

Mário, Oswald y Carlos, intérpretes de Brasil

Silviano Santiago
(Traducción: Mónica Bueno)

Resumen

¿Existe una crítica y un nuevo proyecto de Brasil en las palabras y en las polémicas de nuestros primeros escritores *modernistas*? Los tres Andrades -Mário, Oswald y Carlos- no usaron guantes de seda para llevar a cabo la interpretación del país. Interpretar Brasil era una tarea diaria, intrépida y continua, que formaba parte de la cotidianidad de cada uno de ellos. He ahí nuestra tesis.

Palabras clave

Modernismo-vanguardia-tradición-identidad-intérprete-cultura-formas mestizas- *sabença*- modernidad

Abstract

Is there criticism and a new project in the words and the controversies of our first modernist writers in Brazil? The three Andrades - Mário, Oswald and Carlos - did not wear kid gloves to carry out the interpretation of their home country. The interpretation of Brazil was an everyday, intrepid and continuous task that was part of their daily routine. This here is our thesis.

Keywords

Modernism-vanguard-tradition-identity-interpreter-culture – cross racial forms *sabença*. – modernity

Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Carlos Drummond de Andrade, algunos de nuestros grandes escritores vanguardistas, ¿podrían ser también considerados intérpretes de Brasil? ¿Habrían presentado a la sociedad letrada brasileña, desde los años veinte, década en que despertaron a la literatura, interpretaciones originales de la nación y de los brasileños? ¿Habrían sido precursores de los ensayistas sociales que, entre 1930 y 1940, nos ofrecieron las interpretaciones de Brasil que se tornaron canónicas? La contribución de Gilberto Freire, en *Casa-grande & Senzala*, ¿ya estaría, fragmentada y dispersa, en los escritos de Mário de Andrade? Sérgio Buarque de Holanda, de *Raízes do Brasil*, ¿estaría en parte contenido en Oswald de Andrade? Caio Prado Júnior, de *Formação do Brasil contemporâneo*, ¿estaría poéticamente previsto en la visión de Brasil que Carlos Drummond elabora en su juventud y posteriormente, en *O sentimento do mundo*? En las obras que nos legaron, ¿encontramos elementos que muestran la voluntad de cambiar para mejor el país atrasado, entonces gobernado por la República de los coroneles? En suma, ¿hay una crítica y un nuevo proyecto de Brasil en las palabras y en las polémicas de nuestros primeros escritores *modernistas*?

Desdoblemos esas preguntas iniciales en otras más concretas. ¿En los años veinte, los artistas brasileños debían agendar un viaje a Europa para entender mejor la sociedad brasileña y contribuir a la cultura nacional? ¿La visita a una de las grandes librerías de la ciudad, para aguardar con ansiedad la llegada a los estantes de la mejor producción literaria y ensayística extranjera, era la razón de ser de sus caminatas cotidianas por la ciudad? O en lugar del viaje transa-

tlántico y de la lectura de los libros importados, ¿habría sido más importante que los *modernistas* se hubiesen adentrado en el Brasil profundo e investigado las formas mestizas de cultura, dejando que fundamentaran e impulsaran las nuevas manifestaciones literarias y artísticas? A partir de 1920, la opción por el tradicionalismo estético, académico y formalista, ¿no representaría, tal vez, un escudo conservador, construido por la vieja República y destinado a ser desmontado por los vanguardistas europeizados?

Entremos en un segundo desdoblamiento de las preguntas iniciales para ver hasta dónde la curiosidad intelectual nos puede llevar. ¿Qué significa una “interpretación del Brasil” hecha desde la óptica de la vanguardia europea? ¿La opción por las formas prestadas del futurismo, del dadaísmo y del surrealismo, de una escritura extranjera y modernísima funcionaba como fachada lingüística, que, en última instancia, servía apenas para recubrir, por contradicción, retratos de un Brasil tosco e injusto, periférico y atrasado? ¿O la escritura de vanguardia, lejos de ser una fachada estética y chocante, se mostraba, por el contrario, como el instrumento más afilado a disposición de los jóvenes vanguardistas que querían estar conectados con la modernidad? ¿Cuál es el sentido de trabajar un tema nítidamente brasileño, expresándose mediante una escritura de vanguardia con reglas lexicales ajenas a la evolución orgánica de nuestra habla cotidiana? ¿Los jóvenes escritores brasileños optaban por los principios políticos de la vanguardia europea, muchas veces anarquistas, para entrever mejor las heridas del país y poder denunciarlas públicamente?

