.

Los klaxistas entienden el alcance del cine en su capacidad de proporcionar nuevos comportamientos y nuevos modos de percepción, y evidencian claramente la ligazón que la cinematografía permite establecer entre un horizonte tecnológico y la modernidad. De este modo, el séptimo arte no sólo puede servir de lección, sino que además puede ser un paradigma para oponer el modo de pensar decimonónico a una mentalidad moderna. Así, Mário prefiere a la actriz norteamericana Pearl White (aportuguesando su nombre como “Pérola”), frente a la tragedia y el sentimentalismo de la europea Sarah Bernhardt, porque la primera representa el espíritu, la rapidez, la alegría, la vida, todo el entusiasmo del siglo XX. De allí también su interés por superar el romanticismo, el parnasianismo y el simbolismo que marcaron el siglo XIX, impregnando el arte de melancolía, según los modernistas. Por eso, la insistente propuesta de alegría, ironía y sarcasmo: la “extirpación de las glándulas lagrimales”, gesto irreverente (de base nietszcheana) propio del desafío vanguardista al orden (estético, pero también moral) establecido.

Por otra parte, no faltan en la revista artículos en los que el proceso de construcción cinematográfica es analizado en su especificidad, es decir, en tanto movimiento y simultaneidad, liberado de las amarras teatrales (noción de dramaturgia y escenografía) o literarias (carteles explicativos). Por ejemplo, en la crítica “Cinema”¹¹³ se pone de manifiesto la “inutilidade de muitos desses cartazes explicativos, cujo maior mal é cortar bruscamente a ação, seccionando a visão e consequentemente a sensação estética” (*Klaxon*, N° 6, 15/10/22: 14), demostrando cómo el cine puede ser una manifestación artística en sentido pleno, trabajado en sus elementos puramente visuales.

El conocimiento de la especificidad de la materia fílmica, por parte de Mário y de los demás modernistas, se confirma también en el análisis de cuestiones literarias a la luz de procedimientos cinematográficos. En ellas “dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção” (Süssekind, 1987: 48); es decir, la prosa modernista comienza a pautarse efectivamente por algunas de las características del lenguaje cinematográfico: discontinuidad narrativa, sintaxis analógica, montaje de fragmentos, interpenetraciones, simultaneidad.

Además de esas crónicas cinematográficas y literarias (que demuestran que es posible un análisis estético de este nuevo arte), surgen en *Klaxon* artículos en que esa

---

¹¹³ Cabe aclarar que el título de esta sección oscila a lo largo de las distintas publicaciones con y sin –s final.

reflexión es contaminada por consideraciones de carácter tradicional. Es lo que sucede principalmente con el artículo de “The Kid-Charles Chaplin”, de Mário, donde los comentarios se delimitan en base a conceptos clásicos de la crítica literaria –el argumento, el encadenamiento lógico, la unidad de acción, la verosimilitud, los sentimientos–, contrastando con una preocupación más moderna referida a liberar la imagen de los letreros. En ese sentido, se puede observar la intención del autor de enaltecer una visión humanista del cine. En especial, para el autor, Chaplin es el paradigma en el campo cinematográfico, pues “A bengala de Carlito é a batuta que rege a sinfonia moderna” y “Charlie é o professor do século 20” (*Klaxon*, Nº 3, 15/7/22: 14).

De las diecinueve críticas y ensayos sobre cine que Mário escribe entre 1922 y 1943¹¹⁴, siete fueron publicados en *Klaxon*. De éstas, cuatro versan sobre películas extranjeras. Entre ellas, tres se refieren a Charles Chaplin: “*The Kid* - Charles Chaplin” (Nº 2, 15/06/22), “Uma lição de Carlito” (Nº 3, 15/07/22) y “Ainda *O garoto*” (Nº 5, 15/09/22). Una está dedicada al cine norteamericano (“Esposas Ingênuas” interpretada y dirigida por Erich von Stroheim). Una sola se dedica al cine nacional (“Do Rio a São Paulo para casar” de José Medina), y dos textos exploran una teorización cinematográfica (temas, público, etc.), editados sin título en la sección “Cinema”.

Algunos de estos artículos, como vimos, no están firmados por el escritor paulista; aparecen con iniciales o seudónimos, aunque han sido identificados como suyos por anotaciones posteriores del propio autor. Esta proliferación de identidades es, creemos, un aspecto que enfatiza la insistencia de la revista por presentarse como un órgano colectivo, por promover y afirmar la idea de grupo, compuesto por diversas voces que buscan formar el gusto del público lector.

Vale la pena recordar que en el contexto brasileño, las películas nacionales son prácticamente ignoradas por los dueños de las salas cinematográficas; cuando son exhibidas permanecen, en general, poco tiempo en cartel. *Do Rio a São Paulo para casar*, estrenada en abril de 1922, es la gran excepción de las películas brasileñas en ese sentido. Es el único filme que tiene un éxito sin precedentes y que no vuelve a repetirse hasta bien entrada la mitad del siglo XX. Estrenado en el recién inaugurado Cine República de San Pablo, “que surgiu como o melhor, mais moderno e mais luxuoso cinema do Brasil, e imediatamente se transformou no ponto de encontro da *fine fleur* da

---

¹¹⁴ Según Silva Cunha (2010), quien organiza la edición de la totalidad de los artículos escritos por Mário sobre cine.

sociedade paulista, como diziam os jornais da época” (Galvão, 1975: 37), en cinco sesiones consecutivas la película alcanza más de 15.000 espectadores.

La crítica a esta película es publicada en *Klaxon* Nº 2, el 15 de junio de 1922, la primera vez que la sección “Cinemas” aparece en la revista, junto a la primera crítica sobre *The Kid* de Charles Chaplin. El filme brasileño es tratado con cierto recelo en comparación con el tratamiento que recibe la producción norteamericana. Como dijimos, Mário comparte con otros modernistas su admiración por Chaplin, que corporiza el ideal moderno. En ese sentido, la predisposición en relación al actor inglés es automática y, sobre todo, tratándose de una obra con el reconocimiento internacional que tiene *The Kid*: “A crítica européia, em geral pouco indulgente para com o cine yankee, foi unânime em elogiá-lo” (*Klaxon*, Nº 2, 15/6/22: 16), advierte el propio Mário. En la crítica de la película brasileña, el autor, identificado con el pseudónimo R. de M., condena la imitación de las costumbres norteamericanas: “Acender phosphoros no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz á noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos que não são nossos” (*Klaxon*, Nº 2, 15/6/22:16). Es decir, el cine nacional no representa costumbres y escenas nacionales, sino que reproduce, sin digerir, el cine extranjero.

En ese sentido, coincidimos con Escorel cuando afirma que en esta crítica el escritor paulista, “no caso do filme brasileiro, [...] o cinema é definido como 'arte norteamericana' a ser 'transplantada' e o filme visto como um meio de conservar 'documentos mais verdadeiros” (Escorel, 1993: 175). Este aspecto puede verse también cuando Mário exalta el filme de Robert Wiene de 1919, *Gabinete del Dr. Calligari*:

Uma das melhores obras até agora aparecidas no cinema [...]. A Musa Cinemática realiza a plástica da vida real com muita mais aproximação que a suas irmãs mais velhas. Eminentemente vital, pois. Tomando como sistema, nessa fita a deformação expressionista conseguiu realizar a sensação desinteressada de loucura e objetivar as ficções alucinadas do louco. Essa a intenção. Alcançou-a. Muito bem (*América Brasileira*, 12/23: 11).

Allí, el autor considera el cine no como espejo de lo real, sino como procedimiento capaz de producir una imagen próxima de la vida real a través de la deformación expresionista.

De este modo, la crítica cinematográfica del escritor paulista revela un distanciamiento con respecto a los primeros cronistas de cine, que muestran cierto encantamiento *naif*, cierta predisposición a la exaltación de la espectacularidad o de

algún aspecto de la vida privada de las estrellas de Hollywood, relegando en general la consideración de los aspectos técnicos, de los nuevos modos de representación moderna. Frente a ellos, Mário contrasta por la observación de aspectos temáticos y formales, asumiendo un punto de vista tanto de artista como de crítico “profesional”.

Otra película analizada en *Klaxon* es *Foolish wives (Esposas ingênuas)* de Erich von Stroheim, actor y director austriaco radicado en los Estados Unidos desde 1909. Este texto es publicado en el N° 7 de la revista, bajo el pseudónimo de “Íterim”, el 30 de noviembre de 1922. Se resalta en el artículo el talento de Von Stroheim como artista, pero se considera que “como *metteur en scène* é extraordinário apesar de não chegar ainda à altura de certos mestres americanos”. Además, el autor opina con respecto a este filme que

É interessante observar-se também os dizeres bastante originais e syntheticos. Von Stroheim acabou com os palavrórios fatigantes que quebram a unidade da acção. Palavras soltas, sugestões simples. É um passo a mais para a supressão dos dizeres. Um *film* que passou ha pouco por um cinema da capital, mostrou-nos já a inutilidade dos lettreiros. É de esperar que as fábricas façam outras tentativas nesse sentido (*Klaxon* N° 7, 30/11/22: 16).

Como se puede observar, este es un tema recurrente en la crítica del escritor paulista: el cine debe utilizar el poder de la imagen, evitar las leyendas o los letreros explicativos innecesarios, y proponer la acción como principal soporte de significaciones, adhiriendo así a cierta estética fílmica del período mudo, donde se rechaza la utilización de letreros “por ser incompatible con su propia legalidad, con el grafismo y la dinámica del movimiento” (Gárate, 2006-2007: 5).

En la última crítica cinematográfica que escribe Mário para *Klaxon*, titulada “Cinema”, encontramos otro de los temas fundamentales de su visión sobre el cine: la defensa de éste como arte, contraponiéndolo al concepto establecido en la época como mero entretenimiento. El artículo comienza sentenciando: “O cinema deve ser encarado como algo mais que um mero passatempo [...]. Já se foi o tempo em que servia somente para a demonstração da cronofotografia. Evoluiu, tornou-se arte (*Klaxon*, N° 8 y N° 9 30/1/23: 30)”. También, aquí mismo, se puede observar la crítica feroz a los conceptos moralizantes desarrollados en los filmes más populares de entonces:

Como é que um pai há de ensinar à filha certas feições da vida? O meio mais fácil é levá-la ao cinema, cuja alta moralidade, reduzida à expressão mais simples dá a fórmula:

TODO MAU E CASTIGADO.
O BOM ACABA VENCENDO
E RECEBE DE PRÊMIO O CASAMENTO.
SI FOR CASADO... UM FILHO

...os enredos são sempre vulgares. A moral é útil demais, por isso não nos interessa... (*Klaxon*, Nº 8 y Nº 9 30/1/23: 30 [mayúsculas en original]).

De este modo, el autor pretende poner de manifiesto y denunciar explícitamente cierta moral pequeño-burguesa asociada a la producción y al consumo del cine de masas, aspirando a preservarlo como un vehículo de la vanguardia en contra de los valores estéticos y de la ideología dominantes.

IV.4.2 La publicidad en *Klaxon*

Otro de los recursos que los klaxistas saben aprovechar, en términos de experimentación moderna, es el de la publicidad. Por un lado, en la revista aparecen anuncios de sus propias obras ya disponibles a la venta, o adelantos de lo que se está por publicar. Algunos de los avisos destacados en ese sentido remiten, por ejemplo, al libro de poesías de Mário *Paulicéia Desvairada*, y su ensayo *A poesia modernista*, a obras de Guilherme de Almeida como *Natalika ou Da natureza e da arte* y *Messidor*, o de Oswald de Andrade como la novela *Os condenados*. Claramente, estos avisos no le dejan ningún rédito económico a la revista, ya que son obras de los propios redactores que la solventan financieramente, pero ayudan a consolidar el proyecto colectivo, buscando instalar la estética modernista en el mercado, al tiempo que refuerzan la consolidación identitaria del grupo de vanguardia, el cual que se espeja a sí mismo en la publicación.

Por otro lado, además de la publicidad de las obras del propio grupo (que hace silencio sobre otras producciones estéticas antagonistas, y sobre otros discursos letrados regionales y /o nacionales), hay también otras publicidades en este órgano de divulgación colectivo, contratadas por empresas que están en evidente crecimiento e imponiéndose en el mercado, como la publicidad de Lacta y del Espumante Guaraná. Estos anuncios, realmente controvertidos, pasan a formar parte de la historia cultural del modernismo, aunque todavía hoy sean poco abordados por la crítica especializada. Aparecen en los dos primeros números de la revista, que justamente se destacan por su

publicidad, diferenciada e impactante para la época. Hasta entonces, las propagandas publicitarias se proponen convencer acerca de las bondades de un producto a partir de versos o rimas simpáticas, con elegancia y buenos modales. *Klaxon* se aleja radicalmente de esos modelos tradicionales.

Uno de los controvertidos avisos de esta publicación es el del chocolate Lacta (contratapa de *Klaxon*, N° 1). Allí se utilizan solo dos colores (rojo y blanco) y solo dos palabras: el verbo comer, en imperativo, repetido ocho veces formando un marco; dentro de él, aparece la palabra “Lacta” (en letra de molde, y con una tipografía diferente para cada letra), que se reitera también varias veces (figura 3). Estos procedimientos en el diseño dan cuenta de la preocupación por explorar los elementos plásticos del lenguaje, influenciado posiblemente por una estética dadaísta y un incipiente constructivismo, destacándose las líneas puras y simples de formas geométricas, y adelantando el estilo concretista que llegaría algunas décadas más tarde a Brasil. La repetición del imperativo “coma”, en los bordes de la página, hacia el chocolate cuyo nombre se repite en el centro (con caligrafía diversa en rojo), pone en juego la sugestión inconsciente del consumo, rodeando el objeto de deseo por todos sus lados. Puede pensarse que el procedimiento vuelve evidente el carácter pulsional al que apunta la publicidad en general, volviéndose en este sentido un gesto transgresivo (al exhibir la cosificación de los consumidores como sujetos alienados frente al deseo de la mercancía, impuesto por el mercado). En este sentido, la publicidad de Lacta parece apelar a un contenido sutilmente afín al que desplegarían las principales obras del modernismo paulista unos años después.

El anuncio, que en la época alcanza gran impacto visual y lingüístico, resulta contrastante con respecto a la publicidad que realiza la misma marca unos años antes: bajo el título “O motivo da vida...”, allí se incluyen conceptos figurativos y representativos más tradicionales, y una cierta idea de sensualidad, vehiculizada por la mujer que muestra el chocolate (figura 4).

Figura 3

Figura 4

Otro de los anuncios que genera polémica es el del espumante Guaraná, “A obsessão do sábio” (*Klaxon*, Nº 2). Allí la composición, también realizada a partir de dos colores (marrón y negro), presenta la imagen de un hombre de barba, bigote y sombrero, cuyo retrato está sobrepuesto y fragmentado por franjas interconectadas y entrecruzadas. Dentro de estas líneas aparecen, en letra cursiva, escritos y tachados, nombres de bebidas de la época (vino, agua mineral, cerveza, licor, y, de manera inusitada, alcohol y agua), dejando solamente destacado el nombre del espumante Guaraná (figura 5). La propaganda emplea la técnica xilográfica o litográfica, lo que le da cierta rigidez a la imagen –a pesar del movimiento en distintas direcciones de las palabras, compensando esta sobriedad, otorgándole cierta plasticidad– y que junto a la figura severa del hombre reflexivo, compatible con la de un sabio, crean una atmósfera inquietante exaltada aún más por la introducción de la palabra “obsesión”. Una vez más es posible verificar la preocupación por la originalidad: en contra de lo esperable en una publicidad de bebida (que en general es representada dentro del campo semántico de la diversión grupal, la alegría y la superficialidad), aquí se invierten los clisés, proponiendo la figura de un hombre severo, solitario, ensimismado en sus pensamientos.

Figura 5

Estas publicidades no suscitan el agrado de sus anunciantes, los que deciden levantar futuras pautas publicitarias en *Klaxon*, alegando la poca penetración de la revista en un mercado amplio de divulgación, en especial porque su público está restringido a la elite letrada de San Pablo. Pero este desencuentro (que podríamos denominar “estético-ideológico”) no culmina allí. Irreverentes y osados, los klaxistas protestan contra los anunciantes de Lacta y de Guaraná y declaran en la sección “Luzes e Refrações” (*Klaxon*, N° 2), en una humorada desconcertante, que los productos anteriormente anunciados son perjudiciales para la salud precisamente en la medida en que las fábricas acaban de retirar de la revista sus anuncios. Es así que, en una de las siguientes ediciones, la revista recomienda no comer Lacta ni beber Guaraná (figura 6).

Os nossos leitores devem lembrar-se que lhes recomendámos como productos magníficos da nossa industria: o chocolate Lacta e a bebida Guaraná. Effectivamente tanto um como outra eram magníficos. Acontece porem que se tornaram detestáveis. Aconselhamos pois aos nossos pacíficos leitores o uso de outros productos magníficos da industria nacional. E' possível porem que o chocolate Lacta e a bebida Guaraná voltem outra vez á antiga excellencia que perderam. Nós, como únicos representantes do mais alto gosto paulista, publicaremos então gostosamente annuncios novos desse refresco e desse chocolate. Mas enquanto a casa productora não nos der mais annuncios (ela que desperdiça gordos lucros em gritar sua fabrica pelas folhas diarias de muito menor circualção que nossa revista, como o Estado de S. Paulo e o Jornal do Commercio) é certo que Lacta como Guaraná são de pessimo sabor e fazem mal á saude. KLAXON que, em sua já longa e benéfica existencia, sempre corroborou para a melhoria da saude publica avisa pois os seus leitores: NÃO COMAM LACTA NEM BEBAM GUARANA', enquanto essas marcas não nos derem annuncios. E publicaremos mesmo, prazeirosamente, qualquer communicação de enfermidade de qualquer natureza, provocada por esses ingratos ingredientes.

Figura 6

En la séptima publicación de *Klaxon* aparece una publicidad titulada "Panuosopho, Pateromnium & Cia": se trata una empresa ficticia que produce sonetos, madrigales, baladas y versos populares a pedido. Esta publicidad, que completa su aviso con el respectivo listado de precios de acuerdo a la composición que se desee solicitar, muestra el descontento de la revista con la "fabricación" colmada de normas rígidas, de la literatura previa, cuya obsesión por la forma es considerada absurda para los modernistas, al tiempo que se apropia —de forma irreverente— de extremar la producción en serie de mercancías, en el capitalismo, aplicando descarnadamente esos criterios al campo del arte. A su manera entonces, esta publicidad vuelve sobre la crítica al mercado implícita en la propaganda de "Lacta", pero ahora para demostrar la reificación de las obras y el sometimiento del artista al capitalismo.

En el siguiente número, de edición doble, se anuncia que debido a la gran demanda del público a "Pantosopho [*sic*], Pateromnium & Cia., proprietários da Grande Fábrica Internacional de Sonetos, Madrigaes, Bailadas e Quadrinhas" (figura 7), resuelven crear en la ciudad de San Pablo un laboratorio de análisis químicos

gramaticales, además de una moderna sala de investigaciones y capturas literarias de difamaciones, críticas, diatribas, acusaciones y panfletos:

Figura 7

La ironía es despiadada en ambos anuncios: los nombres greco-latinos de los dueños de la supuesta fábrica, y el producto que elaboran, sugieren un resultado arcaizante, pasado de moda. De este modo, la “fábrica de sonetos” produce poemas y textos como en una línea de montaje cuya producción denota artificialidad, tecnicismo, alienación y falta de espontaneidad. Pero además, esta crítica a la producción denuncia cierto aire

extranjerizante basado en una estética parnasiana y simbolista que pone en evidencia, sobre todo, una falta de representación nacional. También llama la atención la expresión "laboratório de análises químico-gramaticais", una evidente crítica al positivismo científico y a su impacto en el campo de la crítica, donde las clases de lengua son estrictamente gramaticales, y donde las fuentes son analizadas y “disecadas” en los análisis sintácticos.

Quizás este espíritu de radicalización estética determina la brevedad de la publicación. Además, aunque la revista tiene cierta repercusión importante en Brasil y hasta en el exterior, no se solventa a partir de ventas por suscripción (como se demostró antes), sino por la venta directa a un público restringido y, fundamentalmente, por el financiamiento de los propios colaboradores. Cuando éstos comienzan a tener entre sí dificultades ideológicas, de liderazgo, o estrictamente personales (por ejemplo, largas estadias en el exterior), y cuando los pocos anuncios publicitarios se retiran, la revista pasa a enfrentar mayores dificultades financieras que provocan el cierre de sus actividades. Silva Brito (1972) reafirma estas cuestiones y sostiene que el entusiasmo de los jóvenes redactores no consigue solventar por mucho tiempo el rechazo del público. En ese sentido, la afirmación de Contier (2005) es más radical en este aspecto: sostiene que en toda su trayectoria, *Klaxon* solo tiene un suscriptor que llega a recibir la publicación N° 1 y que, al cancelar inmediatamente la suscripción, alega que se había adscripto por error.

Así, los klaxistas utilizan todos los lenguajes, formas y recursos que tienen a su alcance (cine, publicidad, manifiestos, poesías, etc.) para distanciarse del academicismo y liberarse de los corsés impuestos por la tradición (muchas veces directamente; otras a partir de una sutil pero potente ironía), con el fin de renovar los modos de representación artística en Brasil. De este modo, las críticas de cine y la publicidad editadas en *Klaxon* evidencian que las nuevas técnicas de representación, e incluso el lenguaje publicitario, constituyen para Mário y su grupo oportunidades de disputarle, al mercado y a la cultura de masas, espacios, bienes y recursos formales, para reinscribirlos en el campo del arte.

IV.5. Breves consideraciones finales

Tal como vimos, en principio ni el cine ni la fotografía ocupan un lugar preponderante en la Semana de Arte Moderna. Poco después, algunos de los modernistas más destacados promueven la consagración teórica del cine extranjero (y proponen un cine de vanguardia, que sin embargo no llega a efectivizarse a nivel nacional). Mientras algunas publicaciones periódicas vinculadas al cine, enfatizan el carácter consumista y de entretenimiento del séptimo arte, *Klaxon* se propone exaltar el potencial experimental y artístico del nuevo lenguaje cinematográfico. Un mérito de *Klaxon* (y especialmente, del propio Mário) es pensar el cine como un nuevo lenguaje, capaz de intervenir y renovar a las demás artes.

Además, Mário hace de esta revista su propio bastión: allí edita crónicas, reseñas y poemas, o se apropia de las secciones marginales, para ser el centro de este medio y para transformar su propia figura como intelectual. El escritor es la gran figura de *Klaxon* no solo por su asidua participación, sino también por la calidad de sus intervenciones (en polémicas muy diversas y en la exposición de sus ideas de adoctrinamiento estético). A partir de su participación en esta publicación, pasa de ser un joven aficionado, a ser un crítico erudito y reconocido por sus pares, y autorizado para educar al público en una nueva forma de experiencia artística.

En un ambiente marcado por la hegemonía cultural de Río de Janeiro (hegemonía heredada de entresiglos), Mário trata de consolidar al grupo paulista para insertar su disidencia en esa tradición.

Mário cree que pueden aprovecharse las lecciones de la cinematografía extranjera, pero que se debe producir un cine auténticamente nacional. En ese sentido, el séptimo arte puede operar como un archivo, de preservación cultural, artística y estética de la identidad nacional.

Con sus intervenciones sobre cine en *Klaxon*, el autor se destaca como uno de los precursores de la crítica cinematográfica brasileña (aspecto aún hoy poco reconocido por la crítica especializada), al ser capaz de llevar la discusión teórica sobre la cinematografía a la esfera local, cuando la producción brasileña aun da sus primeros pasos.

V. Análisis de la fotografía en Mário de Andrade

Si se desea enseñar al ojo humano a ver de una forma nueva,
es necesario mostrarle los objetos cotidianos y familiares
bajo perspectivas y ángulos totalmente inesperados
y en situaciones inesperadas.

Aleksandr Ródchenko-Varvara Stepanova
Programa del Grupo Productivista
Moscú, 1921

Introducción

El valor atribuido por Mário a las imágenes técnicas trasciende los límites del cine y alcanza a la fotografía. El escritor paulista está atento a este nuevo lenguaje artístico: con su máquina fotográfica Kodak retrata momentos familiares y con amigos, y compone imágenes de una experimentación y radicalización artística realmente sorprendentes para la época. Pero además, constituyéndose como intelectual etnógrafo, encuentra en la fotografía (como en el cine) un modo de documentación, de archivo, de resguardo de la cultura material e inmaterial de la nación proveniente, sobre todo, de la recolección de manifestaciones provenientes de la cultura popular.

Aún así, una de las facetas menos reconocida de los vastos intereses del escritor es su dedicación a este nuevo lenguaje artístico. El gran corpus de fotografía tomado por el autor está centrado, en especial, en sus dos viajes etnográficos al Norte y al Nordeste de Brasil, en 1927 y entre 1928 y 1929, respectivamente. Allí no sólo registra imágenes de alto tenor artístico y documental (que, en muchos casos, exceden los cánones vigentes en la producción nacional): además —una vez reveladas—, el escritor les agrega leyendas o glosas (vinculadas a lo literario, lo irónico-humorístico o a lo político-ideológico) que permiten expandir y enriquecer las posibles connotaciones iniciales de las mismas.

Por otra parte, resulta fundamental el concepto de “colección” que Mário postula para su archivo fotográfico ya que, además de sus propios registros, reúne fotografías de familiares, amigos, colegas y ayudantes, formando un acervo importante de imágenes. Posteriormente, en su papel de funcionario público, Mário se esfuerza por enviar a equipos de especialistas para fotografiar repertorios de música popular (*performances*

de danzas dramáticas, indumentaria e instrumentos musicales), de rituales religiosos (danzas, utensilios, etc.) de arquitectura colonial y religiosa, tipos sociales; en fin, todos aquellos elementos que componen para el intelectual etnógrafo la cultura popular tradicional. Además de ello, se propone teorizar, en artículos breves, sobre la producción de otros fotógrafos brasileños de su época¹¹⁵. De acuerdo a Carnicel (1994), se trata de un medio de expresión en el cual este autor revela una gran ductilidad, al poner de manifiesto una mirada múltiple de turista, coleccionador, investigador y crítico de arte. Allí exalta las posibilidades no sólo líricas y creativas de este nuevo modo de experimentación y de expresión artísticas, como en el caso del cine, sino también las de preservación y documentación de la cultura popular tangible y no tangible.

Mário comienza a ser estudiado y citado en la historia de la fotografía brasileña muy recientemente y, de acuerdo con nuestra investigación, hay escasos estudios en el exterior sobre su faceta de fotógrafo.

La primera organización y divulgación de algunas de las fotografías de este autor, en Brasil, es la de Ancona Lopez (1972b). Allí la autora, centrándose en los dos viajes etnográficos, describe de modo general los recorridos efectuados por el autor y a continuación transcribe literalmente las leyendas que acompañan las fotos, agregando una breve descripción de las imágenes¹¹⁶. Posteriormente, en 1976, esta estudiosa es la responsable de preparar la primera edición de *O turista aprendiz*, publicando un gran número de fotografías (28 en total), con un esbozo de análisis de la relación entre imagen y texto. En dos ocasiones más Ancona Lopez aborda parte del corpus fotográfico del autor: en *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*, de 1993, y en el artículo “O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem” de 2005. En estos trabajos, de modo más analítico, concibe la práctica fotográfica del escritor como una expresión estética, y no solo como documento con un valor histórico-patrimonial. Cabe destacar que todos estos trabajos han iluminado nuestras lecturas de modo incipiente, pero el último —centrado específicamente en el primer viaje

---

¹¹⁵ Nos referimos a los artículos “Fantasías de um poeta” de 1939, en el que el autor se refiere a los fotomontajes de Jorge de Lima y “O homem que se achou” de 1940, en el que, por su parte, analiza la fotografía del artista plástico Jorge de Castro, ambos publicados en Andrade (1992).

