

Artes / Letras / Ciencias humanas

DIALOGOS

Edgar Morin: Culturanálisis y política cultural

Ensayo: Silvio Zavala, Víctor L. Urquidi,

Angel Rama / Relato: A. de la Vara

Poesía: Homero Aridjis, Juan David

Ilustra: Guillermo Meza



El Colegio
de México

Número 66 noviembre-diciembre 1975 Precio \$ 12.00 m. n.

Angel Rama

Mario de Andrade: fundador de la nueva narrativa

En el brasileño Mario de Andrade (1893-1945) encontramos a la figura central de la renovación artística que se produjo en la década de los años veinte y que echó las bases para toda América Latina de una nueva poesía, nueva narrativa, nueva música, nueva pintura, nueva arquitectura y por ende contribuyó fehacientemente a construir una nueva sociedad, porque si bien los artistas de la vanguardia de los años veinte responden a las modificaciones sustanciales que se habían operado en las sociedades urbanas latinoamericanas de la época, al mismo tiempo consolidaron modelos ideológicos y estéticos que rewertieron sobre el conjunto social actuando hasta el presente con sin igual éxito. Dos ciudades capitalizaron esta renovación, por obra de su desarrollo como importantes centros industriales y comerciales que las habían colocado a la cabeza del continente: la Buenos Aires donde en 1922 una revista, *Proa*, permitía que los jóvenes hicieran su manifiesto "ultraísta" y la São Paulo que en el mismo año 1922 celebraba la estrepitosa "Semana do Arte Moderno" que proclamaría la pintura, la música y la literatura de la contemporaneidad, que regirían hasta hoy.

La importancia de Mario de Andrade dentro del movimiento que en el Brasil se llamó "modernista", en especial en los sectores de la lírica y de la ficción narrativa, sólo admite parangón con escritores como Vicente Huidobro, César Vallejo o Jorge Luis Borges, quienes son sus estrictos contemporáneos en el hemisferio hispanohablante de América Latina, los colegas casi desconocidos de una misma batalla. Y si es posible debatir acerca de la preeminencia de las obras de éstos respecto a las ficciones y poesías de Mario de Andrade, sin duda no es posible hacerlo en cuanto a análisis teóricos, tanto de literatura como en general de las demás artes, ni en cuanto a la lucidez para concebir una política arraigadamente americana de la cultura. Es asombrosa la capacidad demostrada por Mario de Andrade para fundamentar en forma coherente una estética brasileña (por ende latinoamericana) que, armonizándose con la nueva situación mundial a la que se incorporaban vertiginosamente las ciudades del continente, fuera capaz de salvar una idiosincrasia y una herencia cultural propia que hubo que ir a buscar más que en las tradiciones cultas recibidas en una marginalidad extraordinariamente

te rica y creadora representada por el primitivismo, el folklore, las letras espontáneas, las costumbres, de las zonas internas del continente.

Este hombre de su tiempo, que en la década de los años diez leía, junto a los demás compañeros de la renovación artística que se proclamaría en el 1922 (entre los cuales estaban Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Menotti de Picchia, Anita Malfatti, Lasar Segall, Vitor Brecheret, Di Cavalcanti, Heitor Villa Lobos y aun ilustres patricios como Gracía Aranha), a los escritores europeos de avanzada (Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Marinetti, Palazzeschi, Maiakovski, etc.), con esa devoción de novicio compartida por los restantes miembros de la "Semana do Arte Moderno" fue a la vez uno de los más esforzados y tesoneros recreadores de la realidad nacional. La expresión literaria de ésta fue su problema central. En el mismo tiempo en que procuraba la "modernización" de letras y artes de su país mediante un acopio amplio de las escuelas europeas, se dispuso a una investigación de la "esencia" nacional que llevó a cabo en varias disciplinas (folklore, música, artes plásticas, lenguaje) donde dio pruebas de real competencia, de tal modo que lo que pudo haber resultado en mera imitación de las corrientes novedosas de la época con la consabida repetición mecánica de los modelos franceses, tal como ya se había visto durante el simbolismo, se convirtió en un gozoso descubrimiento de la contextura nacional y permitió constituir un modelo interpretativo del Brasil cuya vigencia no ha hecho sino corroborarse en el medio siglo transcurrido desde su primer bocetado.