Antes de mostrar cómo interpretar Brasil de acuerdo con los patrones estéticos e ideológicos del nuevo siglo, ¿no habría sido preciso que los escritores se tornasen maestros y

saliesen para enseñar los unos a los otros -y a los brasileños en general- a leer un texto de vanguardia? Aprender a leer la escritura de vanguardia, extranjera o nacional, familiarizarse con sus arrebatos críticos y peculiaridades estéticas, ¿sería el principal y más efectivo modo de mostrar al brasileño culto un camino que colocara a Brasil en la modernidad mundial? ¿Los manifiestos literarios como o “Pau Brasil” y “Antropofágico” ya traerían incorporado el proyecto de un nuevo Brasil? ¿Cultura y educación, como quería Mário de Andrade, siempre tendrían que ir de la mano en los países periféricos ya que una no puede existir sin la otra?

Visto desde la perspectiva actual, ochenta y cuatro años después de la Semana de Arte Moderna, el movimiento *modernista* continúa siendo una incógnita y, por eso, un disparador de las mil y una preguntas contradictorias, insidiosas y provocadoras que encabezan este artículo. Intentaré responderlas de una manera no prevista, posiblemente original. Es necesario advertir que no las responderé analizando las grandes obras literarias escritas por los *modernistas* en la década del veinte. Es necesario subrayar que ese trabajo de lectura de las grandes obras clásicas del *modernismo* ya fue hecho por los especialistas de la literatura. Entraré entonces, y para eso les pido la gentileza de la compañía, por una faceta menos conocida de los grandes gigantes del arte literaria. Entraremos, por así decir, por un túnel subterráneo del *modernismo* que, en los últimos años se volvió público; poco a poco, nosotros, lectores y admiradores de la notable obra que los *modernistas* escribieron, pudimos entrever sus laberintos y secretos.

En este trabajo nos referiremos a un material considerado menor, disperso y, sin embargo, notable, como son las numerosísimas cartas que intercambiaron los grandes escri-

tores *modernistas*; nos referiremos también a artículos y entrevistas publicados en periódicos, perdidos en el tiempo, apolillados, recogidos en libros solamente en estos últimos años. Intentaremos mostrar cómo la búsqueda cotidiana de una interpretación de Brasil, a duras penas vivenciada por los jóvenes *modernistas*, fue parte de la *formación* de cada uno de ellos. La interpretación de Brasil a la que aquellos jóvenes fueron llegando, día a día, mes a mes, año a año por el intercambio de ideas y por las discusiones acaloradas, en los acuerdos, desacuerdos y principalmente en las polémicas, fue el *prerrequisito* para que pudiesen escribir las obras que escribieron. Un escritor desprovisto de una interpretación personal y original de Brasil, nunca llegó (nunca llegará) a escribir una gran obra literaria. Por lo tanto, al lado de la investigación de una estética literaria, centrada -como sabemos- en el interés por los principios de la vanguardia europea, la búsqueda de nuevas y atrevidas interpretaciones de Brasil era el toque de autenticidad y originalidad que sería transmitido, primero, a las futuras obras literarias y artísticas y, en seguida, a todos nosotros, sus lectores. Intentamos decir que los tres Andrades - Mário, Oswald y Carlos- no usaron guantes de seda para llevar a cabo la interpretación del país. Interpretar Brasil era una tarea diaria, intrépida y continua, que formaba parte de la cotidianeidad de cada uno de ellos. He ahí nuestra tesis. Y paso a exponer el modo en que pretendo presentarles a ustedes esta tesis, con el objeto de que podamos compartir mejor los resultados.

Al probar cómo la tarea de interpretación de la nación era -y debe continuar siendo- una tarea diaria, estaré mostrando cómo los tres escritores mencionados fueron intérpretes compulsivos, atrevidos y aficionados de Brasil y, al mismo tiempo, estaré abriendo las puertas para que entre un viento democrático y, por eso, igualitario. Retorno a la pre-

gunta inicial de este artículo. La amplíe para contener a todos los ciudadanos brasileños y, bajo la forma de nuevas preguntas, explícito la mayor ambición de mi tesis: ¿No seremos todos nosotros, ciudadanos brasileños, intérpretes de Brasil? No seremos todos y cada uno, intérpretes de Brasil durante nuestra penosa y, a veces, milagrosa formación profesional? Cada uno a su manera, cada uno con sus ideas y formación, cada uno con su visión de mundo e idiosincrasias familiares, ideológicas y partidarias, cada uno de nosotros, ¿no será un intérprete de nuestra nación, un intérprete compulsivo, dilettante y multidisciplinar?

