

**La revolución modernista en el escenario: una introducción a *Café*,
de Mário de Andrade**

**The modernist revolution on stage: an introduction to *Café*,
by Mário de Andrade**

Carlos Moacir Vedovato Junior¹
USP
Leandro Pasini²
UNIFESP

Resumen

Con motivo de la traducción de *Café*, de Mário de Andrade, realizada por Graciela Foglia y Adrián Fanjul, este texto ofrece una introducción crítica a la obra y su contexto. Concebida a mediados de la década de 1930, *Café* alcanza su versión final en los años 1940, cuando Mário de Andrade combina en su obra el compromiso social e intentos de síntesis —en general, negativas— del modernismo brasileño de 1922, movimiento en el que fue uno de los protagonistas. *Café*, uno de los pocos experimentos teatrales de Mário de Andrade, fusiona diversos elementos heterogéneos que contribuyen a su originalidad: la voz colectiva presente en casi todas las escenas, la secuencia de cuadros como parte de la obra y el lenguaje coloquial, que incluye amargura, sátira, rebelión y vaticinio. Además, integra un montaje moderno con formas rituales de la cultura brasileña, que él mismo denominó "danzas dramáticas". Los aciertos y contradicciones de esta combinación inesperada serán analizados aquí a través de algunos de sus momentos clave.

Palabras Clave: Mário de Andrade, *Café*, modernismo brasileiro, teatro moderno, arte y política.

Abstract

On the occasion of the translation of Mário de Andrade's *Café* by Graciela Foglia and Adrián Fanjul, this text offers a critical introduction to the work and its context. Conceived in the mid-1930s, *Café* reached its final version in the 1940s, when Mário de Andrade combined in his work the social commitment and attempts at synthesis—

¹ Carlos Moacir Vedovato Junior (moacir.vedovato@gmail.com) es estudiante de doctorado en el Departamento de Teoría Literaria e Literatura Comparada en la Universidade de São Paulo (USP). Su tesis, en fase final, es sobre *Café*, de Mário de Andrade. Ha escrito regularmente sobre la relación entre teatro y política en Brasil.

² Leandro Pasini (leandro.pasini@unifesp.br) es profesor de literatura brasileña en la Universidad Federal de São Paulo (UNIFESP). Es autor de *A apreensão do desconcerto: Subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade* (2013); *Primas modernistas: a lógica dos grupos e o modernismo brasileiro* (2022); *Aberto para balanço: ensaios de revisão crítica do modernismo brasileiro* (con Rogério Cardoso y Daniel Bonomo).

generally negative—of Brazilian modernism of 1922, a movement in which he was one of the protagonists. *Café*, one of Mário de Andrade's few theatrical experiments, fuses various heterogeneous elements that contribute to its originality: the collective voice present in almost all the scenes, the sequence of pictures as part of the work, and the colloquial language, which includes bitterness, satire, rebellion, and prophecy. In addition, it integrates a modern staging with ritual forms of Brazilian culture, which he himself called "dramatic dances." The successes and contradictions of this unexpected combination will be analyzed here through some of its key moments.

Keywords: Mário de Andrade, *Café*, Brazilian modernism, modern theater, art and politics.

Concebida como una forma de teatro cantado a principios de los años 30, *Café*, de Mário de Andrade, es uno de los experimentos escénicos más radicales del siglo XX brasileño. Su última versión se remonta a 1942 y la primera publicación póstuma fue en *Poesías Completas* (1955), diez años después de la muerte del autor. La década de 1940 marca un momento particularmente crítico y negativo en la actuación de Mário de Andrade. En 1941, escribe "Elegia de Abril" para el primer número de la revista *Clima*, recién fundada por los todavía estudiantes universitarios Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes,³ entre otros. Allí ya demuestra su distanciamiento político de la generación modernista de 1922 de la que formó parte: "Éramos abstencionistas, la infinita mayoría" (Andrade, 2022, p. 208). Mário defiende una concepción comprometida de la técnica, orientada a la mejoría de los medios de combate intelectuales y artísticos: "si el intelectual es un verdadero técnico de la inteligencia, jamás será un conformista"

³ Estos intelectuales en el futuro serán una referencia en sus respectivas áreas: Antonio Candido en los estudios literarios, Décio de Almeida Prado en la crítica teatral y Paulo Emílio Salles Gomes en los estudios sobre cine.

