

# LA CONSTRUCCIÓN DE UNA “LENGUA BRASILEÑA” EN *AMAR*, *VERBO INTRANSITIVO*, DE MÁRIO DE ANDRADE

María Esperanza Gil

Universidad Nacional de Mar del Plata  
[ maria\_esperanza\_gil@hotmail.com ]

**Resumen:** El artículo presenta una lectura crítica de la novela *Amar, verbo intransitivo* del brasileño Mário de Andrade. Publicado en 1926, el texto forma parte del Movimiento Modernista que tuvo como uno de sus principales objetivos la renovación de la lengua literaria. En este trabajo se analizan algunos de los procedimientos puestos en juego por el autor para producir esa renovación y se estudia lo que la crítica y el propio autor denominaron “lengua brasileña”. Esta expresión remite a una construcción lingüística que, mediante el montaje de elementos léxicos y sintácticos, busca aproximar el lenguaje literario a las formas de la oralidad brasileña y diferenciarse del portugués de Portugal. Partiendo del análisis textual y estableciendo relaciones con otros textos de la obra de Mário de Andrade, principalmente su correspondencia, este trabajo busca establecer los vínculos entre la novela y su contexto de producción, esto es, la vanguardia literaria de la década del '20. En este sentido, se problematiza la relación entre los procedimientos de renovación lingüística empleados por Mário de Andrade y otras propuestas modernistas.

**Palabras clave:** Mário de Andrade - literatura brasileña - modernismo.

La diversidad de géneros que conforman la obra Mário de Andrade (poesía, ensayo, cuento, novela y crónica) es una consecuencia necesaria de la densidad estética y teórica de su pensamiento sobre la literatura y el arte. Sin embargo, en la diversidad de géneros de escritura resuena siempre la búsqueda de un lenguaje capaz de expresar, primero, una identidad artística propia y, luego, una identidad nacional cuya existencia nunca es puesta en duda. Nuestra principal hipótesis es que el objeto denominado “lengua brasileña” constituye la respuesta a esa búsqueda<sup>1</sup>.

1 Mário de Andrade se refería a este objeto en formas diversas: *língua brasileira* –concepto que técnicamente no existe y que se refiere al Portugués Brasileño, considerado una variante del Portugués de Portugal–, *fala brasileira*, *língua geral* y *língua nacional* entre otras. Si bien el uso de una u otra expresión en determinados contextos remite a diferentes concepciones del objeto, también es frecuente que el autor utilice unas u otras como equivalentes. Este uso poco específico se da principalmente en los textos epistolares y en manuscritos en los que plasma primeras versiones de una reflexión.

Al hablar de “lengua brasileña” tomamos una denominación creada por el autor para referirnos a un objeto cuyo espacio de realización literaria es la propia escritura de Mário de Andrade. El carácter de este objeto es estético y, mediante el análisis textual, observaremos que posee un funcionamiento específico dentro de los mecanismos ficcionales de *Amar, verbo intransitivo*, fuera de los cuales no tiene existencia real: pertenecen al habla brasileña los materiales que lo constituyen—*brasileirismos*, palabras en lengua tupí, palabras en lenguas africanas, rasgos sintácticos— pero no el objeto que los integra, esto es, la “lengua brasileña”. El carácter ficcional de este “constructo” explica su disolución fuera de los límites de la narrativa del autor.

El género epistolar—que atraviesa la obra de Mário de Andrade ya que a lo largo de su vida dialoga con diversos interlocutores, la mayoría de ellos artistas— permite confrontar nuestro objeto de estudio, principalmente a partir del intercambio que consideramos más fluido: las cartas enviadas a Manuel Bandeira<sup>2</sup>. En estas cartas, se despliega un espacio versátil de escritura en el que convergen diversos tipos discursivos: además del relato que reproduce aspectos de la vida cotidiana y que pertenece al orden de lo afectivo—la zona de escritura que podríamos considerar más íntima— las cartas presentan otras líneas temáticas fundamentales para nuestra investigación. En estos escritos puede leerse el proceso de creación del texto literario:

A carta é ‘laboratório’ onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca do sentido) e torna manifesto as motivações externas que ‘precisam a circunstância’ da criação. A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação lingüística e o desvendamento confessional. (De Moraes 2001: 14)

La correspondencia nos permitirá entrever cómo fue producido, cuál fue la recepción y cuáles las etapas de formulación del proyecto de construcción de una “lengua brasileña”.

### ***Amar, verbo intransitivo en filigranas***

En una carta del 15 de noviembre de 1923, Mário de Andrade comunica a Manuel Bandeira el estado actual de sus trabajos, tópico recurrente en la correspondencia entre ambos:

---

2 Para nuestra investigación, nos basamos en la versión publicada por el IEB y la Editorial de la Universidade de São Paulo organizada por Marcos Antonio de Moraes, cuyo establecimiento de texto resulta de las cartas publicadas por Bandeira en 1958 y de los quince manuscritos originales de Mário de Andrade que se conservan. Esto permite advertir que en la edición de Bandeira se censuran fragmentos y nombres y se interrumpe la serie de correspondencia en 1935, además de omitirse muchas cartas anteriores a esa fecha. Por otra parte, la edición de De Moraes presenta las cartas escritas por Manuel Bandeira, que fueron guardadas en el archivo de Mário de Andrade, en un ordenamiento cronológico que permite reconstruir el diálogo sostenido durante 22 años por estos dos autores.

Escrevo um romance, Manuel. É *Fräulein*. Está bastante avançado. Todo tempo meu que tenho, dou-o ao novo livro. Estou satisfeito comigo mesmo. Assim que terminar, antes da redação definitiva, mandar-to-ei para o *Imprimatur*. Mas é a principal razão por que ando seqüestrado dos amigos e das cartas. (De Moraes 2001: 104)

*Fräulein* es el título provisorio que *Amar, verbo intransitivo* recibió en su etapa de escritura. Hasta ese momento, Andrade lo consideraba un *romance*, aunque luego se publicaría con el subtítulo *Idílio*. El envío prometido a su interlocutor para una lectura anterior a la publicación nunca se produjo. Sin embargo, a partir de esta primera mención, en reiteradas oportunidades habrá intercambios entre ambos en los cuales se reflexiona acerca del proceso de escritura de la novela. En 1924, parece producirse la redacción definitiva del texto, según queda registrado en una breve mención en carta del 29 de septiembre: “Copio pela 3ª e espero última vez o romance *Fräulein*” (De Moraes 2001: 130).

