

Mário de Andrade: uno y trescientos

Mário de Andrade: la consagración

Márgara Russotto¹

SINTESIS: El presente trabajo resalta la enorme importancia que tuvo Mário de Andrade en la literatura y el arte brasileños, señalando la riqueza literaria de su obra, y la cual recientemente está siendo publicada como fuente de información histórica. La autora se propone lograr una valoración menos esquemática del escritor, a fin de que sea identificado con enfoques más actualizados, sobre todo en Hispanoamérica, donde escasamente se le conoce por su obra Macunaíma (1928).

Eu sou feito um ladrão roubado pelo roubo que leva...
Sou um tupi tangendo um laúde...
Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta...
Sou uma fuga de João Sebastião Bach
Escritor mais serelepe que eu nunca vi (1943/66).²

1

¿Quién fue Mário de Andrade? La pregunta por su identidad pronto remite a la identidad de la pregunta: ¿cuál es la manera apropiada de preguntar por alguien que parece conocido desde siempre, ya que mucho antes de su muerte se había convertido en el testigo, crítico y participante, más activo y original del arte y la literatura modernas del Brasil? ¿Alguien sistemáticamente expuesto y referido en lo cercano por sus numerosos amigos y admiradores y, a la vez, contrastado entre los clásicos en permanente diálogo con los grandes libros de referencia mundial? ¿Le fue su reconocimiento proféticamente destinado - como a Ulises - o se fue gestando en elección agónica, contra sí mismo y contra los límites de su tiempo?

Más allá de las respuestas, lo cierto es que los intentos por articular lo viejo y lo nuevo del *corpus* marioandradino se han multiplicado vertiginosamente durante los últimos diez años. Los veinte volúmenes de su obra "completa", publicados en São Paulo por la Livraria Martins Editora en la década del 40 (y nuevamente en 1966), se han ido desdoblado en textos inéditos, multiplicándose en nuevas ediciones complementadas en tantos otros textos inéditos, multiplicándose en nuevas ediciones complementadas con la crítica de fuentes, la investigación periodística, la revisión histórica. Como una fuente inagotable y singular, esta obra suscita estilos críticos vivenciales, testi-

monios participantes y comprometidos con la responsabilidad de decir lo que él *realmente fue* (era así, yo lo vi, me lo dijo, lo dejó escrito en esta hoja, etc.), y pocas veces se le enfoca como un simple "objeto de estudio" sometido a una pretendida neutralidad. Si esto caracteriza una línea memorialista-histórico-biográfico de la crítica brasileña —una de las más vigorosas desde el Romanticismo— también cabe pensar en una suerte de ampliación "estimulada" por la obsesiva pregunta acerca del propio yo, interna y externamente formulada por el mismo Mário de Andrade, la cual se proyecta y continúa en el trabajo de otros, en nuevos planteamientos y rearticulaciones, apuntando a estratos cada vez más diversificados.

Plantearse una valoración igualmente múltiple y menos esquemática, también en este otro lado del continente, es entonces una tarea improrrogable. Y ese quisiera ser el propósito de los estudios sobre Mário de Andrade que aquí se agrupan y se ofrecen a continuación. Cabe señalar que este ofrecimiento no es irrelevante, tratándose de Hispanoamérica, donde él sigue encapsulado de viejas referencias. Es decir, donde se le recuerda un poco como el forjador de textos únicos, trátase de *Macunaíma* (1928) o de sus delirantes libelos modernistas, o donde permanece acorralado en sospechosos paralelos insuficientemente contrastivos. Es cierto que se siguen traduciendo selecciones de su narrativa con cierta timidez (y osadía al mismo tiempo, visto las limitaciones editoriales). Pero todavía la impresión resultante suele ser una imagen de identidad rarefacta y caprichosa, algo exótica, al margen de las transformaciones epocales del continente latinoamericano en su totalidad, y sobre todo de las polémicas internas de su itinerario intelectual y su proceso creador.