En 1942 rememoró con pulcritud "El movimiento modernista" del que había participado treinta años antes y buscó definirlo: "Manifestándose especialmente en el arte pero tocando también con su violencia a las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el preanunciador, el preparador y en muchos aspectos el creador de un estado de espíritu nacional." No se equivocaba en el diagnóstico. La condición de animador cultural, de intelectual para quien todos los géneros son campo propicio a la expresión (poesía, cuento, novela, ensayo, crítica musical o plástica) y cuya acción no puede cumplirse cabalmente sino en el seno de un grupo afin porque necesita desplegarse en una

conciencia colectiva, se patentizó en el caso de Mario de Andrade. Su obra multifacética responde a un mismo impulso creador, investigador, polémico, divulgativo. Puede dársele por establecido después de 1917, ya que el primer libro de poesía que publica en ese año a modo de protesta antiguerrera (*Há uma Gôta de Sangue em Cada Poema*) todavía lo muestra en un estado transicional. Los escritos periodísticos que va publicando desde ese año marcan su reorientación en la impetuosa corriente "modernista" (están algunos recogidos en *Brasil: 1o. tempo modernista, 1917/29. Documentação*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972) pero su expresión definitiva son los poemas que escribe en 1921 y publica al año siguiente: *Paulicéia Desvairada*. Configuran el primer gran escándalo de la nueva literatura (como lo celebra Oswald de Andrade en su artículo) y el obligado cartel de la "Semana do Arte Moderno" que con el patrocinio de Graça Aranha, recién llegado de Europa, y la animación fecunda de Paulo Prado, se celebraría en São Paulo del 13 al 18 de febrero en el Teatro Municipal.

El verdadero significado de esa explosión que, como en el caso del ultraísmo argentino, ha deparado tantas anécdotas y evocaciones pintorescas, la alcanzó Mario de Andrade muchos años después, diciendo: "Lo que caracteriza esta realidad impuesta por el movimiento modernista es, en mi opinión, la fusión de tres principios fundamentales: el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña y el establecimiento de una conciencia creadora nacional. Nada de esto representa exactamente una innovación y de todo encontramos ejemplos en la historia artística del país. La novedad fundamental, impuesta por el movimiento, fue la conjugación de esas tres normas en el todo orgánico de una conciencia colectiva." Efectivamente, clausurado el tiempo individualista de la estética del 900, se abría el tiempo de los grupos coherentes, anunciador de que el arte reclamaba ya una mayor apertura de público y, tímidamente, una elaboración a cargo de un equipo.

En el manifiesto con que Mario de Andrade antecedió su *Paulicéia Desvairada*, negó que fuera un futurista de los seguidores de Marinetti, predicó la resuelta confianza en el inconsciente, aborreció de las matrices métricas haciendo suyo el periodo rítmico, defendió el "bello" del arte en oposición al "bello" de la naturaleza, extrajo de la música el modelo armónico para aplicárselo a la poesía, atacó frontalmente el filisteísmo burgués pero reiteró finalmente su derecho al juego y aun a la burla, aun tratándose de un manifiesto. Casi inmediatamente escribirá su libro de ensayos, no obstante titulado *A Escrava que não é Isaura*, que sólo se publicó tres años después (1925). Allí acometió el discurso sobre las tendencias de la poesía modernista procurando reducirla a fórmulas matemáticas, de tal modo que las bellas artes resultaron de la suma de "necesidad de expresión más necesidad de comunicación más

necesidad de acción más necesidad de placer" y la poesía, de la suma de "lirismo puro más crítica más palabra" lo que le permitió deslindar desde el comienzo los campos de la poesía y de la prosa narrativa: "Escribo 'lirismo puro' —dice— para distinguir a la poesía de la prosa de ficción pues ésta, partiendo del lirismo puro, no lo objetiva tal como es sino que piensa sobre él, lo desarrolla y lo esclarece." Como quien dice: también la narrativa sería, como la ensayística crítica, un segundo nivel de tipo analítico donde la inteligencia se conjugaría con el fenómeno poético que consideraba.