¿No es justamente por ser intérpretes asumidos e intrépidos de la nación que los estudiantes universitarios y obreros de los sindicatos siempre tuvieron una voz poderosa en la conducción del destino del país? ¿Podremos ser buenos torneros, mecánicos o ingenieros, podremos ser buenos periodistas o abogados, podremos ser buenos bancarios o banqueros, si no somos aficionados que se interesan en cuerpo y alma por conocer más y mejor los caminos de la nación y el modo de pensar de los brasileños? Conociéndolos ¿no podremos interpretar la nación y nuestro modo de pensar con la finalidad última de contribuir mejor, egoístamente, a nuestra propia profesión y patrimonio, y, más generosamente, para el bienestar de todos en esta tierra que compartimos? La interpretación de Brasil, además de ser el prerrequisito para que los tres Andrades nos legasen la notable obra literaria que nos legaron, es también, en una palabra, el prerrequisito para el ejercicio pleno y consciente de la ciudadanía por parte de todos los brasileños.

La interpretación de Brasil es pues un paquete colectivo de tareas que cada uno de nosotros trae para su vida diaria con el fin de complementarla de modo inteligente y

reflexivo. Me explico. Hablo de tareas sensibles e intelectuales que no se confunden con las tareas específicamente profesionales. Hablo de tareas complementarias que son, en la mayoría de los casos, aparentemente gratuitas y verdaderamente placenteras, como la lectura de buenos periódicos, revistas y libros, o la presencia en la platea de los cines y teatros, así como en las galerías de los museos históricos o de arte, o hasta ser espectador del informativo en la televisión, tareas complementarias, que se incorporan a nuestra vida cotidiana de manera tan sustantiva como las comidas diarias que hacemos para no morir de hambre.

La primera tarea en la búsqueda de una interpretación del país es la de una constante actualización del conocimiento para que el debate de ideas, a nivel individual y colectivo, pueda ser más fecundo y riguroso. En la década del veinte, la empresa se reducía a periódicos, revistas y a la radio. Muchos escritores trabajaban en la redacción de revistas y periódicos; la radio, recién nacida, poco contribuía culturalmente aún. En los periódicos, los futuros vanguardistas hacían elogios e intercambiaban ataques y burlas; en suma, aguzaban su espíritu crítico. Editaban también revistas de literatura o de arte como *Klaxon* y la *Revista de Antropofagia*. Uno de los episodios más polémicos y sorprendentes en que los tres Andrades están involucrados es el de la gradual expulsión de Graça Aranha del selecto grupo *modernista*. La razón del gesto autoritario de los Andrades es de nuestro interés y, aunque haya sido autoritario, se justifica plenamente.

Graça Aranha era un mal intérprete de Brasil. ¿Por qué? Era prejuicioso en relación a la contribución del indio y del negro en la construcción de la cultura nacional, era incapaz de comprender el aporte importantísimo que podría venir

de nuestra gente humilde que, por circunstancias económicas y sociales, era analfabeta. Tenía una visión europeizante, elitista y simplista, estrecha, del complejo caldo de etnias que está en la base y en el desenvolvimiento de la cultura brasileña. No podía ser un *modernista*. Era un *passadista* (tradicionalista), o un *mazombo* (criollo), como se decía entonces.

En el artículo “*Modernismo atrasado*”, publicado el 25 de junio de 1924, Oswald dice categóricamente: “Graça Aranha es uno de los más peligrosos fenómenos de cultura que una nación analfabeta puede desear”. Oswald de Andrade estaba poniendo en debate, por un lado, el concepto de herencia cultural, o sea, el de tradición nacional, que los *modernistas* estaban retirando, con palabras de admiración y respeto, del pasado étnico y multicultural brasileño y, por el otro lado, la necesidad de aclimatación del primitivismo vanguardista europeo (por ejemplo, la importancia del imaginario africano del Picasso de aquella época) a la realidad artística de las nuevas generaciones. En su erudición estrecha (la paradoja se impone), Graça Aranha iba en contra de la tradición nacional y en contra del primitivismo estético y, por eso, perdía el tren de la historia *modernista* de Brasil, mientras la pintora Tarsila do Amaral lo tomaba andando y servía de modelo para los jóvenes.