Por otra parte, la pregunta sobre la identidad de Mário de Andrade no implica sólo un movimiento reversible. Por lo contrario, con ella es posible diseñar un sistema de vinculacio-

nes históricas determinadas por acontecimientos de gran envergadura, como las dos guerras mundiales y el proceso de modernización social y cultural del Brasil, así como también las distintas orientaciones de los estudios literarios brasileños que permiten reconstruir las vicisitudes de la recepción crítica en los distintos perfiles que ésta fue diseñando. Pero es sabido que el momento fundacional de ese recorrido se sitúa en la propia conciencia del escritor, y de manera excepcionalmente lúcida en su caso, pues se trata de una interrogación que él se planteó incesantemente en relación a su propio yo enfrentado a los embates de su contexto cultural y de su tiempo. Conviene entonces partir desde ese punto, antes de pasar a los estudios anunciados.

2

En efecto, sería difícil encontrar a un artista que haya tratado de explicarse, definirse, rectificarse, dividirse y reconciliarse tan sistemáticamente como lo hizo Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945) a lo largo de su polifacética producción. Las trescientas fibras o *enfibraturas*³ que componen su identidad intelectual desbordan toda organización fija y lineal, superada por la diversidad de actitudes y comportamientos de su personalidad artística, y de los trescientos tópicos, llamados y urgencias de su amado Brasil, a los cuales dedicó su vida y su escritura.

Arrobado ante sus propias conquistas y la poderosa seducción que ejercía sobre él lo conquistado (como en el primer verso del epígrafe), o dislocado por la desproporción que vive el mundo colonizado entre el deseo y sus instrumentos (como en el segundo), o tan hiperbólico en la división de otras tantas divisiones (como en el tercero) hasta el punto de identificarse con la polifonía inasible de la fuga (como en el cuarto), o por último ridiculizado en sus pretensiones de escritor (como en el

quinto), toda la poesía marioandradina está sometida al ojo autobiográfico, a la fascinación ante la propia existencia y ante su complicado proceso creador, condenado a ser el ávido espectador de las estrategias de sus diferentes “yoes”, tejiendo cada uno su supremacía. Por eso, de todos los perfiles que fue ensayando en su obra, el mejor sigue siendo el autorretrato/ antirretrato que él mismo nos entrega en un poema de *Remate de Males* (1930), “Eu sou trezentos”, donde mientras más se define, más se nos escapa en la multiplicidad de otros rostros:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos!, ôh Pirineus! Ôh caixas!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas un dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.⁴

He elegido este poema autobiográfico por la paradoja que implica su tratamiento excluyente de lo autobiográfico, ya que desemboca en la negación de toda identidad. Al mismo tiempo, él sintetiza algunos núcleos de las tensiones más profundas que marcaron la vida y la obra de esta figura extraordinaria de la modernidad brasileña, y no solamente del Modernismo, movimiento que él mismo impulsó transformando irreversiblemente la cultura y el pensamiento de esa macro-región. Aquí está, en efecto, la serie de anulaciones mutuas: la alternancia entre euforia y disforia en cuya oscilación se debatió su obra; la conciencia autocrítica del intelectual en su quehacer político y

la búsqueda de reconciliación; la afirmación de la actitud antropofágica (los violines ajenos), el encantamiento con lo lúdico en las dimensiones de la intimidad (a *furto*/ a hurtadillas); y sobre todo, un tema central ya identificado por la crítica: la fragmentación del sujeto lírico.

Pero el tema de la personalidad dividida o, como él afirmaba, la *personalidad arlequin* a partir de la superposición de fragmentos, no reproduce tan sólo la vivencia dramática del mundo quebrado, según la sensibilidad moderna, sino también la festiva alegoría de la personalidad desbordada, arcaica y bajtiniana, la cual, en vez de quedarse en la conmisericordia, se multiplica y diversifica (de trescientos a trescientos cincuenta, o más) como asumiendo gozosamente toda diversidad de lenguajes y géneros posibles, la propia variedad de raíces que caracteriza la cultura brasileña, y la libertad de desplazarse hacia cualquier dimensión en la búsqueda de máscaras al servicio de una posible identidad. La de Arlequin es una de las más significativas en este sentido. Desde sus orígenes en el teatro francés medieval, donde *Hellequin* era la representación cómica del diablo, pasó por los escenarios europeos del XVI y el XVII con su traje llamativo y sus rombos multicolores, su lenguaje rústico y procaz. En el siglo XVIII es el rey de la *Commedia dell'Arte* y habla una mezcla de dialecto veneciano con idiotismos franceses. Su mímica es "endiablada", salta, rueda, danza y canta con gestos paroxísticos y acrobáticos. Con su comportamiento "poco serio y sin dignidad", incapaz de "mantener la palabra", llega hasta la modernidad y Mário de Andrade la integra a su visión del poeta vanguardista.

