

OS CONTOS DE BELAZARTE DE MÁRIO DE ANDRADE: UNA LECTURA EN CLAVE NACIONALISTA

Os contos de Belazarte of *Mário de Andrade*: a reading in key nationalist

Roxana Calvo

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de La Plata
[roxycalvo@yahoo.com.ar]

Resumen: Nos proponemos analizar las representaciones del "otro" en *Os contos de Belazarte* (1934) de Mário de Andrade. Nos preguntamos quién es el "otro" en esos textos; cómo aborda el autor al "otro social"; hasta qué punto se distancia de las concepciones del "otro" de la tradición decimonónica; en qué medida reformula esos linajes previos, y qué lugar le asigna a la alteridad en el intento de constituir la identidad nacional. Dos problemas son el punto de partida de nuestro análisis: por un lado, la tensión entre estética e ideología, manifiesta en el proceso de viraje de la década del veinte al treinta en la producción crítica y literaria de Mário de Andrade y, por otro, el compromiso social que tematiza el autor en estos cuentos, que aparece también tensionado entre la conmiseración para con los sujetos populares y cierto posicionamiento ideológico que responde a los preceptos de una elite letrada y excluyente.

Palabras clave: Mário de Andrade; modernismo; literatura brasileña; vanguardia; cultura popular.

Abstract: We intend to analyze the representations of the "other" in Mário de Andrade's *Os contos de Belazarte* (1934). We wonder who the "other" in these texts is, how the author discusses the "social other," how far he places himself from the nineteenth-century conceptions of the "other," to what extent he reformulates previous lineages, and what place he assigns to otherness in the attempt to establish a national identity. There are two problems to consider in our analysis: firstly, the tension between aesthetics and ideology, manifested in Mário de Andrade's production of literary criticism in the 20s-30s decade turning point; secondly, the social commitment that the author thematizes in these stories, which also seems to be in tension with the sympathy for popular subjects and certain ideological position that responds to the precepts of a literate and exclusive elite.

Keywords: Mário de Andrade; Modernism; Brazilian literature; Vanguard; Popular Culture.

¿Qué tensiones es posible registrar en las representaciones del "otro"? ¿Quién es el "otro"? ¿Hasta qué punto Mário de Andrade rompe con la herencia estética e ideológica decimonónica y

en qué punto la prolonga para pensar la alteridad social y la identidad nacional? En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre estas cuestiones en *Os contos de Belazarte* (1934) del escritor modernista Mário de Andrade.

I. “Belazarte me contou...”

Al analizar la obra de Mário de Andrade, podemos observar una transformación de su concepción de la literatura y del arte, a partir de su desplazamiento desde el vanguardismo experimental más rupturista de los años veinte hacia una ideologización próxima al realismo social que tiende a privilegiar el papel social de la literatura y de la crítica, gracias a una apelación progresiva de formas realistas de representación. Cuando Raúl Antelo vincula a Mário de Andrade con otros intelectuales y producciones latinoamericanas de los años treinta, observa que el escritor paulista apela a un nuevo realismo social al articular lo particular y lo universal:

se verifica no abandono das psicologias comportamentais, embora se mostrasse sensível à abordagem psicológica. Suas pesquisas musicais desprezavam a psicologia metafísica, em moda naquele tempo, preferindo vincular a produção cultural à evolução da vida social, ao passo que, como crítico, procura um novo conceito da escrita, que combine a liberdade de pesquisa estética com o sentido ético do intelectual (Antelo 154).

En esa misma línea, Jorge Schwartz observa que

el momento culminante de la sensibilidad de Mário de Andrade oscila justamente en el pasaje de la década del veinte a la década del treinta, en una interpretación de la cultura cuyo trayecto va de la destrucción a la construcción. A la primera le atribuye una actitud individualista y aristocrática [...]. A la segunda le atribuye la conciencia colectiva y la sensibilidad por el proletariado: el compromiso, la calle, el motín, la culpa (Schwartz 83).

En el pasaje anterior, la conciencia y la sensibilidad a las que se refiere Schwartz son evidentes en los siete “casos” contados por Belazarte, donde los protagonistas son sujetos del margen, excluidos sociales, “desheredados” de la tierra, y expulsados del nuevo escenario económico-social de San Pablo, en las primeras décadas del siglo XX.