¹¹⁶ Si bien este primer trabajo tiene un carácter catalográfico, ya que no se postulan análisis ni hipótesis de lectura de la relación entre imagen y texto, resulta muy útil para el investigador por la rigurosidad que presenta el ordenamiento y la documentación del material (fechas, lugares, identificación de personas, etc.) y porque es el primer trabajo que difunde un gran número de fotografías del autor (más de 30 imágenes) además de documentos de viaje que Mário conserva en su archivo personal (recibos de pago, programas de eventos, etc.).

etnográfico de Mário— resulta fundamental para nuestro análisis, porque allí se considera especialmente la relación entre las fotografías del autor y las leyendas que las acompañan, estableciendo además vínculos con la influencia de las revistas *L'Esprit Nouveau* y *Der Querschnitt* (que el escritor paulista lee, estudia y colecciona), mostrando su esfuerzo de actualización no sólo como crítico cinematográfico, sino también en el área de las artes plásticas. Por otra parte, Amarildo Carnicel (1994), tomando también como fuente de trabajo el registro literario de *O turista aprendiz*, junto a un variado material editado e inédito del autor (novelas, ensayos, poesías, entrevistas, manuscritos, así como papeles personales: cartas, telegramas, etc.), analiza las fotografías del segundo viaje etnográfico y establece un diálogo entre ellas y lo expresado en estos textos literarios y personales del escritor paulista. Rubens Fernandes Júnior, por su parte, aborda esta faceta del autor en dos ocasiones en 2002. En primer lugar, incorpora a Mário al linaje de artistas-fotógrafos dedicados a la experimentación fotográfica en su tesis de doctorado titulada *A fotografia expandida*, donde enfatiza la importancia de los procesos de creación y los procedimientos utilizados por el artista; y luego, en la sección dedicada a la fotografía del catálogo de la exposición *Brasil 1920-1950: da antropofagia a Brasília*¹¹⁷ donde se exponen las fotografías de Mário pertenecientes al acervo de sus viajes etnográficos. Cabe destacar que, en trabajos similares a este último, referidos a la historiografía fotográfica brasileña como *A fotografia moderna no Brasil*¹¹⁸ y la sección “Fotografia” de *História geral da arte no Brasil*¹¹⁹ no se menciona a Mário de Andrade. Vinculado a la fotografía como documento histórico, Antonio Ramos Nogueira (2005), se propone –a través de la multiplicidad de aspectos de la obra del autor: sus viajes, su trayectoria como hombre público, sus cartas y diarios, etc. – buscar evidencias que demuestren el interés de Mário por el patrimonio nacional: lo que Ramos Nogueira denomina “un inventario de los sentidos”. Para este autor, la preocupación que demuestra el escritor paulista por salvaguardar las manifestaciones del pueblo, por ejemplo a través del registro fotográfico, es uno de los aspectos que, según cree, le permitirá garantizar la

---

¹¹⁷ La curaduría general de esta exposición estuvo a cargo de Jorge Schwartz, y, de manera itinerante, fue presentada en el Museo de Arte Brasileira da FAAP (Fundación Armando Alvares Penteado) en San Pablo, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (España), culminando en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en junio de 2003.

¹¹⁸ Costa y Rodrigues (1995).

¹¹⁹ Kossoy (1989).

constitución de una estética “genuinamente” nacional. Por su parte, Douglas Canjani de Araújo (2013) analiza algunos registros del lenguaje fotográfico del escritor desde el punto de vista de una visualidad modernista, vinculándolos –al igual que Ancona Lopez (2005)– con la influencia que pudieron haber tenido, en la experiencia fotográfica del autor, las lecciones de composición provistas por *L’Esprit Nouveau* y *Der Querschnitt*. Toma así algunas de las fotografías más radicales del escritor y la analiza técnica y artísticamente, hipotetizando situaciones de producción, efecto buscado y resultado obtenido. Además, cabe destacar la profusión de trabajos en Brasil vinculados con la propia imagen del autor¹²⁰.

Fuera del campo cultural brasileño hemos encontrado muy pocos trabajos referidos a la fotografía del autor. En uno de ellos, Esther Gabara (2008) muestra cómo las fotos de Mário crean una práctica de representación y de auto-representación “errantes”. De acuerdo a esta autora, la práctica descolonizadora del escritor consiste en crear una inautenticidad “auténticamente brasileña”, al desapropiarse y desorganizar los discursos hegemónicos de los relatos de viajes, de la geografía, de la etnografía y de su propia persona. A partir del análisis de algunas de las fotografías del literato, demuestra cómo los símbolos se superponen –algunas veces de manera cómica; otras veces dramática, pero siempre irónicamente– rechazando la identificación de la imagen en una representación unívoca. En Argentina, Alejandra Mailhe (2011) postula que en la producción fotográfica de Mário se refuerza la ruptura con la mirada “turística aburguesada”, escogiendo un camino más experimental. De este modo, este análisis pone de manifiesto, a partir de variados ejemplos, que la fotografía no es para el escritor paulista sólo una auxiliar de la etnografía sino también un modo de exploración estética

---

¹²⁰ En efecto, estos trabajos demuestran que Mário, además de coleccionar piezas de arte y de cultura popular, también atesora obras que lo representan, especialmente retratos. El interés del escritor por la representación de sí mismo se hace evidente tanto en los análisis que él efectúa sobre esas representaciones, como en la propia influencia en la elaboración de algunos de ellos, hecho que provee grandes contribuciones para el análisis de la personalidad del literato. En ese sentido, por ejemplo, en el capítulo “Mário de Andrade: invenção visual do artista modernista”, Miceli (1996) analiza las relaciones de su escritor con sus retratos y las negociaciones con sus retratistas (muchos de ellos, aún en vías de consagración, como Cândido Portinari, Zina Aita, Anita Malfatti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Luís Saia y Enrico Bianco). En esta línea, Rosa Veloso Dias Giannaccini (2005) estudia las representaciones iconográficas de Mário (fotografías, caricaturas y retratos del intelectual en su obra poética y ficcional, en sus entrevistas y declaraciones, e incluso en su producción epistolar), elaboradas durante la vida del escritor, diversificadas luego de su muerte y conservadas y/o renovadas en el campo cultural brasileño. Tameny Romão (2013) realiza una compilación de los retratos del escritor desde sus primeros años de vida hasta luego de su muerte. Así esta tesis, además de catalogar todos los retratos del autor realizados hasta el año 2013, propone un análisis bastante pormenorizado de la relación del intelectual con sus retratistas y con su propia imagen.

vanguardista. Además este trabajo resulta significativo, para nuestro estudio, por el análisis del posicionamiento con respecto al “otro” en las imágenes: Mailhe señala el esfuerzo, de parte del “fotógrafo aprendiz”, por preservar el efecto de “objetividad antropológica”, el distanciamiento socio-cultural del autor frente a los actores populares –a pesar de su evidente empatía– para poner en evidencia las contradicciones y posicionamientos irresueltos con respecto a la cultura popular, enfatizando su rol como intelectual mediador.

V.1. Nuestro “punto de enfoque”

Si bien todos estos estudios sobre la fotografía del autor resultan realmente valiosos desde cada una de las perspectivas de análisis propuestas –ya que revelan facetas novedosas de la práctica fotográfica que lleva a cabo Mário – hay un área, un espacio de sus fotografías que creemos aún puede ser estudiada con mayor profundidad: la relación entre la imagen fotográfica y el texto que la acompaña, en diálogo con otros elementos vinculados a su producción literaria, el contexto cultural e inclusive aspectos de su propia personalidad, elementos que, en conjunto, conforman un corpus de estudio aún en vías de ser explorado. También la relación entre el coleccionismo de imágenes y otras formas de colección practicadas por Mário, y ficcionalizadas en sus obras, merece una nueva revisión.

Cabe recordar que la fotografía ha seguido, durante mucho tiempo, bajo la concepción de una transcripción neutra y automática de lo real, bajo una relación objetiva y transparente que anuda el hecho y el registro. De este modo, creemos que lo que provoca un interés particular por las leyendas o glosas del archivo fotográfico del literato es que, estando escritas por el propio autor, no confirman lo denotado en la imagen sino que, en muchas ocasiones, desestabilizan la interpretación, generando diversos efectos de sentido. Es por ello que en este capítulo nos proponemos efectuar un desmontaje de esas leyendas en relación a la imagen. Para ello, tomaremos un corpus de sus fotografías (circunscripto, especialmente, a los dos viajes etnográficos). En nuestra lectura, nos proponemos dar cuenta de la profundidad y “elasticidad” que puede leerse en el intersticio entre texto, imagen y contexto.

En ese sentido, buscamos descifrar elementos constitutivos de las imágenes (tema, tecnología o técnica) y coordenadas de situación (espacio y tiempo en el interior

de un determinado momento histórico), enmarcados en una hipótesis de representaciones subjetivas del autor, en sus desdoblamientos políticos, económicos, sociales y, por ende, culturales.

La metodología con la que abordamos el corpus fotográfico del autor se apoya en la suposición de que cualquiera que sea la imagen, existe en ella un inventario de informaciones acerca del tema principal (que sería el motivo de la foto) y de su entorno con informaciones explícitas e implícitas (Kossoy 2007). Las primeras son lo visible de la imagen, lo aparente de la representación, incluso los elementos que se reiteran en el fotógrafo a lo largo del tiempo y que se constituyen en marcas distintivas de sus intereses. Las informaciones implícitas se refieren a la historia y al contexto que envuelven el tema registrado y pertenecen al orden de las herencias culturales e ideológicas. No se ponen de manifiesto directamente, sino que son invisibles, son lo oculto de la representación iconográfica. Sólo adquieren sentido en la medida en que se pueda acceder a una suma de otras informaciones de distinta naturaleza (oral, escrita, iconográfica) que posibilitan un acercamiento al tema representado, así como también al rescate de su significado intrínseco y connotado. Así, las tomas no sólo registran objetivamente sino que también implican un trabajo, al igual que en el ámbito de la escritura, con lo inconsciente (Kossoy, 2007; Soulages, 2005; Barthes, 2008).

De este modo, a partir del desmontaje de la imagen fotográfica, en diálogo con las leyendas que el autor le agrega, se puede percibir en qué medida este “hecho artístico” incorpora un complejo proceso de construcción de realidades y, por lo tanto, de ficciones. Como sostiene Kossoy (2007), es necesario que se reflexione sobre ciertas ambigüedades de la fotografía en tanto registro materializado visualmente en el estadio final de un proceso de creación y de construcción de la representación. Por ende, para analizar una imagen fotográfica, es imprescindible no simplificar las relaciones indisociables y permanentes de la fotografía de registro/creación y documento/representación, ya que de estas relaciones –y decisiones– se deriva la posibilidad ficcional de la trama fotográfica que constituye el andamiaje cultural, estético e ideológico de las manipulaciones que se ponen de manifiesto antes (concepción, finalidad, intención), durante (elaboración técnica y creativa) y/o después (usos y aplicaciones) de una realización fotográfica.

Al respecto Kossoy (2007) afirma que debemos convivir con la eterna ambigüedad de la fotografía que puede ser comprendida como una fuente histórica,

como un medio de conocimiento, pero que al mismo tiempo puede ser utilizado como herramienta de propaganda, generadora o formadora de prejuicios, siempre dependiendo de los textos (leyendas, títulos, contextos) que la acompañan, de su diagramación, de los vehículos a los que se incorpora y de los receptores que la aprecian. De este modo, la interpretación iconológica se extiende más allá del documento visible, más allá de la llamada “evidencia documental”. Es así que nos proponemos comprender las fuentes fotográficas a partir del desciframiento de los enigmas y manipulaciones que se esconden bajo sus superficies iconográficas, intentando recuperar las diferentes capas de significación.

La selección de imágenes efectuado en esta tesis está básicamente sustentada en lo que Barthes (2008) denomina *punctum*. Para el semiólogo francés, hay dos posibilidades de acercamiento a la fotografía: el *studium*, que pertenece a la categoría del *to like*, que moviliza un deseo a medias, un querer a medias, y el *punctum*, que es la percepción de imágenes (y aquí agregaríamos en nuestro caso, de texto) que como flechas, nos punzan, nos inquietan, y que corresponden a la categoría del *to love*. “El *punctum* de una foto es el azar que en ella me *despunta* (pero que también me lastima, me punza)” sostiene Barthes (2008: 59).

En este sentido, la selección de fotografías del presente estudio nos han punzado, inquietado; nos ha “herido” de alguna manera, gritando en silencio dentro nuestro, por algún motivo.

Cabe aclarar, además, que debido a la multiplicidad de temas y de las formas de expresión sugeridas por las fotos, las leyendas y las mediaciones creativas que integran el archivo del escritor, resulta difícil establecer clases y subclases absolutamente delimitadas en sí mismas, ya que éstas se mezclan y se imbrican mutuamente entre sí, por lo que sabemos de antemano que la reunión en grupos de imágenes implica una “dominancia”, pero esos grupos no se agotan en sí mismos.

Así, como debemos otorgarle palabras a todo lo que nos punza y tratar de explicarlo, proponemos a continuación una posible lectura que quizás revele nuevas facetas de Mário como fotógrafo.

V.2. La formación de los “modos de ver”¹²¹ de Mário de Andrade

La experiencia del escritor paulista con la fotografía se inicia en 1923, documentando la convivencia familiar y con amigos¹²², pero, tal como veremos, la segunda mitad de la década del veinte es el período más fructífero de su producción fotográfica (en especial, entre 1927 y 1929). Posteriormente, en 1932 realiza sólo algunos registros durante el viaje de San Pablo a Río de Janeiro, y a fines de mayo de 1936 produce los últimos lotes de imágenes en Mogi das Cruzes (localidad del interior paulista). Éstas últimas forman un conjunto de dieciocho fotografías tomadas en fiestas populares tradicionales: unas son imágenes de indumentaria, instrumentos y participantes de la “Congada” (celebración sincrética de matriz católica y afrobrasileña), otras de la celebración tradicional portuguesa denominada “Cavalhada”, en las que se focaliza en planos más generales de esta festividad popular.

Los hechos que interrumpen definitivamente su carrera de “aprendiz” de fotógrafo quizás sean la “crisis” que le provoca su ya mencionado “exilio” en Río de Janeiro; luego, debido a la intensa labor desempeñada como Director del Departamento Municipal de Cultura de San Pablo (1935-1938), al tiempo que como asistente técnico del Serviço do Patrimônio Histórico Nacional es el encargado de desarrollar proyectos para la preservación del patrimonio material y no material en base a la foto-fono-cinematografía comandada a fotógrafos profesionales¹²³.

A lo largo de este tiempo, el intelectual paulista produce y colecciona cerca de 2.500 registros fotográficos que hoy se encuentran conservados en el Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo. El acervo completo del autor se titula “Fotografia”¹²⁴ y posee exactamente un total de 2.479 imágenes. Se trata de

---

¹²¹ Hago referencia al clásico ensayo de John Berger, *Modos de ver* (1972) donde postula cómo nuestros modos de ver afectan nuestra forma de interpretar.

¹²² Se trata de un reducido número de imágenes (unas diez aproximadamente) tomadas en la hacienda Santa Isabel, en Araraquara, propiedad de su primo, Cândido de Moraes Rocha (Cândido, 1995: 202). Allí aparecen su madre, sus primas Ruth y Adelina Rocha Mello y “Cotinha” Moura, amiga de la familia, además del escritor paulista junto a un automóvil Ford. La identificación de las personas que integran esos registros fotográficos es realizada por la hermana de escritor, María de Lourdes Andrade Camargo (Carnicel, 1994: 34).

¹²³ Véase Ramos Nogueira (2005: 62-66).

¹²⁴ Toda la serie “Fotografia” del Fondo Mário de Andrade (del Instituto de Estudos Brasileiros- USP) abarca un período que va del nacimiento del escritor, en 1893, hasta su muerte en 1945. Su clasificación sigue dos conceptos principales: el tipo de fotografía y el contenido. Sólo es posible acceder a las imágenes digitales en la sede del IEB-USP a través de su base de datos interna, atendiendo a la Ley de Derechos de Autor Brasileña N° 9610. En este catálogo electrónico se informa el contenido de cada imagen, el tamaño, la fecha en que fue tomada la fotografía, la identificación de personas y/o lugares, el soporte en que se conserva (papel, negativo, etc.) y además se incorporan las imágenes del reverso de la foto con la transcripción de leyendas, de las cuales el 95% de éstas (según información del IEB) son del propio autor.

registros tomados por él y por otras personas¹²⁵ (en cualquier caso, él mismo se encarga de ordenarlas y clasificarlas en un minucioso y profuso archivo). En la denominada “subsérie Mário de Andrade fotógrafo” del IEB-USP se agrupan fundamentalmente los registros que toma el propio autor, durante sus viajes al Norte y al Nordeste del país, circunscriptos a un período breve (1927-1929) y reuniendo 1.538 imágenes en positivo y un número significativo de negativos.

En su gran mayoría, estas fotografías son de tamaño bastante pequeño (6,0 x 3,7 cm). Se trata de una producción diversificada, con registros que documentan momentos familiares, retratos propios o de parientes y amigos, retratos de grupo, documentos folclóricos, tarjetas postales y fotos relacionadas con temas culturales, producidas en viajes por el interior de San Pablo y a lo largo de sus dos excursiones etnográficas.

Las leyendas o glosas que acompañan las fotografías componen una red de textualidad que dialoga con las imágenes, generando diversos efectos de sentido. Por ejemplo, las leyendas del primer viaje etnográfico de 1927 ponen en juego a un intelectual deslumbrado con las posibilidades expresivas de la fotografía, declarando efectos conseguidos, buscando el equilibrio en las imágenes, etc. Además registra, en el reverso de algunas fotos, el diafragma utilizado y la condición de la luz en la imagen: ello pone de manifiesto su esfuerzo por ejercer un control de la técnica fotográfica empleada¹²⁶.

La máquina fotográfica Kodak¹²⁷ con la que el escritor paulista toma las fotografías de la mayor parte de su colección personal¹²⁸ la manda a comprar a los

---

¹²⁵ Son fotos que recibe como recuerdo, como noticia de amigos o que les solicita a colegas sobre temas de su interés (en especial, de manifestaciones de cultura popular del interior de Brasil).

¹²⁶ Por ejemplo: “Diaf.2, Sol 1/12 e 30” (9 de julio de 1927) o “Diaf. 1, Sol 2/17 e 10” (11 de julio de 1927). Allí hace referencia al diafragma utilizado, y al horario del sol (del mediodía o de la tarde).

¹²⁷ Cabe recordar que en 1888 sale al mercado la primera cámara portátil lanzada por Kodak en los Estados Unidos. Su creador, George Eastman, la diseña para utilizar un rollo de film exclusivo que sustituye la placa de cristal empleada hasta el momento. Debido a las limitaciones de la lente utilizada, las cámaras Kodak nº 1 y nº 2 toman fotos circulares. Esto significa que el fotógrafo no precisa colocar la máquina perfectamente recta. Eastman asegura que su cámara está destinada a un público inexperto en el arte fotográfico, pero de un nivel socio-económico que le permita viajar asiduamente por negocios y por placer, y que necesite de una máquina fotográfica para registrar esos momentos. La célebre frase de la compañía “You press the button, we do the rest”, más que un simple eslogan publicitario, encarna el espíritu de la industrialización capitalista. El sistema Kodak, pensado sobre bases netamente industriales y económicas, inaugura una nueva era en la fotografía. El método se expande rápidamente: el fotógrafo *amateur* envía a Rochester el film expuesto dentro de la cámara y por el precio de diez dólares, recibe de vuelta las copias procesadas además de la cámara muñida de un nuevo film virgen, listo para ser utilizado. La fotografía da así lugar a un verdadero imperio industrial y comercial: la Kodak, sólida estructura montada en función del consumismo (Kossoy, 1980).

¹²⁸ Insistimos en señalar la diferencia entre las fotografías que toma el escritor y las que son enviadas por sus amigos, familiares, colegas o colaboradores -que también forman parte de su archivo- pero que no analizamos en esta tesis.

Estados Unidos en 1923¹²⁹, un año después de la Semana de Arte Moderna. Mário “aportuguesa” la cámara con el nombre de “Codaque”, así como también inventa el neologismo “fotar” para designar el acto de fotografiar o denomina “Manuela” a su máquina de escribir, en homenaje a su amigo el poeta Manuel Bandeira.

Mário explora el lenguaje fotográfico tanto en su vida privada como en el ámbito profesional, dejando un amplio y variado acervo personal. Las más de 1.500 fotografías, tomadas durante los dos viajes, muestran su interés por experimentar con las posibilidades que ofrece el lenguaje fotográfico, y constituyen un valioso conjunto de documentos que pueden estudiarse desde las más variadas perspectivas.

La producción fotográfica del escritor paulista no es la de un profesional que se dedica continua y fundamentalmente al lenguaje visual. Por momentos, adquiere un carácter episódico, o por el modo compulsivo de aparecer, se desliza desde la experimentación osada hacia un documentalismo directo, o desde una instantánea a un modo de ver contemplativo. Su perspectiva (así como su relación técnica con la cámara) exhibe maestría y fuerza en la aprehensión de geometrías ínsitas al campo visual, en la exploración de luces y contraluces, en la apropiación simbólica de elementos visuales de carácter narrativo. Su inteligencia figurativa y de profundidad de sentidos (tal como sostiene la crítica especializada, sobre todo Ancona Lopez 1993 y 2005, Carnicel 1994 y Canjani 2013) se diferencia respecto del panorama fotográfico brasileño de su época, tal como veremos a continuación.

Debemos preguntarnos entonces por la situación específica de la fotografía en Brasil, en las primeras décadas del siglo XX. Si analizamos la producción fotográfica de la época, vemos que tanto las osadías del escritor paulista como sus fotos más conservadoras se mueven en un campo experimental, en sintonía con las tentativas más avanzadas de su tiempo, tributando las conquistas del modernismo más rupturista.

El escritor paulista compra su cámara Kodak el mismo año en que muere Marc Ferrez¹³⁰, cuya obra fotográfica, vasta e importante, es emblemática del tipo de actuación por entonces corriente, de cuño eminentemente documental. En ese sentido,

---

¹²⁹ Lamentablemente, no hemos podido obtener datos precisos acerca de cómo fue el proceso de adquisición de su cámara Kodak: quién se la compró, a qué precio, etc. No quedó constancia ni en la correspondencia ni en los papeles privados del autor a los que hemos podido acceder, así como tampoco en la bibliografía crítica consultada.

¹³⁰ Marc Ferrez (1843-1923) nace en Río de Janeiro; es el sexto hijo de los franceses Alexandrine y Zéphérin. Su padre, escultor, llega a esa ciudad en 1816 como miembro de la Missão Artística Francesa. Según su nieto, Gilberto Ferrez (quien se ha encargado de divulgar su obra, hoy preservada en el Instituto Moreira Salles de Río de Janeiro), Marc realiza sus estudios en Francia y regresa a Brasil en 1859, época en que tiene sus primeros contactos con la fotografía en el estudio de Georges Leuzinger. A mediados de la década de 1860, Ferrez se instala en el centro de Río de Janeiro como fotógrafo, fundando su negocio, la Casa Marc Ferrez & Cia., dando inicio a una larga y fructífera carrera dedicada a la documentación, que lo consagra como uno de los fotógrafos más importantes del siglo XIX y principios del XX en ese país (Kossoy 1980: 67).

en la construcción de la imagen, aún están presentes las marcas de las convenciones figurativas del siglo XIX y los límites técnicos de su equipamiento (máquina de gran tamaño, negativo de vidrio, trípode, etc.).

A pesar de ello, hay en la fotografía brasileña de fines del siglo XIX y principios del XX, algún ejemplo de iniciativas de carácter experimental e innovador, como el caso del fotomontaje *Os trinta Valérios* (figura 8) de Valério Vieira¹³¹.

Figura 8: *Os trinta Valérios*, Valério Vieira.

Esta imagen, realizada por Valério Vieira entre 1890 y 1900 (por la cual el autor recibe la medalla de plata en la *Lousiana Purchase Exposition* de Saint Louis, en Estados

---

¹³¹ Valério Vieira (1862-1941) nace en Angra dos Reis. De joven se traslada a la capital del Imperio, donde se recibe en la Academia de Bellas Artes. En 1880 inicia su carrera como fotógrafo, instalando estudios en varias ciudades del valle de Paraíba (centro económico de expansión del café) y de Ouro Preto (por entonces, centro de explotación de metales preciosos). En 1892 se muda junto a su esposa a San Pablo, en donde instala su famoso estudio, en el que se dedica al retrato y a fotografiar vistas panorámicas de esa ciudad. Una de ellas, de 12 metros de largo, recibe el gran premio de la Exposición Nacional en 1908. Por su ductilidad y creatividad, Vieira se constituye en uno de los fotógrafos más prestigiosos de la capital paulista (Kossoy 1980: 86-90).

Unidos, en 1904), posee un destacado virtuosismo técnico y creativo¹³². Lo que un espectador desprevenido ve a primera vista es una escena habitual de un grupo en una velada musical, a la cual asiste una pequeña platea, además de algunos otros espectadores que están deambulando o siendo servidos por un sirviente. Lo inusitado de esta composición es que todos los participantes de la escena tienen el mismo rostro. Se trata de treinta autorretratos del fotógrafo, articulados en un mismo plano, mostrando una imaginación desconcertante, desconocida hasta entonces en la fotografía brasileña. Divertida y provocativa, la obra es pionera del género en ese país. El autorretrato está construido a partir de diferentes poses en que Valério Vieira desempeña todos los papeles de la velada: músicos, espectadores (incluido el que está subiendo las escaleras del salón, los retratos en los cuadros que están colgados en la pared, el busto que decora el mueble y el criado de gorro blanco). Aunque sin mayores recursos compositivos ni narrativos (los cuales son marcados, pocos años después, por las poéticas expresivas de las vanguardias), merece destacarse –además de la originalidad– la calidad de la terminación, resultado de su indudable conocimiento técnico y dominio del proceso de trabajo.

A través de esa imagen, Vieira busca en la fotografía no sólo un medio para registrar el mundo visible, sino también un lenguaje capaz de provocar extrañamiento en el receptor, expresando ideas propias, y mostrando que el artista con la cámara puede ser imaginativo y crear obras más complejas. De este modo, pone en tela de juicio el aura de la “objetividad” y la función exclusiva de “documentar” que le fueron atribuidas a la fotografía. Osado en sus propuestas, Vieira deja en su producción artística soluciones innovadoras para su época. Según Kossoy (1980), si su estudio es uno de los más renombrados entre la burguesía paulista ilustrada, es justamente porque encuentra en su trabajo una fuerte marca autoral, comparativamente más expresiva que la de otros profesionales, porque Vieira produce una fotografía en la que predomina la idea de construcción lúdica más que de una simple operación mimética de la realidad.

Pero, lamentablemente, Vieira es una excepción en este período, pues lo que predomina de forma arrasadora es la fotografía documental.

Varios años después, según Canjani (2013), en la década de 1920, surge en Brasil la prensa ilustrada por fotografías, síntoma de la emergencia de nuevas prácticas sociales relativas a los usos de la imagen gráfica. La revista *O Cruzeiro*, cuya primera

---

¹³² Ver Sússekkind (1987) y Canjani (2013).

edición sale a la luz en 1928, se constituye en el vehículo impreso de mayor circulación nacional. De todos modos, las fotografías que se editan presentan un fuerte sesgo pictoricista, sometidas a reglas clásicas de composición y a una temática asimilable al gusto del público consumidor de estas publicaciones. Recién en la década de 1940 la prensa ilustrada se aproximaría a lo que podríamos llamar “periodismo fotográfico moderno”¹³³, vinculado a lo instantáneo, a lo que el fotógrafo francés Henri Cartier Bresson¹³⁴ denomina “instante decisivo”, esto es, la captación de un momento significativo y ejemplar que condensa en sí todo el proceso de acciones que está ocurriendo.