El poema es paradigmático también en ese sentido, ya que retoma y consolida en otra perspectiva el mismo estado de espíritu y sensibilidad que comparte con la poesía modernista del 30, ya asentadas las conquistas de la vanguardia heroica del 22, es decir, el ritmo libre, el predominio del individualismo sobre la reglamentación, la aspereza de tono y sin falsas

complacencias, el humor afectuoso y tolerante. Ello explica que sea reproducido en casi todos los manuales y antologías como la mejor realización explícita y condensada de la *desvairada* identidad marioandradina.

Los contemporáneos que lo conocieron, así como los críticos y estudiosos posteriores, sabían de los "trescientos" Mários que Mário fue.⁵ Y esta inquietante multiplicidad, cuando se quiere reinsertar el poema en el *corpus* general de su poética, se amplía en tantas otras formas simultáneas, a menudo antagónicas, que cultivó con irrestricta autoridad: notas líricas (poemas cortos), meditaciones (composiciones largas), sonetos irónicos, poesía amorosa, y la serie de poemas con títulos musicales ("momentos", "nocturnos", "improvisos").

Los temas y tonos también varían de acuerdo al sistema de sus referentes poéticos, el cual resulta amplio y complejo, y constantemente *enfibraturado* en varios subsistemas que apuntan a distintas procedencias. Desde la poesía experimental y de hermético coloquialismo (con giros locales, términos folklóricos, juegos de palabras y temas de circunstancia), hasta la poesía social, de inspiración épica o satírica, que fustiga con feroces parodias los aspectos más decadentes de la sociedad. Fue también un poeta urbano y le cantó a la ciudad moderna, también ella *arlequin*, mezclada, heterogénea y bulliciosa; al despertar de sus calles y paseos, como un *flâneur* desocupado y entretenido, perdido nuevamente en la São Paulo "comoção de minha vida", identificándola con su propia intimidad: «minha alma cidade das greves sangrentas». E hizo lírica amorosa, grave y serena, con una delicada entrega difícil de encontrar en otro poeta de su tiempo, con sus poemas llamados "azules" que cantan al amor desde una perspectiva de plenitud y regeneración, sin ironías ni desgarramiento, apenas en la gratuidad del pequeño milagro.

Le cantó a la pereza y a la disponibilidad gentil, rasgos que reivindicó como verdadero carácter nacional, secreta ele-

gancia de un pueblo que amaba soñarse siempre joven, libre del peso del pasado, de los rencores y de la noción de pecado. En una carta a Manuel Bandeira, fechada en 1931, eleva la pereza hasta el centro de una filosofía privada, utopía de un mundo pacífico basado en la contemplación estética y libre de la lógica capitalista, con sus obtusos paradigmas de productividad y servidumbre: querría una civilización de "la paciencia y la pereza, enormemente desprovista de placeres y de dolores, fundamentada en el calor y en la humildad, en un cuerpo pálido, agotado por la fiebre, totalmente sin día ni noche, espiritualísimo sin embargo, deslizándose lentamente sobre las aguas del gran río". Era una de sus teorizaciones más fabuladas, y ya la había adelantado en un artículo de crítica musical titulado "A divina preguiça", publicado en *A Gazeta* en 1917.