El propio Mário de Andrade realizó una autocritica de su labor como intelectual respecto de *Macunaima*, en el “Prefácio inédito de *Belazarte* de 1930”; allí enfatiza:

na verdade, a significação única da minha obra é inteiramente nacional [...]. Depois que escrevi o poema héroi-cômico de *Macunaima* e o li, meu desespero foi enorme ante a obra-prima que falhou. [...] A pesar de toda a minha honestidade não servi para enriquecer ninguém [...]. Si esteticamente

Macunaíma foi bem o ponto-de-chegada da minha experiência brasileiroista, espiritualmente era para mim um beco sem saída. Si não é possível em mim siquer uma esperança de mudar meu pessimismo neste país desgraçado em que cada mocidade é um monturo nojento de fraquezas, ignorâncias, complacências e ambições paupérrimas, é por vías mais humanas que terei de cantar a elegia do caráter moribundo e a imundície de tudo quanto somos. / *Belazarte* é um bom começo. Tem piedade de seres reais, que [eu] não tenho. [...] / Mas por ele começam de novo em mim vivendo os seres reais (Andrade *Macunaíma* 527-528).

En esta declaración del autor, además de la manifiesta tensión entre estética y “espíritu”, resulta significativa la misión que Mário de Andrade se adjudica a sí mismo como intelectual mediador respecto de las masas populares y de la población joven, al asumir la responsabilidad de ser el guía de sus destinos.

Los *Contos de Belazarte* tienen su origen en las *Crônicas de Malazarte* publicadas en la revista modernista *América Brasileira* entre 1923 y 1924. En ellas, el autor diseña un diálogo entre tres personajes que reflexionan acerca del arte en Brasil: Malazarte, Belazarte y el propio cronista. Malazarte caricaturiza la alegría, el atrevimiento, la mentira y el comportamiento antisocial¹. En Belazarte, Mário de Andrade invierte estas características al construir un personaje pesimista y sensible, que se compadece de los infortunios y miserias de los demás.

Luego de sucesivas correcciones e incorporaciones, publica en 1934 la primera edición de *Os contos de Belazarte*, una compilación de cuentos escritos y retocados entre 1923 y 1926². Evidentemente, la decisión de Mário de Andrade de publicar en la década del treinta textos escritos en los años veinte responde

1 Malazarte en Portugal [varía la -s- y la -z- del apellido] (y Pedro Urdemales en España) es una figura de la tradición oral popular que se extendió a las colonias iberoamericanas. Siguiendo a Câmara Cascudo (*Dicionário*): “Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, [...] sem escrúpulos e sem remorsos. Convergem para o ciclo de Malasartes episódios de várias procedências europeias, vivendo até mesmo nos contos orais dos irmãos Grimm, de Andersen, dos exemplários da Europa do Leste e do Norte.[...]. Em Portugal, a mais antiga citação é a cantiga 1132 do *Cancioneiro da Vaticana* ‘chegou Payo de maas Artes’, datando de fins do século XIV” (Câmara Cascudo, *Dicionário* 351). Además, nos informa Câmara Cascudo (*Contos tradicionais*: 193) que “É o ‘Pedro de Urde Lamas’ da *Lozana Andaluza* (séc. XVI). Miguel de Cervantes Saavedra escreveu uma comédia ‘Pedro de Urdemales’”.

2 La primera edición de los *Contos...* fue realizada bajo el título de *Belazarte*, San Pablo, Piratininga, 1934. La segunda corresponde a San Pablo, Martins, 1947. Recientemente se ha realizado una nueva edición del volumen, con el título de *Os contos de Belazarte*, a cargo de Aline Nogueira Marques (Rio de Janeiro, Agir, 2008). La autora organiza y establece el texto cotejando los cuentos con los manuscritos del autor. Esta edición incluye también el “Prefácio inédito” de Mário de Andrade que se encontraba en los archivos del Instituto de Estudos Brasileiros. Además, Nogueira Marques agrega un estudio de su autoría, muy enriquecedor para nuestro trabajo ya que focaliza el recorrido histórico del libro, desde los primeros cuentos publicados en la revista *América Brasileira* hasta la segunda edición. Aquí todas las referencias corresponden a la siguiente edición: Andrade, Mário de. *Os contos de Belazarte*. San Pablo: Circulo do livro, (s/d).

a una coyuntura de orden biográfica³, estética y política⁴, ya que considera ese contexto histórico-social como más adecuado para la recepción de los cuentos escritos previamente.