Por paradójico que pueda parecer, fue el desvío por el primitivismo cubista de Picasso y de tantos otros, que despertó nuestro interés y nos hizo entrever mejor el pasado cultural brasileño. En Europa, a través de la admiración que los pintores y escultores expresaban por el arte africano, nos dejaron vislumbrar, sin preconceptos elitistas, las primeras obras barrocas, aparentemente toscas, del Aleijadinho y del mestre Ataíde, hasta entonces perdidas en los escombros de la histórica Vila Rica de Ouro Preto. Tanto las ideas de “de-

glución” de la cultura del colonizador en provecho propio (idea tomada del préstamo al sacrificio de antropofagia común entre los indios tupinambás), cuanto el descubrimiento de Aleijadinho, un legítimo artista mulato y autodidacta, contradecían a Graça Aranha y eran, al mismo tiempo, un producto colateral y milagroso de la fascinación de los jóvenes artistas europeos por el arte africano y de nuestra fascinación por los artistas autodidactas. Africanos allá y mulatos autodidactas aquí, llevaban a los intelectuales eruditos a un cuestionamiento radical de los principios pictóricos establecidos por el Renacimiento. Ahí están dibujados sucintamente, en los laberintos de la aclimatación del primitivismo europeo en Brasil, los rumbos contradictorios que la actualización del conocimiento recorre. Por eso, es importante añadir que, en el proceso de perfeccionamiento de nuestro saber, no deben mover solamente los trayectos marcados por el progreso evolutivo ofrecido por las naciones del primer mundo y por la modernización occidental.

Es preciso, sin embargo, insistir en un detalle: “abrasilerarse” no significa volverse xenófobo, tener aversión a las culturas extranjeras. El mismo Mário de Andrade, delante de las telas pintadas por Tarsila, que incorporaban a la pintura de atelier tanto la contribución de las telas con matriz de la ciudad de Tiradentes cuanto la de los primitivos artistas de Siena, en Italia, así como las invenciones recientes de Picasso, el mismo Mário, repito, busca en el patrimonio lingüístico brasileño una palabra, *sabença* (etimología latina: *sapientia*) para contraponerla a otra, nítidamente erudita y libresca, *saber*, con el fin de definir ese complejo juego mezclado que envuelve la pintura de Tarsila y también, no tenemos duda de ello, la interpretación de Brasil que los jóvenes escritores estaban elaborando.

La *sabença* de Tarsila (y de todos los demás compañeros de generación) no es una sustancia pura como el saber erudito importado de Europa: es un *híbrido*.¹ Se compone de algo que ella aprendió con los mejores profesores europeos, en sus viajes a París, se compone de algo que aprendió tanto con la observación de las telas primitivas de la ciudad histórica de Tiradentes cuanto con los frescos de las iglesias de Siena y, finalmente, se compone de algo que procede de las más recientes osadías de Picasso en la escena artística parisina. Mário de Andrade resume esos movimientos, aparentemente contradictorios del quehacer artístico, sintetiza todos estos juegos que redundan en lo que llamamos el diálogo entre culturas, diálogo multicultural, en una fórmula extraordinaria: “Lo difícil (para el artista brasileño o para el ciudadano letrado) es saber saber”.

¿Cómo saber saber, en un país de mayoría analfabeta, de herencia indígena, vilipendiada por los colonizadores, donde la contribución de la cultura negra se niega públicamente por los intolerantes y prejuiciosos? ¿Cómo saber saber en un país donde la idea de herencia y de tradición no estaba estudiada ni cuestionada y, mucho menos, valorizada, sino, por el contrario, rechazada a priori? Dadas estas circunstancias, saber saber es una estrategia cultural de la que se valen los artistas *modernistas* para llegar a la *sabença*. Es la mayor lección que nos dejaron para que lleguemos a la interpretación democrática del país y de los brasileños.