La invención de una identidad subversiva y en constante transformación, basada en el ocio creador, también se plasma en su más famosa novela. Aquí la aventura de la nacionalidad parodiada a través del héroe de "nossa gente", llamado Macunaíma —cuya raíz etimológica quiere decir *el gran mal*— requiere de todas las multiplicidades culturales que conjuga la identidad latinoamericana, y no solamente brasileña; pues es naturaleza de este héroe confundirse constantemente con otros, con sus propios enemigos (antropofágicamente), transformarse en cualquier cosa, en máquina (en técnica importada), en antihéroe, hasta intercambiar su conciencia con la de un hispanoamericano colgada de un árbol.

Otro de los subsistemas que alimenta su identidad literaria es el que incorpora a la poesía su experiencia de investigador de cultura. Sus estudios y exploraciones en el campo de la etnología, el folklore, el arte barroco del siglo XVIII, la música erudita, la cultura popular nordestina, la estética europea, la medicina y los ritos indígenas, forman múltiples ramificaciones temáticas y discursivas, y constituyen el hipotexto de muchos poemas de *Paulicéia desvairada* (1922), *Clã do Jabutí* (1927),

Remate de Males (1930) y *Lira paulistana* (1945). Es por esta razón que su poesía amerita una decodificación cuidadosa de sus claves culturales más profundas.

Por último —y desde siempre— se tematizó a sí mismo, con nombre y apellido, diseñando sus 350 máscaras y disfraces, su yo desgarrado en la misma heterogeneidad estructural de la cultura brasileña, diluido/adherido a su amada ciudad, yo contra yo, en su atormentada conciencia de artista. Por eso, además de escindir-se en los retazos como un rompecabezas multicolor, usando de manera indiscriminada todos los *collages* y transvasamientos sinestésicos entre música, cine y pintura, se extiende sobre su subjetividad como un gran mapa viviente. Y se entrega en pleno con todo lo que es; se expone, y expone su casa con todos sus amados recintos, con su querido piano, los 15.000 libros desempolvados cada año por la devota tía, sus colecciones de arte con tanto esfuerzo reunidas, la monumental correspondencia al día, las miles de fichas. Lo imaginamos siempre alerta, organizado, matutino, contestando cartas sin discriminación —sea a sus pares, con quienes discute los últimos libros e interpreta los hechos de su tiempo, sea al confuso estudiante que desde una lejana aldea del Amazonas le pide orientación. Pregones callejeros suben por la ventana de su estudio en la calle Lopes Chaves N° 546 —*Batat 'assat o forn!*— y depositan en las páginas de su amada *Manuela*,⁶ junto al aroma de las papas asadas, la euforia de la modernización brasileña, la implantación de los ferrocarriles nacionales en 1922, las nuevas leyes de inmigración, la marcha de los estudiantes, las huelgas de los anarquistas italianos, los gritos y hierros que anuncian la revolución constitucionalista de 1932 y el golpe de 1934. El es al mismo tiempo, como señala un importante trabajo de João Luiz Lafetá,⁷ esa multiplicidad de máscaras detrás de las cuales se intercambian voces, y habla el negro en la boca del blanco, y el blanco en la del negro, el hombre en la voz de la mujer, el capitalista en el obrero, y el obrero en la pesadilla del capitalista, y cuyo sujeto lírico se complace en

la libertad de todas las enunciaciones, completamente ajeno al trascendentalismo protagónico. Salta así del *trovador arlequinal* al poeta *malandro* (Arlequín modernizado que pasa al escenario más turbio de la gran ciudad), y de allí al poeta *aplicado* y maduro que asume sus responsabilidades en la construcción de la cultura nacional. De este modo, quedan integradas a su poesía también sus responsabilidades de hombre público, de catedrático y guía intelectual, comprometido con una perspectiva ética de la vida humana, la cual entendió siempre como construcción y trabajo, como el destino elegido y asumido por propia voluntad, aunque en diálogo constante con su yo privado y con las contradicciones de sus sentimientos.