El libro se articula en forma orgánica al presentar una fuerte unidad tanto formal como temática. Los relatos comienzan todos de la misma manera con la expresión: “Belazarte me contou...”; esta fórmula sigue la forma típica de la literatura oral popular y supone, por ende, la figura de un narrador desdoblado (Belazarte) y de un narrador innominado que reproduce su relato con un tono coloquial propio del discurso directo. La perspectiva de los siete cuentos que componen la obra está centrada en la vida de hombres y mujeres excluidos, con sus destinos signados por la tristeza, el abandono y la muerte, en el contexto de una San Pablo en proceso de vertiginosa modernización.

II. Narrar la miseria

La bibliografía crítica sobre los *Contos de Belazarte* y, en general, sobre la narrativa breve del autor, resulta escasa si se la compara con los estudios sobre su poesía, novela y ensayos⁵. Al revisar la bibliografía específica sobre este libro, se hace evidente la necesidad de considerar con más detalle los principales tópicos, atendiendo a sus aspectos ideológicos y estéticos. En principio, es posible entrever que *Os contos...* continúa la línea del proyecto modernista inicial de Mário de Andrade, pero con una clara reideologización. En efecto, la búsqueda del *ethos* de la identidad nacional, centrada anteriormente en sus investigaciones en el Nordeste y la Amazonia, ahora se focaliza en la representación de los barrios suburbanos de la gran ciudad al subrayar explícita e implícitamente las nuevas relaciones sociales y económicas de los sectores populares, en especial, la de los barrios obreros emergentes en la ciudad de San Pablo, como Lapa y Brás⁶.

3 Mário de Andrade dirigió desde 1935 y hasta 1937 (cuando, con el advenimiento del régimen dictatorial del “Estado Novo”, fue destituido de su cargo), el Departamento Municipal de Cultura de San Pablo, realizó allí un trabajo notable en relación a la educación infantil y a la divulgación artística. En este mismo año participó en la elaboración del anteproyecto de la creación del “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. También dirigió la “Sociedade de Etnografia e Folclore” y organizó el “Congresso da língua nacional cantada”. Además, por entonces fue elegido miembro de la Academia de Letras de San Pablo.

4 Durante la década del treinta se sucedieron una serie de cambios estructurales que modificaron la fisonomía política del país. Ejemplo de ello son la creación, en 1932, de la “Ação Integralista Brasileira”, como partido de derecha y con connotaciones fascistas; la fundación de la Alianza Nacional Libertadora en 1934, como movimiento político de izquierda de tendencia socialista; la Revolución paulista en 1932, que intentó recuperar el poder federal; la nueva Constitución Nacional en 1934, y los levantamientos comunista en 1935 e integralista en 1938.

5 Los estudios más significativos sobre este contario son los de Ancona Lopez, Illescas Bueno, Paulillo de Almeida y Moraes Gebrá.

6 Hay un sólo cuento, “Túmulo, túmulo, túmulo”, que no tiene ubicación geográfica explícita. Esta historia corresponde al propio Belazarte y sólo indica: “Caso triste foi o que sucedeu lá em casa mesmo...” (71). La intencionalidad de la historia es dar cuenta del “caso” de Ellis, su criado.

En efecto, cinco de las siete historias reunidas en el libro (“O besouro e a Rosa” de 1923, “Jaburu malandro” y “Caim, caim e o resto”, de 1924, “Nízia Figueira, sua criada” de 1925 y “Piá não sofre? Sofre” de 1926) transcurren en el barrio de Lapa. El intento de Mário de Andrade de organizar la identidad local, a través de los distintos barrios populares, condice con su proyecto global (legible en textos como *Macunaíma*) de integrar las identidades regionales en una unidad nacional sincrética y producida desde sus bases populares.

Situado a orillas del río Tietê, el barrio popular de Lapa se consolidó en sus inicios como un importante foco industrial que atrajo a una masa creciente de inmigrantes, principalmente italianos. Según la versión de *Os contos...*, a medida que la ciudad crece, se aleja la posibilidad de inclusión social de sus antiguos habitantes, reducidos a permanecer “estancados”, observando perplejos el desarrollo de la ciudad.

En particular, en “O besouro...”, Rosa vive camino a Lapa, pero no llega a la calle de los tranvías porque su vida transcurre entre la calle de tierra en que se sitúa su casa y la esquina del “almacencito” de don Costa: “Vizinhança? Só a casinha além na mesma rua sem calçamento, barro escuro, verde de capim livre. A viela era engulida num rompante pelo chinfrim civilizado da rua dos bondes. Mas já na esquina a vendinha de seu Costa impedía Rosa de entrar na rua dos bondes” (15).