La verdad es que durante todo su primer periodo, los géneros literarios preferidos de Mario de Andrade, los que mejor se adecuaron al espíritu vivaz y polémico propio del momento, fueron la poesía y el ensayo programático (manifiesto, tesis, defensa, ilustración beligerante). Su principal texto poético, la *Paulicéia Desvairada*, tal como contó tiempo después, nació a modo de respuesta a la agresión del medio burgués familiar que cuestionó y ridiculizó sus gustos artísticos. Sin embargo, si atendemos a las fechas que con tanta pulcritud él fue colocado al pie de cualquiera de sus textos en un puntilloso combate con el calendario y las precedencias intelectuales, ya desde el comienzo también escribió pequeñas prosas de ficción, las que resultarán tardíamente reunidas en un libro de significativo título: *Primeiro Andar* (1926). Allí se reunieron cuentos de fechas muy dispares que el autor ordenó en forma cronológica para mostrarlos como un verdadero *work in progress*, los que pueden leerse contra el fondo que le prestan sus ensayos y poemas y sobre el más vasto panorama del desarrollo activo del movimiento "modernista". Poemas, ensayos y cuentos se constituyen en una tarea simultánea que ha de conducir a la composición de su principal novela, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* que será publicada en 1928; allí es donde Mario de Andrade llega más lejos en su intento de reinterpretar artísticamente a la nacionalidad, lo que no dejó de depararle diversas e inquietas cogitaciones acerca de las proposiciones que se desprendían de su obra. Esta novela clave, que revisa a su personaje, implícito paradigma de la nacionalidad, como un héroe sin carácter, ha venido siendo reexaminado desde plurales ángulos: para Wilson Martins (*O Modernismo*, Cultrix, 1973) es un cuento antes que una novela, "una especie de cuento oriental en que lo mágico y lo lógico se mezclan, en que no hay fronteras entre lo natural y lo sobrenatural" pero es al mismo tiempo una novela censurada porque su buscada superrealidad se transformó en el camino a la irrealidad por lo cual, según Martins, la obra se constituye en un "fracaso". Fracaso que se jerarquiza al presentárselo en el mismo nivel en que Virginia Woolf hablaba de "fracaso" a propósito del *Ulyses* joyceano. Contra ese dictamen ha edificado Haroldo de Campos su *Morfología de Macunaíma* (Perspectiva, 1973) definiendo a la novela como una experiencia límite de la escritura, del tipo de la mallarmeana de *Un Coup de Dés*

o del *Finnegans Wake* de Joyce. Del mismo modo que ellas, para De Campos, *Macunaíma* "se funda también en un mito cosmogónico. Es la rapsodia 'climática' de un héroe tropical, amerindio, en proceso de 'europeización', en la conflictiva búsqueda de su legado (talismán civilizatorio)".

Alfredo Bosí (*História concisa da literatura brasileira*, Cultrix, 1972) ha aprovechado sagazmente la lección de Lévi-Strauss sobre el "pensamiento salvaje" para mostrar en *Macunaíma* un trabajo de "bricolage" que efectúa el montaje de tres estilos diferentes: uno legendario, epicolórico, solemne; otro propio de la crónica jocosa y un tercero paródico: "Pasando abruptamente del primitivo, solemne, a la crónica jocosa, y de ésta al distanciamiento de la parodia, Mario de Andrade jugó sabiamente con los niveles de conciencia y de comunicación diferentes, justificando plenamente el título de 'rapsodia' en vez de 'novela' que confirió a su obra." Esta composición entrecruzada, manejando diversas pulsiones estilísticas, es más evidente en la prosa que en el verso de Mario de Andrade, porque efectivamente conjuga las situaciones poéticas, los análisis intelectuales y el 'tempo' de la peripecia narrativa.

Algo semejante puede decirse de su mejores cuentos, los cuales, a pesar de que no lograron una ubicación jerárquica semejante a la de *Paulicéia Desvairada* o a la de *Macunaíma*, deben recuperar el puesto considerable que les cabe en la producción del autor: son el enlace que vincula uno y otro libro, la transición del "lirismo puro" a la "ficción intelectual", camino a lo largo del cual se efectúa el ingreso al primitivismo que para Mario de Andrade constituiría la entraña nacional, del mismo modo que para Oswald de Andrade lo expresaría la "antropofagia". Esos cuentos no son tarea menor. Fueron escritos y reelaborados parsimoniosamente, tal como hizo Mario de Andrade con toda su obra, respondiendo a ese empecinamiento creativo que no se satisfacía con los impulsos iniciales de la invención y a partir de ese primer registro procuraba la forma impecable. Antonio Candido ha señalado que "un cuento incompleto de Mario de Andrade por ejemplo, es un complicado sistema de pedazos de papel engrapados, hojas sueltas, sobres llenos de notas, todo en perfecto orden. De ahí pasaba a la primera versión, bien diferente de la que vendría a ser la última. Muchas veces llevaba años en ese trabajo, con una insatisfacción desesperada y una implacable minucia".