Hizo entonces poesía autorreferencial o *autobiográfica*, si cabe el término, pero con impulsos de colectividad, mimetizándose y confundiéndose con aquello que lo absorbía y enamoraba: las distintas formas simbólicas del imaginario brasileño que construían y reformulaban incesantemente su identidad cultural. Al mismo tiempo, fusionada y dividida, inocente y astuta, la mirada de su poesía entrega una "espúrea" vindicación confesional en sentido paradójico: expone su yo para mejor emprender la huida de sí que implica toda confesión, esperando que otro yo regenerado finalmente aparezca; pues la Confesión "no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma".⁸

3

Pero no son suficientes las pseudoconfesiones de la poesía para capturar su cambiante rostro. Pues esa trayectoria polifacética, imbricada, o *enfibraturada* como él mismo diría, no se expresó solamente en ese género. En realidad, no hubo disciplina que no le mereciera atención; y además de creador y crítico literario, fue crítico musical, catedrático de estética e historia de la música, teórico de arte, columnista, fundador de

la primera Discoteca Pública del país. Y mientras más erudito, más participante: promueve concursos, restauración de iglesias, crea parques infantiles, da conferencias, defiende el cine nacional, inventa una *gramatiquinha brasileira*, siempre sin moverse del Brasil, rechazando las invitaciones internacionales que iban aumentando al mismo ritmo de las numerosas traducciones de su obra. Y dejó tal cantidad de estudios y clasificaciones sobre los temas más diversos, con aportes en tan variadas disciplinas, que hoy su archivo personal constituye un legado todavía no totalmente clasificado, a partir del cual se siguen elaborando diccionarios, enciclopedias, historias y revisiones; un proceso que ameritó la fundación de un nuevo espacio académico en la Universidad de São Paulo, el *Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*, con un cuerpo de investigadores y estudiantes a su servicio para continuar la labor interrumpida por la muerte.

Podría afirmarse sin lugar a dudas que en el giro de las décadas, entre 1924 y 1944, Mário de Andrade fundó el *corpus* clásico de la cultura moderna brasileña; lo que hoy llamaríamos las bases de los “estudios culturales”, en la viva circulación entre distintas disciplinas. Hurgando en el pasado, iluminó las artes plásticas rescatando figuras desconocidas, con nuevos contenidos y problemáticas. Fundamentó la importancia de los pintores del siglo XVIII, como el Padre Jesuino de Monte Carmelo; así como también la magnitud y originalidad de la obra escultórica del Aleijadinho, la cual explicó no como producto (pasivo) de la colonia, sino lo contrario, como estimulante de la vida social que aportó la cultura del mulato. El oro de las minas fue un factor de fijación de la vida colonial, dice, y esto permitió la afirmación del mulato en la música, la pintura, la escultura y la arquitectura de iglesias en todo Bahia, Pernambuco, Vila Rica y Mariana, a mediados de 1700. La incompreensión del Aleijadinho por los visitantes y críticos extranjeros, dice, se debe al enorme movimiento de reactivación del pasado que él realiza vertiginosamente, modulando géneros

y estilos, "recordando" y alterando hasta a los pintores italianos primitivos.

La reflexión estética también fue constante en su pensamiento, sea en composiciones autónomas, sea en el correr de sus numerosos artículos, cartas y diferentes testimonios. Basta tal vez una única referencia para aproximarnos a su identidad como teórico: un pequeño estudio sobre el dibujo, resultado de la cuidadosa preparación de sus clases. Al compararlo con la pintura, destaca en el dibujo su naturaleza sutil y fragmentaria, su carácter transitorio. Es un arte que rehuye la composición—dice—porque permanece como un hecho abierto, intelectual y antiplástico, libre de interrumpirse o abandonarse en cualquier momento. No está condenado a encerrarse en un marco, como la pintura, y tampoco lo exige. El escritor se encanta con su forma amable, accesible y doméstica: el dibujo puede hojearse, guardarse en carpetas, llevarse encima, compartirse como un poema, un soneto o una cuarteta. La pintura aspira a la eternidad, el dibujo es agnóstico y finito.