(Andrade, 2022, p. 216). Al año siguiente, en “El movimiento modernista”⁴ hace una severa autoevaluación en sus últimas páginas. Afirma que “todas mis realizaciones derivaron de una vasta ilusión” (Andrade, 2022, p. 277) y exhorta a las nuevas generaciones a trabajar por la “mejoría político-social del hombre” con el lema: “Marchen con las multitudes” (Andrade, 2022, p. 280).

Dicha reorientación social de su producción a la izquierda, de la que *Café* forma parte, incluye también una obra inacabada, una especie de diálogo filosófico-cultural llamado *El Banquete*, en el que se chocan las determinaciones culturales de una clase dominante, que se imagina aristocrática, con el compromiso desilusionado y amargo del artista partidario de un nacionalismo cultural combativo. El tono es, en general, de crítica mordaz a todos los participantes de la São Paulo transfigurada en la ciudad de “Mentira”, en la que se desarrollan los diálogos. Finalmente, el último texto escrito por Mário de Andrade, terminado pocos días antes de su muerte, el largo poema “La meditación sobre el Tietê”, presenta un balance poético de toda su obra desde 1922. Con ritmos largos, tan pesados como el agua sucia del río Tietê que atraviesa el Estado de São Paulo, el poeta escenifica una especie de danza macabra recuperando versos y temas que le son queridos y contemplándolos en negativo, inmerso en la “noche líquida” del río que, metafóricamente, también es el curso político de la historia brasileña.

Esos balances negativos de la década de 1940, que incluyen modalidades diversas como ensayo crítico, diálogo filosófico, poesía y teatro cantado, son la etapa final de un

⁴ Discurso pronunciado en el Salão de Conferência da Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, el 30 de abril de 1942 (información disponible en <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7730> NT)

quehacer artístico e intelectual que tuvo, desde 1922, la participación social como horizonte principal. Lo que cambió, a lo largo de dos décadas, fue lo que se entendía, en el modernismo brasileño, como participación social. También es destacable la multiplicidad de acciones de Mário de Andrade, quien, en un famoso poema, escribió sobre sí mismo: “Soy trescientos, soy trescientos cincuenta”⁵. Poeta, novelista, cuentista, profesor de música, teórico y crítico musical, crítico de artes plásticas, elaborador de poéticas, crítico literario, organizador de instituciones culturales, investigador de la cultura popular brasileña y autor de la obra experimental *Café* fueron algunos de sus roles en dos décadas y media de vida cultural modernista. Después del primer impulso, presente en el libro de poemas *Pauliceia desvairada* (1922), que expresa las contradicciones de la modernidad industrial brasileña que emergían en la ciudad de São Paulo, Mário pasa, entre 1924 y 1928, a empeñarse fervientemente en la construcción de una cultura nacional a la vez modernista y popular, en un impulso que suele denominarse “nacionalismo cultural”.

De esa época, tres obras marcan su posicionamiento estético y configuran su proyecto cultural: el libro de poemas *Clã do jabuti* (1927), en el que poemas como “Carnaval carioca”, “Noturno de Belo Horizonte” y “Dois poemas acreanos” dan la medida del intelectual que busca la síntesis entre la experimentación formal y la investigación del elemento popular; la novela *Macunaíma* (1928), considerada su obra más radical, ya que rompe con la verosimilitud narrativa para crear un mundo fabuloso, en intersección con la realidad brasileña, impregnado de leyendas indígenas y afrobrasileñas, hablas regionales, todo tipo de folklore local, etc.; finalmente, *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), que recoge y prepara la vasta colección de música

⁵ “Eu sou trezentos...”, publicado en *Remate de Males* (Andrade, 2013, p. 295).

popular brasileña a la que Mário tuvo acceso para modular la posible y deseable fusión del cosmopolitismo de la música moderna con sus bases locales de refracción y originalidad. A partir de 1930, con el libro de poemas *Remate de Males*, Mário de Andrade expresa decepción y melancolía por el fracaso práctico de su proyecto de solidaridad nacional (y social) a través de la producción artística. Esto no impidió, sin embargo, la profundización de sus estudios (por ejemplo, *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, 1935, así como dar inicio al estudio de lo que denominó “Danças dramáticas”, cuya importancia veremos a continuación), la continuidad de las obras de invención (como *Contos de Belazarte*, 1934) y su acción institucional más directa, como director del Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1935 y 1938.