Por otra parte, Canjani (2013) ha comparado la obra fotográfica de Mário con las experiencias de fotógrafos fuera de Brasil en la misma época, por ejemplo con el programa norteamericano de fotografía instituido en la *Farm Security Administration* (1935-1944)¹³⁵. El autor constata que el lenguaje visual del escritor paulista se distancia de este modelo y se acerca más al de las prácticas experimentales de matriz europea. Para ejemplificar la experiencia de la *FSA* analizada por Canjani, consideremos el viaje que realiza Walker Evans a La Habana en 1933, como corresponsal de un diario americano. El fotógrafo estadounidense hace retratos sobrios y compatibles con la utilización periodística, es decir, puramente documentales. A pesar de poseer recursos expresivos y técnicos que le permiten realizar instantáneas, gran parte de la producción de este viaje está revestida de un tiempo lento, como si cada foto fuese previa y largamente meditada y, asimismo, realizada con trípode (figura 9). Tal como veremos a continuación, en contraste con la frontalidad y la temporalidad más lenta de Evans, en los viajes que realiza Mário éste se toma las libertades que le provee el propio lenguaje fotográfico, incurriendo en osadías tales como el posicionamiento diagonal de la cámara para la aprehensión del instante.

---

¹³³ Véase al respecto Costa (1991).

¹³⁴ Henri Cartier Bresson (1908-2004) es un célebre fotógrafo francés considerado por muchos el padre del fotorreportaje. Retrata a personajes como Pablo Picasso, Henri Matisse, Marie Curie, Édith Piaf, Fidel Castro y Ernesto "Che" Guevara. También cubre importantes eventos, como la muerte de Gandhi, la Guerra Civil Española (donde filma el documental sobre el bando republicano *Victorie de la vie*, 1937), la Segunda Guerra Mundial (en la que estuvo en la Unidad de Cine y Fotografía del ejército galo) o la entrada triunfal de Mao Tse-Tung a Pekín. Cartier Bresson es el primer periodista occidental que visita la Unión Soviética tras la muerte de Stalin.

¹³⁵ Este proyecto cuenta con reconocidos fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange y Ben Shahn, entre otros.

Figura 9: *Citizen in Downtown Havana*, Walker Evans

El caso es que a pesar de la aparición de obras aisladas como la de Valério Vieira, la fotografía no forma parte de las preocupaciones del primer momento modernista brasileño: ellos aceptan la visión instrumental de la fotografía, lo cual denota la falta de una reflexión más profunda sobre las nuevas posibilidades de expresión de esta tecnología. Ejemplo de ellos es la rotunda opinión de Oswald de Andrade en un artículo de 1921, en donde enfatiza que

...de fato, o artista é o ser do privilégio que produz um mundo supra-terreno, antifotográfico, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante, profundo. Mas isso que faz o critério julgador das nossas populações (frases assim: como está parecido!

Que beleza! É como se fosse...) é a maior vergonha de uma cultura. Arte não é fotografia! Nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido (en Herkenhoff, 1983: 41).

Evidentemente, tal aserción del entonces joven Oswald de Andrade respecto de la fotografía revela una opinión afín a las concepciones reduccionistas que limitan las posibilidades expresivas de la fotografía como mera representación mimética y automatizada de la realidad. Su discurso acerca de la defensa de la autonomía de las artes visuales está enmarcado en una especie de resquicio naturalista o realista propio del siglo XIX. Así, el escritor –que unos años más tarde va a revolucionar el campo cultural brasileño con su *Manifesto antropófago*– pone en evidencia, en aquel momento, su desconocimiento sobre la importancia de la fotografía en las vanguardias europeas y también deja entrever su desconocimiento de los importantes trabajos que se están produciendo, incluso en Brasil.

Dentro de este panorama, la producción fotográfica de Mário produce cierta sorpresa al espectador desprevenido que recorre su acervo fotográfico. Al analizar sus fotografías, podemos observar que dialoga con una matriz compleja: hay un reconocimiento de la realidad brasileña, pero no sometida meramente a un documentalismo fotográfico en sentido estricto (capacidad mimética de la fotografía defendida hasta hoy, según Kossoy, 2007). El escritor paulista evita el pictoricismo y no se resigna al exotismo fácil, produciendo una visualidad caleidoscópica, ágil, que se substrahe del tema y afirma la especificidad técnica de la fotografía (luz, contraluz, encuadramiento inusitado, aprovechamiento de las dificultades técnicas, etc.), a la vez que pone en evidencia la hibridación producto de las negociaciones entre la cultura popular –vinculada a matrices tradicionales de largo arraigo cultural– y el arte culto de vanguardia, por medio de una intermediación técnica (la cámara fotográfica).

Nos preguntamos entonces cómo se forman los “modos de ver” de Mário, y en qué medida la vanguardia artística europea influye en su conceptualización de la fotografía como medio de representación estética. Intentar delinear esta génesis nos lleva a indagar en torno al esfuerzo del intelectual paulista por actualizar su biblioteca como crítico y como teórico del modernismo. En su acervo se encuentra por ejemplo la revista *Deutsche Kunst und Dekoration* (de 1919), revista de arte y estética alemana que publica lo último en tendencia artística de ese país, *Le Cinéma* de Ernest Coustet (1921), así como también artículos de Louis Delluc o de Céline Arnaud. Por otra parte, ante la

destacada presencia en su biblioteca –y sobre todo por las anotaciones marginales realizadas por Mário, las cuales verificamos en nuestro trabajo de archivo–, es evidente la resonancia que tuvieron, en los “modos de ver” del escritor paulista, las revistas *L’Esprit Nouveau*¹³⁶ y *Der Querschnitt*¹³⁷, publicaciones europeas de vanguardia que presentan una amplia muestra de información teórica y visual, entonces inédita en el campo cultural brasileño.

Si la revista francesa defiende el ascetismo racionalista y constructivista como modo de engendrar la cultura de la época, y reivindica lo que se acordó en llamar como “retorno al orden” (luego de los excesos del primer momento modernista “heroico” y transgresor), *Der Querschnitt* propicia una perspectiva que podríamos llamar –en contraste con *L’Esprit Nouveau*– más expresionista. Encontramos en esta última, además de la producción de extracción constructiva (de Fernand Léger, en febrero de 1925, o de fotomontajes rusos, en junio de 1925), textos de Tristán Tzara, así como tópicos que desarrollan una discusión vinculada con lo primitivo y lo espontáneo (a través de artículos sobre jazz y arte africano).

Con respecto a la fotografía, *Der Querschnitt* presenta las grandes corrientes que delinean la producción alemana de la época: una ligada a la precisión documental y a la eficiencia técnica (defendida por el entonces influyente fotógrafo alemán Renger-Patzsch), que garantiza la verosimilitud de los aspectos visibles de la realidad enfocada; otra ligada a la renovación experimental de los códigos visuales y a la exploración de las posibilidades del medio fotográfico (postulada por el húngaro László Moholy-Nagy, por entonces profesor de la Bauhaus, que lleva la fotografía hacia el fotomontaje, la fusión con la pintura y el dibujo y la abstracción, por ejemplo a partir de la interacción de la luz con los materiales fotosensibles).

Cabe aclarar que, si bien es reconocible la influencia de estas publicaciones en la inventiva fotográfica de Mário, su “modo de ver” no sólo deriva de lo que puede haber estudiado en los sucesivos números de estas revistas: él fotografía además –sobre todo

---

¹³⁶ *L’Esprit Nouveau* es una revista de arte publicada en París, cuyo primer número data de octubre de 1920. Sus fundadores, Edouard Jeanneret (Le Corbusier) y Amédée Ozenfant junto a uno de sus más importantes colaboradores iniciales, el poeta dadaísta Paul Dermée, se proponen abarcar un gran espectro de temas con el purismo como eje: desde la discusión estética general a la arquitectura, pasando por la literatura, el teatro, el cine, la pintura, la escultura, la fotografía, la moda y el mobiliario, entre otros. Completa un total de 28 ejemplares, cuando en 1925 se suspende su edición.

¹³⁷ *Der Querschnitt* es una revista de arte alemana, publicada por el marchand alemán Alfred Flechtheim entre 1921 y 1935, y a la que Mário se suscribe entre 1926 y 1931.

en los viajes etnográficos— como un intelectual comprometido con la construcción de un archivo de la cultura nacional/popular, y concibe la fotografía fundamentalmente como posibilidad de resguardo de la memoria, sin dejar de lado la exploración de la contingencia y la experimentación artística a la que invita este nuevo lenguaje. En resumen, el escritor dialoga con las conceptualizaciones de las publicaciones europeas que recepciona, pero no se deja llevar por fórmulas que puedan limitar la expresión de su subjetividad y el cumplimiento de su meta como “nacionalista de vanguardia”.

De este modo, el escritor paulista (que ya es un artista consagrado cuando realiza la mayor cantidad de fotos, en sus “viajes etnográficos”) filtra con su sensibilidad polimorfa e híbrida el caudal de propuestas que las vanguardias le proveen: la superación de los modelos pictoricistas que anclan el lenguaje fotográfico en una sintaxis derivada de la pintura del siglo XIX, la adopción del experimentalismo como una práctica legítima y constante en busca de nuevas soluciones formales y expresivas, el entrecruzamiento de contenidos temáticos y compositivos que pueden dar lugar a una densidad simbólica de contenido surrealista, o la búsqueda de una espontaneidad que se invierte en la producción de instantáneas fotográficas (las cuales, aunque documenten la realidad vivida, limitan con la abstracción). En este sentido, la fotografía es concebida por Mário, al modo benjaminiano (1989), como una “iluminación”. Para él, en la producción de las imágenes subyace una potencia mítica intrínseca. Como veremos, no registra meramente lo material denotado: por el contrario, la fotografía revela una verdad de fondo onírico vinculado con lo cultural. En consecuencia, su lenguaje fotográfico opera por *insight*. La fotografía es para él la revelación de un acontecimiento, no un registro objetivo y fugaz. Intrínsecamente, revela una grieta en donde opera una profundidad de sentidos.

Tal como veremos, algunas imágenes sugieren una influencia perceptiva afín al lenguaje cinematográfico, que opera en la construcción de secuencias; en otras, se propone resguardar el patrimonio cultural material e inmaterial de la nación a través de la fotografía, que pasa a ser uno de los instrumentos centrales de su archivo de la memoria.

Nos resta sumergirnos en algunos de esos fragmentos cargados de ambigüedad, para intentar develar y “revelar”, desde nuestra mirada, los misterios que se esconden bajo algunas de las imágenes capturadas por el escritor paulista.

V.3. Fotografía y cultura popular

El primer viaje etnográfico realizado por Mário se propone como una excursión modernista para la recolección de materiales propios de los lugares visitados. El recorrido comienza el 7 de mayo de 1927, cuando el intelectual parte desde San Pablo en tren hacia Río de Janeiro, y allí se embarca en el vapor Pedro I, en donde encuentra a sus tres compañeras: Doña Olívia Guedes Penteado, la sobrina de ésta, Margarida Guedes Nogueira, y la hija de Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto, ambas de 15 años¹³⁸. La comitiva continúa viaje hacia el norte con el objetivo de recorrer Amazonas, y el sur de Perú y de Bolivia¹³⁹. Para adentrarnos en el registro fotográfico del viaje, consideraremos primero brevemente la experiencia del viaje tal como aparece procesada en la escritura literaria de su ensayo *O turista aprendiz*.

El escritor va registrando en un diario (en verdad, un simple cuaderno de hojas cuadriculadas) las experiencias y el recorrido de la travesía. A este registro lo denomina de modo irreverente: *O Turista aprendiz: Viagens pelo Amazonas até o Perú, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*. El título denota una ironía respecto de los primeros viajeros europeos, y remite también, paródicamente, al título del libro de su abuelo, Joaquim de Almeida Leite Moraes, de 1883, *Apontamentos de viagem de São Paulo à capital de Goiás, desta ao Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins, e do Pará à Corte. Considerações administrativas e políticas* (Ancona Lopez, 2005)¹⁴⁰.

---

¹³⁸ A lo largo de las narraciones del viaje, la identidad ficcional de sus acompañantes sufre varias transformaciones: las dos jóvenes transitan de la realidad a la ficción, convertidas en personajes literarios, mitológicos y artísticos de acuerdo a la inspiración creadora del escritor.

¹³⁹ Tanto a la ida como en el regreso, los cuatro viajeros visitan Salvador, Recife, Fortaleza y Belém.

¹⁴⁰ Leite Moraes pertenece a una familia tradicional acomodada, ejerce como abogado y profesor en la Facultad de Derecho de San Pablo, funda diversos periódicos políticos (uno de los más importantes, *O constituinte*) a la vez que es diputado provincial por tres mandatos consecutivos. Ocupa el cargo de gobernador de Goiás desde febrero a diciembre de 1881, cuando decide presentar su dimisión a los consejeros del Imperio (en Río de Janeiro) debido a que, según sus propias palabras, “não era possível conservar-me por mais tempo ausente de minha querida família” (Cândido, 2011: 20) y a que ya había sido cumplida la misión encomendada: dar fiel ejecución a la reforma electoral (*Idem*). Carlos Augusto de Andrade, quien luego será su yerno (y padre de Mário), lo acompaña en sus viajes (de San Pablo a Goiás y desde allí a Río de Janeiro) como su secretario personal. Leite Moraes hace anotaciones de esas excursiones y, en 1883, publica *Apontamentos de viagem...* en la editora A gazeta do povo. El libro se inserta en la tradición de la literatura de viajes mostrando, en tono coloquial, un panorama del Brasil propio del siglo XIX, conformado por una realidad múltiple: de un lado, los atisbos de una incipiente vida urbana, de otro, el desconocido mundo salvaje de un país aún inexplorado. De este modo, su abuelo (a pesar de las evidentes distancias temporales) parece haber sido una figura “faro” en el ideario de Mário, en lo referente a la tendencia al culto por las letras, por la docencia y por el descubrimiento del interior de Brasil concibiendo sus riquezas tradicionales como cantera de la auténtica cultura nacional. Según

Considerando que Mário siempre muestra cierta apertura empática en relación a lo desconocido y al descubrimiento del interior de Brasil, nos detendremos en las posibilidades más prosaicas de un conjunto de fotografías, para dar cuenta de la experiencia de “otredad” que el escritor paulista encuentra en el ámbito de la cultura popular, viajando por el interior de Brasil. Analizando el archivo fotográfico de ambos viajes, observamos que hay un grupo de imágenes vinculado a la documentación paisajística, urbana, arquitectónica, de tipos humanos y de sí mismo, que refieren a la percepción de la alteridad y que, en diálogo con la leyenda, da lugar a una forma particular de representación de la cultura popular brasileña. En primer lugar, debemos destacar que, en general, el tono de este conjunto fotográfico –salvo algunas excepciones–, se distancia de la experimentación lúdica y de la expresividad del inconsciente que, como veremos, envuelve otros grupos de imágenes y otras intenciones del autor. Aquí se percibe que la realidad física y humana del interior de Brasil le provoca cierto extrañamiento, e incluso cierta preocupación, elementos que le confieren a la imagen y a sus glosas un tono serio, vinculado a su compromiso social.

A partir del encuentro, el reordenamiento y la asimilación de los espacios y de los tipos sociales que experimenta en sus viajes etnográficos, el escritor compone el registro fotográfico en el que (re)construye, de manera crítica, tanto el lugar del otro como el de sí mismo, intentando establecer así una representación de la identidad nacional colectiva. En ese sentido, promueve diversos registros respecto de la alteridad, en el ámbito de la cultura popular, que pueden vincularse con lo que Julio Ortega (1992: 11) define como “registro de la abundancia”, “de la carencia” y “de lo virtual”: el “registro de la abundancia” del territorio nacional toma como fuente la naturaleza, el paisaje y la arquitectura; como la contracara de esa abundancia, se percibe otro conjunto de imágenes, en diálogo especialmente con su propia literatura de los años treinta, que constituyen un “registro de la carencia”, partiendo de la denuncia de las condiciones de

---

Rubens Borba de Moraes (1979) el abuelo de Mário “Foi um homem notável [...] [y su libro] “É obra interessantíssima, escrita num estilo exato e correto, cheio de observações curiosas. Mereceria ser reeditado, pois é dos melhores livros de viagem da época” (Borba de Moraes, 1979: 5). Leite Moraes muere en 1885 cuando Mário tiene casi 2 años. Antônio Cândido pareciera haber atendido al deseo de Borba de Moraes y reedita la obra, en 1995, agregándole un estudio introductorio, cronología y notas de su propia autoría.

vida y de trabajo del pueblo, ligadas sobre todo a la explotación industrial; finalmente, de acuerdo a nuestra lectura, Mário también propone un “registro de lo virtual”, compuesto por las soluciones a la tensión abundancia-carencia, gracias a la idealización utópica del mestizaje racial y de la hibridez cultural (en el sentido de García Canclini, 1989). Veamos de qué modo se ponen de manifiesto estas categorías en algunos grupos de imágenes incluidas en su archivo, para aprehender la cultura popular.

V.3.1. Registro de la abundancia

El tópico de la abundancia promueve un verdadero modelo cultural de las sumas, las mezclas y las exuberancias para representar lo “otro” inaprehensible. Es la transformación del *locus amoenus* dictado por el discurso hegemónico colonial, que se transforma en el tópico americano de la abundancia, exaltada por el código dominante de la utilidad (Ortega, 1992). La abundancia denota en sí misma un sentido de riqueza, que puede ser explotada tanto material como culturalmente. Pero a su vez, se constituye como compensación de un vacío cultural e identitario, vinculada a la necesidad de crear una tradición colectiva. A la vez, la apelación a este registro no deja de implicar un cierto distanciamiento crítico, e incluso una parodia de los discursos nacionalistas contemporáneos más conservadores, que defienden una visión eufórica de la riqueza nacional (y apagadora de la conflictividad económica, social y cultural) como la formulada por Affonso Celso en *Porque me ufano do meu país*.

La foto que sigue escoge un registro frontal, ya que la peculiaridad aquí son las ventanas ojivales de la arquitectura gótica veneciana. Cuando en el primer viaje etnográfico, la comitiva llega a Santarém, el 31 de mayo de 1927, se pone de manifiesto una sensación violenta de extrañamiento en contacto con un Brasil “otro”. La leyenda “To be or not to be Veneza / Eis aqui estão ogivas de Santarém” remite satíricamente al famoso dilema del Hamlet en la tragedia de Shakespeare, y es un tópico clave reelaborado al año siguiente por el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade (en su famoso “Tupy, or not tupy that is the question”; Andrade, Oswald de, 2002: 173), central en la revalorización de la autonomía nacional.

Veneza em Santarém / Junho [tachado] 1927 / (É o hotel) 31 de Maio / To be or not to be Veneza. Eis aqui estão ogivas de Santarém. (Código MA-F- 0205)¹⁴¹

El enunciador de *O turista aprendiz* se impresiona por el carácter exótico y exuberante de Santarém, pero también por su semejanza con Venecia. Esta experiencia desestabiliza tanto la identidad individual como la colectiva. El turista describe lúdicamente:

Pelo anúncio da tarde, chegamos a Santarém, com estranhas sensações venezianas, por causa do hotel ancorado no porto, enfiando o paredão n'água, e com janelas em ogiva! Os venezianos falam muito bem a nossa língua e são todos duma cor tapuia escura, mui lisa. Fomos recebidos com muita cordialidade pelo doge que nos mostrou a cidade que acaba derepente (Andrade, 1983a: 72).

---

¹⁴¹ En la transcripción de las leyendas se agrega el código que aparece al final de la misma y que corresponde a la catalogación de la serie “Fotografías” del Fondo Mário de Andrade, IEB-USP. Esta referencia está compuesta por la sigla MA-F, seguida de un número de cuatro dígitos. Cabe aclarar que las fotografías que se reproducen en esta tesis fueron extraídas de internet ya que el IEB, a pesar de que explicita que uno de sus objetivos es divulgar los acervos que preservan, no nos proporcionó las imágenes solicitadas. Es por ello que, en algunas ocasiones, se mencionan la fotografía y la leyenda y se analizan de acuerdo a lo investigado *in situ* en el Archivo, a pesar de no poder reproducir la imagen propiamente dicha.

El escritor juega con la identificación de Santarém con Venecia, en un procedimiento que permite no solo destacar la curiosa semejanza, sino también la sensación de estar en el extranjero, de ser “otro”, extremando los contrastes culturales entre centro y periferia. De esta manera, Santarém/Venecia pasa a pertenecer a una realidad distinta respecto de la realidad brasileña, desestabilizando la percepción y la definición identitarias. Como sostiene Mailhe (2011), en *O turista aprendiz* continuamente Brasil se revela como un espacio absurdo marcado por las contradicciones irresolubles. Aquí, por ejemplo, el “lado europeo” de Brasil -pero también, del sujeto de enunciación- se revela a través del absurdo de una Venecia erigida en pleno Amazonas. Entonces la disonancia es llevada al extremo, para advertir –como si enunciase un cronista colonial explorando tierras desconocidas- que “os venezianos falam muito bem a nossa língua e são todos duma cor tapuia escura, mui lisa” (Andrade, 1983a: 72).

Desde esta afirmación tragicómica confirma la pregunta irresoluble, que sesga todo *Macunaíma*, sobre la indefinición del carácter que atraviesa íntima y dolorosamente la identidad colectiva (Mailhe 2011). Tal vez sea esa orfandad de tradición/de identidad –la angustia del vacío– la que desencadene esa imperiosa y compulsiva revisión del linaje colonial. En efecto, en *O turista aprendiz*, ensayando una respuesta a esos desgarramientos, el narrador busca dar cuenta de las fracturas históricas, de la hibridez cultural, de las asimetrías económicas y de las violentas transculturaciones; o 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 nacional, a la luz de esos absurdos culturales, todo Brasil se torna un error de percepción o un malentendido semántico. Así por ejemplo, en este diario de viaje sostiene que “Belém é a cidade principal da Polinésia. Mandaram vir uma imigração de malaio e no vão das mangueiras nasceu Belém do Pará. Engraçado é que a gente a todo momento imagina que vive no Brasil mas é fantástica a sensação de estar no Cairo que se tem” (Andrade, 1983a: 63). Este desplazamiento también resulta del juego con la inferioridad cultural internalizada, que aflora a la superficie de la conciencia como una suerte de “enfermedad cultural”.

Así como la otredad, en tanto ambigüedad cultural, surge en la construcción de las identidades (y se revela en el lenguaje fotográfico y literario del autor), del mismo modo los espacios y la naturaleza exuberante forman parte de esta inaprehensión cultural del sujeto de enunciación, tanto en *O turista...* como en un importante corpus de

fotografías del autor. Por ejemplo en la imagen “Mato de beira-rio / Madeira / Julho 1927 / Rivedró le foreste imbalsamate?...” (Código MA-F- 0400). Tanto la imagen como la leyenda producen un registro de extrañamiento vinculado a la abundancia: se muestra y se describe la frondosa vegetación del margen del río Madeira, en el límite entre Mato Grosso y Amazonas; a continuación, la cita en italiano se vincula con el conocimiento erudito de la música culta que posee Mário, pues remite a los versos del acto III de la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi, precisamente cuando Aída le dice a su padre Amonasro (rey de Etiopía) “Rivedró / le foreste imbalsamate, le fresche valli, i nostri templi d'or” (Veré de nuevo/los bosques perfumados, /los frescos valles, /nuestros templos de oro.) Aquí, la experiencia de extranjería que le produce la exuberancia de la Amazonia le recuerda los versos de *Aida* (cuyo nombre significa en árabe “visitante” o “la que regresa”). Exalta así, en el plano de la lengua, la experiencia transculturadora del paisaje amazónico, no sólo al utilizar otro idioma, sino también por la referencia a paisajes europeizados, en tensión con las selva brasileña que es riqueza, abundancia “nuestro templo de oro”.

Un efecto similar encontramos en la fotografía que glosa como: “Samaúma nos limites/Amazonas - Mato Grosso/ margens do Madeira/11-VII-27/Diaf 1 Sol 3/ 'Fraility, my name is woman'/Valari Dastici/16 e 30” (Código MA-F- 0434). Allí Dolur posa delante de un enorme tronco de samaúma¹⁴². El título que le da a esta fotografía es, como la anterior, de carácter erudito, y también establece un contrapunto lúdico con la naturaleza exuberante retratada: “Fraility, thy name is woman” remite al acto I de la Escena 2 de *Hamlet* de William Shakespeare¹⁴³.

En el caso de la fotografía, la referencia a la “fragilidad” de Dolur se pone de manifiesto no en su carácter moral sino en la propia dimensión visual: la contraposición entre en la exuberancia y el tamaño inmenso del tronco de la samaúma y la figura pequeña de Dolur. Este es un recurso utilizado en las artes plásticas y sobre todo en la fotografía, para dar cuenta de la monumentalidad de la naturaleza o del tamaño de los objetos retratados, apelando en general a la escala humana. Pero aquí también permite

¹⁴² Es un árbol típico de esta región de cuyos frutos se extrae el algodón. Llega a medir unos setenta metros de altura mientras que su tronco puede alcanzar los tres metros de diámetro.

¹⁴³ Este fragmento de la obra del escritor inglés se refiere al primer monólogo de Hamlet que recuerda escenas tiernas entre su madre, la reina Gertrudis, y su difunto marido, el rey Hamlet. Lo que molesta al príncipe Hamlet es que, después de que su madre pareciera tan enamorada y fuera tan dependiente del viejo rey –luego de que la muerte de su esposo, envenenado– pudiera casarse con Claudio, el hermano de éste y su cuñado. Para Hamlet, su madre es la mujer arquetípica. Su inconstancia incestuosa lo mueve a exclamar: “Fragilidad, tu nombre es mujer!”

aprehender el contraste entre naturaleza y cultura, al tiempo que forma parte de otra exploración imagético-textual de la abundancia, al igual que el siguiente retrato de Mário, apoyado en esta especie vegetal:

Eu diante dum tronco se sumaúma entre Sto. Antônio e Porto-Velho, nos limites entre Amazonas e Mato Grosso/11-VII-27/Diaf. 1- Sol 3-16 e 30. (Código MA-F- 0433)

Como se puede observar, este registro de la naturaleza monumental es exaltado en la imagen (y en el discurso verbal de *O turista...*) a partir de la recuperación del tópico de la abundancia, tan caro para gran parte de las figuraciones barrocas y románticas sobre el trópico. La figura de Mário, vistiendo ropas europeas (saco, camisa, sombrero de explorador naturalista), contrasta -tanto por el tamaño como por su extranjería cultural- con ese monumento natural.

El mismo contraste se encuentra en otra imagen que toma Mário de su amigo Cícero Dias, titulada “Cícero no engenho dele / II-929 [*sic*] com um gran coqueiro detrás”. La leyenda se encarga de exaltar el tamaño de la planta de cocos; en la imagen aparece contrastada la figura diminuta y europeizada de su amigo con respecto a la especie tropical, en un fuerte contraste naturaleza/cultura que deja entrever el desajuste de Europa en el corazón del trópico.

Del mismo modo, aunque probablemente más variado, es el dispositivo utilizado para el registro de la gran amplitud territorial amazónica, también legible como parte del

registro de la abundancia. En el ensayo *O turista...*, el autor subraya frecuentemente la inaprehensibilidad del espacio amazónico, cuyas dimensiones desafían los sentidos y la representación por el lenguaje. Algo semejante ocurre en el discurso fotográfico. En la toma titulada “Passeio de chapéu virado”, el fotógrafo aprendiz capta la tensión entre naturaleza y máquina:

Passeio do Chapéu Virado. O forde empacou. Belem /22-V-27/ Non ducor, duco!
(Código MA-F-0184)

Aquí se retrata un carro transportando personas que, al parecer, están paseando por la selva; dos hombres de traje blanco intentan empujarlo porque se ha encajado en la espesura de la mata. La expresión latina “Non ducor, duco!” (cuya traducción sería “No soy conducido, conduzco!”) está presente en el escudo de la ciudad de San Pablo¹⁴⁴. Ahora bien; imagen y texto provocan un efecto de sentido múltiple: por un lado, la frase

---

¹⁴⁴ La historia del símbolo comienza en 1916, cuando el entonces intendente Washington Luís Pereira organiza un concurso público para la creación del escudo municipal. El ganador, en 1917, es el joven poeta Guilherme de Almeida (amigo de Mário) junto con la colaboración de José Wasth Rodrigues (1891-1957) pintor y dibujante, que por entonces había regresado de una estadía de estudio en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París. El blasón está formado por un escudo con un brazo empuñando la bandera de la cruz de malta (símbolo de la Orden de Cristo), usada por los navegantes portugueses, simbolizando la fe cristiana. Sobre él hay una corona, también en alusión al gobierno lusitano. Los laterales están adornados por ramos de café. La divisa “Non ducor duco” valoriza la independencia de las acciones desarrolladas por la ciudad, y su papel de liderazgo en el Estado y en el país. El emblema es oficializado el 8 de marzo de 1917.

jocosa que remite al carro encajado en el terreno selvático, da cuenta de la tensión tecnología/selva, donde no se sabe concretamente si quien se “empacó” es la máquina (el “bondinho”) o la naturaleza exuberante que no deja avanzar a los paseantes, para lo cual se emplea el verbo “empacar” aplicado en general a los animales de transporte (por lo cual el pie de fotografía juega con la animalización de la máquina, tan cara en *Macunaíma*). Por otro lado, al hacer referencia al lema que acompaña el escudo de San Pablo, la imagen y su leyenda provocan un rebajamiento irónico del discurso oficial, orgulloso de su seguro progreso y del liderazgo económico y político ejercido sobre el resto de la nación.