Tres volúmenes reúnen su obra cuentística, los cuales han sido rehechos en sus segundas ediciones para alcanzar la organicidad y coherencia que el autor codiciaba para cualquiera de sus libros. *Primeiro Andar* (1926) es su primera recopilación de cuentos, hecha en forma cronológica, como ya se anotara. La segunda edición, que fue preparada por el autor y apareció en 1943, sufrió importantes modificaciones: desaparecieron algunos cuentos ("el horrible 'Cocoricó', una vergüenza"), se conservaron cuentos de su primerísima edad, como el apólogo "Conto do Natal" en que se ve a Jesucristo

recorriendo en nochebuena las calles de São Paulo y fustigando a los libertinos de la nueva hora y se reconquistaron cuentos que se habían incorporado a otros libros como ocurrió con "Caso em que entra bugre", de tal modo que en su actual versión, permite repasar la producción cuentística del autor desde 1914 hasta una fecha tan tardía como 1939 ("Brisadas Pastoras"). De este primer libro de cuentos resultó eliminado un cuento, "O Besouro e a Rosa", del cual dijo Mario de Andrade en el prólogo a la segunda edición corregida: "esta primera historia que Belazarte me contó, se desligó complacidamente de ese libro y tomó su justo lugar en *Belazarte*". Efectivamente, en 1934 publicó su segundo volumen de cuentos bajo el título *Os contos de Belazarte*. Contenía siete relatos: uno de ellos, "Caso em que entra bugre" pasó a la segunda edición de *Primeiro Andar*, tal como ya se indicó, y de ese libro salió en cambio "O Besouro e a Rosa" para transformarse en el primer cuento contado por Belazarte en la segunda y definitiva edición de *Os contos de Belazarte*. Mario de Andrade dató puntualmente este relato en el año 1923, siendo por lo tanto la primera pieza de esa serie que se iría construyendo en los años 1924 y 1925, formaría ese curioso conjunto de cuentos urbanos y terminaría prolongándose en la vasta construcción narrativa de *Macunaíma*, que los cancela. El tercer volumen de cuentos será una recopilación póstuma: *Contos novos*. Recoge el estado en que el escritor dejó su último manuscrito cuentístico donde había ocho relatos ya concluidos en versión definitiva y un noveno esperando la última corrección. A esta recopilación comenzó por designarla por *Contos piores*, prefiriendo por último el título neutro de *Contos novos*. Son textos que en su mayoría han sido redactados en primera versión durante la década de los treinta, los cuales el escritor retomó y reescribió varias veces en los últimos años de su vida.

De las tres colecciones, la más interesante es la representada por *Os contos de Belazarte* que contiene textos escritos entre los años 1923 y 1925, por lo tanto estrictamente coetáneos de los poemas de *Clá do Jaboti*, libro que habrá de publicarse en 1927. Ambos volúmenes testimonian un periodo de búsquedas particularmente creadoras en la vida de Mario de Andrade, las cuales corresponden a su investigación sobre las recopilaciones de folklore que de Silvio Romero en adelante se habían hecho en el Brasil, así como a su propia tarea de campo descubriendo la lección viva de las artes populares. Es del deslumbramiento de este bienio que han de salir sus viajes exploratorios a las regiones de rica pervivencia folklórica, su tratamiento de algunos de los temas paradigmáticos del folklore (como el "bumba-meu-boi" nordestino), su adentramiento en un material que lo conduce, como un hilo eléctrico, hacia el *Macunaíma*. Como señala Telê Porto Ancona Lopez en su excelente estudio *Mario de Andrade: Ramais e Caminho* (São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972), "entre 1924 y 1926 el escritor utiliza la creación popular como fuente para su creación erudita, la que procura afirmar so-

bre posiciones de nacionalismo estético e incluso social". Es efectivamente un periodo donde confluyen las inquietudes nacionalistas, las artísticas y también las sociales y políticas del autor.

Su investigación no se ejercerá exclusivamente sobre las zonas rurales de alto conservatismo folklórico ni apelará a ese tipo de nacionalismo conservador y congelado sobre la lección del pasado que transforma las viejas formas artísticas en puros estereotipos de museo. Su descubrimiento se hará también sobre la realidad urbana de São Paulo, sus costumbres, sus ricas invenciones musicales, las manifestaciones aportadas por los grupos rurales que se han incorporado a la sociedad urbana y que rápidamente proceden a reelaborar sus creaciones tradicionales. De este rastreo folklórico dentro del marco ciudadano proceden los "ritmos sincopados" de *Cládo Jabuti*, su "Carnaval carioca" que siendo una recuperación del universo popular de Rio de Janeiro es también un homenaje a la poesía de Manual Bandeira, su utilización de la "sambinha" y del "rondo", su incursión en sitios populares de la ciudad descubriendo las callecitas de los barrios, los usos y sensibilidades de sus habitantes cotidianos, los tipos humanos captados con jubilosa y fresca entonación entre lírica y burlona. Se trata de una exploración similar a la que en fechas parecidas cumplieron los poetas del grupo de "Martín Fierro" y los narradores del grupo de "Claridad", como si mezcláramos los apuntes poéticos de Jorge Luis Borges y los cuentos de Roberto Arlt.