En este breve panorama de la actividad intelectual de Mário de Andrade, se suceden, en líneas generales, su compromiso con la exteriorización de las contradicciones de la modernidad urbana, con el nacionalismo cultural, con el impulso de la investigación y la construcción institucional y, finalmente, con una crítica severa y política de la realidad brasileña, con una clara inclinación hacia la izquierda, de la cual *Café* forma parte. Cabe destacar, sin embargo, que Mário siempre estuvo involucrado con las contradicciones de la materia sociocultural con la que trabajó, y aunque la conclusión negativa marca sus años finales, ésta no estuvo ausente en los momentos anteriores.

A modo de ejemplo, recordemos que en su momento más optimista y confiado, entre 1924 y 1928, la sombra de la derrota acompañaba sus proyectos: la música nacional proyectada en el *Ensaio sobre a música brasileira* no prosperó, el poema final de *Clã do Jabuti*, el “Acalanto do seringueiro”, es una melancólica falta de comunicación entre el ‘poeta del Sur’ y el ‘cauchero del Norte’, mientras que el personaje Macunaíma termina

su historia destruyendo todo a su alrededor, incluso a sí mismo. Con esto en mente, podemos volver nuestra atención a *Café*.

Breve panorama sobre las representaciones y algunos elementos compositivos centrales en *Café*

Café ocupa un lugar de difícil definición en la historia de la literatura y del teatro brasileños y, seguramente por eso, ha tenido hasta hoy poquísimas representaciones escénicas. La obra solo se representaría, siguiendo la mayor parte de lo que proyectó Mário de Andrade, en los años 90, bajo la dirección escénica de una de las figuras más importantes del teatro político en Brasil, Fernando Peixoto, con la composición musical de Hans-Joachim Koellreutter, figura prominente de la música de vanguardia en el país. Más tarde, cuando se celebraban los cien años de la Semana de Arte Moderna (2022), evento inaugural del Modernismo Brasileño, en el mismo Theatro Municipal en el que tuvo lugar aquel acontecimiento, se escenificó *Café* —esta vez bajo la dirección de otra figura importante del teatro político brasileño, Sérgio de Carvalho, con música de Felipe Sena⁶.

⁶ A lo largo de los años, según lo que sabemos, se realizaron otras experiencias escénicas basadas en el proyecto de Mário de Andrade. Sin embargo, *Café* propiamente dicho parece haber sido retomado como posibilidad de representación solo a partir de los años sesenta, cuando Brasil estaba bajo la dictadura cívico-militar. Durante este período, se desarrollaron ampliamente núcleos de teatro politizado en todo el país. Hay alguna información dispersa sobre la representación/censura de *Café* durante la dictadura. Costa cuenta que, en 1969, Koellreuter “creó la música para la puesta en escena de *Café*, que acabó siendo prohibida por la censura” (Costa, 1988, p. 140). Toni y Moraes afirman lo siguiente: “en los años 60, las producciones teatrales de estudiantes universitarios estaban prohibidas por la censura” (Toni y Moraes, 1999, p. 264). Ninguno de los textos proporciona la fuente de la información. Finalmente, Freitas, basándose en un estudio de teatro universitario, relata: “En 1968, *Café* fue puesta en escena como obra de teatro, dirigida por Alberto Guzik y presentada en el teatro de la Facultad Sedes Sapientiae por el grupo TESE, bajo presión de la censura y amenazas del Comando de Caza Comunista,

Se puede especular sobre las dificultades de realización técnica en aquel momento: ya sea para el compositor, Francisco Mignone (a quien el autor le pidió que hiciera la música), o para llevar a cabo una puesta en escena moderna, posibilidad que aún estaba lejos de los escenarios brasileños de ese entonces. Tal vez por eso, en la lucha modernista que se libraba sistemáticamente desde los años 20, no hubo lugar para las artes escénicas, como sí lo hubo para la música, la literatura, las artes plásticas y la arquitectura⁷. Además, el propio Mário de Andrade no era lo que se suele llamar un “hombre de teatro”, al menos no en el sentido que adquiere esa expresión al describir a algunos de sus contemporáneos, como Álvaro Moreyra o Joracy Camargo (cada uno a su manera, figuras que intentaron la modernización política del teatro brasileño).