La publicación de *Amar, verbo intransitivo* se realizó por cuenta del autor en 1927 y la repercusión que obtuvo entre los críticos fue desfavorable. Las cartas comienzan a dar cuenta de un sentimiento de incompreensión que parece afirmarse progresivamente y, si bien la importancia concedida a la recepción crítica de sus trabajos irá decreciendo desde fines de 1927 en adelante, la reacción inmediata ante los comentarios y críticas sobre *Amar, verbo intransitivo* muestra una evidente indignación:

...inda não encontrei um que me contasse para mim, que me explicasse pros outros, são elogios são insultos, quem que faz crítica neste país? Crítica verdadeira? Só eu mesmo. Pode ser que erre porém faço crítica, livro pra mim hoje não passa dum jeito da gente manosear um caráter, beijar na boca uma alma de gente como a gente e tão diferente no en tanto. Isso é que é bom num livro, isso é que livro mostra bem mais que as outras artes, isso que ninguém percebe aqui. Estou fatigado. A publicação dum livro da importância capital que nem o *Amar, verbo intransitivo*, quem que percebeu essa importância? Importância pra mim e de mim quero falar. Quem me percebeu? Recebo elogios, recebo descomposturas, já tiveram o descaramento de falar que é o melhor romance brasileiro e tiveram o descaramento de falar o contrário também. (De Moraes 2001: 340)

El 24 de abril de 1927, Bandeira escribe a su amigo lamentando la pérdida de una misiva anterior en la cual daba sus “impresiones” sobre *Amar, verbo intransitivo*. Junto con la carta, Bandeira escribe un artículo sobre la novela para la revista *A Semana*, de Pará<sup>3</sup>. Sobre este artículo, dice: “Não fiz crítica: falei do romance, de você, me estendendo mais sobre a questão da linguagem, pra preparar os seus futuros leitores” (De Moraes 2001: 344). La lectura de

---

3 El artículo escrito por Manuel Bandeira se publica en el número correspondiente al 23 de marzo bajo el título *Amar, verbo intransitivo*. Mário de Andrade conservaba una copia en su archivo, pero ésta fue recibida tiempo después de su publicación, remitida en una carta de Bandeira del 23 de agosto de 1928.

Bandeira, contenida en la carta extraviada, es irrecuperable. Afortunadamente, Bandeira reconstruye algunos fragmentos de ese texto:

Não sei repetir o que lhe escrevi há dois meses. A impressão que me causou a leitura foi mais forte que a audição. Disse na carta, me lembro, e no artigo que impressão análoga à que me produziu o *Dédalo* de Joyce. Neste sentido que ambas as obras são profundas ao mesmo tempo pelo sentimento nacional e pelo sentimento universal. Creio que você entenderá a aproximação que fiz dos dois romances.

Li o *Amar* com delícia, não só na parte propriamente idílica, como nas discussões de fundo social ou psicológico, antipáticas a tanta gente. Na realidade você me interessou, e quando um sujeito me interessa não queixo que ele divague mesmo no meio da história mais bonita. Prao meu gosto o livro está bom, tal qual está. (De Moraes 2001: 344)

La referencia a la audición del texto (“A impressão que me causou a lectura foi mais forte que a audição”) es llamativa: tal vez Bandeira se esté refiriendo a los efectos que el texto busca producir mediante ciertos procedimientos ligados a la musicalidad. De cualquier forma el problema lingüístico, ausente en la carta fuera de esta breve referencia, es el punto central del artículo publicado en *A Semana*. El abordaje de la cuestión lingüística no es solamente el producto de un interés crítico de Bandeira, sino de un objetivo manifiesto: preparar a los futuros lectores para el lenguaje con el que van a enfrentarse. Por eso, afirma en el artículo:

É preciso prevenir o público... A linguagem do romance está toda errada [Errada no sentido portugua da gramática que aprendemos em meninos. Do ponto de vista brasileiro, porém, ela é que está certa, a de todos os outros livros é que está errada.]. Mário se impõe à sistematização dos nossos modismos. Emprega con denodo simples prosódia e sintaxe correntes na linguagem despretenhosa de todos os brasileiros bem educados. (De Moraes 345 y Porto Ancona Lopez 1995: 5)

A partir de esta advertencia pueden realizarse dos lecturas. La primera de ellas se vincula con la operatoria de vanguardia que Jorge Schwartz define como “la posibilidad de pensar un nuevo lenguaje o los esfuerzos por renovar los lenguajes existentes” (Schwartz 2002: 55). Con su advertencia, Manuel Bandeira confirma la existencia de un público lector no habituado al empleo literario de un lenguaje que, sin embargo, es corriente entre todos los brasileños *bien educados*. Desde esta perspectiva, el sentimiento de incomprensión que se venía manifestando en las cartas de Mário de Andrade adquiere un sentido que excede el de su propia inseguridad: existe, efectivamente, una filiación entre su escritura y el error, lo cual dirige la recepción de su obra hacia la incomprensión. Pero puede proponerse una segunda lectura, esta vez, orientada hacia la configuración del campo intelectual de la época. Si en 1927, años después de la *Semana del Arte Moderno* y del *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil* todavía es necesario prevenir al público lector por el lenguaje con el que va a enfrentarse en *Amar, verbo intransitivo*, es

posible suponer que los intentos de renovación del lenguaje efectuados hasta el momento no habían alcanzado tal grado de radicalidad.

En el lapso de un año, la recepción crítica de la obra de Andrade dará un vuelco: a partir de *Macunaíma* (1928) adviene su consagración como principal novelista del Modernismo. Esta consagración se produce en el interior de un campo intelectual tan reducido como la circulación de los textos del Modernismo brasileño en general y los de Andrade en particular. La noción de público, aún en la actualidad, precisa ser especificada a la luz del estado de circulación de la literatura brasileña trazado por Silviano Santiago, entre otros, definida como *limitada* y *deficitaria* (1982). En 1928, cuando *Macunaíma* comienza a circular, sus lectores son casi sin excepción escritores. La tirada de la primera edición, a cargo del autor, es de 800 ejemplares y la segunda, formando parte de las obras completas editadas por Martins en 1944, es de 3000 ejemplares (Porto Ancona Lopes 1996: 39). Lo cual confirma la siguiente afirmación de Santiago:

Os textos mais audaciosos dos anos 20 só começaram a ser consumidos regularmente na década dos 60, ou mesmo no ano de comemoração do cinquentenário da *Semana de Arte Moderna*. É o caso dos romances experimentais de Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), ou de Mário de Andrade, *Macunaíma*. E podemos levantar a hipótese de que ainda estariam negligenciados pelo leitor comum caso não existissem, por detrás da publicidade de Oswald, os agressivos grupos Concreto e Práxis de São Paulo e, por detrás do romance de Mário, a versão cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade. (Santiago 1982: 26)

Es decir que tanto el rechazo como la aceptación de la obra de Mário de Andrade, tendencias críticas sucesivas durante la década del '20, se produce básicamente dentro del campo intelectual con una participación mínima del público lector. De acuerdo con el siguiente fragmento, del 6 de abril de 1927, podemos suponer que este vuelco en la opinión de los críticos no sorprendió al autor:

Palavra que sinto pena de publicar em seguida o *Clã* e *Macunaíma* que são livros de que eles vão gostar porque 'divertem'. No fundo essa moçada deve estar ainda buscando arte-pura, querem se divertir, paciência. Para gente gostar dum livro esse livro deve divertir a gente senão o livro é ruim. Eis a lei. (De Moraes 2001: 340)

El fragmento citado nos muestra, en principio, una aguda reflexión sobre el campo artístico e intelectual de la época, que permite predecir las coordenadas de recepción de la obra. Desde la óptica del autor, el gusto de sus contemporáneos se rige por la diversión y por lo tanto él sabe que *Macunaíma* va a gustarles porque es un libro que divierte. En esta apreciación, Andrade está advirtiendo una tendencia fundamental del Modernismo brasileño: el uso de la parodia como posibilidad de relacionarse con los diversos materiales ofrecidos por la tradición artística. Esta operatoria, que efectivamente está presente en *Macunaíma*, establece una relación directa con la poética propuesta en el Manifiesto Antropófago

y puede tomarse como una llave para entender por qué, poco tiempo después de la aparición de *Amar, verbo intransitivo*, la recepción crítica se transforma y pasa del rechazo a la aceptación.

## Materialidad de la “lengua brasileña”

Instalada en una zona de conflicto entre la práctica literaria individual y la búsqueda de una identidad artística nacional, la “lengua brasileña” puede considerarse sincrónicamente como una de las formas en que el arte de vanguardia intentó renovar los medios expresivos existentes; diacrónicamente representa uno de los momentos de mayor autonomía de la literatura brasileña. Incorporando elementos de distintas tradiciones selectivamente, Mário de Andrade reúne en su estética de los años '20 una diversidad lingüística y literaria que resulta del cruce con diversas expresiones culturales. Su originalidad reside en el manejo hábil de esas fuentes y en la capacidad para resignificarlas dentro de universos ficcionales cuyo diseño admite la heterogeneidad.

Nuestro objetivo es ahora caracterizar algunos aspectos de la “lengua brasileña” en *Amar, verbo intransitivo*, para ello, retomaremos una perspectiva planteada por Mário de Andrade durante los años '20 según la cual, los elementos característicos de la “lengua brasileña” pueden organizarse en dos zonas: léxica y sintáctica. Agregaremos a esta perspectiva otra zona de análisis, vinculada con el aspecto fónico del trabajo textual, entendido en un sentido amplio como relativo a la sonoridad.

En el nivel lexical y, más específicamente, en la selección léxica, adquiere una importancia fundamental la operatoria lingüística de “desgeograficación”. Tal como lo señala Porto Ancona Lopez en su estudio introductorio, el narrador de esta novela es el antecesor del rapsoda de *Macunaíma* que mezcla elementos del habla del Brasil urbano y rural de diversas regiones (Porto Ancona Lopez 1995: 26). Los aportes lingüísticos que surgieron en territorio americano a partir del período colonial, que modificaron la lengua portuguesa europea a partir del cruce con lenguas indígenas y africanas, son la base de esta selección léxica. Insistiremos en el carácter literario de esta construcción resaltando que no se trata de un calco del habla –lo cual explica el efecto de extrañamiento que produce– y daremos una explicación más detallada de este hecho. Tanto los *brasileirismos* –palabras creadas y adoptadas en el habla brasileña a partir del período colonial– como las palabras provenientes de la lengua tupí y las palabras pertenecientes a las diversas lenguas africanas (*ioruba-nagô, fon, quicongo* y principalmente *quimbundo*) sirven de material para la construcción de la “lengua brasileña” y conforman la variante del portugués hablado en Brasil. La puesta en contacto de estos elementos no es una invención original de Mário de Andrade, sin embargo, la incorporación de estos elementos al discurso literario en una organización no jerárquica, así como su disposición en un ámbito ficcional que rechaza el criterio de veracidad

suponen una diferencia con el verosímil realista-regionalista y una contribución innovadora a la formación de la literatura brasileña.

Dentro de esta organización ficcional, la incorporación de *brasileirismos* produce frecuentemente un efecto de contraste que agrega nuevos sentidos al texto, tal como puede observarse en el siguiente fragmento de *Amar, verbo intransitivo* en el cual se hace referencia a un retrato familiar de los Sousa Costa:

Quanto à tona da vida, já se conhece bem a fotografia: A mãe está sentada com a família menorzinha no colo. O pai de pé descansa protetoramente no ombro dela a mão honrada. Em torno se arranjaram os barrigudinhos. (24)

Analizando este mismo fragmento, Porto Ancona Lopez afirma que ciertas palabras impertinentes para el contexto –como *familia* y *barrigudinhos*– sobrepone otra escena a la imagen de la familia burguesa: estos términos, típicamente utilizados en las zonas rurales del sur, contraponen la imagen de la familia campesina empobrecida al retrato de los Sousa Costa (Porto Ancona Lopez 1995: 23). El contraste lingüístico reproduce la desigualdad social a través de una forma de representación que opera mediante la yuxtaposición. Es por eso que la incorporación de *brasileirismos* no puede leerse como operatoria de verosimilización –al estilo regionalista– ya que cumple otras funciones dentro de los mecanismos de la ficción.

En la construcción lexical de la “lengua brasileña” intervienen palabras tomadas de la *gíria* –lo que en Argentina podríamos llamar lunfardo– (*gatinha*, *mucudo*), del registro oral de San Pablo (*desacochado*), Río Grande (*largada*), Amazonia (*marombas*), Mato Grosso (*mapiar*), del Noreste (*quartinhas*, *arruadas*) y el Sur (*envaretar*, *priscar*, *maçaroca*). El discurso del narrador es el principal contexto de aparición de esta diversidad lingüística y –como se verá más adelante en el análisis de dos escenas puntuales– el uso de estas palabras funciona generalmente como contraste respecto de la situación que se narra.