En un país de herencia y tradición multicultural, el ejercicio de la literatura, o de cualquier otra actividad profesional, no es una tarea simple. Para el escritor, e indirectamente para cualquier ciudadano letrado, se sitúa desde el comienzo, la cuestión del estatuto de la lengua portuguesa que, por la transmigración del Viejo al Nuevo Mundo, dejó de ser pura y castiza para ser mestiza. Antes que nada, era preciso que el

brasileño reflexionase sobre el estatuto de la lengua portuguesa en los trópicos, el contacto que tuvo y, continuaba teniendo, con diferentes etnias y hablas. En 1925, Manuel Bandeira tomó posición firme en relación con la lengua materna, semejante a la asumida por Tarsilia en relación con los principios formales y artísticos de la herencia conservadora europea. En términos todavía hoy osados, Bandeira opta por la lengua *equivocada* del pueblo, así como Tarsila había optado por la pintura *errada* de la ciudad de Tiradentes. En el poema “*Evocação do Recife*”, de 1925, escribe sobre la experiencia de la lengua portuguesa durante su infancia.

*A vida não me chegava pelos jornais nem pelos
livros*

*Vinha da boca do povo na língua errada do
povo*

Língua certa do povo

*Porque ele é que fala gostoso o português do
Brasil*

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusíada.

*[La vida no me llegaba por los diarios ni por
/ los libros*

*Venía de la boca del pueblo en la lengua errada
/ del pueblo*

Lengua verdadera del pueblo

*Porque él es quien habla con gusto el portugués
de Brasil*

Mientras nosotros

Lo que hacemos

Es remedar

La sintaxis lusitana]

Relacionando a Bandeira con Tarsila, agreguemos estas palabras que Mário de Andrade escribe sobre la pintora: Tarsila “no repite ni imita todos los errores de la pintura popular, escoge con inteligencia los [errores] fecundos, *los que no son errores*, y se sirve de ellos”. Dentro de una perspectiva antropológica, hay errores y errores, cuando un “error” es fecundo, pasa inmediatamente a ser un acierto para el artista brasileño. *Un acierto* de la lengua portuguesa hablada en Brasil puede estar paradójicamente en la equivocación de las clases populares. Es una dialéctica de los materiales de la que se valen los *modernistas* para hacer arte de invención y de riesgo, arte que nos legaron, del que nos servimos todos, para comprender de manera real las injusticias económicas y sociales en Brasil.

El laberinto del saber saber, de la actualización constante del conocimiento, siempre y cuando no sea xenófobo, pasa también por las librerías y por los cajones que contienen libros extranjeros que los cargueros traían desde Europa. Llevaban las bolsas de café para allá, traían de allá los cajones de libros. En la década del veinte no teníamos todos los recursos tecnológicos (televisión, computadora, Internet, video, DVD, etc.) que hoy tenemos para estar a la par de lo que acontece, se descubre y se inventa en el mundo. La librería era entonces un centro de encuentro de intelectuales. En Belo Horizonte, la librería más importante era la de [Francisco] Alves. Vale la pena leer la crónica en la que Carlos Drummond recuerda las tardes de los años veinte, cuando los futuros intelectuales y políticos mineros se encontraban en la librería Alves. Infantil en el arte de la erudición, el apiñado y ruidoso recinto de la librería se asemejaba, para él, a un verdadero jardín de infantes:

[...] gran editorial de libros escolares, y gran proveedora del Estado, la librería [Alves] podía permitirse el lujo de cultivar un jardín de infantes del que saldrían poetas, gobernadores y ministros. Iban a la búsqueda de novedades francesas, porque el meridiano de la época era francés y tenían el privilegio de asistir a la apertura de exactos cajones de novedades de donde las ediciones de Calmann Lévy, Plon, Grasset y N.R.F. saltaban todavía con el aroma mixto de papel nuevo y tinta de impresión, que todo escritor conserva en el fondo de la memoria sensorial. Milton Campos buscaba los críticos y moralistas. Abgar Renault se reservaba la poesía de Albert Samain, Pedro Aleixo adquiriría serias obras de Derecho, cada uno seguía su inclinación y Gustavo Capanema daba preferencia a todo [...].

Carlos Drummond define bien el conocimiento que se desprende de la lectura de los libros de los grandes intelectuales extranjeros. (Él había aprendido una lección, como veremos más adelante: sabía de lo que hablaba.) Estos libros son indispensables en la primera formación del intelectual. Son peligrosos si simplemente son imitados por los jóvenes. Son nocivos, si son tomados como mandato para la interpretación de lo nacional. Son, en suma, instrumentos que precisan ser empleados con inteligencia, imaginación y mucha habilidad. Dentro de ese tópico y durante el comienzo de la amistad entre Carlos Drummond y Mário de Andrade, hay una historia ejemplar, que vamos a contar brevemente. Se trata del caso de Anatole France, para ese entonces, el es-

critor francés decadentista de mayor prestigio en el exterior, en particular entre los jóvenes brasileños.