Dicho esto, pasemos a algunos problemas que parecen haber condicionado la elaboración del proyecto teatral de Mário de Andrade. Como comentamos, su obra experimentó entre fines de la década de 1930 y principios de la siguiente un giro politizado hacia la izquierda. En otras palabras: si en el momento inicial el problema estaba más o menos circunscrito a la construcción de las formas artísticas nacionales, ahora, aunque todavía influenciado por algunas de esas cuestiones, el problema pasaba a

aunque aparentemente era un grupo relativamente ajeno al espíritu de resistencia a la dictadura” (Freitas, 2023, p. 27-28).

⁷ Sin duda, hubo artistas e intelectuales interesados en esa modernización del teatro, como es el caso del escritor modernista Antônio de Alcântara Machado. También existía una producción de teatro político alejada de las salas de espectáculos tradicionales: desde principios del siglo XX, los anarquistas realizaron varias representaciones teatrales con el objetivo, en un primer momento, de congregarse a la comunidad de inmigrantes a la que pertenecían y, después, de hacer propaganda política (bastante importante para las huelgas de trabajadores que tuvieron lugar en São Paulo en 1917). Sin embargo, ese ciclo libertario concluiría con la llegada de Getúlio Vargas al poder en 1930, cuya policía política no solo encarceló y torturó a militantes, sino que también quemó una parte significativa de sus bibliotecas, lo que nos impide reconstruir completamente este capítulo fundamental de la historia del teatro brasileño. Sobre Alcântara Machado, véase el Carvalho, 2023, p. 38-160. Sobre una posible relación entre el teatro anarquista y el modernista, véase Vedovato Junior, 2022, p. 199-218.

ser comprender y enfrentar políticamente los problemas que estaban en la base de la formación del país. En ambos momentos, la cuestión se constituía a partir de la relación entre técnica experimental e investigación de las formas populares⁸.

Durante la redacción de *Café*, el mundo estaba inmerso en la ascensión del nazi-fascismo, así como en las importantes luchas proletarias que marcaron cambios significativos. Si tomamos ejemplos donde el teatro jugó un papel relevante, recordemos los procesos revolucionarios en Rusia y en Alemania, cunas del teatro político de vanguardia, cuyo desarrollo histórico nos ha dejado figuras como Vladímir Maiakovski, Ernst Toller y, más tarde, Bertolt Brecht. En Brasil, el gobierno de Getúlio Vargas (1930-1945), iniciado tras el proceso llamado "Revolución de 1930", cambió las formas fundamentales de producción en la economía nacional. Vargas facilitó la transición de un modelo agroexportador a uno urbano-industrial mediante una modernización conservadora que incluyó, en 1937, un golpe de estado que instauró el Estado Novo y una dictadura violenta que se mantuvo hasta 1945, el año en que finalizó la Segunda Guerra Mundial y también el de la muerte de Mário de Andrade.

⁸ Es preciso recordar que el momento más centrado en las cuestiones nacionales dentro de su obra de ninguna manera constituyó una postura chauvinista o derechista. Lejos de eso, se trataba, sobre todo, de una posición que Antonio Candido llamó "desrecalque localista" [y que en español puede traducirse como 'un localismo que deja salir lo reprimido', N.T]. Es decir, en la dialéctica entre lo local y lo universal a partir de la cual se formó la literatura brasileña, como país colonizado que recibía influencias culturales de la metrópoli, mientras al mismo tiempo intentaba construir una literatura nacional, el elemento popular quedó relegado a un segundo plano porque se consideraba atrasado en comparación con lo que se pretendía alcanzar (la participación en el concierto de las naciones consideradas avanzadas). Lo que el modernismo logró fue esa liberación de elementos populares reprimidos para construir un arte nacional que permitiera una interpretación más compleja del país. Al mismo tiempo, lo que se consideraba retrógrado en la formación social brasileña pasó al primer plano de manera positiva: las formas culturales de los descendientes de africanos esclavizados durante la colonia, las de los indígenas en parte exterminados y las del pueblo pobre (que incluía también a los inmigrantes traídos al país para reemplazar la mano de obra esclava). Sobre el "desrecalque localista", véase Candido, 2008, p. 117-145.