Otro subgrupo de imágenes, en diálogo con el tópico de la abundancia natural, está vinculado a la inaprehensibilidad del paisaje. Por ejemplo, “Entrada dum Paraná ou Paranã, rio Madeira. Entre duas águas” consiste en una vista panorámica que prácticamente prescinde de recursos de escala, salvo un asta (probablemente de una embarcación). Para calibrar la amplitud del paisaje que intenta representar, el fotógrafo inserta escalas humanas en las siguientes imágenes que toma.

Entrada dum Paraná ou Paranã /5-VII-27 /rio Madeira – Ilha de Manicoré O I é o Madeira o II é o furo de Manicoré rio Maturá Entre duas águas (Código MA-F- 0368)

En las dos imágenes que siguen, tenemos la línea del horizonte ocupando casi toda la extensión longitudinal del campo visual. Sin embargo, Mário encuadra cuidadosamente

a una persona (el barbero de a bordo, en el primer registro, y a Dolur en el segundo) en uno de los extremos del campo visual (a la derecha y a la izquierda).

*O gaiola Índio do Brasil vindo atracar no vitória em Pariri, Madeira /17-VII-27/
Retrato do barbeiro de bordo - Sol 2 Diaf. 1 - Manhã e Barbeiro (Código MA-F-0453).*

A lo distante se contrapone lo próximo; a la geometría de la línea horizontal hace corresponder el cuerpo humano, el primer plano cortante, como la imagen del asta en el río Madeira. Así, Mário apela a la inserción de una figura humana o de un objeto reconocible, que funciona como escala (un dispositivo tradicional, comúnmente utilizado en la pintura y luego en la fotografía, para estimar la amplitud visual del paisaje).

Dolur na vista Mara Joara /31-VII- 27/ Sol 3 diaf. 3 Trombeta (Código MA-F-0568)

El retrato titulado “Na lagoa do Amanium perto do Igarapé de Barcarena Manaus- 7-VI-27- Minha obra prima” condensa tanto un retrato como una visión del paisaje circundante, visto en plano medio. Tal vez por eso (por la mirada directa del retratado, por la claridad descriptiva del paisaje, por la circunstancia de la foto –el autor dentro del barco, como en la serie “Tarrafas”–, y como por detalles peculiares, como la flor blanca asomando de la “vitória régia” –irupé–), el fotógrafo considera esa imagen como su “obra-prima”. La figura humana gana fuerza compositiva al constituirse en un abrupto primer plano. Se trata así de un retrato que tiene todas las características clásicas de una representación visual, en que la relación entre los temas expuestos y la composición redunda en una imagen “cerrada” a la que no le falta nada.

Na lagoa do Amanium perto (?) do Igarapé de Barcarena Manaus /7-VI-27/ Minha obra prima (Código MA-F-0250)

La “vitória regia”, flor acuática característica de la región del Amazonas, le fascina especialmente al escritor, quien no sólo toma esta fotografía (de la que se enorgullece), sino que además agrega en *O turista...* una descripción poética de su experiencia personal con la flor:

Vitória-régia, 7 de junho - Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n’água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calma [*sic*], cumprindo o seu destino de flor. [...] se apóiam n’água e escondem nela a malvadeza dos espinhos.

Tempo chegado, o botão chofra também fora d’água. É um ouriço espinhento em que nem inseto pousa. E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor.

Afinal [...] se fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa. Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor

enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes.

[...] e sempre mudando de cor. [...] a vitória-régia, a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu idéia Flor). [...] E a grande flor do Amazonas, mais bonita que a rosa e que o lótus, encerra na noite enorme o seu destino de flor (Andrade, 1983a: 85)

Así, la exaltada adjetivación empleada en este pasaje sobre la “vitória regia” (“sublime”, “más noble”, “más bonita”, “grande flor”, “la flor más perfecta del mundo”, “la forma suprema”, “la gran flor del Amazonas”) condensa el *shock* que experimenta el poeta/fotógrafo, desde una idealización neorromántica, ante la contemplación de la naturaleza amazónica en su conjunto. De este modo, el registro de la abundancia se hace presente tanto en el plano de la imagen como en la intervención de las leyendas, así como en el plano del ensayo ficcional de *O turista...*, insistiendo en la particular exuberancia del medio.

V.3.2. Registro de la carencia

Según Ortega (1992), en los discursos constitutivos que dan cuenta de lo “otro” en América Latina, los tópicos de la abundancia y de la carencia se interpolan contrastivamente, como dos modos de ver, de interpretar y de evaluar. Específicamente, el discurso de la carencia

...se trama en tanto lamento y denuncia, con poderosa capacidad demostrativa de la violencia histórica, la destrucción irracional y la desigual calidad de las empresas humanas. La carencia se abre como un contrasentido histórico pero también como el extravío del presente; como su amenaza en la mala administración, el faccionalismo, el desvalor de lo conquistado y la privación de los derechos naturales (Ortega, 1992: 52).

La fotografía y el ensayo de *O turista...*, así como algunas obras posteriores de Mário, insisten en exponer el modo en que la carencia (socio-económica) opera como contracara de la abundancia natural que identifica en el suelo brasileño.

Atendiendo a sus inquietudes etnográficas, vinculadas a su fascinación por el universo popular, el fotógrafo se propone retratar los diversos tipos sociales y étnicos del Norte y del Nordeste brasileños, mostrando los modos de vida y de trabajo de estos sectores sociales. A pesar de su carácter *amateur*, en su discurso ensayístico y visual es

posible vislumbrar un registro etnográfico valioso. Como vimos, el relato de su primer viaje, al Norte de Brasil, está marcado por una especie de etnografía imaginada, atravesada fuertemente por la fabulación, mientras que el relato de su segundo viaje, circunscripto sobre todo al Nordeste, se acerca más a la observación de las condiciones sociales, por parte de un intelectual comprometido con su comunidad y con su tiempo.

Mário analiza el folclore nordestino vinculando la cultura popular a sus condiciones de producción; por eso su esfuerzo se centra en aprehender las condiciones de vida, vivienda, alimentación y trabajo del “hombre del pueblo”, estando siempre muy atento a las desigualdades sociales que permean ese universo popular. Esto se hace más evidente al final de su estadía en el ingenio Bom Jardim, cuando analiza la diversidad cultural, dando cuenta de las relaciones sociales desiguales en las que ésta se inserta.

En las crónicas en las que el poeta aborda estos temas, el relato cobra un tono de conmoción, de desahogo catártico frente a un nivel de explotación indescriptible. Así por ejemplo, el 17 de enero de 1929, luego de haber recorrido la región del azúcar, Mário inicia un viaje en automóvil por el interior de Rio Grande do Norte, para visitar la zona del algodón y de la sal, y el valle de Açu con sus plantaciones de carnaúba. Pero la pobreza que encuentra en estos parajes cambia radicalmente el tono de las crónicas. Aparecen varios temas vinculados entre sí, referidos a este aspecto: la miseria de los sectores sociales más desprotegidos; la invisibilidad histórica de estos sujetos por parte del gobierno; la sequía devastadora del *sertão*, y la intensa migración nordestina hacia el sur -principalmente hacia San Pablo-, como consecuencia de la sequía y de la marginación social.

En su estadía en Recife (12 de diciembre), Mário critica el abandono social de la zona de los mocambos: “A imagem ficou ruim... [...] é mais a água doente chupando tudo, chupando a vida da luz, chupando o sangue das gentes habitando aquilo, como quem se aboleia no socavão da morte...pra viver. É triste, bem triste” (Andrade, 1983a: 226). Al pasar por Catolé de Rocha, afirma que ésta se ha vuelto una ciudad fantasma a causa de la emigración a San Pablo, e intenta analizar las causas de tal marginación. Al respecto, sostiene que

O que vejo mesmo é a seleção depauperando o nordeste. E o sofrimento do homem. O Rio Grande do Norte mesmo tem vales magníficos ver o do Ceará Mirim. No vale de Açu páram 25 mil almas e pode conter folgadamente 100 mil. Era preciso canalizar esses sertanejos para esses vales, pro litoral [...] que ao mesmo tempo terminassem com o regime latifundiário que inda subsiste

colonialmente por aquí. Não tenho dúvida que o problema do sertão e da caatinga em seca há-de se resolver. Não entendo dessas coisas e temo dizer bobagem. O que sei é que por enquanto tudo está errado e ao proletário rural não beneficiaram quase nada as medidas existentes que o Governo Federal tomou (*Ibid.* 299).

Más adelante denuncia el modo falaz con que es retratado el nordestino en la literatura de Euclides da Cunha, donde -según el autor- se consolida una imagen falsamente “heroica”. Cuando esta situación cava hondo en su sensibilidad, remata:

Pois eu garanto que *Os sertões* são 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 falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetarmos 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, em epopéia... Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre de negar a resistência a este nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão embora. “Vam’bora pro sul!... [...] Fica mas é a população mais velha, desfibrada pelo Sol, apalermada pela seca, ressequida, parada, vivendo porque o homem vive [...] Mas fica porque...meu Deus! Porque não sabe partir! (*Ibid.* 294-295).

Por otra parte, el autor también incorpora al relato referencias irónicas y desmesuradas respecto del paisaje. Por ejemplo, cuando narra la travesía en tren por el *sertão*, afirma que

O trem torna a partir no horário e acorda a polvadeira do Universo. Franqueza: neste passo de estrada o pó é uma coisa realmente deslumbrante. Um passageiro se queixa alto pro empregado. E este:
- [...] Eu até já tenho uma olaria por dentro, é tijolo, telha, jarro!...Se poeira se exportasse, nordeste não tinha crise não! (Andrade 1983a: 228).

Por medio de la ficción, el cronista construye un diálogo cómico (a la vez que hiperbólico y con una gran crítica) acerca de la deuda económica y social que tiene el gobierno central con el Nordeste.

Por otro lado, se puede observar que, utilizando el recurso de la ironía, el turista aprendiz va exponiendo –y poniendo en tela de juicio– una serie de principios y de valores propios de la civilización occidental, de la cual Brasil forma parte. Así, la denuncia del atraso socioeconómico en el trópico se ve acompañada por la crítica a la imposición de un único modelo de civilización: la europea. Como dijimos antes, esta

denuncia se hace más evidente en el viaje al Nordeste porque aquí no sólo son las dificultades climáticas las que mantienen a esta zona en un abandono evidente (que se percibe bajo la forma de “atraso”), sino también la inacción de las autoridades para implementar políticas públicas que –por ejemplo- ayuden a combatir la sequía.

De este modo, tanto el interés por la diversidad cultural como su mirada atenta a las desigualdades sociales funcionan, en última instancia, como iluminadores de su registro de la carencia.

En una carta de 1931 a Alceu Amoroso Lima, uno de los temas tratados, en sintonía con el contenido denunciante de estas crónicas, es justamente el del intelectual comprometido con las clases más desprotegidas. Amoroso Lima le sugiere a Mário que se dedique a la política, puesto que rechaza su “manía etnográfica”; Mário le responde:

...Mas você me diz estragado, ou coisa assim, pela “mania etnográfica”. Aí tenho que defender a etnografia, que aliás não é mania em mim, mas é uma salvação (porque me impede ou me livra de tomar socialmente posição em assuntos a que sou naturalmente infenso, atitude política, atitude religiosa social...), e também meu jeito de saber. A minha vontade de ser útil ao meu país (cujos limites políticos, não é que eu tenha uma singular incapacidade de sentir, como você já falou uma feita, mas que já ultrapassei), já que eu não podia ser útil politicamente, religiosamente, me levou a fazer estudos que ainda não tinham sido feitos, a colher coisas que ainda não tenham sido colhidas. E tenho certeza que você não reputará inúteis, um *Ensaio sobre a Música Brasileira*, um *Dicionário Musical* que a bem dizer não existe em língua portuguesa, tal a estupidez do que existe; um livro sobre poesia e música nordestinas. O resto da minha etnografia, que só serve pra gasto cá de casa, é um dos meus muitos jeitos de procurar o Brasil (Andrade, 1968: 26).

Tal como afirma el propio Mário, esa “manía etnográfica” de la cual habla Amoroso Lima, que crece a lo largo de la vida del poeta, constituye una forma eficaz de aproximarse al Brasil verdadero, aprehendiéndolo a través de las manifestaciones de la cultura popular, y a la vez opera como una manera de sentirse un intelectual socialmente útil, cumpliendo así una función que no puede realizar a través de la política o de la religión, como le sugiere Amoroso Lima (y en este sentido, el trabajo etnográfico opera para Mário como una verdadera “misión”, incluso en el sentido religioso y político del término).

Dando cuenta de esta voluntad etnográfica, el archivo fotográfico de estos viajes contiene un conjunto de fotos que implican un registro documental, aunque sin abandonar el fondo poético que convierte las tomas en experiencias estéticas.

Obsesivamente, Mário se propone caracterizar los tipos físicos del brasileño, a partir de retratos de figuras insertas en su medio ambiente. Por ejemplo, como muestra la imagen que sigue, retrata a un grupo de niños de la ribera; la leyenda produce una auto-referencialidad, implicándose el autor como mediador frente a los sujetos desplazados, asumiendo, como intelectual, la responsabilidad de visibilizarlos socialmente (por ello, se presenta como “o homem que tirou fotografia da gente”).

Crilas de Assacaio /17-VI-27/ Alto Solimões “...o homem que tirou fotografia da gente...” (Código MA-F-0290)

En ese sentido, estos registros anticipan la ideología estética vinculada con el realismo social que caracteriza la obra del escritor paulista de los años treinta, como ocurre en el caso de *Os contos de Belazarte*, centrados –como vimos- en la marginalidad social y en la vida de la incipiente clase obrera de San Pablo.

En el registro fotográfico y en sus anotaciones de viaje, se observa la misma conmiseración para con los explotados, aunque haciendo foco en los sujetos sociales del interior: niños, mujeres y hombres del *sertão*, sumergidos en muy precarias condiciones de vida. A tono con la dramaticidad social, las leyendas lúdicas y satíricas ceden paso

aquí a textos neutros, informativos o vinculados con una ironía o una crítica dolida, solidaria para con los excluidos.

En otra toma retrata a un niño y a una joven, ambos sentados fuera de su precaria casa construida sobre palafitos.

Margem do Solimões /Junho 1927/ Sobre as ondas (Código MA-F-0342)

La gestualidad de los rostros, y sobre todo de los cuerpos, así como también la cámara situada frente a ellos, a una altura ligeramente inferior, magnifica de algún modo a los retratados a la vez que les otorga cierto dramatismo. La comunicación entre las miradas de los jóvenes y la lente modifica el ritmo habitual otorgado a los retratos jocosos y experimentales que había hecho hace poco a Mag y Dolur. La interpelación de la lente pone en juego un cruce entre alteridades, así como también supone una acusación implícita, la demanda de una responsabilidad ética hacia quien ejerce el registro visual. Cerca del realismo social, esta fotografía parece detener el tiempo, generando una narratividad lenta, y mostrando el aislamiento social de los niños desprotegidos que

viven “sobre las ondas”¹⁴⁵. Un sentido similar, aunque esta vez sin retratar sujetos, posee la foto cuya leyenda sentencia irónicamente: “O sítio se chamava ‘FELICIDADE’”. Allí el autor retrata el cartel de “Felicidade”, cerca de una casa extremadamente pobre, a orillas del Amazonas.

O sítio se chamava “FELICIDADE” / 9-VI-27 / Solimões - A poesia de Eistein n. 64
(Código MA-F-0259).

De este modo, para constituir el archivo de la carencia, cuya finalidad es efectuar una fuerte crítica social, el autor experimenta –esta vez, en tono dramático– con diversos planos y composiciones; a la vez, apela a una ironía ácida para insistir en las paradojas y contradicciones que pueblan el interior del país, pero demostrando que estas contradicciones son de raíz socioeconómica, y que no forman parte de un modo de ser esencial o intrínseco al trópico (elemento que –al menos *a priori*– contradice la lectura en clave alegórica –y de matriz spengleriana– implícita en *Macunaíma*, que hemos considerado previamente en el capítulo III.1.2.).

---

¹⁴⁵ Cabe aclarar que en portugués “onda” además de referirse literalmente a “ola” (de mar), en sentido figurado significa “hipocresía”. No podemos aseverar que Mário haya querido darle esta connotación a la imagen, pero tampoco podemos dejar de considerarlo.

Otro retrato de grupo, titulado “Procissão de Maria”, sumerge a Mário prácticamente dentro del grupo popular, cortando verticalmente la escena con la joven a la izquierda, y con el grupo desplegándose hacia la derecha y al fondo, hasta el estandarte de la procesión.

Procissão de Maria /31 de Maio 1927 / Santarém - Santa que vai, Santa que vem, tem procissão em Santarém (Código MA-F-0211)

El rito colectivo se presenta así bajo su forma dinámica, serpenteando por el espacio público en consonancia con los versos: “Santa que vai, santa que vem, tem procissão em Santarém”, que le otorga dinamismo incluso a la propia leyenda. De este modo, la nota al pie de la fotografía recoge la creatividad poética popular contenida en el propio nombre de Santarém, al tiempo que subraya la fuerza de las creencias colectivas. A su vez, la niña del centro, perfectamente enfocada e iluminada, da vuelta su rostro hacia el autor (¿habrá llamado el fotógrafo a la niña en aquel instante?). Este azar potencia la fuerza compositiva de la imagen, creando además una complicidad especial entre el observador y el observado. Podemos notar, en ese sentido, que el intelectual interpela a los sujetos populares a tal punto que le devuelve su mirada. A la vez, al mismo tiempo

que sostiene esa capacidad de mirar, desestima la individualización de los sujetos, insistiendo en la representación colectiva y anónima del mundo popular.

En el archivo fotográfico del escritor también encontramos otro tipo de visibilizaciones de la alteridad, con imágenes a las que el autor suele agregarle, con detenida prolijidad, renglones en lápiz o en pluma, para convertirlas en tarjetas postales, para ser enviadas a su círculo de amigos. Algunas de estas imágenes interpelan (o incluso se aproximan) a la antropología positivista de entresiglos. Tal es el caso de la tarjeta postal que lleva, en el reverso, la leyenda “Indio Parintintin/ Cararnerê”.

Indio Parintintin/ Cararnerê (Código MA-F-0671)

Esta imagen se acerca efectivamente al discurso visual que, en entresiglos, busca informar “científicamente” sobre las características fisonómicas de esa etnia (con imágenes de frente y perfil sobre fondo neutro, y centradas en una observación pretendidamente “objetiva”). En esta línea encontramos varios registros documentales de diversas etnias brasileñas. Por ejemplo, durante el segundo viaje etnográfico, realiza una serie de fotografías de “negros de Bahía”. Se trata de un importante número de imágenes que titula, por ejemplo, “Negro Baia/ Baia- II-1929”, “Preta Baiana / Baia-

fevereiro 1929”, y que convergen con el género de la “postal etnográfica” consolidada en entresiglos.

Lo llamativo de este sector de su archivo es que ese tipo de tomas forman parte del acervo hegemónico desde donde Mário fabula, a lo largo del viaje de *O turista...*, sobre la otredad radical de las tribus amazónicas. Y precisamente contra ese tipo de reificaciones del “otro” se erigen sus propias fotografías, centradas en la exploración estética de los escenarios, los individuos y los grupos populares, en las antípodas de la clasificación de tipos sociales o de las mediciones de la antropología física. Creemos posible explicar esta zona de su archivo teniendo en cuenta la importancia de las tarjetas postales “etnográficas” en la fijación de tipos sociales en el mercado masivo (y en la memoria colectiva). Ese tipo de imágenes puede interpretarse como parte del juego con los *clisés* introyectados sobre la alteridad indígena, también puestos en juego a lo largo de *O turista...*, tal como advierte Mailhe (2011).

Pero además, a diferencia de los antropólogos “de gabinete”, Mário es capaz de llevar hasta las últimas consecuencias la relación con el “otro”, estableciendo una relación empática que desafía las convenciones instituidas y se convierte en una experiencia transformadora del propio yo. Ejemplo de ello es la relación con el cantor de côcos Chico Antônio (a quien conoce a través de su amigo, el crítico de arte Antônio Bento de Araújo Lima, en el ingenio Bom Jardim de Rio Grande do Norte). Mário queda realmente perplejo frente a la versatilidad de Chico Antônio, en especial porque le permite entrever la importancia del proceso creativo en la constitución de las manifestaciones populares, lo cual se traduce en la escritura de tres crónicas de viaje dedicadas a este personaje, incluidas en *O turista...* (además de la realización de algunas tomas fotográficas). En una de sus crónicas, dice respecto del “coqueiro” (por lo demás, un simple trabajador rural, explotado por el capitalismo agrícola, y completamente desconocido entre las elites urbanas):

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. [...] O que faz com o ritmo não se diz! [...] Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem se pense em grafar, se estrepa. [...] Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais (Andrade, 1983a: 277).

Al igual que las crónicas, también los tres retratos fotográficos de Chico Antônio, realizados por Mário, buscan dar cuenta de este artista popular cuyas creaciones le

provocan una conmoción casi mística. En uno de ellos, el cantador nordestino posa junto a su ganzá y a su acompañante; la leyenda describe “Bom Jardim Chico Antônio e o acompanhador dele”. En el segundo retrato, el artista popular es fotografiado junto a su instrumento y a Antônio Bento de Araújo Lima, el dueño del ingenio Bom Jardim (en donde Mário se aloja para realizar su pesquisa de música popular). En el tercero, el “coqueiro” posa solo, como se puede ver en la imagen que sigue. Las leyendas de las dos últimas fotografías se limitan a informar “Chico Antônio”. Si bien el título de la foto no permite efectuar un análisis imagético-textual, lo registrado en el diario de viaje es suficiente como para detenernos un momento en ella.

Chico Antônio (Código MA-F-0994)

En este retrato se percibe, en primer lugar, un evidente consentimiento, un acuerdo entre retratado y fotógrafo en el cual el primero deja en manos del segundo la interpretación visual de su persona. Por otra parte, encontramos, en primer plano, un típico retrato de frente, cuyo torso y rostro ocupan el centro de la imagen, mientras que en un segundo plano se percibe el paisaje agreste y seco del *sertão*. Las condiciones ambientales son evidentes, con el sol de frente y el viento en el momento del registro. Así, el fondo de la composición da cuenta de un cierto esfuerzo, de parte del escritor, por contextualizar al retratado en su entorno. También se advierte una teatralización del retratado a partir del atuendo poco común para un trabajador rural: un saco que, por sus solapas desalineadas, pone de manifiesto cierta artificialidad, cierto trabajo de puesta en escena.

Si bien en este retrato es evidente la necesidad de crear una imagen mimética –cercana a la realidad de Chico Antônio–, sabemos que, tal como postula Soulages (2005), el resultado de un retrato depende la relación (incluso de la relación afectiva y/o pulsional) entre el fotografiado y el que fotografía. Esta relación –sostiene el teórico francés– nunca es neutra ni dominable, porque lo más importante ocurre a nivel inconsciente, a lo que agrega:

El ello del que fotografía actúa un papel, pero además es actuado por el ello del otro y por el propio aparato psíquico. Para todo fotógrafo, inconscientemente, la mayoría de las veces se opera un juego dialéctico en él entre su yo que apunta a dominar y prever, su ello que expresa masivamente sus pulsiones y sus tendencias para con la exterioridad (por tanto para con lo fotografiado y la fotografía) y su superyó, que está habitado por la identificación problemática del fotógrafo con 'grandes' fotógrafos, en consecuencia con reglas y modelos estéticos, estilísticos o técnicos; todo fotógrafo es actuado y dirigido, atraído y paralizado por esos modelos, incluso, y sobre todo, si quiere diferenciarse de ellos (Soulages, 2005: 81).

Precisamente, este juego dialéctico entre retratado y fotógrafo se deja entrever en los retratos del cantador, en el diario de *O turista...*, cuando Mário pone de manifiesto su idealización de este artista popular:

...Chico Antônio não é só a voz maravilhosa e a arte esplêndida de cantar: é um coqueiro muito original na gesticulação e no processo de tirar um côco. Não canta nunca sentado e não gosta de cantar parado. [...] vai girando sobre si mesmo. Ele procura de fato ficar tonto porque, 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. É prodigioso (Andrade, 1983a: 278).

Así, exalta el modo en que el creador popular ha logrado vías originales y “auténticas” de exploración de la creatividad inconsciente, y se fascina con su poética “surrealista”, muy superior al gesto artificial y limitado de las vanguardias cultas (europeas y/o europeizadas). El párrafo citado es muy importante, incluso porque demuestra nuestra hipótesis sobre el encuentro, por parte de Mário, de vasos comunicantes muy hondos entre cultura popular y vanguardia, en lo que se refiere a las formas de creación (próximas a la escritura automática del surrealismo) y al tipo de lenguaje poético.

Por otra parte, el deslumbramiento que le produce a Mário el cantador de côcos lo lleva incluso a querer interesarse por la *performance* de los cantadores populares vinculada a la improvisación. Al analizar el archivo del autor en el IEB hallamos, en una caja denominada “Pesquisas musicais nordestinas”, una carpeta de manuscritos cuya solapa lleva el título “Psicologia dos cantadores”. En ella encontramos una carta (que creemos está inédita) de Antonio Bento, fechada el 11 de abril de 1929, en respuesta de una serie de preguntas que Mário, al regresar a San Pablo, le envía acerca del cantador de côcos. Allí le recuerda que “não se esqueça de tomar impressões de Chico Antônio sobre a luta que teve com Odilon do Jacaré. Isso me importa muito. Faça disfarçadamente puxando aos poucos o assunto depois de Chico Antônio estar já bem metido na conversa”, a lo que su informante le contesta: “Procurarei fazer a coisa sem literatura e deixando que Chico Antônio fale”. De este modo, se percibe el interés del estudioso por develar, en este caso un contrapunteo (o lo que hoy denominaríamos *performance*) entre dos cantadores de côcos, y la importancia en su concepción integral del arte.

Luego del encuentro con el escritor paulista, Chico Antônio queda olvidado, al margen de la historia cultural brasileña. En 1979 el cantador, casi octogenario, es nuevamente localizado en Rio Grande do Norte, por el poeta e investigador Deófilo Gurgel. Este encuentro es el tema del documental *Chico Antônio, o herói com caráter*, de Eduardo Scorel. El cantador de côcos muere en 1993, a los 89 años, cuando se conmemora el centenario del nacimiento de Mário de Andrade.

Cabe destacar que la admiración de Mário por Chico Antônio no se percibe solo en las crónicas de *O turista...* o en los retratos fotográficos que le realiza: además, en 1943, el escritor vuelve a ocuparse de esta figura en una serie de crónicas tituladas “Vida do Cantador”, publicadas en su columna “Mundo Musical” en el diario *Corréio*

da Manhã, y luego editadas en libro en 1993. Y en 2015 se edita la novela inacabada *Cafê*, en la que el cantador nordestino aparece como personaje de la ficción. Además, el abundante material recolectado durante su trabajo como folclorista en el ingenio “Bom Jardim” da lugar a dos libros póstumos: *Os cocos*, publicado en 1984, y *As melodias do boi e outras peças* de 1987.