Finitud, agnosticismo, predominio de la visión estética. Desde el fondo de sus preferencias y atenciones, Mário de Andrade deja aflorar sus afinidades electivas. Reitera su atracción por lo rapsódico y fragmentado, en contra de las trascendencias y las solemnidades del canon; es esencialmente frontero y fantasioso, e intolerante a normas externas; pero tampoco avala la mediocridad, las improvisaciones, el mal gusto, el primarismo y la superficialidad de muchos de sus contemporáneos. En todos estos trabajos llenos de apasionada entrega, tanto en los que asumía la voz del "crítico profesional" como en aquellos donde hacía "crítica de artista", su preocupación por conjugar el dato histórico, la reconstrucción erudita y la pertinencia situacional, es constante. «¿Para qué nos sirve, y qué nos dice esto que encontramos?», se pregunta. Explorador desconfiado, busca las fuentes de las fuentes: «¿Quién dice que es así?». Su crítica literaria, después reunida en *O empalhador de*

passarinhos (1946), es una práctica radical en este sentido, pues se ocupa sólo de las obras significativas de su tiempo, aplicando un enfoque crítico profundo que atiende simultáneamente al contenido social de la obra, a la personalidad del artista y a su construcción formal.⁹ En su modo de valorar, descubrir, proyectar e involucrarse íntimamente con su objeto de estudio, Mário de Andrade se revela de una asombrosa actualidad y perspicacia. Explicitando siempre su lugar de enunciación, cultural e históricamente localizado, legitima una perspectiva abiertamente *interesada* desde el punto de vista ideológico, con la cual cuestiona las rigideces del canon metropolitano en la valoración desenfocada de los productos locales, y entrega la formulación en vivo de sus planteamientos y convicciones, relativizándolos, justificándolos, construyendo así un discurso antiparadigmático con el cual sólo hoy estamos familiarizados.

4

Pero de las 300 identidades que manipula su obra, la dimensión musical fue quizás la más amada y reiterada por su carácter *asignificante*, lo cual la convertía paradójicamente en el mejor amplificador de todas las identidades. El la consideraba la más social de todas las artes, y teoriza abundantemente sobre su naturaleza y propiedades, incluso terapéuticas, como señala en *Namoro com a medicina*.

Sus aportes en este campo siguen siendo invalorable. Recuperó composiciones musicales perdidas, como las *Modinhas Imperiais* del siglo XIX: 16 partituras cuidadosamente analizadas en la introducción, con esa fascinante mezcla de humor y rigor que caracteriza su estilo crítico, las cuales constituyen hoy día una rareza bibliográfica.¹⁰ Rastreó la evolución social de la música del Brasil, marcando sus diferencias entre formas rurales y formas urbanas. Alertó sobre las implicaciones de la reproducción técnica en la recopilación de cantos folklóricos, en

el mejor sentido benjaminiano, ya que la grabación en disco anulaba los efectos nasales de la voz del cantador, se perdía de ese modo el rasgo definitorio de un arte tan antiguo, excluyéndolo definitivamente del mundo moderno. Hizo investigaciones sobre el folkllore musical, recogido personalmente a través de sus viajes por el Nordeste del Brasil, entre 1928 y 1929, y consignado en un encantador diario de "viajes etnográficos", después publicado bajo el título *O turista aprendiz*. Recopiló música de hechicería, danzas dramáticas, melodías *do boi*, y otras composiciones musicales del Brasil profundo.

Conjuntamente a este rescate del pasado, mediante el estudio y clasificación de formas musicales arcaicas, Mário de Andrade se sabía en el centro de la coyuntura moderna que ama la variedad y acelera los cambios del gusto artístico. Por eso también le tocó registrar los eventos internacionales de la música contemporánea, tal como se disfrutaba en las elegantes salas de concierto de São Paulo, con una atención sostenida y exigente. Para tener una idea de su formidable capacidad de trabajo en este campo, basta recordar que en la columna a su cargo en el *Diário de São Paulo* publicó, en el lapso de dos años, 160 artículos de crítica musical. Igualmente, entre 1927 y 1932 fueron más de 700 sus crónicas en el *Diário Nacional*, de las cuales casi 400 están dedicadas a la música. En ellas juzgó el valor musical de las obras, registró el aporte de cada intérprete, las implicaciones políticas y culturales de los repertorios, la competencia de los músicos y sus directores; todo ello, enriquecido con la información de libros y partituras recientemente publicadas, y con una asombrosa información histórica sobre la época de los compositores.¹¹