En ese período, Mário de Andrade, quien entre 1927 y 1929 había realizado dos viajes por el Nordeste y el Norte de Brasil⁹, se encontraba abocado al estudio del material recolectado en esas excursiones¹⁰. Paralelamente a la concepción y redacción de *Café*, el autor estudia de manera sistemática un conjunto de expresiones artísticas populares a las que él mismo denominaría "danzas dramáticas de Brasil". Se trata, en líneas generales, de formas compuestas por una primera parte en la que se cantan canciones populares de diversos orígenes y una segunda parte en la que se representa la muerte y resurrección de un elemento natural: un animal o una planta¹¹ —ambas partes incluyen danza y música, lo que llevó al autor a describirlas como “bailes populares”, “teatro folclórico” y “teatro brasileño”. Para el autor, estas danzas, de origen colectivo, rural y no letrado, que aún sobrevivían en las regiones que había visitado, se oponían al elemento "civilizatorio" y modernizante que prevalecía en la región sudeste del país, donde se encuentra la ciudad de São Paulo. Para Mário, mientras que lo que se entendía entonces por civilización homogeneizaba las diferencias y producía dictaduras, las danzas dramáticas, en contraste, generaban "felicidad"¹². A modo de ejemplo, entre estas danzas se encuentran *Bumba-meu-boi*, las *Congadas* y las *Cheganças de Marujo*. Lo que en parte unía a este conjunto de danzas, sobre todo a las de origen africano y amerindio, era precisamente la dimensión

⁹ Las anotaciones de esos viajes fueron, en parte, publicadas en periódicos de la época, y están todas reunidas en Andrade, 2002b.

¹⁰ En 1938, cuando era jefe del Departamento de Cultura de la ciudad de São Paulo, Mário enviaría a recorrer el país a las "Misiones de Investigaciones Folclóricas", que recolectarían materiales similares sobre las formas culturales populares.

¹¹ La interpretación del autor en ese momento está influenciada por la lectura de James George Frazer, en particular por *O ramo de ouro* (The Golden Bough), un libro que, por cierto, no sólo interesaría a otros autores de renombre internacional, como T. S. Eliot, sino que también serviría para las discusiones sobre el teatro a principios del siglo XX, como señala Carlson, 1997.

¹² Esta perspectiva se presenta al final del ensayo “Las danzas dramáticas de Brasil” (Andrade, 1944). Se trata de un estudio minucioso sobre la forma general de las danzas dramáticas.

simbólica del ritual de muerte y resurrección del ser natural como forma de representación mimética de la lucha por la supervivencia. De lo anterior puede observarse que, si bien el autor no fue un hombre de teatro en el sentido del teatro burgués —el de la sala de espectáculos, con rígida división entre escenario y platea, y con entrada paga—, en otro sentido fue un investigador de formas teatrales populares cuya fuerza política se delineaba en sus estudios sobre estos bailes. Esta conjunción entre formas teatrales populares y fuerza política adquirirá otra dimensión cuando se incorpore —como sugeriremos más adelante— a la forma de *Café*.

También en este momento, Mário de Andrade, de manera gradual y muy particular, se acercaba a las ideas marxistas. Telê Ancona Lopez demuestra la presencia del *Tratado de materialismo histórico*, de M. Bukarin, en la bibliografía con la que el autor pretendía analizar las danzas dramáticas. A esto se suman las informaciones que el autor recibía a través de revistas y libros que importaba y que abordaban el desarrollo del teatro político en Europa.

Salvo error, estos son algunos de los elementos que orientan el proyecto teatral de Mário de Andrade: un momento histórico que exigía la participación de los artistas y que otorgaba otra clave a aspectos que ya estaban presentes en la obra del autor. Así se da el encuentro entre el estudio comprometido de las formas populares y las líneas de vanguardia del teatro político europeo.

La forma de *Café*

Café es un proyecto de espectáculo operístico (“teatro cantado”, según el autor) en el que, ante la crisis capitalista de 1929, los trabajadores vinculados al artículo café —el más importante en ese momento para las élites financieras de la ciudad de São Paulo— llevan

a cabo una revolución. Como dijimos, la redacción final del texto es de 1942, por lo tanto, más de una década después de la crisis. En el mundo empírico, el resultado de aquella crisis fue una dictadura modernizadora y conservadora; en el plano artístico e imaginativo de Mário de Andrade, una revolución colectivista.