Entre las palabras de origen tupí, se encuentran algunas de probable aparición en la oralidad brasileña (*açu*, *guri*, *pipoca*) y nombres de especies animales (*suçuarana*, *tangará*, *guariba*, *tatupebas*, *jaboti*, *siriema*) o vegetales (*guarantã*, *peroba*, *capim*, *embiras*) que luego pasaron a formar parte del discurso especializado de la zoología y la botánica. En otros casos, Andrade introduce palabras de origen tupí que tienen un grado menor de circulación en el habla brasileña y que, en el contexto de la novela, como sucede con los *brasileirismos*, cumplen funciones específicas. En el fragmento que citaremos a continuación, se introduce la palabra *pararaca* –que en lengua tupí denomina al lugar del río donde el agua pasa rápidamente y haciendo ruido sobre las piedras– formando parte de una metáfora que alude a la voz de Fräulein: “Porém, que pena a pararaca ter parado de falar!...” (143). El contexto metafórico en el que se inscribe esta palabra nos da una perspectiva interesante para el análisis: el autor no sólo prescinde de una traducción al pie o un glosario sino que, además, construye una imagen que no puede ser entendida sin conocer específicamente el significado del término, porque no se encuentra franqueada por ningún discurso explicativo.

El funcionamiento de las palabras pertenecientes a lenguas africanas es similar al de las de origen tupí. Algunas de estas palabras se incorporaron al portugués hablado cotidianamente en Brasil debido a la influencia de la cultura *iorubá* y *banta* (*reco-reco*, *signar*, *banguela*). Otras palabras (*tocaíar*, *muxoxo*, *macota*, *sarambé*) de circulación menos frecuente en el portugués brasileño, producen un efecto de contraste respecto del contexto en el que aparecen: “E no presente pirassunungava<sup>4</sup> a dor macota de um, todos sofriam” (138). El término *macota* —que en quimbundo significa grande y poderoso— empleado en ese contexto contrasta con el entorno de la familia Sousa Costa y la situación de desengaño amoroso a la que alude. Su aparición junto con el neologismo produce un efecto sonoro y referencial de extrañamiento y, nuevamente, no está acompañado por ningún tipo de discurso explicativo que facilite la comprensión del lector.

En cuanto a los criterios utilizados por el autor para diseñar las diversas construcciones lingüísticas del texto, es importante señalar que Mário de Andrade encontraba en el “valor psicológico” de la frase un criterio apto para definir ciertos usos de la lengua portuguesa en Brasil, principalmente para regular el uso de los pronombres (Pimentel Pinto 209). Desde su óptica, la colocación pronominal era el punto más relevante a nivel sintáctico en la caracterización del habla brasileña: invirtiendo las reglas gramaticales vigentes en la época, afirmaba que el pronombre se utilizaba en Brasil al comienzo de la frase y no al final. Los ejemplos de este uso en el texto son innumerables —citaremos unos pocos casos— y puede decirse que en la escritura de la novela esta desviación respecto de la gramática es sistemática: “Lhe permitira aumentar as fábricas...” (26), “Lhe dá mesmo certa honestidade espiritual e não provoca sonhos” (30), “Lhe beijar os cabelos os olhos...” (52), “Lhe inchavam os olhos duas lágrimas de verdade” (56).

En la primera etapa de su proyecto literario, de concepciones individualistas, Mário de Andrade afirmaba que cada escritor debía dar una solución personal al problema de la colocación de pronombres y que él mismo se regiría por el criterio psicológico: por ejemplo, que usaría el pronombre al final de la frase sólo cuando su carácter fuese imperativo (Pimentel Pinto 209)<sup>5</sup>. Esto nos da una idea de lo que Andrade podría entender por “valor psicológico” y estaría vinculado con la intención del hablante, en términos de Searle (52-54). Al establecer una relación entre el habla y el “valor psicológico”, Andrade se acerca al punto de vista de los filósofos del lenguaje que hacia mediados del siglo XX van a postular la existencia de una nueva lógica, no tradicional, que rige la conversación y los actos de habla. Esta filiación, aunque lejana, resulta interesante para pensar de qué manera se vincula el proyecto estético de ruptura con la voluntad —aparentemente

4 Es neologismo del autor formado a partir de *pirar* (incendiar) y *sununga* (proveniente del tupí: rumor).

5 En el texto, se verifica este uso del pronombre al final, separado por guión tal como lo dicta la gramática, en las frases que poseen una modalidad claramente imperativa: “Peço-lhe que avise sua esposa, senhor” (19). “Chega-te bem” (149).



reguladora— de crear una gramática: Mário de Andrade, artista de vanguardia y por ende conocedor de la crisis de los diversos sistemas de representación a principios del siglo XX —la gramática entre ellos— propone una nueva estética y una nueva forma de pensar el lenguaje. No es casual, además, que proponga la importancia del “valor psicológico”: el impacto que produjo el psicoanálisis en su obra —como en las vanguardias en general— transforma radicalmente su manera de pensar la literatura y la cultura.

También consideraba otros rasgos del habla como elementos característicamente brasileños y los utilizó para construir la “lengua brasileña”. El uso del participio pasado como sustantivo, por ejemplo, es utilizado frecuentemente y suele encontrarse en fragmentos en los que, mediante la enumeración, se intenta dar un ritmo rápido a la lectura: “Empurrada sacudida revirada” (22). “Sacudida revirada, tiririca, socos” (23). La doble negación es otra de las variantes observadas por Andrade y registrada en un manuscrito en el que, además, consigna ejemplos de doble negación en textos literarios de diversos momentos históricos y de diferentes autores, desde el jesuita José de Anchieta hasta los románticos Gonçalves Dias y Castro Alves. En la novela, el uso de la doble negación es constante: “Isto doía, doía, não nega não” (65), “Assim mesmo, o Brasil não fora muito propício para ela não...” (65), “Oh não queria não!” (71). Utiliza además otras formas hoy cristalizadas en el uso cotidiano del portugués: el verbo ser en *futuro do presente*, equivalente al futuro del indicativo para el castellano, como forma interrogativa —“Mamãe, será que está doendo muito para ela?” (102), “Será que cultiva a propria dor?” (141)— y la expresión *mais ou menos* (más o menos) con un valor que él consideraba equivalente al del adjetivo calificativo —“Dona Laura estava pensando também assim mais ou menos” (62)—. En la novela aparece también la expresión *de você* sustituyendo al pronombre posesivo de segunda persona singular (*sua, seu*, equivalente al pronombre *tuya/tuyo* en castellano): “A culpa foi de você também” (60), “Só se for da de você!” (93). Debemos mencionar, por último, su uso característico de la preposición *para* en forma apocopada y con contracción del artículo que la acompaña (*pra, pro, pras, pros*).