Anatole muere en 1924. Carlos Drummond escribe un conmovido y elogioso epitafio en el periódico de Belo Horizonte y envía una copia a Mário de Andrade. Mário se alarma ante el tenor de la admiración de los jóvenes mineros por Anatole. El diálogo entre Carlos y Mário, que se encuentra en las cartas editadas en el 2002, es deslumbrante. Completamente impregnado del espíritu francés, Carlos escribe: “Como todos los jóvenes de mi generación tengo una deuda inmensa con Anatole France, que me enseñó a dudar, a sonreír y a no ser exigente con la vida.” Y continúa, en otro párrafo: “Soy hereditariamente europeo, o antes francés. Amo a Francia como un ambiente propicio, etc. [...]” Y suspira de manera ambigua, como si fuese un Graça Aranha con culpa por la cédula de identidad: “Ahora, como encuentro indecente continuar siendo francés en Brasil, tengo que renunciar a la única tradición verdaderamente respetable para mí, la tradición francesa. Tengo que resignarme a ser indígena entre los indígenas sin ilusiones. Enorme sacrificio, menos mal que vos lo reconocés”.

A Mário de Andrade no lo hace feliz la ingenuidad intelectual que demuestra el futuro gran poeta brasileño, no lo hace feliz el desarraigo del suelo nacional, que es el fundamento de la admiración por los grandes intelectuales europeos. Y sale, de capa y espada, a combatir a Anatole para, indirectamente, salvar de las garras conservadoras a su joven pupilo Carlos. En respuesta a Carlos, escribe:

*Anatole enseñó otra cosa que vos [Carlos]
olvidaste, enseñó a la gente a tener vergüenza
de las actitudes francas, prácticas, vitales.
Anatole es la decadencia, es el fin de*

una civilización que murió por ley fatal e histórica. No podía avanzar más. Todo en él es decadencia, perfección formal, pesimismo diletante, bondad fingida porque es desprecio. Desdén e indiferencia, duda pasiva ya que no es aquella duda que engendra la curiosidad y la investigación, pues la pregunta ¿será? es irónica y cruza los brazos. Y lo que no es menos malo: es un literato puro. Hace literatura y nada más. Perjudica a los pobres muchachos haciendo de ellos unos abatidos, unos flojos, sin actitud, sin coraje, dudando sobre si vale la pena cualquier cosa, dudando de la felicidad, dudando del amor, dudando de la fe, dudando de la esperanza, sin esperanza alguna, amargos, inadaptados, horrorosos. Eso es lo que hizo ese hijo de puta.

Siempre atento, Mário de Andrade percibe el cosmopolitismo y la melancolía que el joven Carlos, perdido entre las montañas de Minas Gerais, se construye, por un lado, con el cinismo finisecular de Anatole France, y, por otro, con la tristeza y pesimismo de Joaquim Nabuco. Mário se entrega a una tarea docente y crítica y nosotros, a otra breve historia. Esta segunda historia ejemplar narra el desarrollo de la “tragedia de Nabuco” para usar la expresión de la que se vale Carlos. He ahí, primero, lo que piensa Carlos en los años veinte: “Personalmente, encuentro penosa esa historia de nacer entre paisajes incultos y bajo cielos poco civilizados”. La constatación melancólica del entonces aspirante a poeta es traducción de la vida y de la historia que se desprende del capítulo 3 de *Mi formación* (1900) de Joaquim Nabuco, de donde extraemos este corto pasaje:

Todos los paisajes del Nuevo Mundo, la selva amazónica o las pampas argentinas, no valen para mí un trecho de la Vía Appia, una vuelta por la carretera de Salerno a Amalfi, una parte del muelle del Sena a la sombra del viejo Louvre. En el medio del lujo de los teatros, de la moda, de la política, somos siempre squatters, como si estuviésemos todavía derribando la mata virgen.