V.3.3. Registro de lo virtual

Luego de planteados algunos ejemplos de registro de la abundancia, y de su contracara, la carencia, creemos posible plantear que Mário también propone un registro de “lo virtual”, de una realidad por hacerse. Para Ortega (1992), en la representación de América Latina, el discurso de lo virtual surge en respuesta a la exploración y la colonización del Nuevo Mundo: “el discurso de lo virtual asoma como una convocación dialógica: de la letra a la lectura por venir, del sujeto a los mestizos, de la diferencia americana a la pluralidad posible” (Ortega, 1992: 13). El modelo de virtualidad disputa el porvenir con una política cultural que orienta su escritura, con una poderosa convicción utópica, que aspira a restablecer un orden donde las partes vivan la pluralidad y la diferencia; “ese orden es el mundo al derecho luego del mundo al revés iniciado por la invasión y la colonización”, sostiene Ortega (*Ibid.* 15). Los fenómenos de “hibridez” e “hibridación” (en el sentido de García Canclini, 1989) colaboran para pensar lo “virtual” en Mário, al legitimar la riqueza de las mezclas culturales en América Latina, reestableciendo la diversidad, en contra de la homogeneización impuesta de forma autoritaria por la colonia y por los estados-nación modernizadores entre los siglos XIX y XX. En ese sentido, es posible pensar algunas imágenes fotográficas del archivo de Mário como búsquedas de esa dimensión de lo virtual. Por ejemplo, la fotografía tomada en la Amazonia titulada “Aposta do Ridículo [*sic*] / em Tefé / 12-VI-27.

Aposta do Ridículo [sic] em Tefé / 12-VI-27 (Código MA-F-0273)

Respecto de esta imagen –y apoyándose en el estudio de algunos relatos y fotografías de Mário, realizado por Esther Gabara, 2008–, Mary Louise Pratt (2011: 422) sostiene que la práctica descolonizadora de Mário consiste en crear una “inautenticidad auténticamente brasileña”, apropiándose deliberadamente de los discursos metropolitanos sobre viajes, geografía y etnografía, desorganizándolos. De esta manera, en la foto en cuestión Mário lleva guantes, porta un bastón, un abanico, un sombrero propio de los exploradores naturalistas europeos y una banana (representando al universo tropical con el componente indígena y afrobrasileño). De este modo, como observa Gabara (2008), los símbolos de las llamadas “tres razas” de Brasil se superponen cómicamente, negándose a presentar el retrato de un cuerpo nacional único y unificado. Podríamos pensar que lo único que tienen en común es el propio colonialismo, que es al mismo tiempo el elemento que los separa (Pratt, 2011: 423-424). Ese tipo de operaciones en Mário se aproxima a las del *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, por la celebración irreverente de las contradicciones culturales.

En otros casos, la virtualidad se vincula con la desarticulación paródica de los lugares de dominación introyectados. Así, por ejemplo, en “Eu voltando do passeio por Assacaio/ 17-VI-27/ Monstro à mostra” Mário se fotografía a sí mismo con una pipa, apoyado en un bastón, vestido con botas, camisa y sombrero propios de un explorador europeo, mientras en su mano izquierda lleva flores y plantas traídas de su paseo por Assacaio (la selva amazónica), en un gesto que remeda el coleccionismo naturalista, tan afín al imperialismo europeo. Aquí juega entonces con la construcción de una identidad propia ligada a la dominación, pero la impostación supone una desautomatización crítica, autoparódica, catártica.

En otra imagen, cuya leyenda señala “Eu tomado de acesso de heroísmo... peruano /21-VI-27. Neptuno”, el escritor es retratado disfrazado de indio, con pollera y con una vincha hecha de hojas, lanzando una flecha.

*Assacaio- na mão direita uma flor feito cachimbo. Um grupo de flores bicos-de-araras
na outra /17-VI-27 (Código MA-F-0309)*

Eu voltando do passeio por Assacaio/ 17-VI-27/ Monstro à mostra
(Código MA-F-0293)

Eu tomado de acessi [sic] de heroísmo... peruano /21-VI-27 (Código MA-F-0304)

La obsesión etnográfica por visibilizar el tipo humano brasileño lo lleva a la ironía y al gesto irreverente de retratar a su “Venus de Milho”. En esta toma, la consonancia entre la ligera sobreexposición luminosa y el brillo en los ojos de la joven (de expresión entre melancólica y reticente) confiere un carácter subjetivo a la toma. El posicionamiento en $\frac{3}{4}$, y no frontal, refuerza la referencia al canon artístico, en el que las tomas en

angulaciones frente al modelo tienen un papel retórico importante. Además, desde el punto de vista ideológico, la imagen pone en tensión las identidades, ya que su Venus (es decir su diosa del amor y de la belleza) es de “Milho” (“maíz” en portugués). Esta desestabilización de sentidos –en tono jocoso– pretende desdibujar la referencia canónica a la belleza instituida por la tradición clásica occidental, frente a la belleza indígena, autóctona. Por otra parte, seguramente por dificultades técnicas, no obtiene el retrato deseado, por lo que aclara: “de hecho ella era más bonita que en el retrato”.

Boniteza tapuia: de fato ela era mais bonita que o retrato S. Salvador /VIII-27/ A Venus de milho (Código MA-F-0355)

Su Venus de “Milho”, como su “aposta do ridículo” y su “monstro à monstra”, pone en evidencia las contradicciones sociales y culturales con las que debe lidiar la tan ansiada

brasilidad. La representación visual y virtual de lo que debe hacerse se torna teatralización en la imagen fotográfica. En un doble rol de vanguardista lúdico y de pedagogo mediador, Mário apela a signos *clisés* de la cultura (predominantemente visuales) y a significados icónicos sobre la propia historia, desarticulándolos en forma paródica. Así, Mário se propone teatralizar el registro de lo virtual, de lo que está por hacerse, llevando al extremo, casi de manera grotesca, la hibridez encarnada en Brasil y en toda América Latina, desautomatizando la identificación con los estereotipos culturales (del explorador imperialista al héroe indígena o la belleza de Venus), o haciend|o converger, incluso en sí mismo, las contradicciones culturales.

V.4. La fotografía como experimentación artística de vanguardia

Durante el primer viaje etnográfico (propuesto como una excursión modernista para la recolección de material popular), y mientras anota sus impresiones en un cuaderno (que luego conformará *O turista aprendiz*), Mário le escribe una carta a Manuel Bandeira (en junio de 1927, desde la Amazônia, "...esse mundo de águas"), describiéndole la experiencia del viaje:

Vou tomando umas notinhas, porém estou imaginando que viagem não produzira nada não. A gente percebe quando sairá alguma coisa do que vai sentindo. Desta vez não percebo nada. O êxtase vai me abatendo cada vez mais. Me entreguei a uma volúpia que nunca possuí à contemplação destas coisas, e não tenho por isso o mínimo controle sobre mim mesmo. A inteligência não há meios de reagir nem aquele pouquinho necessário para realizar em dados ou em bases de consciência o que os sentidos vão recebendo (Andrade, 2001: 346).

Este fragmento de la carta a su amigo condensa la tensión contingente, propia de las escrituras de sí, que experimenta el autor como individuo al recorrer el Norte y Nordeste brasileño. Pero en contra de lo que le confiesa a su amigo, el viaje resulta más productivo de lo esperado. Este fragmento de la carta se vincula con los sentidos más profundos de su existencia (éxtasis, voluptuosidad, contemplación) y con la represión de ellas, es decir, con su codificación histórico-cultural y narrativa (control sobre mí mismo, inteligencia, conciencia). En términos psicoanalíticos, son el Ello y el Superyó fluctuando, provocando en el artista un estado de contradicciones, angustias e incertidumbres que derivan en una tensión creativa cuya mejor metáfora –creemos– se

condensa en “...esse mundo de águas”. Efectivamente, Mário y su comitiva incursionan por el mundo de los ríos Solimões, Negro, Madeira y Amazonas, por cascadas y lagos.

Allí todo un mundo de vida acuática hace disparar la imaginación y la cámara del fotógrafo, en capturas que eternizan los modos de trabajo de pescadores o estibadores; los tipos de embarcación (vapores como el Baependy, Vitória, Vaticano o São Salvador, veleros, lanchas, balleneros, balsas, etcétera), los puertos (de madera, de leña, embarcaderos), los modos de vida (desde palafitos a los que denomina “casas sabendo nadar”, hasta mocambos rodeados de agua e incluso ciudades lacustres).

Como fotógrafo, Mário sabe adecuarse a las imposibilidades de –por ejemplo– tomar fotografías nocturnas, debido a las limitaciones de la cámara, y en cambio, le saca provecho técnico y estético a situaciones que sí le provee el ambiente natural: el agua, la luz del sol, el viento. Por eso la Kodak de Mário busca en el paisaje amazónico espejos de agua, apresando reflejos; capta las sombras, o aprovecha y registra el viento o las gotas de agua que caen sobre la lente, para crear una atmósfera de ensoñación, lúdica y especialmente estética, insertando a partir del mundo de la naturaleza la realidad del arte. Cabe señalar que también en la obra literaria y poética del escritor, hay varias referencias ligadas al agua (y especialmente al reflejo en el agua y sus posibles variantes)¹⁴⁶. Entre otros ejemplos, en 1922 en el poema “Tietê” de *Paulicéia desvairada* en el que las brazadas del inmigrante italiano y el nuevo “bandeirante” abarcan la ciudad moderna y cosmopolita reflejada en el río; en *Macunaíma*, como ya se demostró, el agua transforma y posee propiedades engañosas (blanquea a Macunaíma; éste luego se baña con la Uiara, quien parece una bella mujer europea, aunque en realidad es un monstruo mitológico); en el poema “Eu sou trezentos”, de 1929, también refiere a los espejos y a la posibilidad de transformarse en “otro”; en “Meditação sobre o Tietê”, último poema de su vida, de 1945, en el río el yo lírico –incorporado al caudal– medita sobre los temas y los caminos del poeta, a partir del reflejo de la ciudad en el agua.

Entre las fotografías tomadas por el escritor paulista, observamos que un grupo de imágenes, junto a sus leyendas, llevan al máximo el aprovechamiento imagético del agua para crear diversos efectos de sentido. La exploración de los recursos técnicos a su

---

¹⁴⁶ Estas alusiones a la presencia preponderante y los efectos del agua en Mário se pueden pensar en consonancia con ciertas ideas que Gastón Bachelard desarrolla en alguno de sus clásicos ensayos como *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1978), donde desarrolla una “psicología material” del agua, como sustancia fundamental del inconsciente.

alcance (luces, sombras, gotas que salpican la cámara, reflejos) crean juegos especulares que desestabilizan el “efecto de lo real”, introduciendo atmósferas relacionadas con una estética lúdica y onírica surrealista. A su vez, este campo de representación da cuenta también de la posible exploración e interpretación artística vinculada a lo inconsciente, desestabilizando los modos tradicionales de contemplar paisajes, objetos y sujetos del entorno brasileño.

El diálogo entre las posibilidades que le provee la fotografía del agua se multiplican: imagen real-imagen reflejada, lo que puede ver el ojo-lo que puede ser interpretado por el inconsciente, referencias de la cultura popular local-referencias culturales europeas; produciendo una serie de interpretaciones vinculadas a lo onírico, a lo humorístico, a la desestabilización de un sentido unívoco, dando cuenta de la posibilidad creativa que le permite la experimentación con el nuevo lenguaje fotográfico. Veamos algunos ejemplos.

*Bom-Futuro bonita o II é uma igrejá [sic] gotice / 6-VII-27 / rio Madeira- ver as
sumaumas dos 2 lados – Água de Narciso (Código MA-F- 0379)*

Podemos observar, en este registro, cómo leyenda e imagen dialogan para connotar efectos de sentido múltiples. La fotografía tomada de frente, los datos del lugar, del día y la descripción del paisaje en general (iglesia, árboles) dan cuenta del intento de documentación de la imagen, pero a su vez vemos el aprovechamiento que el autor hace de la luz y del reflejo del margen de la costa en el agua para lograr un espejismo que

remite al mito clásico. Así, el diálogo imagético-textual amplía inicialmente los significados posibles de recepción e interpretación de aquello que *a priori* se presenta como mero registro documental.

Piás se banhando num igarapé - Iquitos / 24-VI-27 (Código MA-F-0329)

En “Piás se banhando num igarapé”, el objetivo de la toma no es captar lo que describe la leyenda (niños bañándose en el río), sino más bien aprehender la invasión de la luz a la exposición.

La fotografía, tomada en un plano contrapicado, registra un conjunto de sensaciones: la luz, el agua, la inmersión, los niños; constituye un inventario del modo de vida de esa comunidad. Por otra parte, en oposición a la imagen anterior (en la que se exalta el agua en calma), aquí lo que se busca captar es el movimiento de ésta (producida por los cuerpos de los niños), lo que genera una imagen dinámica, provocada por los movimientos circulares de las ondas superficiales que se expanden desde el punto central hacia los márgenes de la fotografía. Captar esta imagen con las limitaciones de su máquina representa, evidentemente, un claro ejemplo del manejo artístico y técnico del escritor del lenguaje fotográfico.

En otras fotos, el autor lleva al máximo la posibilidad de experimentación en la relación producida entre la luz y la sombra. En una oportunidad incluso capta su propia sombra proyectada sobre la superficie del río Madeira, en el Amazonas.

En la foto que sigue, vemos la contraposición entre la sombra del escritor, minúscula en la base del encuadramiento vertical, y el agua, encima de la cual se yergue la vegetación del margen opuesto del río. Aquí Mário juega con dimensiones, inversiones y contraposiciones: agua-cielo, pequeño-grande, objeto-sombra, paisaje-cuerpo humano. Además, la imagen del fotógrafo (o de su sombra) rompe con la ilusión del verosímil porque exhibe el carácter construido de la toma, al tiempo que la captura de la sombra de sí mismo implica una cierta despersonalización que abre todo un arco de sentidos potencialmente vinculables al trabajo con el propio inconsciente.

*Rio Madeira - Retrato da minha sombra trepada no toldo do vitoria [sic] / Julho 1927 /
Que-dê o poeta? (Código MA-F- 0417)*

En el siguiente registro el escritor fotografía su sombra reflejada sobre el suelo – en la estancia de Tarsila do Amaral, en el interior paulista– a la que titula simplemente como “Sombra minha”.

Sombra minha - Sta. Teresa do Alto / I-I-28 (Código MA-F - 0752)

Ésta imagen, tomada con una cámara de cajón (tal como se deduce de la fisonomía gestual), se produce un efecto visual contrario al de la imagen anterior: en plano picado, la silueta retratada presenta una monumentalidad exacerbada, jugando así con las metamorfosis de la escala corporal, compatibles con el trabajo onírico de la propia Tarsila do Amaral en la etapa antropofágica que explora por esos años. En el arco de las connotaciones inconscientes, el cuerpo descomunal sugiere el predominio de las

pulsiones, o acaso el reconocimiento de las deformaciones proyectivas del superyo o del ello sobre el propio yo; de cualquier modo, lo que más interesa señalar es el interés poético y antimimético de estas tomas, marcadas por el carácter lúdico de la exploración del potencial expresivo de la fotografía.

En otra ocasión capta la sombra de sí mismo que se refleja sobre un búfalo, en la isla de Marajó, y la titula humorísticamente “Búfalo vil”. Luego, junto a su amigo Câmara Cascudo, fotografía las sombras de ambos, reflejadas en el agua, y jocosamente titula la imagen como “Minha sombra e do Cascudinho na água /Quixote e Sancho/Natal 7-VIII-27/diaf 3 sol 1 das 13 e 20” (Código MA-F-0612).

Como se puede observar, el registro documental de la propia sombra posee en algunos casos una referencia vinculada al orden lúdico, ya que juega a identificarse (a travestirse momentáneamente) con diversos papeles tomados de la alta cultura y de la cultura de masas: el niño que juega como Narciso deleitándose y redescubriendo su propio reflejo, la engañosa unicidad de la imagen entre el buey y su propia sombra crea un personaje híbrido al que denomina “Búfalo vil”¹⁴⁷; él y su amigo Luís da Câmara Cascudo se convierten en Don Quijote y Sancho Panza, respectivamente. Todo ello le permite construir, confirmar y/o multiplicar su identidad, a la vez que desestructura los registros instituidos del retrato tradicional. Las diversas superficies en las que fotografía su sombra (sobre el agua, la tierra o el animal) indican la búsqueda de lo “otro” para la construcción de sí mismo, al tiempo que la exploración insistente de la sombra rompe con el verosímil realista dominante en la fotografía previa y exhibe la indagación en torno a los aspectos intangibles (inconscientes) del propio yo.

Por momentos, el diálogo entre imagen y leyenda transforma estas fotografías en un “juego de escondidas”, por ejemplo cuando se pregunta “¿dónde está el poeta?”, explorando el desdoblamiento de la personalidad que convierte el sí mismo en un otro, al tiempo que la pregunta también interpela al receptor, incitándolo a identificar el lado poético de sí mismo que sea capaz de develar el lado poético de la toma.

Otras imágenes que desestabilizan los modos de ver, y que el autor sabe aprovechar (incluso a partir de los “accidentes” o los “errores” de la exposición),

---

¹⁴⁷ El juego de palabras de esta leyenda, además de hacer referencia al legendario personaje norteamericano, según Ancona Lopez (1993: 109) remite a la visión del autor acerca del búfalo como animal foráneo, el “anti-buey”, que además se revuelca en el lodo y mancha la pureza ideal amazónica.

forman un conjunto que podríamos denominar –por la leyenda de la primera fotografía– “Futurismo pingando” (futurismo goteando).

Futurismo pingando / 7-VI-27 (Código MA-F-0235)

Esta fotografía es la primera de una serie de tres imágenes que presentan, a primera vista, a un pescador tirando la red. Se trata de una cronofotografía, donde la ordenación de los fotogramas es afín a la del lenguaje cinematográfico. Evidentemente, Mário ya

conoce las técnicas de Eadweard Muybridge¹⁴⁸ como las vistas estereoscópicas o el zoopraxiscopio¹⁴⁹. Las imágenes que toma el escritor paulista son tres lanzamientos consecutivos de una red de pesca, lo que implica una insistencia en relación a la búsqueda del “instante decisivo” (usando una formulación posterior de Cartier-Bresson). Así, a través de la representación del movimiento, se narran visualmente las acciones de la “historia” inscriptas en un breve período de tiempo.

En esta serie sobresalen varios aspectos: son instantáneas realizadas en un único plano de frente, en las que el fotógrafo –quien se encuentra dentro de la acción, ya que está también dentro del barco–, logra registrar el movimiento en el instante documental; por otra parte, probablemente, cuando toma las imágenes no se da cuenta de que el objetivo es alcanzado por unas gotas de agua. Es así que al escribir la leyenda, el autor asocia los registros no sólo al precepto vinculado a la estética futurista (la representación del movimiento en un único plano), sino que también incorpora lo que sería un error o desvío material (las gotas de agua) al propio lenguaje fotográfico. Así, en el texto, a través de la palabra corrige/incorpora una condición técnicamente fallida: la escena es documental y específica; y la leyenda se vincula, en tono jocoso, a las posibilidades/imposibilidades técnicas de este lenguaje artístico.

En esta serie, el escritor toma una actitud muy diversa respecto de la de un fotógrafo profesional que debe encuadrarse dentro de los marcos estéticos establecidos, pues aprovechando el “error”, experimenta con los acontecimientos fotográficos, asumiendo las vicisitudes del medio técnico y sus posibles “accidentes”, e incorporándolos a la leyenda textual en un conjunto narrativo personal. El conjunto de imágenes se completa con las siguientes fotos de las cuales el autor, a su vez, realiza varias ampliaciones.

---

¹⁴⁸ Eadweard Muybridge, seudónimo de Edward James Muggeridge (Kingston upon Thames, 1830 - 1904) es un fotógrafo e investigador británico. Cambia su nombre cuando emigra a los Estados Unidos en 1851. Sus experimentos sobre la cronofotografía sirven de base para el posterior invento del cinematógrafo.

¹⁴⁹ El zoopraxiscopio es un artefacto, creado por Muybridge en 1879, que proyecta imágenes grabadas en discos de cristal giratorios y que reproducen la impresión de movimiento (por ejemplo, la imagen de un caballo y su jinete corriendo, o la de una gaviota volando). Su inventor le muestra esta técnica a Thomas Edison, quien posteriormente la utiliza en su kinetoscopio, aparato precursor del proyector de cine.

Atirando tarrafa igarapé de Barcarena - Arredores [sic] de Manaus / 7-VI-27
(Código MA-F-0236)

No furo de Barcarena (Manaus) atirando a tarrafa / 7-VI-27 / tarrafeando.
(Código MA-F-0237)

De este modo, podemos observar que el conjunto compositivo de esta serie dialoga, como dijimos, con recursos propios del futurismo, pero a su vez incorpora elementos

que remiten al universo surrealista: la levedad del registro de la red, las gotas de agua sobreimpresas en la imagen, el reflejo de la vegetación en el río y el movimiento del agua le otorgan a la composición una atmósfera de ensoñación a la vez que el cuerpo del pescador, centrado en el cuadrante derecho, en lugar de en el medio de la imagen, se aleja de una composición espacial tradicional que buscase, por ejemplo, darle centralidad al pescador como tipo social o a su trabajo.

Otra foto tomada desde dentro de una embarcación, y con similares efectos compositivos, es “O tapuio de Santarém”. Aquí vemos a un indio tapuio remando, con el cuerpo ubicado esta vez en el centro de la composición, y con la ciudad detrás de él, en la línea del horizonte¹⁵⁰. Como en la imagen anterior, el efecto de luces y sombras –y el diálogo entre el agua y las nubes– traslada al espectador a un escenario onírico. Allí Mário enfatiza el registro del movimiento direccionado: la posición del cuerpo del hombre y las líneas de fuerza (compuesta por los remos y los brazos) informan al espectador que se están dirigiendo hacia la ciudad.

O tapuio de Santarem /31 de maio de 1927 (Código MA-F-0212)

---

¹⁵⁰ Cabe señalar el evidente lazo temático de esta imagen (un indio dirigiéndose hacia la ciudad) con el viaje de Macunaíma desde la selva amazónica a San Pablo. Sobre este viaje en *Macunaíma*, véase el capítulo III.1.3. (“La gravitación de Keyserling”) en la primera parte de esta tesis.

Además, hay otras imágenes del autor que remiten al aprovechamiento de las dificultades técnicas, por ejemplo la “Foto futurista de Mag e Dolur sobrepostas às margens do Amazonas”.

*Foto futurista de Mag e Dolur sobrepostas às margens do Amazonas / Junho de 1927 /
Obcessão [sic] (Código MA-F-0353)*

Aquí, aparecen varios planos superpuestos: un primer plano que muestra los rostros de Mag y Dolur viajando en una embarcación; un segundo plano, compuesto por la inmensidad del agua y, en el fondo, las casas y la vegetación a orillas del río Amazonas. Esta imagen también activa el campo simbólico de lo onírico, volviendo sobre el potencial simbólico e inconsciente del agua: los rostros de las jóvenes aparecen desdibujados (sobre todo el de Dolur, que es casi un espectro), proyectados en el agua, que se mueve por el paso del navío. La imagen integral presenta confusión de detalles y dimensiones, tornándola casi una fantasmagoría, salida de una ensoñación. De este modo, el “error” técnico (es decir, la superposición de figuras, de detalles y de proporciones) le permite al fotógrafo expandir y connotar su significado a nivel inconsciente, logrando un valioso efecto estético antimimético.

Otra imagen que le permite dialogar con las posibilidades del lenguaje fotográfico (y sobre todo con los múltiples significados connotados) es la que el autor denomina “Abrolhos”.

Abrolhos /13 maio 1927 (Código MA-F-0142)

El fotógrafo se sitúa en la escotilla de la embarcación, para tomar la imagen desde una ventana u “ojo de buey”. El área circular permite percibir un paisaje marino (precisamente el Archipiélago de Abrolhos)¹⁵¹. Probablemente, el escritor paulista conoce la etimología de la denominación de este accidente geográfico, que remite a la expresión “abra os olhos” en portugués¹⁵². Podemos hipotetizar también que el escritor podría haber titulado esta fotografía como “Archipiélago de Abrolhos” o “Bahía”; sin embargo, escoge la denominación “Abrolhos” tomando la imagen desde el ojo de buey

¹⁵¹ Conjunto de islas de origen volcánico del océano Atlántico, perteneciente al estado de Bahía.

¹⁵² Expresión utilizada por los marinos en el siglo XVI, para avisar sobre la presencia de arrecifes que cubren un área de 913 km² y que por su cercanía con la superficie del agua, podían averiar las embarcaciones y provocar naufragios. La advertencia acabó bautizando el archipiélago de Abrolhos, que se convirtió en el Primer Parque Nacional Marino de América del Sur.

de la embarcación, provocando un juego connotativo en varios niveles: la referencia explícita a la denominación del nombre geográfico, y la imagen que remite a un ojo completamente abierto, colmado por la luz, en contraste con la oscuridad del resto de la imagen (es decir, el resto del visor de la máquina fotográfica), todo ello mediatizado por la artificialidad de la lente (circular) de la máquina fotográfica. Es decir, la imagen pareciera representar, en un efecto de cajas chinas, la cámara fotográfica como artificio, prolongando artificialmente al ojo humano, a través de un ojo de buey que se incorpora deliberadamente a la imagen para intentar reproducir un espacio geográfico que se denomina arbitrariamente “abra los ojos”. Otra vez, entonces, la experimentación visual de Mário aspira a desautomatizar la percepción, y a romper con la ilusión mimética del registro fotográfico. Además, de manera similar a los anteriores registros, las luces y las sombras dialogan con las nubes y con el agua del mar en movimiento, activando el campo de percepción simbólico de lo onírico.

Por otra parte, encontramos también una exploración estética vinculada, como veíamos en la iconografía de la revista *Klaxon*, con el futurismo y el constructivismo ruso. Algunos de estos registros se relacionan con el esfuerzo por captar el movimiento humano y aquello que el autor denomina “ritmo”; en otros casos, Mário apela a materiales decididamente constructivistas tales como la geometrización del campo visual, o el empleo de un encuadre y un ángulo de posicionamiento de la cámara que lo aproxima a esta estética, probablemente influenciado por la lectura de la revista *Der Querschnitt* (Ancona Lopez, 2005 y Canjani, 2013). Centrémonos en algunos ejemplos de representación dinámica, a partir de un grupo de fotografías en las que el autor agrega la palabra “Ritmo”.

Vemos a continuación un retrato del perfil de Dolur duplicada, debido a su reflejo en el suelo. La disposición corporal en líneas rectas (el brazo y la pierna izquierdos dirigidos hacia adelante, el tronco que simula una flecha, etc.) compone integralmente una imagen que remite a las experimentaciones geométricas constructivistas. Algo semejante ocurre cuando registra a Dolur junto a Mag, bailando, en la imagen titulada “A bordo S. Salvador / no Solimões / Junho - 1927 / Ritmo (Código MA-F-0349)”. Pareciera que este grupo de fotos, tomadas a sus compañeras de viaje, están marcadas por el esfuerzo común por aprehender la espontaneidad de las jóvenes y, al mismo tiempo, por captar la experimentación con la geometría y la representación del movimiento en un único plano.

Dolur na praia Madeira / 8-VII-27/ Ritmo (Código MA-F-0414)

También encontramos una fotografía en la que aparecen tres cuerpos en movimiento rítmico: se trata de un grupo de hombres tirando de una soga, para arrastrar una embarcación fuera del agua, a fin de repararla.

Puxando o cabo pra concertar palheta / 8-VII-27 / Ritmo (Código MA-F-0411)

La construcción narrativa del ritmo, en esta imagen, está organizada en torno al diálogo entre el espacio y el tiempo. Se trata de un diálogo determinado por la repetición de estos elementos y por el modo en que éstos se organizan en la composición, atendiendo a la saturación, los espacios vacíos, y la distribución de tonos y de objetos. La insistencia del autor por retratar el ritmo, a partir de los cuerpos en movimiento, demuestra su esfuerzo por distanciarse e incluso confrontar con respecto a los “modos de ver” tradicionales en la fotografía realista y, como contrapartida, por experimentar con las posibilidades lúdicas, irreverentes y *poiéticas* que brinda la tecnología fotográfica.