En un nivel sintáctico, una de las formas más audaces de experimentación que aparece en el texto proviene de la adaptación de una característica de la lengua tupí (Pimentel Pinto 228). Se trata de la ubicación de la preposición al final de la frase, como puede verse en estos ejemplos: “—Mas Fräulein não tive a intenção de!” (56), “—Não sei se pus alguma coisa de Carlos nestas últimas páginas. Tive intenção de” (78). Este rasgo sintáctico de su escritura sirve, además, para potenciar el carácter fragmentario que se quiere imprimir a la narración y la frecuente interrupción que se produce en el intercambio conversacional.

Los procedimientos estéticos destinados a producir efectos sonoros singulares son analizados aquí a partir de un modo de lectura que Carlos Pacheco aplica a la narrativa de Juan Rulfo en un texto clásico de la literatura latinoamericana. Esa relación se fundamenta en que, tal como lo observa Pacheco en la ficción rulfiana, la novela de Mário de Andrade es un universo de sonido que

constituye a su lector como oyente presentando de múltiples formas el espectro sonoro (Pacheco 65). Pero el punto de contacto más importante es que en ambas poéticas se encuentra un discurso altamente elaborado que tiene como objetivo provocar una *impresión de oralidad* que nada tiene que ver con la transcripción de la oralidad propiamente dicha. Sin embargo, existen diferencias fundamentales entre ambas poéticas y no pretendemos homologarlas: consideramos que si bien Andrade realiza una construcción estética a partir de uno de los componentes de la cultura brasileña que se expresa en la oralidad, no representa –como Rulfo– “la mentalidad oral de una cultura oral” (Pacheco 68). Tomaremos sólo algunos elementos y, sobre todo, el modo de leer la ficción que se presenta en el trabajo de Carlos Pacheco.

Mário de Andrade identifica tempranamente esta tensión entre el discurso culto y la fuente de la oralidad popular como uno de los aspectos centrales de su poética, de acuerdo con el siguiente fragmento de una carta enviada a Manuel Bandeira el 25 de enero de 1925:

Porque se trata de sistematização culta e não fotografia do popular, meu caro... Por outro lado se eu não fizesse essa sistematização eu seria um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário. (De Moraes 2001: 182)

*Amar, verbo intransitivo* posee un narrador extradiegético; sin embargo, su intervención en la ficción lo acerca al lugar de un protagonista y su discurso está fuertemente contaminado por la expresión de los personajes<sup>6</sup>. Se presenta como un hablante y se refiere constantemente al carácter oral de su propio relato –“Por isso turtuviei no falar que ela pensava: ela sofre” (64)– y más específicamente se define como un hablante del portugués brasileño: “Estou falando brasileiro” (45). En la construcción del narrador/hablante, la figura del lector/oyente es una apelación constante: “Você está escutando bem?” (105). Por momentos, el narrador se mimetiza con la protagonista hasta el punto de hablar en su idioma forzando paródicamente la incorporación de una nota al pie para traducirlo: “Até macabras, zum Henker! (Nota do Autor: Equivalente a ‘C’os diabos!’ , ‘Prós demônios!’)” (65). Esta permeabilidad respecto de la forma de hablar de los personajes es una de las características del narrador, quien también adopta muletillas y se deja influenciar por el léxico de los niños. Podría decirse, inclusive, que la distancia del narrador con respecto a la acción está anulada, ya que él se ubica dentro de la escena y se dirige al lector/oyente llamando la atención sobre los aspectos auditivos del entorno: “Voz paulista, certa de chegar no fim da frase” (23); “Estes paulistas falam muito devagar, escuta só como ele arrasta a voz” (74). Las voces de los personajes se comparan con instrumentos o notas musicales:

---

6 Porto Ancona Lopez define al narrador de *Amar, verbo intransitivo* como un personaje principal y además afirma: “O Narrador de *Amar, verbo intransitivo* é, quanto à linguagem, um alter ego de Mário de Andrade; pesquisador, dono de sólida cultura, tentando ser solidário com a voz popular, unir as distâncias entre o popular e o erudito” (Porto Ancona Lopez 1995: 23).

“E no silêncio pomposo do casão o xilofone tiniu: –A governanta está aí!” (20). La atención que el narrador presta a la forma de hablar de los personajes hace que se incluyan referencias explícitas sobre la pronunciación: “O ó sai tão aberto que dá idéia do mais farto e eterno indicativo presente de todos os tempos” (97); “–Sooooou! Um minuto durou o indicativo presente” (29).

El narrador parodia la prosodia lusitana recurriendo a la transcripción fonética: “Parece até que se esforçam por falar as palavras com sutac purrtuguês, não?” (140). Sin embargo, el problema de las diferencias entre la pronunciación lusitana y brasileña queda inequívocamente planteado mediante la tematización del conflicto a través de la mirada de Fräulein. Como extranjera, se distancia de la cultura brasileña y observa, comparando siempre con su Alemania natal, las costumbres, la geografía y, principalmente, el habla de los paulistas con quienes debe convivir. Según los dichos del narrador, antes de llegar a Brasil, ella había memorizado el diccionario portugués de Michaelis y ahora, al escuchar a los Sousa Costa, advertía dramáticamente la asimetría entre el habla cotidiana y la norma: “Aquelas frases sem dicionário nem gramática irritaram-na inda mais. Queria, exigia sujeito verbo e complemento” (55). Fräulein descubre esta situación cuando escucha a los paulistas: no tiene conocimiento de las divergencias entre norma y habla hasta que se comunica oralmente con ellos.