Poco convencido de las primeras lecciones patrióticas de Mário, no titubea y reafirma su creencia: “Encuentro a Brasil infecto. Perdoná la sinceridad que a vos, inteligencia clara, no causará escándalo”. De nuevo, Carlos remeda a Joaquim Nabuco: “De un lado del mar se siente la ausencia del mundo, del otro, la ausencia del país. El sentimiento en nosotros es brasileño, la imaginación, europea”.

Como antes había embestido contra Anatole, ahora Mário arremete contra Nabuco. Pierde el tono grosero y gana el irónico. Inventa un juego de palabras. La tragedia de Nabuco de la que habla el joven Carlos es solo una enfermedad tropical, que no fue transmitida a los jóvenes por el insecto llamado *barbeiro* sino por el bacilo de las ninfas europeas. La tragedia de Nabuco es, según la broma de Mário, la *molestia de Nabuco*. Escribe Mário:

Vos hablás de la tragedia de Nabuco que todos sufrimos. ¡Muy gracioso! Hace unos días yo escribía, en una carta justamente eso, sólo que de la manera más burlona de quien no sufre de eso. Decía más o menos: “El doctor [Carlos] Chagas descubrió que existía en el país una enfermedad [transmi-

tida por los “barberos”] que fue llamada “Mal de Chagas” Yo descubrí otra enfermedad, más grave, de la que todos estamos infectados: “El mal de Nabuco.”

Es preciso comenzar el trabajo de *abrasileramiento* de Brasil. En una entrevista concedida a un diario carioca, Mário va a definir lo que entiende por la expresión que había acuñado:

“Mal de Nabuco” es eso que ustedes [brasileños] andan sintiendo: - añoranza del muelle de Siena en plena Quinta de Boa Vista y es eso de hablar de una manera y escribir cobardemente de otra, colocando el pronombre carolinamichaelismente.² Estilice su habla, sienta la quinta de Boa Vista por lo que es y fue y estará curado del mal de Nabuco.

Abrasilerar Brasil, referir al presente el pasado nacional, he ahí una gran tarea a la que se tienen que entregar los jóvenes intelectuales brasileños antes de que comiencen a escribir la obra literaria que los volverá famosos. Invirtiendo la propuesta de Carlos, Mário de Andrade hace un juego de palabras: “Adelanto que cuando el brasileño no se quiere abrasilerar es un salvaje”. En las tierras brasileñas, el verdadero salvaje no es el tupí-guaraní, sino el brasileño que no se abrasilera, que se queda soñando, sin ninguna crítica, con el extranjero. Mário, lo vimos en su elogio a Tarsila, no es xenófobo. Por el contrario, siempre admitió que nuestro futuro tenía que pasar por el conocimiento profundo de las grandes culturas extranjeras, del pasado grecolatino. *Pasar por* no significa *abandonar el suelo natal para hacer raíces en*. Mário está en contra del desplazamiento de nuestras raíces

hacia otro suelo extranjero porque tiene una noción ultramoderna del universalismo. Entre las cartas que envió a Carlos Drummond encontramos estas palabras que muestran una notable concepción plural de civilización, un total respeto a la diferencia y a la cultura del otro y una violenta crítica a la cultura mundial que se centra en los valores europeos:

Porque también ese universalismo que quiere acabar con la patria, con las guerras, con las razas, etc. Es sentimentalismo de alemán. No está aquí. Está lejísimo. Yo creo que nunca vendrá. Los tupís en sus tabas eran más civilizados que nosotros en nuestras casas de Belo Horizonte y San Pablo. Por una simple razón: no hay Civilización [con c mayúscula]. Hay civilizaciones [con c minúscula].

Lo que estaba en juego en los ejemplos de Graça Aranha, Anatole France y Joaquim Nabuco - independientemente del valor intrínseco de cada una de las grandes obras que nos dejaron- era la idea de una *educación* fuera de los bancos escolares. Una educación trabada cuerpo a cuerpo con el libro. Estaba en juego la experiencia de vida del joven en la arena de la reflexión sobre Brasil. Vida personal y lectura debían unirse de manera armoniosa para que pudiésemos pensar en un Brasil otro y diferente. Había, por lo tanto, algo en la cotidianeidad brasileña que los grandes pensadores y escritores del pasado habían menospreciado. No lo habían entrevisto. Si había discrepancias entre lo anhelado por los jóvenes y lo ofrecido por los mayores, era necesario, entonces, rechazar la palabra del conservadurismo para poder exigirse con mayor valor, la buena palabra sobre la na-

ción. Había una necesidad urgente de reinterpretar Brasil a través de la juventud. Era preciso buscar nuevos y sorprendentes datos, nuevas y audaces configuraciones. En suma, había necesidad de proponer una nueva lectura del pasado nacional y de la situación de la nación en el remolino enloquecido de la modernidad occidental.