La música fue una dimensión de las más *interventoras* y *enfibraturadas* de su obra. Y él la ejerció en todas sus variantes: como intérprete privado e investigador, como teórico e historiador, y como modesto profesor de piano. La música no solamente impregna su poesía y su narrativa cual fuente subterránea,

como es de esperar, sino que es el propio instrumento de sus sátiras, cuando decide instrumentalizar las obras musicales como parodias de la modernidad (como es el caso de *O banquete*); es el campo semántico que nutre sus metáforas y la base sensual de todas sus alegorías. De modo que los aportes de Mário de Andrade en este campo, trascienden los de un musicólogo, en su constante interés por la música tanto erudita como popular, y tampoco se agotan en los del investigador activo, que anota, corrige, registra, rescata y resguarda, fundando una línea estética en la música del Brasil.

Tema estructurante o motivo que se reitera, no hay texto que no esté trenzado con fibras de musicalidad. Si *O banquete* constituye una crítica de las costumbres artísticas de su época, a la vez desarrolla una reflexión sobre los alcances y operaciones de la Estética, cuya protagonista y modelo ejemplar siempre es la música. También *Macunaíma* lleva su marca musical: con el subtítulo de "rapsodia", determina la novela en tanto temporalidad discontinua, y de acuerdo al carácter ambulante y fantasioso del héroe/rapsoda que se remite a las antiguas melodías populares. Otra novela, la del aprendizaje erótico, *Amar verbo intransitivo*, acompaña a su vez todo el romance entre un adolescente y su joven institutriz, subrayando la acción mediante piezas de la música alemana a manera de contrapunto.

Su crítica literaria también reconduce a los subterráneos musicales. En las novelas de José Lins do Rego, exploró los efectos de la repetición, como estructura musical característica de los llamados *cocos nordestinos*, lo cual condiciona el estilo repetitivo, melancólico y de raíz oral, de *Fogo morto* y *Riacho doce*, modelos clásicos del *corpus* novelístico nordestino.

Esta vinculación entre la música y las demás artes en la obra de Mário de Andrade, no se reduce entonces al gesto de enlazar, pues *vincular* es un modo incorrecto o insuficiente para

definir con propiedad ese tipo de relación. *Vincular* implicar juntar algo distante o separado, mientras que para él la música es un “punto de vista explicativo” para comprender el arte; una posición privilegiada para enfocar la investigación de la modernidad cultural, y por lo tanto una metáfora totalizadora para la interpretación de la vida de su tiempo.

Tal vez por ese motivo, la música —la más social de todas las artes, como se dijo— otorga una coherencia interna al pensamiento de Mário de Andrade, a pesar de todas las máscaras y divisiones que lo atormentaron. Ella reconduce secretamente toda su acción histórica a una definición ética de la vida: es la oculta pincelada familiar que define sus retratos y autorretratos, formados y deformados por todas las rupturas y fragmentaciones del artista. La música constituye la fibra unificadora de lo desgarrado en la identidad marioandradina, como si la supremacía de un “yo musical” se impusiera a los demás, guiando delicadamente al todo disperso y agrupándolo alrededor de una columna sonora interior.

En vez de permanecer en la alternancia circular, esta figura excepcional orientó la heterogeneidad de su universo cultural hacia el trabajo disciplinado, e intentó conjugar el experimentalismo estético y lingüístico más *desvaído* con la profundidad teórica que le daba su vasta cultura, el conocimiento de otras lenguas y otras artes, y una conciencia aguda de su responsabilidad como intelectual dentro de la sociedad de su tiempo. Sólo así es posible explicarse la inmensa tarea civilizatoria que él solo realizó, y que difícilmente alcanza a plantearse una generación entera en otros tiempos y otros contextos. En este sentido, Mário de Andrade reinventa curiosamente, desde la periferia, una inteligencia renacentista y enciclopédica, un concepto totalizador del artista en el ejercicio de su libertad, irregular y sublime, cándido y tumultuoso, astuto y compasivo, uno y trescientos, sin que su individualismo sufriera afectación alguna, como él mismo dijera del Aleijadinho.