Por otra parte, si bien la interjección no es una clase de palabra propia del registro oral, tenía para Mário de Andrade una significación especialmente importante en la configuración discursiva y la utiliza con frecuencia. Dejó un borrador entre los manuscritos de la *Gramatiquinha da fala brasileira* dedicado a reflexionar sobre lo que él consideraba una pervivencia del lenguaje primitivo:

A interjeição é o único remanescente esporádico da linguagem primitiva e que permanece nas linguas organizadas, pra expressar os casos de sentimento intenso por demais em que a gente perde toda organização psicológica de civilização e de cultura, e o homem primitivo, o selvagem que a gente tem dentro de si aparece. Quanto mais culto e mais civilizado o homem menos interjeições tem sua linguagem. (Pimentel Pinto 364)

El valor científico del análisis hecho por Mário de Andrade es evidentemente cuestionable. Sin embargo, para nuestra lectura resulta productivo ya que permite reconstruir el objetivo de un procedimiento al cual la repetición le otorga gran importancia y, sobre todo, porque representa una espontaneidad que remite al intercambio oral<sup>7</sup>. Por otra parte, insiste en la importancia de la *psicología* como criterio para interpretar el uso lingüístico. Algunas formas cristalizadas de interjección en el portugués brasileño utilizadas por Andrade –*ih*, *uhm*, *ah*– y otras –como *uhrrrh*– creadas por él mismo, a partir del valor que les imprime como restos del lenguaje primitivo, dan cuenta de una tensión entre lo civilizado y lo

---

7 La misma importancia posee el uso de interjecciones en *Macunaíma*, texto en el que son característicamente empleadas.

primitivo, tensión sobre la cual va a trabajar en *Macunaíma* pero que ya aparece inscrita en un procedimiento lingüístico de *Amar, verbo intransitivo*.

Sin embargo, la inscripción del sonido se realiza de forma evidente en el uso de onomatopeyas o vocablos derivados de esta clase de palabras: “Elza viu ele abrir a porta da pensaõ, Pãm...” (19), “De repente fogefugia assustado sem motivo colibrí. Plequeleque... pleque... pleque...” (12). En un fragmento más extenso puede observarse de qué forma las onomatopeyas se suman a otros recursos como la enumeración, la supresión de nexos coordinantes y artículos para imprimir velocidad al relato:

Susto. Os temores entram saem pelas portas fechadas. Chiuuuuu... ventinho aprehensivo. Grandes olhos espantados de Aldinha e Laurita. Porta bate. Mau agouro?... Não... Pláaa... Brancos mantos... É ilusão. (69)

El énfasis puesto en el sonido como elemento configurador de la ficción se advierte también a partir de la intervención de la música, presente en las metáforas que se refieren a las voces como instrumentos musicales y en el subtítulo elegido para la novela, *Idílio*, que remite a una tradición lírica de la antigüedad pero también a una composición musical de Wagner —el *Idílio de Sigfrido*— con la cual el narrador compara la historia del protagonista masculino. El vínculo entre música y literatura en la poética de Mário de Andrade ya ha sido señalado por la crítica —el estudio de Gilda de Mello e Souza sobre *Macunaíma* zanja definitivamente esta cuestión— y efectivamente en *Amar, verbo intransitivo* posee un papel central:

A ligação do romance com a música está no projeto do Narrador que vai nos oferecer, muitas vezes, o andamento, o compasso da cena que está registrando, como se pusesse nas mãos do leitor, não a partitura, mas o libreto de uma ópera de Wagner que completa o texto com o movimento musical. (Porto Ancona Lopez 1995: 24)

En *Amar, verbo intransitivo* la tensión entre lo culto y lo popular vuelve a aparecer en relación con la música: el texto presenta referencias al samba —*Tatu subiu no pau*, de Eduardo Souto, por ejemplo— junto con referencias a Beethoven, Strauss y principalmente Wagner. Es interesante rescatar un fragmento en el cual el narrador describe un nuevo conflicto entre la cultura musical de la protagonista y la música brasileña, haciendo hincapié en la noción de síncope:

Fräulein fazia Maria Luísa estudar no piano pequenos Lieder populares dum livro em quarto com figuras coloridas. Lhe dava também pecinhas de Schubert e alegros de Haydn... E falava sempre que não deviam cantar maxixes nem foxtrottes. Não entendía aquele sarapintado abuso da sincopa... O samba lhe dava uns arrepios de espinha e uma alegria... musical? Desprezível. Só Wagner soubera usar a sincopa no noturno do Tristão. (41-42)

Así, el elemento rítmico característico de la música afroamericana, la síncope, resulta inexplicable para Fräulein, quien desprecia el foxtrot, el maxixe y el samba.

El análisis textual de los recursos utilizados en la novela pone en evidencia que el principio constructivo es, al igual que en *Macunaíma*, la heterogeneidad y la yuxtaposición de elementos que se consideraban dispares atendiendo a una división entre la cultura erudita y la cultura popular. Esta división, como ya se mencionó, también formaba parte del concepto de arte de Mário de Andrade, aunque su práctica estética disolvía las fronteras rígidas entre ambas zonas. En el apartado siguiente, donde se analizará una escena de la novela integrando los aspectos léxicos, sintácticos y fónicos de la “lengua brasileña”, la heterogeneidad volverá a surgir y a proponer nuevas problematizaciones para esta tensión.

## La “lengua brasileña” en una escena de *Amar, verbo intransitivo*

Los mecanismos narrativos de *Amar, verbo intransitivo* guardan una estrecha relación con los procedimientos del cine, que interesaba especialmente a Mário de Andrade (Porto Ancona Lopez 1995). Debido a este carácter, es posible hablar de escenas, ya que no posee división de capítulos. La escena seleccionada para este apartado tiene como protagonistas a los dos personajes extranjeros de la novela: Fräulein y Tanaka, el sirviente japonés de los Sousa Costa. Comienza con una referencia explícita al poema *A queimada*, de Castro Alves:

Castro Alves cantava que na última contingência da calamidade, quando a queimada galopa destruindo matos, sacudindo as trombas curtas de fogo no ar, a corça e o tigre vão se unir na mesma rocha. (80)<sup>8</sup>

La *queimada* –nombre con el que se alude al incendio de la selva, intencional o accidental– descrita por el autor romántico resulta inverosímil para el narrador: “Não sei em que país do mundo Castro Alves viu a ‘Queimada’ dele...” (80). Después de una larga digresión sobre la debilidad de la antítesis propuesta por Castro Alves entre la gama y al tigre, concluye que peores enemigos son dos tigres entre sí y que tomará esa metáfora –dos tigres compartiendo el mismo riesgo para resguardarse del incendio– para hablar de Fräulein y Tanaka:

Agora sim a metáfora pode convir. São tigres pois, no sentido que mais convier a cada um, a governanta e o criado japonês dos Sousa Costas. Esta analogia vai surgir muito evidente, agora que me disponho a explicar por que lembrei o verso de Castro Alves. (80-81)