Compuesto por dos textos literarios, la "Concepción melodramática" (relato que, además de los acontecimientos de la obra, contiene una serie de orientaciones para la puesta en escena del espectáculo) y el "Poema" (en realidad, el libreto de la ópera pretendida), *Café* comienza cuando la crisis ya aconteció, y la mercancía está paralizada en el puerto, ante lo cual el coro de los estibadores canta:

Mi tierra perdió su porte de grandeza
El café que levanta a los hombres se pudre
Esclavizado por la ambición de los gigantes de la mina de oro.
La planta noble, el grano civilizador
Que jamás rechazó su recompensa
Nada más vale, nada más.
¡Qué haré ahora que el café no vale más!

El tono lamentoso y melancólico evoca el acontecimiento pasado (la crisis), teniendo en cuenta las condiciones del presente (la miseria de los trabajadores, ahora abandonados a su propia suerte). La tierra (São Paulo), que antes era fuente de riqueza y les dio alguna esperanza a los trabajadores, en el presente perdió su valor. Desde el principio, el contexto de la crisis del liberalismo y sus efectos locales establece para *Café*

un doble lugar: por un lado, los resultados brasileños frente a su economía agrario-exportadora en crisis; por otro, la faz brasileña de una crisis global.

En lo que se refiere a su estructura, *Café* es una secuencia de cuadros¹³ dividida en tres actos. En el Primer Acto, tenemos un primer cuadro ("Puerto Parado") en el que comparten la escena coros de trabajadores (los hombres y sus esposas) relacionados con el trabajo portuario; luego, un segundo cuadro ("Compañía Cafetalera S.A"), en el que están presentes los trabajadores agrícolas. En el acto siguiente, también dividido en dos cuadros, vemos en el primero ("Cámara-Ballet") la representación, en tono de farsa, de las discusiones políticas sobre la crisis, en la cámara de diputados; y en el segundo cuadro ("Éxodo"), vemos la salida, del campo hacia la gran ciudad, de los trabajadores abandonados. En el Tercer Acto, compuesto por un solo cuadro ("El día nuevo"), se muestra el propio proceso revolucionario en los suburbios de la gran ciudad. Por un lado, hay una continuidad en la trama que va desde el lamento de los trabajadores por la crisis, pasando por las discusiones de los "dueños de la vida" en la cámara, culminando en una apoteosis operística de la Revolución. Pero, por otro lado, no hay una continuidad propiamente dicha en el ámbito de la acción dramática, ya que no existe un conflicto intersubjetivo entre personajes individuales (Szondi, 2001). Esto se debe a que la obra transita por diversos aspectos de la producción cafetalera sin mantener un único eje individual.

¹³ Mário de Andrade llamó a estos cuadros "escenas"; sin embargo, la escena, en su sentido tradicional, se refiere a un conjunto de acciones que suponen una continuidad en las escenas siguientes a través de personajes individuales y conflictos intersubjetivos. Dado que se trata de un texto en el que cada "escena" posee una relativa autonomía, tanto en el plano de la trama como en el de los personajes, preferimos llamarlas aquí cuadros. Además, el propio autor, en más de una ocasión, describió el conjunto como una secuencia de "cuadros vivos".

En su carácter discontinuo, *Café* presenta una yuxtaposición de "cuadros vivos" (Andrade, 2014, p. 167), en los que cambian los espacios, los personajes y el enfoque dado a cada uno de los temas representados. En cada cuadro, hay una serie de poemas que deben ser musicalizados, que se alternan también, como género, según el tratamiento que se quiera dar a cada momento. Por eso, podemos encontrar coro, madrigal, poema dadaísta, *embolada* (contrapunto), endecha, *congo* y otros más, en una especie de yuxtaposición de géneros eruditos y populares¹⁴. Aquí empieza a perfilarse una de las estructuras compositivas básicas de *Café*: la aproximación de objetos (cuadros, estilos, géneros) de naturalezas diversas que, al presentarse juntos, generan nuevos significados. En una palabra: montaje.

Al montaje también se suman recursos visuales de escenificación provenientes de universos muy distintos: la pintura de Cândido Portinari¹⁵ y la futurista, *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix, la *Pietà* de Miguel Ángel; una ambientación naturalista, el ballet expresionista (*La mesa verde*, de Joss); comentarios realizados a través de la iluminación, la orquesta; la farsa medieval, la tragedia ática, la danza dramática. El conjunto se presenta en un orden que busca, según el autor, darle una lección al público: "Cuando el sistema es malo, el pueblo hace una revolución y cambia el sistema" (Andrade, 2014, p. 167), de modo que estamos ante un *montaje didáctico*. De esto, podemos extraer algunas conclusiones sobre *Café*: 1) Por los procedimientos artísticos y por el tema, se inserta en el ámbito del teatro de vanguardia; 2) como se basa en la estructuración por montaje, se trata de teatro épico, ya que requiere un narrador implícito

¹⁴ "Erudito" y "popular" se usan aquí según lo que se entendía en la época en que se redactó la versión final de *Café*.