Separados por el tiempo, reunidos por la música, celebremos entonces la consagración de los trescientos Mários que existieron para nuestro bien y compañía, incluso aquél cuyo verso quedó enfibraturado en un mercantil billete de 500.

NOTAS:

- 1 Docente Titular de la Universidad Central de Venezuela. Doctora en Literatura Comparada por la UNICAMP. Asesora Académica del *Grupo de Investigación en Literatura Brasileña* (GILBRA) de la Universidad de Los Andes, Venezuela.
- 2 Versos correspondientes a distintos libros y épocas, reunidos en el volumen de *Poesías Completas*. (S. Paulo: Martins Editora, 1943/66, 20v.)
- 3 El término está en el título de su Oratorio Profano, *As enfibraturas do Ipiranga*, sátira en forma de poema dramático. Transcribo algunas voces participantes de la lista que encabeza el poema, para dar una idea de los "personajes" que hablan. *Los Orientalismos Convencionales* (escritores y demás artífices elogiables): «Largo, imponente coro afinadísimo de sopranos, contraltos, barítonos, bajos/ Las Senectudes Tremolinas (millonarios y burgueses): Coro de sopranistas/ Los Sandapilarios Indiferentes (obreros, gente pobre): barítonos y bajos/ Las Juvenilidades Auriverdes (nosotros): Tenores, siempre tenores» (la traducción es mía).
- 4 Mário de Andrade. *Remate de males*. Sao Paulo, 1930.
- 5 Es conocida la descripción de Manuel Bandeira en una de sus *Crônicas da Província do Brasil*, al considerarlo «el más romántico, el más personal, el más rebelde, el más bravo de nuestros poetas—el flexionador de adverbios de la *Paulicéia*, el desplazador de pronombres, el poseso lírico invectivador de burgueses, el puntillista del carnaval carioca, el *clown* trágico de las *Danças* (...) [y quien] se transformó en los *Poemas da negra* y en *Poemas da amiga* en el más sereno, el más disciplinado, el más azul de nuestros poetas de todos los tiempos» (la traducción es mía).

- 6 Apodo afectuoso con el cual nombraba su máquina de escribir, en honor a Manuel Bandeira.
- 7 João Luiz Lafetá. *Figuração da Intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. S. Paulo: Martins Fontes, 1986.
- 8 María Zambrano. *La confesión: género literario*. Madrid. Mondadori 1988. p.23
- 9 Ver la importante valoración que hace Álvaro Lins, en relación a este aspecto de la producción marioandradina, en su *A crítica de Mário de Andrade*, reproducida en el volumen titulado *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins* (Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1983), donde puede leerse lo siguiente: «Al no considerar la crítica como el género fundamental de su obra, al no vincularse con ella como alguien que definirá y realizará su propia existencia dentro de sus paradigmas, Mário de Andrade demostraba una cierta indiferencia respecto a los juicios y sistemas, preocupado principalmente por el juego de las ideas y la discusión de problemas de estilo, de técnica y de composición. Solamente era riguroso, analítico y discriminador, ante los libros o autores que realmente le apasionaban, y a los cuales consideraba verdaderamente importantes. A los mediocres les lanzaba algunos adjetivos amables, a veces vagos y convencionales (...)» (pag. 25, la traducción es mía).
- 10 La hermosa edición de 1980 (*Modinhas Imperiais*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia), reproduce en la portada un grabado de Rugendas con un fogoso amante entrando (o saliendo) por un balcón tropical a los brazos de una joven, bajo la vigilancia complaciente de una celestina. En el suelo, las huellas de la velada placentera: un cojín bordado, una bandola, un libro de música abierto.
- 11 Estas crónicas están publicadas bajo el título *Música e Jornalismo - Diário de São Paulo* (São Paulo, Edusp/Hucitec, 1993).