La analogía se construye a partir de la vinculación entre la *queimada* –última contingencia de la calamidad– y el desarraigo. Fräulein y Tanaka, enemigos y competidores por ganar el lugar de privilegio entre los Sousa Costa, se trans-

---

8 Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871). Escritor romántico, líder de la campaña abolicionista, muere a los veinticuatro años dejando un corpus extenso de poesía de carácter social comprometida con la liberación de los esclavos, en el que se destaca *O navio negreiro*. Mário de Andrade le dedica un ensayo titulado “Castro Alves” en el que critica la desvalorización de la cualidad sugestiva y musical de la palabra en su poesía (Andrade 2002: 129-144).

forman en ocasionales amantes cuando la nostalgia por sus países natales se vuelve insoportable:

Então eles conversavam. Falavam longamente. Comovidamente. Se contavam as mágoas passadas. Confiantes, solitários. Doloridos. Se contavam as mágoas exteriores. As infâncias passavam lindas, inocentes, brincados, primavera, mamãe... Se davam, não tem dúvida, aquele beijo consolador, espiritual, redentor y reunidor das almas desinfelizes e exiladas. (82-83)

La descripción de los personajes, ya mediatizada por la analogía con los tigres tomados del poema, recibirá un nuevo pliegue:

O tigre alemão, longo, desgraçoso, espiritual, ver um Schongauer. O tigre japonês, chato, contorcido, ver um Chuntai. (83)

La operatoria de Andrade es poner en evidencia el artificio literario, atentando cada vez más contra la construcción de un verosímil: los referentes externos de la representación de estos personajes son otras representaciones. Su encuentro sexual es una reescritura del poema de Castro Alves con una diferencia fundamental: si en ese poema la representación se daba a través de un léxico europeizante –y por momentos arcaico– en la escritura de Andrade se condensarán un gran número de *brasileirismos* en un solo párrafo<sup>9</sup>. Ya no hay *cedros* sino *guarantãs* y *perobas* rodeando a los amantes, no hay *estampido* sino ruido de *reco-reco*, no hay un *jaguar* sino *suçuaranas* y *guaribas*: todos los términos son de origen tupí. Sin embargo, algunos versos del poema de Castro Alves quedan intactos, permitiendo la yuxtaposición de ambas representaciones.

En este contexto de aparición, la “lengua brasileña” funciona a través del contraste entre el lenguaje de Castro Alves y el de Andrade, por un lado, y en la oposición entre lo extranjero –los personajes– y lo nacional, representado en las pervivencias lingüísticas de la cultura originaria.

## “Lengua brasileña”, “desgeograficación” y prefiguración de la “antropofagia”

Los conceptos de “lengua brasileña”, “desgeograficación” y “antropofagia” forman una tríada capaz de dar cuenta de los principales rasgos del proyecto literario de Mário de Andrade tal como se presenta en *Amar, verbo intransitivo*. Trataremos de analizar, en principio, la relación entre los dos primeros conceptos.

La preocupación por el lenguaje utilizado en el texto lleva al autor a escribir el borrador de un posfacio a *Amar, verbo intransitivo* que permaneció inédito hasta después de su muerte. Ese texto intentaba justificar las operatorias lingüísticas

---

9 En el poema de Castro Alves se encuentran términos de origen griego y latino, poco usados en lengua portuguesa, como: *ermo* (desierto), *foscas* (opacas), *cascata* (cascada), *rubro* (rubio), *augusto* (sublime).

utilizadas en la novela. Recortaremos un breve fragmento que define la “lengua brasileña” a partir de un concepto que nos interesa resaltar en este apartado:

Não quis criar língua nenhuma. Apenas pretendi usar os materiais que a minha terra me dava, *minha terra do Amazonas ao Prata*. (151)

El concepto a resaltar es el de “región”. Se mencionó antes en este trabajo que la escritura de Mário de Andrade establece una ruptura con el regionalismo y despliega numerosas operatorias para deconstruir sus modos de representación. Sin embargo, lo dicho respecto del regionalismo no es trasladable al concepto de “región”. En el montaje de la “lengua brasileña” intervienen materiales tomados de un espacio definido –desde el Amazonas hasta el Plata– que cumplen la función de señalar su pertenencia a esos lugares para formar parte de un armado discursivo heterogéneo; lo que se anula, sin embargo, es la correspondencia referencial entre el espacio geográfico y el espacio como representación ficcional.

Hasta la fecha de publicación de *Amar, verbo intransitivo* el quiebre de esta correspondencia es objeto de reflexión para el autor, pero no recibe una denominación particular. La noción de “desgeograficación” surge cuando Andrade redacta las primeras versiones de *Macunaíma* y escribe un prefacio, fechado el 19 de diciembre de 1926, que también será publicado luego de su muerte:

Uno de mis intereses fue faltarle el respeto legendariamente a la geografía y a la fauna y a la flora geográficas. Así desregionalizaba, en lo posible, la creación y al mismo tiempo conseguía el mérito de concebir literariamente a Brasil como entidad homogénea, en un concepto étnico nacional y geográfico. (Schwartz 2002: 628)

“Desregionalizar” es faltarle el respeto a la geografía –a su flora y a su fauna– para poder concebir literariamente el Brasil. El discurso ordenador de la geografía deja de funcionar para dar paso a una reorganización de la flora, la fauna y los lenguajes de cada lugar. El resultado es, como se vio en el análisis de *Amar, verbo intransitivo* y como podría observarse también en *Macunaíma*, una construcción del espacio tan importante en la narración como imposible de verificar en la realidad.

En esta construcción del espacio, ciertos elementos de la cultura brasileña funcionan como referentes concretos reorganizados fuera del criterio geográfico que conviven con otros referentes pertenecientes a la cultura universal: se trata de objetos artísticos tales como las pinturas de Schongauer, Chuntai y Munch, la música de Schubert, Haydn y Wagner, por mencionar solamente algunos ejemplos. Para entender esta heterogeneidad es necesario recurrir al concepto de “antropofagia”, como metáfora de un proceso dinámico de consumo y relación con los materiales de la cultura hegemónica: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.