¹⁵ Sobre el aprovechamiento de la pintura de Portinari, ver Freitas, 2023. p. 51-63.

(un punto de vista externo a la acción en el escenario) para ordenar el conjunto de materiales montados en la obra; 3) se orienta como función política, una lección que hay que darle al público.

Esos tres aspectos pertenecen al repertorio del teatro político europeo, que se puede encontrar en Maiakovski, Toller y Brecht, para mencionar a los más conocidos. A esto hay que sumarle el hecho de que la ópera es predominantemente coral, un recurso de naturaleza desdramatizadora. Sin embargo, como dijimos, el acceso de Mário de Andrade a esos materiales se daba de manera indirecta, casi en forma de noticias que llegaban de Europa. En todo caso, es necesario investigar cómo alcanza la composición de *Café* esa estructuración comprometida y avanzada. Ya dijimos que en el país no existía, salvo intentos aislados e incipientes, un teatro político que se hubiera hecho tradición. Tal vez sea el caso de pensar, entonces, en un punto de llegada que se da a través de la acumulación del propio proyecto modernista, del cual Andrade fue uno de los principales líderes.

Mencionamos antes que en la obra hay una unidad a partir de la composición en tres actos y del propio proceso que va del lamento ante la crisis a la revolución; al mismo tiempo, la propia organización en cuadros vivos sugiere una especie de paralización de la propia acción. Es decir, la unidad no se da por la concienciación de los trabajadores que, organizados, llevan a cabo una revolución materializada escénicamente en el conjunto de acciones. Vista de cerca, la unidad del conjunto se da por la incorporación de una de las formas populares más estudiadas por Mário de Andrade: las danzas dramáticas brasileñas.

En el primer cuadro, el coro antes mencionado, termina de la siguiente forma:

¡Café! ¡Café! Yo exclamo la palabra sagrada

¡Café!... Tu fruto me traía calor al corazón

Era el aroma de mi paz, el sabor de mi risa

Y ahora me niega el pan. [...]

¡Qué haré ahora que el café no vale más!

Porte de grandeza, olor de mi tierra, fuerza de mi vida,

¡Qué haré ahora que para mí no valés más!

Esta especie de invocación ritual de la planta, que está muerta, sugiere una relación íntima entre los sujetos que cantan y el propio grano de café. A lo largo de la obra, la resurrección del grano, desde la perspectiva de los trabajadores, coincidirá con el propio proceso revolucionario. En ese sentido, la estructura general de *Café*, aunque esté organizada en tres actos, sigue la trama general de una danza dramática —de esto deriva también algo de su composición coral—.

Entre otros aspectos, la relación entre las formas populares de las danzas dramáticas y las formas del teatro político ha llamado la atención de algunos destacados investigadores del modernismo brasileño. Para mencionar solamente los trabajos más importantes, citamos la investigación de Flávia Toni, quien, investigando en los archivos del Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (donde se encuentran los archivos de Mário de Andrade), recompuso los manuscritos de la obra, realizando un estudio interesante sobre las danzas dramáticas en el contexto de *Café* (Toni, 2014). Sérgio de Carvalho, desde esta perspectiva, delineó la constitución de un punto de vista teatral cuya contradicción fundamental surgía de la aspiración a un teatro nacional y político (épico) simultáneamente —ambas aspiraciones modernizadoras frustradas en el escenario (Carvalho, 2023). Finalmente, Philippe Curimbaba Freitas estudió los

manuscritos de *Café* con el objetivo de comprender las tensiones entre mito e historia en la obra, a partir de sus elementos épicos y comprometidos (Freitas, 2023).