La cultura libresca y cosmopolita precisaba tener como compañera y consejera la reflexión crítica, que tomaba en cuenta la condición miserable en que vivía y vive la mayoría de los brasileños. No era necesario llegar a la exageración “pau-Brasil” de Oswald de Andrade, que negaba radicalmente la erudición y la civilización occidentales. Si en el medio social en que vivía el artista brasileño *modernista* predominaba el analfabetismo, había una necesidad de conocer mejor a los coterráneos y contemporáneos *desprovistos de escritura y de conocimiento libresco, pero no desprovistos de habla y de saber*. Estaban provistos de habla, saber y sensualidad. Era preciso saber oírlos y verlos.

Para los *modernistas* de la década del veinte, “sentir” pasa a ser tan importante como “pensar”. Observar al otro es tan importante como leer. Conversar es tan importante como reflexionar. Entre un libro y otro, aconseja Mário al joven Carlos, es preciso parar y “conversar con la gente llamada baja e ignorante. Eso es muy bueno. Sepa una cosa, si no la sabe todavía: con esa gente es que se aprende a sentir y no con la inteligencia y la erudición libresca”. “Buscar conversación” no es diferente a intercambiar cartas entre los letrados. Buscar conversación en la calle es el modo de aproximarse violentamente y sin pudor, sensual y fraternalmente, al otro, para que el otro, al pasar de objeto a sujeto, transforme al sujeto que busca conversación, en objeto. La idea rectora que debería comandar la futura obra de los jó-

venes artistas no se encuentra completamente en la sofisticada cultura importada de Europa, aunque en parte también esté allá, está de manera enigmática y concreta, en la actividad y en el gozo corporal de los desposeídos. El escritor “24 horas de turno” cede lugar al etnólogo amoroso y diletante: el corazón del hombre late tanto en la biblioteca, cuanto golpea acá, en el espectáculo de las calles. Por eso, cuando en 1942 Mário hace una retrospectiva del movimiento *modernista*, puede afirmar de manera categórica: “Yo creo que los *modernistas* de la Semana de Arte Moderna no debemos servir de ejemplo a ninguno, pero podemos servir de lección.”

La lección a la que él se refiere está en la descripción que hace de la génesis del poema “Carnaval carioca”, escrito en 1924. El poeta se había dejado contaminar por el espectáculo al aire libre de la fiesta negra carioca, en ella se combinan arte y espíritu religioso (o sea, vida, felicidad); Mário no es un nihilista. El verdadero modelo para el joven artista, que quiere conocer más profundamente a Brasil y a los brasileños, no es Graça Aranha, Anatole France o Joaquim Nabuco. Y mucho menos los jóvenes *modernistas*. El verdadero modelo para Mário, para Carlos y los demás constructores de la modernidad brasileña, es la negra joven que baila en plena Avenida Río Branco, al lado de otros negros que danzaban burocráticamente. Mário singulariza:

[...] pero había una joven negra que bailaba mejor que los otros. Sus gestos eran los mismos, la misma habilidad, la misma sensualidad, pero era mejor. Solamente porque los otros hacían aquello un poco adornado, maquinizado, mirando, en cada vuelta, a la gente, un automóvil que pasaba. Ella no.

Bailaba con religiosidad. No miraba para ningún lado. Vivía la danza. Y era sublime. Este es un caso en el que he pensado muchas veces. Aquella negra me enseñó lo que millones, millones es una exageración, muchos libros no me enseñaron. Ella me enseñó la felicidad.

La predisposición del escritor con la gente sufrida y alegre del pueblo avizora un destino más amplio para la nación: “Nosotros tenemos que dar a Brasil lo que no tiene y que, por eso, hasta ahora no vivió, nosotros tenemos que dar un alma a Brasil y para eso todo sacrificio es grandioso, es sublime. Y nos da felicidad”.

Notas

- ¹ . *Sabença*, neologismo creado por Mário de Andrade que establece la diferencia entre el saber eurocéntrico y el saber híbrido. (N del A)
- ² . Alusión a la gran filóloga portuguesa Carolina Michaëlis de Vasconcelos (N del A).