Si bien la participación de Mário de Andrade en el Movimiento Antropofágico y en la revista que vehiculizaba sus ideas se interrumpió tempranamente,

en su poética se encuentra un conjunto de ideas y prácticas que dialogan con los postulados del Movimiento Antropofágico. Oswald de Andrade afirmó que *Macunaíma* fue el mejor producto literario de la “antropofagia” (2001: 92): cronológicamente, sin embargo, podría pensarse que *Macunaíma* posee otros precursores, ligados a la música y el arte popular brasileños, por ejemplo, y que de algún modo prefigura las ideas expuestas en el Manifiesto Antropófago. En cualquiera de los dos casos, con todo, parece posible afirmar que esta prefiguración o este vínculo con sus propios precursores puede constatarse en *Amar, verbo intransitivo* y que, entonces, esta obra temprana y poco estudiada por la crítica puede ofrecer nuevas perspectivas para el análisis del proyecto literario de Mário de Andrade.

---

### Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo y Alejandra Laera (Orgs.). *Escritos antropófagos. Oswald de Andrade*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- Andrade, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.
- . *Obra escogida*. Caracas: Ayacucho, 1979.
- . *Amar, Verbo intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1995.
- . *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.
- . “El éxito en la tierra sustituye a la esperanza en el cielo”. Aguilar, Gonzalo y Alejandra Laera (Orgs.). *Escritos antropófagos. Oswald de Andrade*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- . *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.
- . “Posfácio a Macunaíma”. Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002b.
- . *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004a.
- . *Macunaíma*. Trad. de Héctor Olea. Barcelona: Octaedro, 2004b.
- . *Amar, Verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008a.
- . *Os filhos dade las ciencias huma*. Rio de Janeiro: Agir, 2008b.
- Antelo, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade e os hispanoamericanos*. São Paulo: Hui-tec, 1986.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI, 1985.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario* [1955]. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- . *La escritura del desastre* [1983]. Caracas, Venezuela: Monte Ávila, 1990.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.



- . *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1974.
- Camargo Toni, Flávia (Org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- Candido, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Costa, Horacio. *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- De Moraes, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2001.
- . *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2007.
- Derrida, Jacques. *La disseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* [1968]. México: Siglo XXI, 1999.
- Garramuño, Florencia y Adriana Amante. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Genette, Gérard. *Umbrales* [1987]. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Gomes Mendes, Marlene. “Nos caminhos de um livro”. *Amar, Verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- Halperín Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Jitrik, Noé. “Notas sobre la vanguardia latinoamericana”. *La vibración del presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Kristeva, Julia. *Semiótica II*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lienhard, Martín. “Sociedades heterogéneas y diglosia cultural en América Latina”. Birgit Scharlau (Ed.). *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1994. 93-104.
- Mellos e Souza, Gilda de. “El tupi y el laúd. (Ensayo de interpretación de *Macunaíma*, de Mário de Andrade)”. *Obra escogida*. Caracas: Ayacucho, 1979.
- Mendonça Telles, Gilberto. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: J. Llovet, 1977.
- Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Casa de Bello, 1992.

- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Pereira, María Elisa. *Lundu do escritor difícil. Canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- Pimentel Pinto, Edith. *A gramatiquinha de Mário de Andrade: Texto y contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- Pizarro, Ana (Coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- . *El sur y los trópicos. Ensayos de literatura latinoamericana*. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2004.
- . *América Latina: palavra, literatura, cultura*. São Paulo: Memorial / Campinas: UNICAMP, 1993.
- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- Porto Ancona López, Telê. “Uma difícil conjugação”. *Amar, Verbo Intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995.
- . “Introdução”. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . “Um idílio no modernismo brasileiro”. *Amar, Verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . “La modernización literaria en América Latina”. *Crítica de la cultura latinoamericana*. Caracas, Venezuela: Ayacucho, 1989.
- Santiago, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.
- . *Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista)*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . “Abaixo Tordesilhas!”. *Estudos Avançados* 7, 17, Apr. (1993): 185-200.
- Searle, John. *Actos de habla. Ensayo sobre filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra, 1969.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias Literarias en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

---

Fecha de recepción: 14-08-2009 / Fecha de aprobación: 10-05-2010

FORCINITO, ANA

Desintegration and Resistance: Corporeality, Genre and Writing  
in Diamela Eltit's *Mano de obra*

---

*Mano de obra* (2002) by Diamela Eltit can be read as an exploration of Chilean citizenship during the postdictatorship and of the processes of transformation (and disintegration) that accompany the dismembering of the collective and popular subjectivities of the past. Eltit questions the model of re-democratization based on citizenship vigilance and consumerism supremacy. Even if the devastating force of the images of social disintegration cannot be denied in *Mano de Obra*, it is still possible to approach the text from the interstices of feminine resistance, a model of intermittent subversion that is anchored in corporeality and in writing. In Eltit's narrative, gender serves to expose simultaneously the assembling of patriarchal discourse within the Chilean economic and cultural landscape and of the cracks through which expressions of rebellion and resistance can escape. My intention in this essay is to rethink the disorganized nomadism of the feminine and corporeal component as a strategy of subversion against the new forms of the globalized neoliberal vigilance and domination.

**Keywords:** Diamela Eltit - *Mano de obra* - subjectivity - Chile - postdictatorship.

GIL, MARÍA ESPERANZA

Developing a "Brazilian Language" in Mário de Andrade's *Amar, verbo intransitivo*

---

This article presents a critical reading of the novel *Amar, verbo intransitivo* from de Brazilian writer Mario de Andrade. This novel was published in 1926 and it was written during the Modernist Movement, when one of the main objectives of art was the renewal of literary language. Through this analysis, we will be addressing some of the techniques utilized by the author to arrive at this characteristic renewal, as well as studying what critics and the author himself called "Brazilian language". This expression – "Brazilian language" – leads to a linguistic construction that, through the manipulation of lexical and syntactic elements, tries to approximate literary language to Brazilian Portuguese, while distinguishing itself from Portuguese from Portugal. By way of textual analysis and establishing relation with other Andrade's works, mainly his mail correspondence, this article attempts to find links between the novel and its contexts, which is literary Avant Garde from the 20<sup>th</sup> decade. In this way, the relationship between Andrade's techniques and another modernistic proposals is juxtaposed.

**Keywords:** Mário de Andrade - brazilian literature - modernism.

LUPPI, JUAN PABLO

Rethinking the Latest Writer's Novel: *La grande* and Saer's Project

---

Supporting the illusion that is possible to start again, *La grande* (2005) redefines Juan José Saer's project back to zero. Favored by occasion of death while writing, although prior to that contingency, this last novel eludes ending and gets back to beginnings to go on narrating: it advances going back. *La grande* recovers and crosses one another two characters