A partir de lo realizado por estos y otros investigadores, nos arriesgaremos a plantear algunas hipótesis sobre la obra. El teatro no se limita al texto dramático y, aunque el espectáculo no fue escenificado en la época del autor, éste dejó una serie de sugerencias para la puesta en escena, que se pueden encontrar en las acotaciones del "Poema", así como en pasajes de la "Concepción melodramática". En la "Concepción", el espacio del primer cuadro se describe de la siguiente manera: “Hacia el fondo, a ambos lados, las pilas de costales de café suben hasta el techo. Adelante, los costales se amontonan más desordenados, de a cuatro, de a tres, otros solos. Sobre ellos, acostados, sentados, en grupos, los estibadores esperan casi inmóviles.”. Salvo error, entre la invocación de la planta por parte de los trabajadores, presente en el "Poema", y la mercancía inmóvil en el escenario, en la "Concepción melodramática", hay una desconexión evidente.

Pero es esta misma invocación la que, a su vez, frente a la vida paralizada, dará a los trabajadores las condiciones para llevar a cabo una revolución: es la fuerza de la tradición popular, de la cual el ritual de muerte y resurrección en “danzas dramáticas” forma parte, que les da a los trabajadores la posibilidad de una revolución. Más que una adhesión al mito en el contexto de la fuerza telúrica de las danzas dramáticas, lo que parece suceder en *Café* es la evocación de formas populares como símbolo de la lucha por la vida (la forma en que el propio autor interpretó las danzas dramáticas y los conflictos allí representados, cuyo origen está en el proceso de colonización de Brasil), ahora filtradas a través de las formas de un teatro de orientación política. En otras palabras, la obra refuncionaliza los elementos de la cultura popular en un sentido revolucionario. Andrade anhelaba, como escribió más de una vez, traer al teatro cantado

su función colectiva y colectivizadora en oposición a la ópera burguesa, que servía como “instrumento de dominación de clases”. Para eso, volvió a formas colectivas del pasado para responder a un tiempo en el que los trabajadores, por su propia organización (o por falta de ella), no podían hacer casi nada.

A partir del montaje didáctico, *Café* establece una relación entre las formas populares del pasado y la política del presente, instaurando una “no contemporaneidad” (para decirlo como Ernst Bloch) que refuncionaliza el conjunto hacia una función política. En este sentido, el conjunto de materiales y la técnica con la que se los trabaja son el resultado de una cuidadosa observación de las particularidades de la sociedad en la que Mário de Andrade produjo su *Café*. Al mismo tiempo, no dejó de darle continuidad al problema que planteó desde el comienzo del Modernismo: la relación entre el intelectual comprometido y las contradicciones vividas por lo que, en aquel momento, se llamaba pueblo brasileño.

Referencias bibliográficas:

Andrade, M. de. (2002). *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Andrade, M, de. (2014). “Introdução” en Toni, F. C. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese (livre docência), São Paulo, Universidade de São Paulo.

Andrade, M. de. (1944). *Música de Brasil*. Trad. Délia Bernabó. Buenos Aires: Editorial Schapire.

Andrade, M. de. (2002b). *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Andrade, M. de. (2013). *Poesias completas*. Ed. Tatiana Longo Figueiredo y Telê Ancona Lopez. Vol. 1. Nova Fronteira, Rio De Janeiro.

Candido, A. (2008). “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, en *Literatura e sociedade*.
Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Carvalho, S. de. (2023) *O drama impossível: o teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. São Paulo: Edições Sesc.

Carlson. M. (1997). *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*.
São Paulo: Editora da Unesp.

Costa, M. M. (1988). “Um poeta verdadeiro conta seu sonho: teatro e revolução em *Café*,
de Mário de Andrade”. *Revista Letras UFPR*, Curitiba, v. 37, p. 115-141.

Freitas, Ph. C. (2023). *Estética e política no último Mário de Andrade: um estudo sobre
a ópera Café*. São Paulo: Alameda.

Szondi, P. (2001). *Teoria do drama moderno*. trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac
& Naify.

Toni, F. C. (2014). *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese
(livre docência), São Paulo, Universidade de São Paulo.

Toni, F. C.; Moraes, M. A. (1999). Mário de Andrade no *Café*. *Estudos avançados*, São
Paulo. v. 37, n. 13, p. 261-264.

Vedovato Junior, C. M. “Dois ou três episódios do teatro político brasileiro em torno do
modernismo” en: Cordeiro, R.; Bonomo, D.; Pasini, L. (Orgs). (2022). *Aberto para
balanço: ensaios de revisão crítica do modernismo brasileiro*. Belo Horizonte: Fino
Traço.