Una relación interesante, vinculada con el agua desde un punto de vista constructivista, puede establecerse a partir de un grupo de tres fotos tomadas en Perú, en las que se muestra el embarque de troncos de caoba. Otra, dos meses después, muestra una escena similar en un puerto de Fortaleza. Veamos las imágenes.

*Jangadas de mogno encostando no S. Salvador pra embarcar - Nanay /23 Junho 1927/
Peru - Vitrolas futuras. (Código MA-F-0320)*

Almoço da 3ª classe- Beapendy - Ao largo / 6-VIII-27/ diaf 1 - Sol 1 das 1- Em terceira voracidade (Código MA-F-0596)

Reverso de imagen anterior con la leyenda de Mário de Andrade

En el primer registro, compuesto a partir de un plano picado, se ven los troncos de caoba que flotan al lado del barco. La composición presenta líneas de fuerza en diagonal, con la curiosa configuración superior poliédrica. La imagen, como documento patrimonial, informa sobre el transporte de madera por vía fluvial; pero su composición parece dar cuenta del interés del autor, al menos en aquel instante, centrado en captar el juego de líneas y de geometrías, más que en documentar la situación de trabajo. La leyenda, “Vitrolas futuras”, da cuenta de modo irónico del posible destino de esos árboles. En el segundo registro, “Almoço da 3ª classe...”, a pesar de que la leyenda y el punto de enfoque se centran en los hombres (trabajadores del puerto que están por almorzar con sus platos en las manos), la imagen, también construida a partir de un plano picado, pone en escena la experimentación geometrizarante de los troncos en línea plana, dirigidos en forma horizontal, y los hombres, en línea vertical, dirigidos hacia otra perspectiva. Por otra parte, se percibe la tensión entre líneas rectas (representadas por los troncos y las figuras humanas) y circulares (los sombreros y los platos). La

leyenda que incorpora el autor da cuenta de su interés por registrar las condiciones de vida de la clase trabajadora (en la situación del almuerzo voraz, como pausa en su condición de explotados)¹⁵³ pero sin abandonar la apelación a recursos formales propios de las vanguardias estéticas, en una operación que anticipa la que –tal como vimos en el capítulo II.3. (“Una lengua, una nación”) en la primera parte de esta tesis- explorará poco después el mismo autor, en el campo literario, en el conjunto de cuentos que forman *Os contos de Belazarte*.

A su vez, la primera fotografía presenta una imagen de experimentación geométrica pero rígida y estática, mientras que la segunda postula una dinámica de los cuerpos de los hombres en movimiento, tanto de los que están sentados como de los que están de pie. Al mismo tiempo, ambas fotografías sugieren la captura de un instante de armonía escénica, pero de una geometría que es etérea y que puede modificarse de un momento a otro al presentar tanto a los cuerpos como a los troncos sobre el agua. Las líneas geométricas parecen estar en tensión, y los hombres, parados sobre el muelle o sentados sobre pilas de troncos, presentan la inestabilidad de estar sobre el agua, por lo que ambas imágenes dan cuenta de la captación de un instante fugaz. El efecto geométrico que emana de los troncos subraya, de manera mediada, la importancia de la relación de los hombres con esa materia prima que organiza la escena visual del mismo modo que organiza sus vidas (configurando las bases económicas de su condición social). Pero esto es apenas sugerido, apelando a la mediación estetizante de la composición vanguardista.

El ángulo de posicionamiento de la cámara en un extremo, desde un punto de vista espacialmente superior o inferior, descartando el punto de vista frontal (usual, documental, referido al piso como plano de estabilidad para la construcción y lectura de la imagen) está siendo explorado entonces como novedad destinada a intensificar y a potencializar los elementos constructivos de la fotografía. Aleksandr Ródchenko, fotógrafo ruso cuyas experimentaciones aparecen con frecuencia en *Der Querschnitt*, utiliza esta opción compositiva, y Mário está al tanto de esta posibilidad. Veamos el diálogo que pueden establecerse entre las imágenes anteriores y la siguiente, tomada en 1926, del fotógrafo ruso (figura 10). Podemos suponer que el escritor paulista ve esta

---

¹⁵³ Esta fotografía adelanta todo un tópico de la fotografía social, centrada en el almuerzo de los obreros, tal como será poco después canonizada en la famosa toma del “Almuerzo sobre un rascacielos” de Charles Ebbets, de septiembre de 1932 (aunque Mário retrata la pausa de un obrero extractivo, en contrapunto con los constructores urbanos de la creciente Manhattan).

fotografía en alguna de estas publicaciones e influye en su modo de componer imágenes sobre el agua en planos picados y aprovechando las líneas de fuerza geométricas que le ofrece el ambiente. Este empleo de los diversos ángulos de la cámara tiene un efecto de desautomatización, con consecuencias políticas indirectas: así como señala el epígrafe que abre este capítulo, según Ródchenko, “se trata de enseñar a la gente a ver las cosas bajo un nuevo aspecto, es indispensable fotografiar los objetos habituales que les son familiares desde ángulos totalmente inesperados” (Ródchenko, cf. Gunthert; Poivert, 2009: 477).

Figura 10: *Boats on the Moscow River*, Aleksandr Ródchenko (1926)

La misma disposición geométrica la encontramos en una foto tomada por Mário en Pernambuco, dos años después de las arriba consideradas, en su segundo viaje etnográfico, bajo el título “Rua Nova- Recife/ II-29/ da minha janela de hotel”: a pesar de que esta imagen no está compuesta en el agua, resulta interesante el paralelismo que establece con las anteriores.

Rua Nova Recife /II-29/ da minha janela de hotel (Código MA-F- 1142)

Pareciera que este es un encuadramiento confortable para el autor, aunque había otras posibilidades de posicionamiento de la cámara (y de su cuerpo). Ahora bien, ¿por qué el autor insiste en este ángulo, tanto desde la cubierta del barco como desde la ventana de un hotel? Sin dudas, está interesado en investigar las diversas posibilidades de encuadre, osadas y radicales, para los patrones del lenguaje fotográfico de la época, bajo la influencia -como dijimos- de la fotografía de figuras como Ródchenko, que explora sin discreción las formas oblicuas o perpendiculares (figura 11), con tomas picadas y contra-picadas tan agudas que terminan convirtiéndose en ángulos de toma cenit o nadir.

Figura 11: *Congregándose para una manifestación* de Aleksandr Ródchenko (1928)

Así, el empleo reiterado de esa disposición gráfica se constituye, en la época, en una estrategia nueva, en una perspectiva posible de registro y de reelaboración formal del lenguaje visual. Mário apela a este tipo de recursos formales innovadores para abordar, desde la estética vanguardista, escenas hasta entonces dominadas por la mimesis realista, a fin de aprehender escenas cotidianas y/o del mundo del trabajo, pero pasadas por el tamiz de la desautomatización de la percepción.

V.5. Fotografía, erotismo y psicoanálisis

Si bien Mário es un fotógrafo *amateur* (que además toma fotografías en un breve lapso de tiempo), al analizar su amplio corpus de imágenes y su biblioteca personal, podemos percibir un gran esfuerzo por convertirse en un estudioso, extrapolando teorizaciones de diversas fuentes para encontrar los sentidos más profundos en la experiencia fotográfica. Además de la evidente influencia de las vanguardias artísticas, su mirada fotográfica se encuentra atravesada por las teorizaciones de Sigmund Freud, formando parte no sólo

de su estética y de su conceptualización fotográfica, sino también de la construcción de su identidad y de su subjetividad. Así, los postulados del psicoanálisis, vinculados con la exploración de lo inconsciente (en el seno de un contexto social conservador), y en diálogo con su creación vanguardista, se hacen presentes en un importante conjunto de imágenes, leyendas y textos. Esta valoración del potencial inconsciente de las imágenes se liga además fuertemente con su exploración de la expresividad inconsciente contenida en el folclore popular en general, y en los mitos y en la religiosidad popular en especial, tal como vimos en el apartado “Reelaboraciones literarias de la religiosidad popular” del capítulo anterior.

Ahora bien ¿qué vínculos pueden establecerse entre literatura, fotografía y psicoanálisis en Mário? Ya Ancona Lopez (1972a) ha señalado que el autor lee *Trois essais sur la théorie de la sexualité* de Freud, dejando anotaciones marginales que demuestran su interés particular en, por ejemplo, conceptos tales como *refoulement* y *sublimation*¹⁵⁴. Por otro lado, tal como sostiene Soulages (2005), a lo largo de la historia la relación entre literatura y fotografía ha sido concebida, por parte de los intelectuales, como problemática y contradictoria¹⁵⁵. Pero para el teórico francés, el trabajo del inconsciente durante la creación es el mismo en el fotógrafo que en el escritor, al operar por medio de operaciones tales como la acumulación, el desplazamiento, la metamorfosis y la sublimación.

A la vez, la instantaneidad del acto fotográfico (contrastante con respecto a las numerosas mediaciones que se interponen durante la experiencia de la escritura) es solo una apariencia, ya que el acto fotográfico no es más que un momento del proceso creador (Soulages, 2005: 268). La imagen que sigue es un claro ejemplo de esta cuestión. La misma forma parte de la crónica visual de su primer viaje, pero alude a campos imaginarios más amplios, extrapolando la narrativa meramente visual.

---

¹⁵⁴ Según Laplanche y Pontalis (2004), la represión remite a la operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por sí misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias (Laplanche y Pontalis 2004: 375). La sublimación es un proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describe como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados (*Ibid.* 415).

¹⁵⁵ Véase al respecto Soulages (2005: 262-269).

*Roupas freudianas - Fortaleza / 5 VIII 27 Sol 1 diaf 1/ Fotografia refoulenta
Refoulement (Código MA-F-0589)*

Como se puede observar a simple vista, Mário fotografía un tendal lleno de ropas blancas que parecen, como en una ensoñación, cobrar vida al ser infladas por el viento. Con ese movimiento, se exhibe la huella de los cuerpos ausentes, sorprendidos por la mirada del artista, en una aprehensión del instante, enmarcada en diagonal y en profundidad. El fotógrafo asocia la imagen con una leyenda que remite a un contexto psicológico más amplio: el inconsciente. Lo blanco se extiende de manera longitudinal a través de la imagen, como la luz intensa del sol. Incluso, la diagonal traza un paralelo interesante con otra diagonal (también predominantemente blanca): la de la procesión religiosa en Santarém (arriba analizada), sugiriendo una aproximación, en el interior de este archivo, entre inconsciente y religiosidad popular. En el caso de las “ropas freudianas”, el uso explícito del término *refoulement*, e incluso su traducción bajo la forma del adjetivo “refoulenta”, denotan una interpretación explícitamente psicoanalítica de tal término, por parte de Mário. Así, la foto le permite al observador, por su carácter sugestivo, un amplio espectro asociativo, donde pueden activarse los procesos de metáfora y metonimia, tanto a partir de la imagen como de la leyenda, y donde se tematiza el fragmento: la ropa blanca que aletea sin vestir los cuerpos desnudos, remite sin embargo a éstos, que permanecen fuera de escena.

La ambigüedad inherente a esta pequeña fotografía (de 3,7 x 6,1 cm) socava una posible interpretación unívoca, lo cual la constituye en una de las imágenes más emblemáticas del archivo del intelectual paulista. Podemos tomar sus propias palabras –para referirse a la exposición de Jorge de Castro, en 1939– y decir que Mário posee el don de componer “o ambiente em que a realidade capitula diante da luz e se converte em uma expressão sugestiva e bela” (Andrade, 1992: 81).

Por otra parte, como señala Ancona Lopez (2005), curiosamente, esa foto recupera un tendal garabateado por el autor en 1923 (figura 12).

Figura 12 - Hoja de guarda de su ejemplar de *L'Esprit Nouveau* donde el escritor dibuja un tendal (Nº 10, octubre de 1921)

Además, observamos que la experimentación artística, en el plano fotográfico, produce una eclosión de fantasías y deseos vinculados también, en el escritor paulista, con la sexualidad y el erotismo, relación que, por su parte, también se pone de manifiesto en el plano literario. En primer lugar con la novela/idilio *Amar, verbo intransitivo*, y luego en *Macunaíma* y en el ensayo *O Turista aprendiz*.

Según Ancona Lopez (1994:61), ningún texto de Mário reúne tantas y tan diversas marcas de erotismo como esta última obra¹⁵⁶, pues en su diario de viajes es

---

¹⁵⁶ Además, en paralelo a *O turista aprendiz*, Mário escribe el argumento de una obra que titula “Balança, Trombeta e Battleship”, cuyo esbozo guarda en el mismo cuaderno de hojas cuadriculadas. Ese borrador, con la trama resumida y el detalle de secuencias, es después copiado y reformulado como texto integral

posible percibir que el deseo sexual es sublimado, trabajándolo literariamente, o desviándolo en imágenes plásticas llenas de creatividad o de humor, a través de la fotografía.

Así, mientras la embarcación recorre los ríos de la Amazonia, distanciado respecto de la civilización urbana, la imaginación del escritor –con los aportes de sus jóvenes compañeras de viaje– también recorre los subterfugios más profundos de sus deseos inconscientes, desplegando por ejemplo una multiplicidad de identidades, al presentarse ficcionalmente como “o turista aprendiz”, Josafá, Battleship (al tiempo que Margarida Guedes Nogueira se transmuta en Mag, Eulália y Balança; Dulce Amaral, en Dolur, Magnólia y Trombeta, y Doña Olívia en Rainha do Café, Rainha do Sabá y Juízo Final¹⁵⁷). El humor erótico entre los compañeros de viaje va ganando terreno con el transcurso de los días, y se potencia a tal punto que comienza a ocupar un lugar en la ficción, en las anotaciones y en las fotografías del autor.

Ahora bien, centrándonos en el diálogo que puede establecerse entre estos textos y las fotografías que toma a sus compañeras de viaje, vemos que las jóvenes Mag y Dolur son retratadas por el escritor en diversos momentos del viaje de manera ambivalente (ya que sus poses fluctúan entre la inocencia casi infantil y la provocación). De este modo, como se dijo antes, Mário sabe aprovechar su Kodak para conjugar su pasión estética con el conocimiento que tiene de las fuerzas inconscientes, para remitir a pulsiones y deseos reprimidos, sublimándolo por medio de la creación.

Por ejemplo, en la fotografía cuya leyenda informa “Mag e Dolur se encostadas numa seringueira [...] A l'ombre deus jeune-filles en fleur” (Código MA-F- 0469), si bien la imagen muestra la espectacularidad y la desmesura de este árbol de caucho, el

---

de un cuento que, para el autor, podría ser el primer capítulo de un idilio o de una novela más larga. Este texto queda inconcluso al momento de su muerte y es editado póstumamente en 1994.

¹⁵⁷ Esta multiplicidad de identidades hace juego, evidentemente, con el grupo de fotos analizado antes, vinculado con los reflejos y las sombras de “Sombra Minha”, “Narciso”, etc. Por otra parte, la génesis de los nombres de los personajes del relato “Balança, Trombeta e Battleship” (según recuerda Margarida Nogueira en 1976, en Ancona Lopez 1994: 60), se origina en uno de los pasajeros que navega con ellos en el navío Vitória, un joven llamado Josafá. Su nombre desencadena una serie de bromas en el trío (Mário, Margarida y Dulce, que buscan divertirse creando sobrenombres a los compañeros de viaje con los que inventan relatos). El escritor recuerda, como ex alumno de los hermanos maristas, el sermón del padre Vieira sobre el Juicio Final que transcurre en el valle de Josafat, destinado a la resurrección de la carne y al juicio final. Allí la trompeta del arcángel convoca a los resucitados a comparecer frente a la balanza donde las vidas y faltas recibirían la justicia divina. Mag y Dolur se transforman así en Balança y Trombeta respectivamente; doña Olívia Guedes Penteado -en secreto entre los tres- en Juízo Final. De este modo, los personajes que anteriormente se llaman en *O Turista* Elália y Magnólia, junto a la Rainha do Sabá (Doña Olívia), desaparecen en el navío Vitória y el autor es Battleship/Josafá, personaje.

registro documental (que expone la exuberancia del trópico con respecto a las dimensiones humanas) es quebrado por la referencia lúdica a la segunda parte de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, de 1919. Ese paralelismo entre los dos personajes femeninos de la novela francesa, y las viajeras Mag y Dolur¹⁵⁸, alcanza también al propio Mário. Como es sabido, la novela francesa aborda veladamente la homosexualidad/bisexualidad de varios personajes. En cierta medida, se puede decir que la novela es la cristalización literaria del desgarramiento interno de Proust en la vivencia-no vivencia y aceptación-negación de su propia homosexualidad¹⁵⁹. En ese sentido, es posible establecer un paralelismo con respecto a las ambigüedades acerca de la sexualidad por parte del escritor paulista que juega con el carácter proustiano del viaje. De hecho, unos diez meses después de que toma esta fotografía, y siendo ya un escritor consagrado, le envía una carta a Manuel Bandeira, pidiéndole discreción sobre su propia homosexualidad¹⁶⁰. Por ende, debemos suponer que el escritor paulista es en muchos sentidos, también un hombre del siglo XIX, que tiene que enfrentarse con una sociedad conservadora y homofóbica, con una oligarquía capaz de aplaudir la experimentación vanguardista en París, pero con los pies bien arraigados en una cultura

---

¹⁵⁸ Vale la pena recordar que este segundo volumen del escritor francés trata del itinerario/viaje de las jóvenes (Gilberte y Albertine) en un doble aprendizaje: artístico y erótico.

¹⁵⁹ Swann, el narrador-protagonista de la novela de Proust, parece fascinado por las relaciones homosexuales secretas, pero como un espectador que, a fin de cuentas, las desaprueba. Los personajes homosexuales o bisexuales son numerosos en esta novela: entre otros, Albertine, M. de Charlus, Morel, Robert de Saint-Loup. Además, *À la recherche...* es una obra de exaltación de los personajes femeninos, donde la masculinidad aparece retratada de un modo poco halagador. De este modo, podemos pensar que esta novela es una especie de sublimación de los deseos homoeróticos reprimidos del escritor francés.

¹⁶⁰ Cabe aclarar que recientemente, al conmemorarse en 2015 los 70 años de su muerte, surge una discusión en el campo cultural brasileño acerca de una carta –censurada hasta entonces– que Mário le había escrito a su amigo Manuel Bandeira el 7 de abril de 1928. La controversia por esta correspondencia dura varios meses, hasta que el 18 de junio de 2015 se hace pública. Allí el escritor paulista se refiere a su alegada homosexualidad, confirmándola y describiéndole a su amigo algunas medidas que toma para evitar que esta condición sea de conocimiento general. Entre otras aclaraciones, le confiesa: “..Mas em que podia ajuntar em grandeza ou milhória pra nós ambos, pra você, ou pra mim, comentarmos e eu elucidar você sobre a minha tão falada (pelos outros) homossexualidade? Em nada. Valia de alguma coisa eu mostrar o muito de exagero que há nessas contínuas conversas sociais? Não adiantava nada pra você que não é indivíduo de intrigas sociais. Pra você me defender dos outros? Não adiantava nada pra mim porquê em toda vida tem duas vidas, a social e a particular, na particular isso só me interessa a mim e na social você não conseguia evitar a socialização [*sic*] absolutamente desprezível duma verdade inicial. [...] creio que você está seguro que um indivíduo estudioso e observador como eu, ha-de estar bem inteirado do assunto, ha-de te-lo bem catalogado e especificado, ha-de ter tudo 'normalizado' em si, si é que posso me servir de 'normalizar' neste caso. [...] Mas si agora toco neste assunto em que me porto com absoluta e elegante discrição social, tão absoluta que sou incapaz de convidar um companheiro daqui, a sair sozinho comigo na rua (veja como eu tenho a minha vida mais regulada que máquina de previsão) e si saio com alguém é porquê se poderia tirar dele um argumento para explicar minhas amizades platônicas, só minhas. Ah, Manú, disso só eu mesmo posso falar, e me deixe que ao menos pra você, com quem apesar das delicadezas da nossa amizade, sou duma sinceridade absoluta” (Andrade, cf. Bortoloti, 2015).

ibérica de matriz católica y conservadora. Él sabe que la identidad pública del homosexual oscila por entonces entre el crimen y la enfermedad. Así, no son pocas las veces en que el propio autor se desprecia a sí mismo (por ejemplo, cuando celebra el mestizaje racial en sus obras, pero usa polvo de arroz para atenuar su tono de piel¹⁶¹, o cuando acepta su homosexualidad pero se define como un individuo infame, diabólico, o como un volcán de complicaciones, con un “incorregível corpo”¹⁶² de absurda sensualidad, víctima de una especie de pansexualismo, cuyo aspecto heterosexual sólo se manifiesta en amores platónicos). También se encuentran en sus textos varias referencias al deseo homoerótico reprimido. Por mencionar solo algunos ejemplos, la homosexualidad latente es el tema central del cuento “Frederico Paciência” –escrito durante casi 20 años, entre 1924 y 1942- y publicado en 1946, en *Contos Novos*, luego de la muerte del autor. Allí se narra la relación de dos estudiantes que oscilan entre una sensualidad homoerótica y la culpa más devastadora, a la vez que se pone en evidencia la censura de la época y la hipocresía de la sociedad. En *Macunaíma*, el personaje principal se traveste de francesa para recuperar su talismán y protagoniza una escena de seducción grotesca con Wenseslao Pietro Pietra. En el cuento “Túmulos, túmulos” de *Os contos de Belazarte*, hay una descripción minuciosa del retrato que hace el narrador –Belazarte– de la fisonomía de su criado:

Ellis era preto... Mas uma boniteza de pretura como nunca eu tenha visto assim [...] meio nhato, porém aquela cor elevava o meu criado a tipo-de-beleza da raça tizia. Com dezenove anos sem um pocadico de barba, a epiderme de Ellis era um esplendor. Não brilhava mas não brilhava nada mesmo! Nem que ele estivesse trabalhando pesado, suor corria, ficava o risco da gota feito rastinho de lesma e só. Bastava que lavasse a cara, pronto: voltava o preto opaco outra vez. Era doce, aveludado o preto de Ellis... A gente se punha matutando que havia de ser bom passar a mão naquela cor humilde [...]. Ellis trazia o cabelo sempre bem roçado, arredondando o coco. [...] Beiço, não se percebia, negro também. Só mesmo o olhar amarelado [...] que descansava no meio daquela igualdade perfeita. É verdade que os dentes eram brancos, mas isso raramente se enxergava, porque Ellis tinha um sorriso apenas entreaberto. Estava muito igualado com o movimento da miséria para andar mostrando gengiva a cada passo (Andrade, s/d: 72).

---

¹⁶¹ Sus dos abuelas (materna y paterna) son descendientes de raza negra.

¹⁶² Recordemos el ritual de “fechamento do corpo” del catimbó al que hace referencia que los *mestres* no “bajaban” debido a su “incorregível corpo”.

Aquí vemos, por un lado, la estetización de la alteridad y el reconocimiento del sufrimiento que lo aparta del estereotipo de la alegría expansiva supuesta en los negros. El intelectual observa admirado la bella fisonomía de su criado (la “epidermis”, los dientes y la sonrisa); subraya el modo en que la condición de clase moldea su personalidad (pues Ellis muestra su sonrisa “apenas entreabierta” por el sufrimiento). Pero además, coincidimos con Moraes Gebra (2009) en que, detrás del sentimiento de amistad paternal de Belazarte hacia su criado, anida un deseo homoerótico reprimido, especialmente visible, en el deseo de acariciar la piel de Ellis. De este modo, Belazarte reifica al otro social, y esa cosificación lo resitúa en la posición de objeto para el sujeto de la clase dominante.

Volviendo a la estetización lúdico-erótica registrada en sus fotografías, encontramos en su archivo una imagen que, creemos, concentra parte del erotismo puesto en juego en su viaje al Amazonas. Esta fotografía lleva la sugestiva leyenda “Amor e Psiquê”.

Amor e Psiquê no Solimões / Junho - 1927/ Canova (Código MA-F-0347)

En esta imagen aparecen Mag (de blanco) y Dolur (de negro) bailando a orillas del río Solimões, Amazonas. Esta foto conforma una secuencia con otras dos fotos más (0348 y 0349). La leyenda y la imagen remiten al grupo escultórico neoclásico “Eros y Psiqué” del escultor italiano Antonio Canova (1757-1822)¹⁶³ (figuras 13 y 14). Como podemos notar, la posición de las figuras promueve una gran complejidad psicológica y erótica: las dos figuras se encuentran visualmente en un punto central suspendidas en el vacío entre los labios de los amantes generando una línea compositiva en “equis” donde los pies de Eros y de Psiqué ponen un límite externo inferior, mientras que las alas de Eros compensan el equilibrio en el plano superior.

Figura 13.
Eros y Psiqué de Antonio Canova

Figura 14. Detalle

¹⁶³ Según el propio Canova, esta obra está inspirada en *El asno de oro* de Apuleyo, en el momento en el que Eros acude a despertar a Psique del profundo e infernal sueño en que estaba sumergida tras haber abierto el jarrón entregado por Perséfone. Esta obra, realizada en mármol, comienza a ser tallada en 1787 y es terminada seis años después, en 1793. Mide 155 x 168 cm. Inicialmente es encargada por el coronel inglés John Campbell, pero la compra en 1800 el holandés Henry Hoppe, un marchante coleccionista de obras de arte, quien se lo vende al rey de Nápoles y cuñado de Napoleón Bonaparte, Joaquín Murat. Actualmente la pieza se exhibe en el Museo del Louvre, en París.

La obra evoca la pasión y la ternura entre los dos personajes. Pareciera que Canova (y Mário) detuvieron a los “amantes” entre dos momentos: entre la pasión y el “éxtasis sublime”, que aún está por llegar, en un cruce entre el amor físico y la redención espiritual.

De este modo, como sostiene Soulages (2005) así como el inconsciente condiciona experiencias, impresiones y huellas mnémicas en función de lo que el sujeto acaba de vivir, también el fotógrafo pone en juego el trabajo del inconsciente en su elaboración y reelaboración de las imágenes. Todo ello procede de lo que Freud, a propósito de la retroactividad, llamaba “una reorganización [y] una reinscripción [...]”. Un recuerdo es reprimido, y sólo se convierte en traumatismo con retroactividad; en fotografía, el impacto puede no ocurrir en el momento de la toma sino durante el trabajo de negativo de la presentación” (Soulages, 2005: 248). En el caso de Mário, la “reinscripción” textual, incorporada a las imágenes, resulta un momento clave de ese trabajo inconsciente que revela nuevos sentidos ocultos.

V.6. Breves consideraciones finales

Del mismo modo que en el caso del cine, el escritor paulista comprende que la fotografía es un medio de expresión que trasciende la mera representación mimética de la realidad, resultando original su valoración de la imagen como objeto de experimentación artística, así como un modo de preservación cultural, ideológica e incluso afectiva.

En el archivo fotográfico de Mário, las tomas realizadas por el propio autor son emblemáticas de esta comprensión de las posibilidades que ofrece el lenguaje fotográfico, avanzando en términos vanguardistas por encima del contexto local, marcado por cierto atraso (en contraste con las áreas de la pintura, la escultura y la arquitectura del modernismo, más extendidas). La experimentación con las posibilidades técnicas de las tomas, incluso para dar cuenta de los deseos inconscientes connotados en la imagen, da lugar a una serie inquietante de trabajos marcados por la desestabilización de los modos de ver más automatizados.

A la vez, en consonancia con sus preocupaciones sociales, la fotografía se convierte en un medio capaz de volver visibles a los sujetos del margen, relegados por las antiguas y las nuevas formas de explotación económica. En resumen, todos los

temas y problemas que aparecen en su obras literarias más vinculadas al realismo social, y en sus prácticas como funcionario del Estado comprometido con los más desprotegidos, se “revelan” también en su fotografía.