Los siete cuentos que en el libro son contados al autor por Belazarte son testimonio de la vida íntima y sabrosa de la ciudad. Apelando a un recurso estilístico propio del narrar folklórico (que el haitiano Jacques Stephan Alexis habrá de utilizar de igual modo en su *Romanço des Etoiles*) Mario de Andrade dice recibir los cuentos de un personaje popular que deviene símbolo de la ciudad de la ínfima clase media que puebla los barrios y de cuyo proceso ascendente fue intérprete cabal el movimiento "modernista" incluso cuando creía trabajar para la capa aristocrática de las ciudades. La vida de los inmigrantes italianos que desbordaban el São Paulo de los veinte (el maestro de violín con sus academias para jóvenes de la baja burguesía), el mágico negrito de servicio doméstico que protagoniza un relato transido ("Túmulo, túmulo, túmulo"), el universo deslumbrante del circo pobretón, pero sobre todo el gran tema de la literatura ultraísta y después de la surrealista, el hallazgo de amores sublimes, puros, absurdos, que se posesionan de las jóvenes, las maravillosas jóvenes bellas y cándidas que pueblan las callecitas pintarrajeadas de la ciudad y provocan seguro pasmo en los jóvenes poetas y narradores. Su misterio, su gracia,

su vivir inexplicable, su ir y venir por el barrio, deslumbró, desde Leopoldo Marechal hasta Mario de Andrade, a todos los alborozados escritores de la renovación artística.

El libro reitera la línea urbana que en la literatura de Mario de Andrade venía inaugurada por *Paulicéia Desvairada*, pero la ahonda, la impregna de un decorado real, la aproxima a ese detestado "bairrismo" que no dejó de combatir pues se le presentaba como una parcial aceptación del "regionalismo", lo que ponía en cuestión el "nacionalismo global", o el "patriotismo" que fue la fórmula en que definió su horizonte intelectual interno. Sin embargo estamos en *Os contos de Belazarte* ante la enamorada descripción del barrio de la clase media de las urbes latinoamericanas de los veinte, visto no bajo las especies del costumbrismo, sino en los mismos términos en que construye una situación poética. Ese barrio que fue tema reiterado de la nueva pintura impregnada de futurismo que emergió en la época, que motivó el canto enamorado de los poetas ultraístas enfervorizados ante su ciudad, que alimentó el emocionalismo y el concepto colectivo de grupo que resplandeció en el pensamiento de los intelectuales de las clases medias, que logró construir el mito de la ciudad como dinámico y a la vez acogedor escenario hasta concluir trasmutándolo en un artificio retórico, ese barrio es el personaje central del libro y Balazarte no es sino su sumiso rapsoda.

Pero la escritura de estos relatos poco tiene que ver con el costumbrismo que tornó mediocre este asunto en manos de muchos escritores, Mario de Andrade escribe su barrio como lo pinta Di Cavalcanti: igual que él maneja superficies planas, superpone las figuras recor-tándolas con gruesos rebordes, establece un orden puramente artístico entre los diversos materiales, los acumula y superpone como estratos coloreados de un arco iris. El orden narrativo que pone en juego, siendo verosímil, nunca es meramente realista. Se gobierna con leyes que fijan un distanciamiento, se organiza al parecer caprichosamente, pero siguiendo rígidas leyes que animan el juego.

Hay en este manejo de la literatura (que estaba siendo el modo en que Kafka venía tratando los "particulares" narrativos desde *La metamorfosis*) una secreta, no confesa supeditación al subjetivismo. Éste ensambla el conjunto y lo unifica por una mirada del autor: ella es candorosa y humorística a la par. La levedad de este material, su apariencia inconsútil, juguetona y hasta ingenua, la limpieza y pulcritud de la composición, la constante humildad del asunto y de su tratamiento, no disimulan la sabiduría de un estilo con el que se pone en movimiento la narrativa nueva del continente.