De hecho, como responsable técnico del Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Mário exalta el valor de la fotografía (entre otras técnicas de registro) para conservar prácticas y actores que pueden desaparecer. En el anteproyecto que escribe en 1936, rechazando la propuesta de una comisión de historiadores y de otros profesionales, el autor sentencia que “o que é de absoluta necessidade é o fotógrafo, o técnico de cinematografia e o fonografista especializados, que possam fotografar, cinematografar ou discar em documentação científica e de absoluta perfeição técnica, os objetos, os costumes, bailados, cantigas populares, monumentos, quadros, etc.” (Andrade, 1981: 50-51). El intelectual pone así en evidencia el papel fundamental del archivo fotográfico (entre otros medios de registro), en la preservación de la memoria colectiva. Numerosos hechos prueban luego el papel relevante que Mário le asigna a la cámara en la investigación folclorista: cuando Camargo Guarnieri viaja en 1937, al Nordeste, para recolectar manifestaciones de la música popular, Mário le aconseja “fotografar, fotografar muito para registrar até ao pormenor as situações vividas e observadas” (Ancona Lopez, 1972: 40), y en la “Missão de pesquisas folclóricas” que parte en 1938 también hacia el Nordeste, Mário envía a sus responsables con una cámara fotográfica profesional, con filtros y lentes, una máquina filmadora, 118 filmes fotográficos y 21 filmes cinematográficos, además de los instrumentos para la documentación sonora.

De este modo, uno de los logros de Mário, vinculado a su preocupación por la delimitación de una auténtica identidad nacional, es su concepción del cine y de la fotografía como medios de conservación y de difusión cultural, a partir de una concepción amplia de “patrimonio”, en el que se integran instituciones, archivos y nuevos recursos tecnológicos de grabación, para registrar sobre todo las manifestaciones de la cultura popular de matriz amerindia y afro-brasileña.

En la refundación del archivo de la nación, tanto a partir de la creación de un registro de la riqueza y exuberancia natural y cultural (abundancia) como a partir del registro de la carencia, e incluso de lo que está por hacerse (es decir, de la virtualidad), la experiencia cultural brasileña y americana en general cambian de signo, para rehacer su sentido, en favor de una versión necesariamente centrada en la hibridez.

Como esteta de vanguardia, como etnógrafo y como funcionario público, la Kodak de Mário busca registrar y recrear el Brasil, sobre todo para preservar “de las ruinas” las prácticas tradicionales, amenazadas por el avance de la cultura de masas y de la más amplia globalización cultural. Su ansiado archivo de la nación, forjado incluso por el cine y la fotografía, debe dar cuenta del carácter híbrido y multitemporal de esas prácticas, en pro de construir una identidad nacional abierta, que aun está “por hacerse”.

*

Consideraciones finales

Plinio, *Naturalis historia*
(cf. en Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”)

Tal como señalamos al comienzo de nuestro trabajo, uno de los principales objetivos de la tesis fue indagar, desde una perspectiva comparativa, el modo en que la obra narrativa, ensayística, crítica y fotográfica de Mário de Andrade se integra en el proyecto estético de una vanguardia enraizada en diversas expresiones de la cultura popular tradicional. Además, nos propusimos ahondar en su esfuerzo por renovar el archivo cultural de la nación a partir de diversas puestas en escena del coleccionismo cultural, considerado por él como un elemento clave en la constitución de la identidad nacional. En este sentido, los temas y los recursos formales de sus obras literarias dialogan con sus teorizaciones acerca de la cultura en general, al tiempo que en ambos campos se percibe su preocupación por constituir un “archivo nacional”.

En los diversos viajes etnográficos que realiza el escritor paulista, la recopilación de canciones, proverbios populares, objetos y fotografías –entre otros elementos– constituye el material privilegiado con el cual el “turista aprendiz” elabora sus obras teóricas y estéticas, al tiempo que promueve un ideario nacionalista, en su rol de funcionario del estado, que se articula profundamente con su reflexión y su creación estéticas.

Por otro lado, en el pensamiento del escritor, el pasado no es sólo entendido como memoria (es decir, como un conjunto de impresiones e inscripciones), sino también como un lenguaje atravesado por el ejercicio del poder. En este sentido, el pasado no puede ser reproducido fielmente –tal como indica el epígrafe de este apartado– sino mediado por un intérprete situado en el presente, quien además instituye nuevas impresiones e inscripciones de esa memoria. Esa es la operación que realiza Mário a lo largo de su trayectoria como crítico, como creador artístico y como gestor cultural.

A su vez, su propuesta no se manifiesta de forma aislada en su obra, sino que forma parte de una reflexión más amplia, tanto en el seno del modernismo paulista como en el de otras vanguardias latinoamericanas del mismo período, que buscan

problematizar y redefinir la identidad nacional desde el punto de vista cultural. Así, adentrarse en el amplio y heterogéneo archivo del autor de *Macunaíma* equivale a sumergirse en una suerte de *Aleph*, un infinito que impide que las lecturas aquí ensayadas apunten a conclusiones unívocas y cerradas, sino más bien a reflexiones parciales, polémicas y siempre provisionales.

De modo general, la urgente modernización que promueve el movimiento modernista brasileño, en la década del veinte, debe enfrentar un problema clave: el “abrasileiramento” de las artes y de la producción cultural. Al menos en parte, este problema constituye una respuesta (defensiva) ante los peligros de la inmigración masiva (que por entonces desdibuja las fronteras identitarias), de la fragmentación regional (de un territorio muy amplio, desde hace siglos amenazado por la división interna) y de la dependencia estructural (dada su condición periférica). La centralidad que adquiere la cuestión de la “brasilidade”, en el programa modernista, implica una particular apropiación del llamado a “reconciliar el arte con la vida” que, por entonces, resuena intensamente en Europa. Volverse hacia la “praxis vital”, y articular arte y vida cotidiana, implica -para los modernistas brasileños y para los latinoamericanos en general- la necesidad de definir el carácter nacional, superando el tradicional divorcio entre los productos de la alta cultura y los de las culturas populares, y superando la fragmentación de las propias culturas populares regionales, con niveles muy altos de heterogeneidad interna. Si las elites de la generación anterior habían ignorado o estigmatizado las culturas populares como elementos que progresivamente debían ser depurados, a fin de que la nación alcanzase una plena modernización, en líneas generales el modernismo impulsa su integración, e incluso la concepción de que las culturas populares pueden forjar, ellas mismas, la unidad nacional (con ayuda de los artistas e intelectuales, amén de la ayuda del Estado). Esta definición identitaria no se da en forma armónica, sino que es forjada bajo constantes conflictos por la imposición de una definición legítima.

Para Mário, en particular, la defensa de un nacionalismo pragmático (es decir, la búsqueda de los elementos constituyentes de la identidad, en la realidad brasileña y especialmente en las diversas culturas populares regionales) implica negarse a aceptar pasivamente los modelos de la vanguardia europea. Por esta razón, tanto su proyecto estético como su definición de la identidad nacional, ambos centrados en el universo

popular, subrayan el carácter dinámico y complejo de los procesos culturales, aprehendiendo las asimetrías, las contradicciones y las tensiones políticas, económicas, sociales y culturales, que convierten a los sectores populares en un universo heterogéneo, irreductible y múltiple.

A través del itinerario intelectual de Mário es posible percibir en qué medida despliega todo un culto en torno a la colección archivística de bienes tangibles e intangibles, del arte popular y del arte erudito, tanto en el ámbito de la ficción como en su vida personal. Por otra parte, en sus ficciones y en sus ensayos de diversas etapas (durante el vanguardismo experimental de los años veinte, pero también a partir de su desplazamiento, en los treinta, hacia una redefinición del realismo social), realiza una fuerte crítica a la compulsión “burguesa” por la colección, y especialmente con respecto a los bienes de la cultura popular. En efecto, personajes tales como el coleccionista Pietro Pietra en *Macunaíma* o la mecenas de *O banquete* (Sarah Light) duplican, con variaciones, el riesgoso papel reificador que asedia al antropólogo, implicando incluso una autocrítica al rol ejercido por el propio Mário, primero como folclorista *amateur* y luego como funcionario del Estado. Con esa sutil autocrítica al componente burgués de la práctica del coleccionismo, el autor revela las paradojas de la fascinación capitalista por el mundo popular, y especialmente los riesgos de la cosificación reduccionista y manipuladora de la alteridad.

Para Mário, uno de los espacios claves en la renovación de las coordenadas del archivo de la nación es el plano simbólico del discurso/lenguaje. En ese sentido, el escritor realiza una práctica incesante de colección archivística de manifestaciones provenientes del mundo popular, a partir de la recuperación de bienes culturales no tangibles, recogiendo frases, proverbios, canciones tradicionales, vocabularios y expresiones regionales de áreas muy diversas de Brasil. Asimismo, practica la traducción –entendida como forma de resistencia cultural– como herramienta y como modelo de la creación literaria. Por esta vía propone que, en un momento de particular urgencia por la redefinición de la identidad nacional, la reunión de bienes lingüísticos y de materiales culturales en general, provenientes de diversos ámbitos de la cultura popular (recogidos como fragmentos regionales diversos), configuren un espacio de integración simbólica, bajo la propia amalgama caleidoscópica de la colección. Incluso la creación de vanguardia, también ella constituida por fragmentos del mundo popular, es concebida como un espacio des-regionalizador capaz de forjar una síntesis

integradora, volviéndose entonces ella misma un archivo privilegiado, por su capacidad sincrética más alta. Además, Mário aspira a que lo que sucede en el ámbito de la ficción de vanguardia pueda replicarse por fuera de la serie estética, en lo que podría ser una estabilización de la identidad nacional desde/en el ámbito lingüístico, en un sentido más amplio de “abrasileiramento” de la lengua.

Por otra parte, al legitimar las culturas populares, el etnógrafo *amateur* retoma una perspectiva contrahegemónica, emergente a fines del siglo XIX, para radicalizar su cuestionamiento de la “barbarie” tradicionalmente proyectada, desde las perspectivas eurocéntricas, sobre la alteridad. Formando parte de un proyecto nacional y popular, reconstruye el archivo de la nación desde una perspectiva relativista, repensando la identidad nacional a partir no sólo de sus tradiciones sino también de sus márgenes. En este sentido, en sus obras literarias, en su *corpus* crítico y ensayístico, e incluso en las fotografías tomadas en los viajes etnográficos al norte y al nordeste, el posicionamiento con respecto al “otro” deja entrever el esfuerzo del autor por preservar el efecto de “objetividad antropológica”, enfatizando su rol como intelectual mediador. Sin embargo, a pesar de este esfuerzo de registro objetivo, sus discursos verbales y visuales se ven desbordados por el vínculo afectivo, de carácter empático, con los actores de un mundo popular especialmente admirado por su capacidad de creación.

En esta fascinación folclorista por recoger la creatividad popular, el escritor establece lazos de continuidad y de ruptura con respecto al legado romántico previo, tanto brasileño como europeo, heredado de inicios del siglo XIX, pero también con respecto al neo-romanticismo latente en discursos de entresiglos, como el folclorismo etnográfico de Koch-Grünberg, que se vuelve vertebrador de *Macunaíma*.

Al mismo tiempo, en el pensamiento de Mário pueden identificarse varias influencias y distanciamientos con respecto a la filosofía de Herder, Spengler y Keyserling, como así también con respecto a los postulados sobre el inconsciente de Freud, y con respecto a la mentalidad “pre-lógica” de Lévy-Brühl. La reflexión sobre estas influencias teóricas permite comprender mejor algunos elementos que aparecen en sus ensayos y en su obra narrativa y fotográfica. Así por ejemplo, las tensiones campo/ciudad, tradición/modernidad, mestizaje/purismo racial o civilización/cultura, entre otras, pueden ser resignificadas –como vimos– a la luz de las tesis de Spengler; o el vínculo entre música, religión y mentalidad pre-lógica, propuesto por el Mário

musicólogo –en su registro folclorista y en la reelaboración ficcional de estos temas– abren puentes aun poco explorados con la psicología de las multitudes, con Freud y con Lévy-Brühl, en general a partir de connotaciones positivas afines a su primitivismo vanguardista. Por ello, bajo la incidencia de Lévy-Brühl, Mário celebra la existencia de una mentalidad “primitiva” o “pre-lógica”, como fundamento de la creatividad popular, como modo de conocimiento del mundo, e incluso como prueba del espejamiento recíproco entre vanguardia estética y pensamiento popular, convertido este último en una suerte de vanguardismo espontáneo. En igual dirección, el escritor paulista postula la supervivencia de las raíces religiosas de las manifestaciones folclóricas, integradas como parte del inconsciente colectivo de los sectores populares (y con él, de un pasado remoto aún activo en el presente). Además, en sus ensayos sobre religión popular, se propone explorar ciertos vínculos entre música y religión desde el punto de vista del potencial estético que, secularizado, puede ser recreado como experiencia de vanguardia, ya que, de acuerdo con su mirada, los rituales religiosos tienen cierto potencial estético y constituyen un auténtico espectáculo creativo. En esa línea, la fascinación del escritor por la conexión con lo inconsciente implícita en ciertos ritos populares (como la experiencia del trance, o el carácter hipnótico y onírico de la religiosidad en general) se vincula con el irracionalismo propio de las vanguardias en general y del movimiento antropofágico en particular.

Desplegada en el seno de un contexto social conservador, la exploración marioandradiana de lo inconsciente a través de la creación fotográfica, en diálogo con su creación crítica y literaria, se hace presente en un importante conjunto de imágenes, produciendo una redefinición del género, dado su evidente trabajo con los contenidos inconscientes ligados a la sexualidad y el erotismo (relación que, por su parte, también se pone de manifiesto en el plano literario).

En otro orden, para el intelectual etnógrafo, técnicamente, tanto el cine como la fotografía también permiten documentar, archivar y resguardar elementos (tangibles y no tangibles) de la cultura popular. Especialmente, el registro en soporte tecnológico le brinda -a sus estudios etnográficos, musicológicos, lingüísticos y estéticos- un grado mayor de confiabilidad, transmisión y conservación. En ese sentido, estos nuevos lenguajes de la modernidad suscitan la creación de otras formas de colección centrales para conformar el “archivo nacional”.

Si bien el escritor paulista no se dedica a la producción de filmes, ni escribe guiones cinematográficos, sus fecundas conceptualizaciones sobre el séptimo arte, en las primeras décadas del siglo XX, lo convierten en un referente ineludible en ese campo. Consideramos que, en este aspecto puntual, nuestra tesis abre una línea de indagación que aun no ha sido suficientemente explorada por la crítica especializada. Las críticas cinematográficas publicadas por Mário en *Klaxon* confirman su papel de líder del proyecto colectivo (de la revista y del modernismo paulista en general) y de mediador entre la alta cultura y las culturas populares, reinterpretando y acercando al público masivo –y a sus pares– los conceptos modernos del arte (para, en definitiva, inscribir a Brasil en una modernidad nacional). Además, tal como vimos, la renovación cultural de esta publicación incluye no solo el diálogo entre la producción vanguardista local y la internacional, sino también un proyecto gráfico y una conceptualización de la publicidad innovadoras para la época.

En general, las críticas de cine que publica Mário en esta revista sostienen que lo cinematográfico, además de ser una nueva expresión artística y un nuevo símbolo de la modernidad, constituye un nuevo lenguaje capaz de renovar las demás artes (y en especial, la literatura y la pintura). Y de hecho el cine permea en algunas de sus propias producciones ficcionales (al igual que en algunas obras de Oswald de Andrade), pues Mário incorpora, en el registro literario, diversos recursos expresivos propios del ámbito cinematográfico.

Por otra parte, para el autor de *Macunaíma*, el cine constituye un elemento clave de transmisión y conservación masiva de los caracteres nacionales. Esto puede percibirse tanto en sus reflexiones teóricas sobre filmes nacionales, como en su desempeño como funcionario público (al filmar celebraciones populares, ritos públicos y privados, *performances* de cantores populares, etc.).

De modo semejante, para Mário la fotografía constituye un nuevo lenguaje estético a ser explorado y, a la vez, constituye otra vía capaz de forjar el anhelado archivo cultural de la nación.

La relación entre las imágenes fotográficas y el texto que las acompaña, en diálogo con otros elementos vinculados a su producción literaria, el contexto cultural e inclusive aspectos de su propia personalidad, conforman un *corpus* de estudio tan fascinante como inabarcable. En particular, las leyendas o glosas del archivo fotográfico de Mário, agregadas por el propio autor, obligan a desviar la lectura respecto del orden

de lo denotado, generando diversos efectos de sentido. De este modo, las fotografías del escritor dan cuenta de la profundidad y de la “elasticidad” que puede establecerse en el intersticio entre texto, imagen y contexto.

Por otra parte, Mário postula aquí el mismo concepto de “colección” que en otras zonas de sus prácticas culturales, ya que además de las fotografías de familiares, amigos, colegas y ayudantes, acumula registros de personajes, escenarios y prácticas sobre todo del mundo popular, persiguiendo el encuentro de elementos culturalmente contradictorios (y por ende, capaces de desestabilizar las identidades individuales y colectivas). Así, crea un acervo importante de imágenes con un alto potencial de extrañamiento. De igual modo procede en su papel de funcionario público: el escritor se esfuerza por enviar equipos de especialistas al interior (especialmente al nordeste) para fotografiar repertorios de música popular, de rituales religiosos, de arquitectura colonial, y de tipos sociales (todos aquellos elementos que componen para el intelectual etnógrafo la cultura popular tradicional).

En un contexto local y nacional poco inclinado aún a la exploración artística en el campo de la fotografía, Mário es uno de los primeros que produce imágenes realmente rupturistas y novedosas para la época, distanciándose respecto del pictoricismo y del exotismo aun vigentes, para producir una visualidad caleidoscópica que afirma la especificidad técnica de la fotografía (luz, contraluz, encuadramiento inusitado, aprovechamiento de las dificultades técnicas, etc.), a la vez que pone en evidencia la hibridación, producto de las negociaciones entre las culturas populares – vinculadas a matrices tradicionales de largo arraigo cultural– y el arte culto de vanguardia, por medio de la intermediación técnica de la cámara fotográfica.

Así, Mário concibe la fotografía, al modo benjaminiano, como una “iluminación”, en tanto persigue la aprehensión de una potencia connotativa (inconsciente e incluso “mítica”) intrínseca a las imágenes. En ese sentido, el intelectual no registra meramente lo material denotado: por el contrario, la fotografía revela para él una verdad de fondo onírica, vinculada generalmente a las contradicciones psicológicas, sociales y culturales. En consecuencia, su lenguaje fotográfico opera por *insight*: es la revelación de un acontecimiento, no un registro objetivo y fugaz.

Del mismo modo, el escritor dialoga con las conceptualizaciones de las publicaciones europeas que recepciona, pero no se deja llevar por fórmulas que puedan

limitar la expresión de su subjetividad y el cumplimiento de su meta, centrada en forjar un “nacionalista de vanguardia”.

Al igual que en su producción ensayística, literaria y crítica, un importante sector de su archivo fotográfico está vinculado a las representaciones de la alteridad popular, amén de las imágenes ligadas a la documentación paisajística, urbana, arquitectónica y de sí mismo. Las imágenes que se refieren a la percepción del “otro” social, en diálogo con la leyenda que acompaña la fotografía, dan lugar a una forma particular de representación de la cultura popular brasileña. Al analizar este *corpus* se percibe en primera instancia que, salvo algunas excepciones, Mário se aparta de la experimentación lúdica y de la expresividad del inconsciente dominante en otros grupos de imágenes. En ese sentido, la realidad física y humana del interior de Brasil le provoca al fotógrafo *amateur* un profundo extrañamiento y cierta preocupación, confiriéndole a la imagen y a sus glosas un tono más serio, ligado al compromiso social y a la sensibilidad ética frente a la exclusión.

De este modo, a partir del encuentro, del reordenamiento y de la asimilación de los espacios y los tipos sociales que aprehende en sus viajes etnográficos, el escritor compone el registro fotográfico en el que (re)construye, de manera crítica, tanto el lugar del otro como el de sí mismo.

Su representación de la identidad nacional colectiva se percibe a partir de tres grandes registros: el que hemos denominado, con Ortega (1992), como “registro de la abundancia”, visible en las exaltaciones de la naturaleza nacional; el que define como “registro de la carencia” (que se constituye como la contracara de esa abundancia, especialmente en su literatura de los años treinta, que denuncia las condiciones de vida y de trabajo del pueblo, incluyendo la explotación industrial), y el “registro de lo virtual”.

Respecto al “registro de la carencia”, hemos advertido que el esfuerzo del intelectual por hacer visibles a los sujetos del margen está íntimamente ligado a un registro de la deuda social (que se constituye como paradójal frente a una riqueza y una abundancia de recursos tanto naturales como culturales), y a la denuncia de las políticas sociales deficitarias del gobierno nacional. En esta zona de su obra fotográfica, el autor experimenta —esta vez, en tono dramático— con diversos planos y composiciones; a la vez, apela a una ironía ácida para insistir en las contradicciones que pueblan el interior del país, pero demostrando que estas contradicciones son de raíz socioeconómica, y que

no forman parte de un modo de ser esencial o intrínseco al trópico (elemento que –al menos *a priori*– contradice la lectura en clave alegórica –y de matriz spengleriana– implícita en *Macunaíma*).

En este punto se percibe una contradicción irresuelta en su percepción del problema de la dependencia, tensionada entre el reconocimiento de las condiciones sociales de la explotación (reconocimiento que parece anticipar las tesis tercermundistas posteriores) y la afirmación opuesta de la fatalidad de un *ethos* (vinculado, por ejemplo, al trópico). Así, la lectura atenta del *corpus* abordado en esta tesis mantiene abierta la pregunta sobre si la condición periférica de Brasil, e incluso el inacabamiento de su identidad nacional, se debe a la explotación del sistema capitalista, o a la existencia de un modo de ser, de un *ethos* específico de la “civilización tropical”. Si hasta fines de los años veinte estas cuestiones aparecen irresueltas en su obra (y forman parte, además, de las ambivalencias hegemónicas en otros discursos de la vanguardia modernista de esta etapa), en la década del treinta Mário asume una perspectiva más claramente denunciante, crítica a las consecuencias sociales del avance del capitalismo industrial.

Finalmente, en el *corpus* de imágenes referido a la alteridad –de acuerdo a nuestra lectura– Mário también propone un “registro de lo virtual”, es decir, de las posibles soluciones a la tensión abundancia/carencia, gracias a la idealización utópica del mestizaje racial y de la hibridez cultural.

Un campo específico de representación que –junto a las leyendas, y en diálogo con la obra narrativa y poética del escritor– lleva al máximo el aprovechamiento imagético, es el del agua: como vimos, la representación de este elemento permite crear diversos efectos de sentido. La exploración de los recursos técnicos disponibles para la fotografía (luces, sombras, gotas que salpican la cámara, reflejos, etc.) suscita juegos especulares que desestabilizan el “efecto de lo real”, introduciendo atmósferas relacionadas con una estética lúdica y onírica de carácter surrealista, afín a la exploración verbal presente en textos tales como *Macunaíma* y *O turista aprendiz*. Este *corpus* de imágenes da cuenta de la expresión de lo inconsciente en sentido amplio, desestabilizando los modos tradicionales de contemplar paisajes, objetos y sujetos del entorno brasileño.

Por otra parte, en el campo de la fotografía Mário no deja de experimentar con los nuevos recursos provistos también por otras manifestaciones de vanguardia: además del surrealismo, el futurismo y el constructivismo ruso le brindan amplias posibilidades de representación, tales como la captura del movimiento humano, la geometrización del

campo visual, o el empleo del encuadre o ángulo de posicionamiento de la cámara inusuales.

*

La propuesta de síntesis entre elementos populares y cultos en la obra de Mário, presenta numerosos puntos de contacto con las producciones de otros autores latinoamericanos del mismo período, desde el indigenismo del antropólogo mexicano Manuel Gamio (que en su ensayo *Forjando patria* de 1916 postula un descenso indigenizante para que el arte culto se inspire en temas y materiales populares, a fin de forjar un arte nacional), al primitivismo del escritor cubano Alejo Carpentier o la fotografía experimental del indigenista peruano Martín Chambi. Tanto en la expresión artística como en la teorización crítica de estos autores, puede verse desplegada la búsqueda de una amalgama de los diversos elementos antitéticos (alta cultura/cultura popular, sustratos tradicionales/modernos, interior/litoral, América Latina/Europa, oralidad/escritura, entre otros dualismos claves), pero capaz de mantener las diferencias entre los polos antagónicos, impidiéndose así la emergencia de una definición unívoca y estable de la identidad nacional.

Así por ejemplo, a través de un vínculo novedoso entre las culturas populares y la vanguardia (y recreando la experiencia cultural que James Clifford define como “surrealismo etnográfico”), tanto Mário como Carpentier redefinen el concepto de vanguardias enraizadas en lo popular. Desde los años veinte y treinta, ambos autores ensayan respuestas tentativas ante preguntas complejas como cuáles son los lazos entre arte de vanguardia y arte popular, y si existe un vínculo más auténtico –y menos exotista– entre el primitivismo estético y las culturas populares latinoamericanas. De modo similar al de Mário, la cámara de Martín Chambi -mordaz e incisiva- explora la legitimación simbólica del mundo indígena y mestizo de Perú, apelando además a aprehender las connotaciones simbólicas (sociales, culturales e inconscientes) latentes en las tomas, para dar cuenta del mundo popular.

Por otra parte, tanto Mário como Manuel Gamio, a pesar de sus diferencias disciplinares y contextuales¹⁶⁴, generan proyectos culturales conceptualmente

---

¹⁶⁴ Si bien la comparación de los puntos de contacto y diferencias entre ambos autores excede los modestos objetivos de estas conclusiones, cabe aclarar que ambos autores se inscriben en saberes disciplinares muy diversos; se dirigen a públicos diferentes y, fundamentalmente, Mário no tiene en su horizonte ideológico-político la revolución, que sí atraviesa toda la obra del segundo.

convergentes, al considerar ambos la importancia de la cultura popular (especialmente la de sustrato indígena) como base de la identidad nacional. En ese sentido, en la obra y en el pensamiento de ambos autores resulta fundamental la práctica de la colección (individual y colectiva, privada y mediada por la intervención del Estado) como recurso primordial para “rescatar” los elementos de las culturas populares en riesgo de desaparecer, y centrales para la formación de una identidad nacional mestiza.

*

El esfuerzo múltiple de Mário por aprehender la heterogeneidad, en un espacio verbal y visual de vanguardia, capaz de contener y amalgamar una diversidad popular en ebullición, no deja de implicar necesariamente ciertas limitaciones, vinculadas al quiebre de los nacionalismos en auge en torno a la década del veinte. Por un lado, la tensión entre homogeneización integradora y preservación de las diferencias regionales (en definitiva, entre la violencia simbólica siempre implícita en toda homogeneización, y el respeto por una heterogeneidad irreductible) permanece irresuelta en el nacionalismo de Mário.

A la vez, el ideal de un archivo, que rescata mosaicos culturales en riesgo de disolución, parte de una pulsión coleccionista, común en definitiva a los folclorismos previos a la vanguardia. Ese movimiento de sustracción del olvido no deja de recordar la tensión, en “El Aleph” de Borges, entre numerar la patria (en el ejercicio poético estéril de Carlos Argentino Daneri), y aprehender todo el universo en un punto, por una suerte de iluminación poética. Entre ambos extremos se debate probablemente el ideal marioandradiano del archivo, oscilando entre el registro (metódico, racional y sistemático) de un universo inaprehensible, y la fuerza intuitiva de una imagen (poética o visual) capaz de dar cuenta fugazmente del “todo”. En este sentido, Carlos Argentino Daneri en “El Aleph” (parodia probable de Leopoldo Lugones), o Irineo Funes en “Funes, el memorioso” -también de Borges- funcionan acaso como metáforas de ese tipo de archivos (de la nación, de la memoria individual y/o de las culturas populares). El vanguardismo nacionalista de Mário no escapa a esa tentación, cuando intenta salvar la diversidad cultural... frente a la “trágica erosión de los años”.

* *

Bibliografía

Fuentes primarias

AA.VV. *Klaxon. Mensário de Arte Moderna* (edición facsimilar). En *Acervo Projeto Brasiliana USP*, San Pablo. Dirección web: www.brasiliana.usp.br [Último acceso 20/9/2015]

Andrade, Mário de (3/9/1918). “A divina preguiça”, en *A Gazeta*, San Pablo.

----- (1923a). “Crônicas de Malazarte I”, en *América Brasileira*, Río de Janeiro, octubre de 1923, Archivo Mário de Andrade, IEB-USP.

----- (1923b). “Crônicas de Malazarte III”, en *América Brasileira*, Río de Janeiro, diciembre de 1923, Archivo Mário de Andrade, IEB-USP.

----- (1924). “Crônicas de Malazarte VIII”, en *América Brasileira*, Río de Janeiro, mayo 1924, en: *Brasil: Iº tempo modernista*, 1972, 109-115.

----- (1930). “Prefácio inédito de Belazarte”, en Andrade (1996 [1928]), 527-529.

----- (1936). “A Situação Etnográfica do Brasil” en *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, nº 1, Año I, octubre.

----- (1942) “O movimento modernista”, en Andrade (2002 [1943]), *op.cit.*, 253-280.

----- (1960). “A escrava que não é Isaura”, en *Obra imatura*. Martins, San Pablo.

----- (1962 [1928]). *Ensáio sobre a música brasileira*, San Pablo, Chiarato.

----- (1968). *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, Lygia Fernandes (org.), Río de Janeiro, Editora do autor.

----- (1972 [1937]). *Namoros com a medicina*, San Pablo, Martins.

----- (1975). *O baile das quatro artes*, San Pablo, Martins.

----- (1976 [1947]). *Poesías completas*, San Pablo, Círculo do livro.

----- (1977). *O Banquete*, San Pablo, Duas Cidades.

----- (1978 [1927]). *Amar, verbo intransitivo*, San Pablo, Martins.

- (1980). “A escrava que não é Isaura”, en Andrade, *Obra Imatura. Obras Completas*, Belo Horizonte, Itatiaia, Vol XIV, 195-300.
- (1981). *Cartas de trabalho* (Correspondência com Rodrigo Mello Fanco de Andrade- 1936-1945) Brasília, SPHAN/ Pró Memória.
- (1983a [1927/1929]). *O turista aprendiz*, San Pablo, Duas Cidades.
- (1983b [1933]). *Música de feitiçaria no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- (1983c [1944]). *Entrevista e depoimentos*. San Pablo, T. A. Queiroz.
- Alvarenga, Oneyda (1983). *Cartas*, San Pablo, Duas Cidades.
- (1989). *Cartas a Anita Malfatti*, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- (1992). *Será o Benedito!* Artigos publicados no Suplemento em Rotogravura de *O Estado de S. Paulo*, San Pablo, Educ/Giordano/Agência Estado.
- (1994). *Balança, Trombeta e Battleship. Ou o descobrimento da alma*, San Pablo, Instituto Moreira Salles-IEB.
- (1996 [1928]). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, edición crítica, Ancona Lopez, T. Porto (coord.), Madrid, ALLCA XX- Colección Archivos 2º ed.
- (2001). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, V. Moraes Antonio de, org., introdução e notas. San Pablo, Edusp/IEB.
- (2002 [1943]). *Aspectos da literatura brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 6ª ed.
- (2002 [1937]). *As danças dramáticas do Brasil*. Org. Oneyda Alvarenga. 2º ed. Belo Horizonte, Itatiaia.
- (s/d). *Os contos de Belazarte*, San Pablo, Circulo do livro.
- (2008). *Os contos de Belazarte*, Rio de Janeiro, Agir.

Fuentes secundarias

Alcântara Machado, Antônio de (1995 [1928]). *Brás, Bexiga e Barra Funda*, San Pablo, Nova Alexandria.

Alencar, José (1997). *Iracema*, San Pablo, L&PM.

Almeida, Manuel Antonio (1997 [1852]). *Memórias de um sargento de milícias*, San Pablo, Melhoramentos.

Altamirano, Carlos, (dir.) (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

Amaral, Aracy (1975) *Tarsila sua obra e seu tempo*. San Pablo: Perspectiva, Vol I y II.

----- (1997) *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, San Pablo, Editora 34.

----- (2001). *Correspondencia Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, San Pablo, Edusp.

Ancona Lopez, T. Porto (1972a). *Mário de Andrade. Ramais e caminho*, San Pablo, Duas Cidades.

----- (1972b). “Viagens etnográficas de Mário de Andrade: itinerário fotográfico”, *Revista do IEB*, nº 11, San Pablo, IEB, 139-174.

----- (1974). *Macunaíma: a margem e o texto*, San Pablo, HUCITEC.

----- (1983). “‘Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade”, en Andrade (1983 [1927/1929]). *op. cit.*, 15-23.

----- (1988). *Um contista bem contado. Os melhores contos de Mário de Andrade*, 6. ed. San Pablo, Global.

----- *et al* (1993). *Mário de Andrade fotógrafo e Turista Aprendiz*, San Pablo, IEB/ Vitae/ Safra.

----- (1994). “Um idílio século XX”, en Andrade (1994). *op.cit.*, 57-63.

----- (1996a). “Nos caminhos do texto”, en Andrade (1996 [1928]). *op. cit.* XXV-LXIII.

----- (1996b). “Vínculos”, en Andrade (1996 [1928]). *op.cit.*, 397-425.

----- (2005). “O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem”, *Anais do Museu Paulista*, Vol.13 Nº2, San Pablo July/Dec., 135-164.

----- (2013). “Mário de Andrade cronista de São Paulo nos primórdios do modernismo”, en *Remate de Males*, (33.1-2), 51-89, Jan./Dez., Campinas, San Pablo.

Andrade, Oswald (2002). “Manifiesto Antropófago”, en Schwartz (2002), *op. cit.*, 173-180.

Antelo, Raúl (1986). *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*, San Pablo, HUCITEC/INL.

----- (1988). “Macunaíma: apropriação e originalidade”, en Andrade (1988 [1928]), *op. cit.*, 295-305.

----- (1999). “El inconsciente óptico del modernismo”, en *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Saúl Sosnowski (ed.). Buenos Aires, Alianza Editorial, 297-310.

Áreas Peixoto, Fernanda (1989). “Franceses e norteamericanos nas ciências sociais brasileiras (1930-1960)” en Miceli Sérgio (org.) *História das ciências sociais no Brasil*. San Pablo, Vértice/IDESP, 410-459.

Avellar, José Carlos (1994). “Letra e imagem”, en Rodriguez Filho, Nelson *et al.* *Letra & imagem.*, Rio de Janeiro, UERJ, 3-10.

Bachelard, Gastón (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral.

Barbosa Rodrigues (1890). *Paranduba amazonense*, Río de Janeiro, Leuzinger & Filhos.

Barthes, Roland (2008). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.

Bary, Leslie (1991). “Oswald de Andrade’s ‘Cannibalist Manifesto’”, *Latin American Literary Review* 19 (38) (July-December), 35-47.

Bassnett, Susan (1991). *Translation Studies*. Londres y Nueva York, Routledge.

Bassnett, Susan y Lefevere, André (1990). *Translation, History and Culture*. Londres, Frances Pinter.

Bastide, Roger (1961). *Sociología y psicoanálisis*, Buenos Aires, Fabril.

----- (2004). “Catimbó”, en Prandi Reginaldo (org.), *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*, Rio de Janeiro, Pallas: 146-159.

Baudrillard, Jean (1970). *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI.

Benjamin, Walter (1967). “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur.

----- (1986). “Desembalo mi biblioteca (Discurso sobre la bibliomanía)”, en *Punto de Vista*, Buenos Aires, Año IX, Nº 26, abril.

----- (1989). “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

----- (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

Berger, John (2000). *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 5º edición.

Berman, Marshall (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Bernardet, Jean-Claude (1979). *Filmografia do cinema brasileiro: 1900-1935: Jornal O Estado de São Paulo*, San Pablo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema.

----- (2002). “Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural”. En Jorge Schwartz (org.), *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*, Valência-San Pablo, IVAM-FAAP-Cosac & Naify.

Berriel, Carlos Ornelas (1987). *Dimensões de Macunaíma: Filosofia, gênero e época*, Campinas, Unicamp, mimeo.

Bhabha, Homi (1994). *The location of culture*, London and New York, Routledge, 1994.

Birman, Joel (2009). “Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade”, en *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.16, n.1, jan-mar, 195-216.

Boas, Franz (1963 [1911]). *The mind of primitive man*, New York, Free Press.

Boaventura, Maria Eugenia (1985). *A vanguarda antropofágica*, San Pablo, Ática.

Borba de Moraes, Rubens (1979). *Lembrança de Mário de Andrade. 7 cartas*, San Pablo, Digital Gráfica.

Bortoloti, Marcelo (2015). “A carta em que Mário de Andrade fala de sua homossexualidade”. Disponible en: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/06/exclusivo-carta-em-que-mario-de-andrade-fala-de-sua-homossexualidade.html>. Último acceso: 10/ 2015.

Bosi, Alfredo (1994). *História concisa da literatura brasileira*, San Pablo, Cultrix.

----- (1996a) “Intimidade e assimetria”, *Jornal do Brasil*, 29/06, San Pablo.

----- (1996b). “Situação de Macunaíma” en Andrade (1996 [1928]). *op.cit.*, 171-181.

Buarque de Holanda, Aurélio (2004). *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, Curitiba, Positivo.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

- Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.
- Brito, Mário da Silva (1978). “Antecedentes da Semana de Arte Moderna”, en *História do Modernismo Brasileiro*, v. 1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (1972). *O Alegre Combate de Klaxon* - Prefácio à edição fac-similar da revista Klaxon - Mensário de Arte Moderna. San Pablo: Martins/Governo do Estado de São Paulo.
- Campos, Haroldo de (1973). *Morfologia de Macunaíma*, San Pablo, Perspectiva.
- Cândido, Antônio (1970). “Dialética da malandragem” en *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, San Pablo, USP.
- (1995). “Mário de Andrade e o velho Pio”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Nº 39, San Pablo, IEB-USP, 199-203.
- (1997). *Formação da literatura brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- Canjani, Douglas (2013). “Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, San Pablo, IEB, n. 57, 51-82.
- Carlini, Álvaro (1993). *Cachimbo e Maracá: O Catimbó da Missão*, San Pablo, Centro Cultural San Pablo.
- Carnicel, Amarildo (1994). *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas, Editora da Unicamp.
- Carpentier, Alejo (1975). *Crónicas*. La Habana, Arte y Literatura, 2 tomos.
- Cascudo, Luís da Câmara (1978). *Meleagro: pesquisa do catimbó e notas sobre a magia branca no Brasil*, 2º ed., Rio de Janeiro, Agir.
- (1988 [1934]). “Notas sobre o catimbó”, en *Novos estudos Afro-Brasileiros*, Recife, Massagana, 75-129.
- (2003). *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Ediouro.
- (2005). *Dicionário do folclore brasileiro*. San Pablo, Global.
- Castro, Moacir Werneck de (1989). *Mário de Andrade: exílio no Rio*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Cavalcanti Proença, Manuel (1974). *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Cendrars, Blaise (1921). *Anthologie nègre*, Paris, Éditions de la Sirène.

Celso, Affonso (1997 [1908]). *Porque me ufano do meu país*, Río de Janeiro, Editora Expressão e Cultura.

Charney, Leo (2004). “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”, en Charney, Leo y Schwartz, Vanessa (orgs.) (2004). *O cinema e a invenção da vida moderna*, San Pablo, Cosac Naify, 317-334.

Clifford, James (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

Coli, Jorge y Silva Dantas Luíz Carlos da (1977). “Situação d’O Banquete”, en Andrade (1977), *op. cit.*, 11-41.

Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Contier, Arnaldo Daraya (2005). “Revista *Klaxon*: reflexões sobre o modernismo no Brasil”. En *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, da UPM Vol. 5 - Nº 1, ISSN 1809-4147 San Pablo. Disponible en: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Educacao_Arte_e_Historia_da_Cultura/Publicacoes/Volume5/Revista_Klaxon_reflexoes_sobre_o_modernismo_no_Brasil.pdf. Último Acceso: 04/2015.

Cornejo Polar, Antonio (1995). “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas”, en *Humanitas*, nº 27, año XXI, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.

Corrêa Mariza (1998). *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*, San Pablo, Bragança Paulista: EdUSF.

Costa, Helouise (1991). “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932)”, en Fabbris, Annateresa (org.) (1991). *op. cit.*, 261-292.

Costa, Helouise y Rodrigues, Renato (1995). *A fotografia moderna no Brasil*, Río de Janeiro, UFRJ.

Daraya Contier, Arnaldo (2004), “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”, en *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, Vol I, Ano 1, nº 1, ISSN: 1807-6971, p. 2, out./dez.

De Certeau, Michel (1993). «La beauté du mort» en *La culture au pluriel*, París, Seuil. En español: (1999). *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

----- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.

Dosse, Françoise (2007). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universitat de València.

- Duarte, Paulo (1971). *Mário de Andrade por ele mesmo*. San Pablo, EDART.
- Durkheim, Émile (2007 [1912]). *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal.
- Escorel, Eduardo (1993). “A Décima Musa. Mário de Andrade e o Cinema”. En *Novos Estudos Cebrap* nº 35, março, 171-194.
- Fabbris, Annateresa (org.) (1991). *Fotografia: usos e funções no século XIX*, San Pablo, Edusp.
- Fausto, Boris (2010). *História do Brasil*, San Pablo, Edusp.
- Fernandes, Florestan (1946). “Mário de Andrade e o folclore brasileiro” en *Revista do Arquivo Municipal*, nº 106, San Pablo, Departamento do Patrimônio Histórico.
- Fernandes Junior, Rubens (2002a). *A fotografia expandida*, Tesis (Doctorado en comunicación y semiótica), Pontificia Universitária Católica de São Paulo.
- (2002b). “Fotografia no Brasil e modernidade”. En: Schwartz, Jorge. *Brasil da antropofagia a Brasília, 1920-1950*, San Pablo, Cosac & Naify, 211-264.
- Fernández, Justino (1959). “Prólogo a *Forjando patria*”, en Gamio (1960), *op. cit.*, ix-xvi.
- Figueiredo, Eurídice (2005). *Conceitos de literatura e cultura*, Juiz de Fora, Editora UFJF / Edfu.
- Flusser, Vilém (1998). *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- Fonseca, Maria Augusta (1988). “A Carta pras icamiabas” en Andrade (1996 [1928]), *op. cit.*, 329-345.
- Fontana, Patricio (2009). *Arlt va al cine*, Buenos Aires, Libreria, 2009.
- Foucault, Michel (1980). *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- (1992). “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *Microfísica del poder*, 3º edic., Madrid, La Piqueta, 7-29.
- (2015 [1969]). *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Freud, Sigmund (1993). *Tótem y tabú*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Frisby, David (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad*, Bernal, UNQUI.
- Fritzsche, Peter (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Gabara, Esther (2008). *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*, Durham, Duke University Press.

Galvão, Maria Rita Eliezer (1975). *Crônicas do Cinema Paulistano*. San Pablo, Ática.

Gamio, Manuel (1960). *Forjando patria*, México, Porrúa.

Garate, Miriam (2006-2007). “Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia. Los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina), en *Revista Pilquen*, Año VIII, N° 8.

García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.

Gauchet, Marcel y Swain, Gladys (2000). *El verdadero Charcot: los caminos imprevistos del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Gelado, Gladys Viviana (2006). *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos '20 na América Latina*, Río de Janeiro, 7Letras.

Gentzler, Edwin (2008). *Translation and identity in the America's: new directions in translation theory*, Londres y Nueva York, Routledge.

Gunning, Tom (1986). “The cinema of attraction: early film, its spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, v. 8, N° 3-4.

Gunthert, André y Poivert, Michel (2009). *El arte de la fotografía*, Barcelona, Lunwerg Editores.

Grignon, Claude - Passeron, Jean Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Helena, Lúcia (1982). *Uma vanguarda antropofágica*, Río de Janeiro, Cátedra/INL-MEC.

----- (1986). *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*, San Pablo, Ática.

Herder, Johann Gottfried (1959). *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad (1784-1791)*, Buenos Aires, Losada.

Hobsbawm, Eric (1998). *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires, Crítica.

Ianni, Otávio (1971). *A Revolução de 1930 e o novo Estado. Estado e planejamento económico no Brasil: 1930 - 1970*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira.

Illescas Bueno, Raquel (1992). *Belazarte me contou: um estudo de contos de Mário de Andrade*, Dissertação de Mestrado, San Pablo, FFLCH-USP, mimeo.

Jardim, Eduardo (2015). *Eu sou trezentos. Mário de Andrade: vida e obra*. Río de Janeiro, Edições de Janeiro.

Jill Levine, Suzanne (1991). *The subversive scribe: Translating Latin American Fiction*. Minneapolis, Graywolf Press.

Jitrik, Noé (1995). “Las dos tentaciones de la vanguardia” en Pizzarro, Ana (ed.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Vol. III: “Vanguardia e Modernidade”, *op. cit.*

Keyserling, Hermann (1929 [1927]). *El mundo que nace*, en *Revista de occidente*, Madrid.

Koch-Grünberg, Theodor (1911-1913). *Vom Roroima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise In Wordbrasilien und Venezuela In den Jahren*. Berlín, Dietrich Reimer, 1917, vol. I, Stuttgart, Ströker und Schöroder, 1923-1924. vols II,III y IV.

Kossoy, Boris (1980). *Origens e expansão da fotografia no Brasil. Século XIX*, Río de Janeiro, Funarte.

----- (1989). *Fotografia e história*, San Pablo, Ática.

----- (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*, San Pablo, Ateliê Editorial.

Krauss, Rosalind (1993). *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos.

Landes, Ruth (1967). *A cidade das mulheres*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira.

Laplanche, Jean y Pontalis Jean-Bertrand (2004). *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

Lara, Cecília de (1972). *Klaxon & Terra Roxa e outras terras*. San Pablo, USP/IEB.

Levy Brühl, Lucien (1957 [1922]). *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires, Leviatán.

Lincoln, Antônio (2014). “Chico Antônio n’ *A Barca Mário de Andrade* e outros diálogos com a tradição musical popular”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, San Pablo, N°. 59, 419-436.

Macpherson, Crawford (2005). *Teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*, Trotta, Madrid.

Mailhe, Alejandra (2010). “Mediaciones mestizas. Reflexiones en torno a la ‘teoría central’ / ‘realidad periférica’ en la obra de Roger Bastide”, en *Pensar al otro/pensar la nación. Intelectuales y cultura popular en Argentina y América Latina*, Alejandra Mailhe (comp.), La Plata, Al margen, 342-376.

----- (2011). *Brasil, márgenes imaginarios. Lo popular en la novela y el ensayo brasileños del siglo XIX a la vanguardia*, Buenos Aires, Lumiere.

----- (2013) “La hermenéutica del descenso. El ‘viaje arqueológico’ hacia el pasado, el inconsciente y la alteridad social en las obras de Bernardo Canal Feijóo y Arthur Ramos”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, Madrid, en prensa.

Maio, Marcos (1995). "A medicina de Nina Rodrigues: análise de uma trajetória científica", en *Cadernos Saúde Pública*, Río de Janeiro, 11 (2): 226-237.

Maíz, Claudio y Fernández Bravo, Álvaro (2010). *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*, Buenos Aires, Prometeo.

Malinowski Bronislaw (1913). *La familia entre los aborígenes australianos: un estudio sociológico*, London, s/d.

Mangone, Carlos y Warley, Jorge (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.

Martín-Barbero, Jesús. (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gil.

----- (2002). "Culturas populares. Lo popular en la cultura: entre la política y la teoría", en Altamirano Carlos, *op. cit.*, 49-60.

Martins, José de Souza (2008). *Sociologia da fotografia e da imagem*, San Pablo, Contexto.

Mello e Souza, Gilda (1979). *O tupi e o alaúde: uma interpretação de "Macunaíma"*, San Pablo, Duas Cidades.

----- (1993). "O coleccionador e a coleção", en *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 51, San Pablo, Secretaría de Cultura, Municipalidad de San Pablo, 129-133.

Miceli, Sérgio (1996). *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*, San Pablo, Companhia das Letras.

----- (2001). *Intelectuais à brasileira*. San Pablo, Companhia das Letras.

----- (2003). *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, San Pablo, Companhia das Letras.

----- (2009). "Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro", en Botelho e Schwarcz (orgs.), *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*, San Pablo, Companhia das Letras, 160-173.

Mitry, Jean (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal.

Moraes Gebra, Fernando de (2009). *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*, Tesis de Doctorado presentada en la Universidade Federal do Paraná, Curitiba, mimeo.

Morais, Eduardo Jardim (1978). *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro, Edições Graal.

Moraes, Joaquim Leite (1995). *Apontamentos de viagem de São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins e do Pará à Corte:*

considerações administrativas e políticas, Antônio Candido (org.), San Pablo, Companhia das Letras.

Moraña Mabel (2003). “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”, en *Outra travessia* 40 N° 1, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 67-74.

Moritz Schwarcz, Lilia (2005). *O espetáculo das raças*, San Pablo, Companhia das Letras.

Ortega, Julio (1992). *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores.

Ortiz Fernando (1983 [1940]). *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, Habana, Editora de Ciencias Sociales.

Ortiz, Renato (1992). *Românticos e folcloristas*, San Pablo, Olho d’água.

----- (1994). *Cultura brasileira & identidade nacional*, San Pablo, Brasiliense.

Paulillo, Maria Célia R. de Almeida (1980). *Mário de Andrade contista*. Dissertação de mestrado, San Pablo, FFLCH-USP, mimeo.

Peixoto, Afrânio (1931). *Dois discursos (Afrânio Peixoto y Leonídio Ribeiro)*, Rio de Janeiro, s/d.

Pizarro, Ana comp. (1995). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura, Vol. III: “Vanguarda e Modernidade”*, Campinas, Unicamp.

Pomian, Krzysztof (1993). “La colección, entre lo visible y lo invisible”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 41-49.

Pontes, Heloísa (1998). *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*, San Pablo, Companhia das Letras.

Pratt, Mary Louise (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Quesada, Ernesto (1926) “Spengler en el movimiento intelectual contemporáneo”, *Humanidades* (La Plata, 1921), 12: 9-48.

Rama Ángel (1977). “Prólogo”, en *Rubén Darío. Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, núm 9, IX-LII.

----- (1982 [1974]). “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en *La novela latinoamericana 1920-1980*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

----- (1987 [1982]). *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.

----- (1995), *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.

Ramos Nogueira, Antonio Gilberto (2005). *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*, San Pablo, Hucitec.

Rabinovich, Silvana (2009). “Alteridad”, en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (coords.), México, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, 43-46.

Rodrigues da Silva, Susete (2012). *O pensamento vivo de Mário de Andrade: dos parques infantis aos ceus da cidade de São Paulo*, Disertación de maestria, versión online.

Rodrigues, Raimundo Nina (s/d). *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*, Río de Janeiro, Editora Guanabara.

----- (2006). *O animismo fetichista dos negros baianos*, Río de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional/Editora UFRJ.

Rodrigues Stefano, Fabiane (2000). *Klaxon e a critica do cinema no Brasil*. Ed. Facsimilar, San Pablo, UNICAMP.

Romão, Tameny (2013). *Retratos de Mário de Andrade: catálogo da iconografia dedicada ao escritor, mimeo*.

Rosenfeld, Anatol (1996). “Mário e o cabotinismo”, en *Texto. Contexto I*, 5, San Pablo, Perspectiva.

Rossetti Batista, Marta (2004). *Coleção Mário de Andrade: Religião e Magia, Música e Dança, Cotidiano*, San Pablo, Edusp.

----- y Soares de Lima Yone (1998). *Coleção Mário de Andrade. Artes plásticas*, 2º ed. rev. y ampl., San Pablo, IEB.

Sales Gomes, Paulo Emílio (2001). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2º Ed, San Pablo, Paz e Terra.

Santiago, Silviano (1978a). *Uma literatura nos trópicos*, San Pablo, Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

Santos Cunha, João Manuel dos (2011). *A lição aproveitada. Modernismo e cinema em Mário de Andrade*, San Pablo, Ateliê Editorial.

Schelling, Vivian (1991). *A presença do povo na cultura brasileira. Ensáio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freyre*, Campinas, Unicamp.

Schwartz, Jorge (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (1999), “De lo estético a lo ideológico: Klaxon y Revista de Antropofagia”, en Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 51-64.

----- [org.] (2002). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. San Pablo, FAAP – Cosac & Naify.

----- (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Schwarz, Roberto (1987). “Nacional por subtração”, en: *¿Que horas são?*, San Pablo, Companhia das Letras.

----- (2000). “As idéias fora do lugar” en *Ao vencedor as batatas*, San Pablo, Duas Cidades, 9-31.

Sevcenko, Nicolau (2000). *Orfeu extático na metropole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, San Pablo, Companhia das Letras.

Silva Brito, Mário da (1972) “O alegre combate de Klaxon”, *Klaxon. Mensario de Arte Moderna*, Ed. Facsimilar, Livraria Martins Fonte Editora, San Pablo.

Silva Cunha, Paulo José de (2010). *Mário de Andrade. No cinema*, Río de Janeiro, Nova Fronteira.

Skidmore, Thomas Elliot (1989). *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. 2º ed., Rio de Janeiro, Paz e terra.

Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.

Soulages, François (2005). *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La marca.

Souza, Carlos Roberto de (1981). *A fascinante aventura do cinema brasileiro*. São Paulo, Cinemateca Brasileira.

----- (2007) “Raízes do cinema brasileiro”, en *ALCEU*, Vol.8, nº.15, jul./dez., Río de Janeiro, PUC.

Souza, Eneida Maria de (1999). *A pedra mágica do discurso*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

Spengler, Oswald (2006 [1918/1922]). *La decadencia de occidente. Una morfología de la historia universal*, Buenos Aires, edición electrónica.

Süsseskind, Flora (1987). *Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. San Pablo, Companhia das Letras.

----- (1994). “O escritor como genealogista” en Ana Pizarro (comp.), *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura, Vol. II: “Emancipação do discurso”*, San Pablo, Memorial.

Todorov, Tzvetan (2005). *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI.

Travassos Lins, Elizabeth (1986). “Mário de Andrade y la paradoja del coleccionista de música popular” en *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, Embajada de Brasil en España, nº 1.

----- (1997). *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade y Béla Bartok*, Río de Janeiro, Funarte; Jorge Zahar Editor.

Valentin, Andreas (2008). “George Huebner e Theodor Koch-Grünberg: Diálogos na Amazônia, 1905-1924”. Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 1 e 4 de junho de 2008, Porto Seguro, Bahia, Brasil, *mimeo*.

Vásquez, Karina (2009). *Ideas en espiral. Debates intelectuales en las revistas modernistas Klaxón, Estetica y Terra Roxa*, Tesis de Doctorado presentada en la Universidad Nacional de Quilmes, Quilmes, *mimeo*.

Veloso Dias Giannaccini, Rosa (2005). *Mário de Andrade- Corpo e imagem. Trajetória das representações do intelectual modernista*, tesis de doctorado, Belo Horizonte, *mimeo*.

Venuti, Lawrence (1992). *Rethinking translation. Discourse, subjectivity, ideology*. Londres/Nueva York: Routledge, 1–17.

----- (1995). *The translator's invisibility. A history of translation*. Londres/Nueva York, Routledge.

----- (2000). *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York, Routledge

Verani, Hugo (1986). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifestos, proclamas y otros escritos)*, Roma, Bulzoni Editora.

----- (1995). “Estrategias de la vanguardia” en Pizzarro, Ana (ed.), *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Vol. III: “Vanguardia e Modernidade”, op. cit.

Viany, Alex (1993). *Introdução ao cinema brasileiro*. Río de Janeiro, Revan.

Vilhena, Luís Rodolfo (1997). *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, Río de Janeiro, Funarte.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

----- (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Barcelona, Paidós.

----- (1997). *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid, Debate.

----- (2000). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (2001). *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Xavier, Ismail (1978). *Sétima Arte: um culto moderno*, San Pablo, Perspectiva.

----- (1984). *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2º ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra.

----- (1991). *A Experiência do Cinema: antologia*, Coleção Arte e Cultura, Vol.5, Rio de Janeiro, Edições Graal.

* *