En relación con ello, aun viviendo Rosa muy cerca de la ciudad, sus costumbres y su “dinámica alimenticia” se mantienen vinculadas a antiguas prácticas de provisión, relativamente al margen del vertiginoso desarrollo urbano: “a venda [de don Costa] movia toda a dinâmica alimentar da [sua] existência [...] depois de ferver o leite que o leiteiro deixava muito cedo no portão” (15).

Además, para Rosa, la ciudad era “uma viagem que a gente faz uma vez por ano quando muito. Findado chegando” (13-4). En efecto, su contacto con la gran ciudad se produce durante el paseo anual al cementerio de Araçá, para visitar las tumbas de sus familiares, o ante la muerte de algún conocido. Así, desde su subjetividad, la ida a la ciudad implica simbólicamente un duelo: al encarnar el margen desplazado por el proceso de modernización, Rosa sugiere la muerte del estilo de vida más tradicional, previo a la expansión industrial, a través de la asociación del desplazamiento hacia la ciudad con el orden de la muerte.

De esta forma, en la mirada que proyectan estos cuentos sobre la ciudad, las ambigüedades frente a la modernización (contenidas en obras previas de Mário de Andrade como *Paulicéia desvairada* de 1922) ceden ante una nueva perspectiva desencantada, extremadamente crítica de la condición negativa de la

Dada la fuerte marcación de la subjetividad del narrador, se debilita el “efecto de real” porque la narración está mediada por lo subjetivo que no permite anclar el referente en lo real.

alienación social de los sectores populares. Belazarte recorre y describe la ciudad con el tono pesimista que caracteriza su mirada⁷.

Por otro lado, en *Os contos...* el autor intenta reconstruir la subjetividad de los sectores populares definiendo sus consumos como signados por la carencia. Ejemplo de ello es la descripción de la rutina de fin de semana de las mujeres italianas en el cuento “Jaburu malandro”: “Domingo iam passear na cidade, espandongadas, cabelo caindo na cara. Não tinha importância, não. Os trabalhadores o que queriam era mãe pros oito a doze filhos do destino” (26). En el mismo cuento João es rechazado/ ignorado doblemente, por la mujer y por la ciudad. Luego de que Carmela se negara a su pedido de matrimonio, João consternado “entrou em casa tonto, chegou-se para janela sem pensamento, e ficou olhando na rua. Cada bonde carroça que passava, eram vulcões de poeira [...]. Não vê que Prefeitura se lembra vir calçar estas ruas! É só asfalto pras ruas vizinhas dos Campos Elísios... Gente pobre engula poeira dia inteirinho! (33).

Aquí se evidencia una clara denuncia social y cierta solidaridad entre el intelectual y los sujetos populares. El autor adopta una clara perspectiva de condena y pone de manifiesto las consecuencias de una modernización excluyente que enfatiza la marginación social previa y crea así nuevas desigualdades.

En el cuento “Piá não sofre? Sofre”, la marginación y el abandono aparecen personificados en el pequeño Paulino quien, a raíz del hambre extrema, crea extraños hábitos de supervivencia límite. Además, si para Paulino la fábrica y los obreros implican la posibilidad de saciar el hambre⁸, cuando su abuela lo echa de la casa y lo conmina al patio, el niño –ya casi inconsciente, “horroroso de magro e mais frágil que a virtude” (100)– observa que

era de-tarde, e os operários passavam naquela porção de bondes... enfim divertía um bocado pelo menos os olhos ramelosos [...]. Os grupos de operários passando, ficavam quase negros contra a luz. Tudo estava muito claro e preto, incompreensível. Os monstros corriam escuros, com moços dependurados nos estribos, badalando uma polvadeira vermelha na calçada. Gente, mais monstros e os cavalões nas bonitas carroças (99).

7 Las representaciones vanguardistas que enfatizan el sentido visual responden a un modo distinto de vivir en la ciudad. En este sentido, siguiendo a Georg Simmel, resulta interesante notar que “en comparación con la ciudad pequeña, el tránsito de la gran ciudad se basa mucho más en el ver que en el oír. [...] Antes de que en el siglo XIX surgiesen los omnibus, ferrocarriles y tranvías, los hombres no se hallaban nunca en la situación de estar mirándose mutuamente, minutos y horas, sin hablar. Las comunicaciones modernas hacen que la mayor parte de las relaciones sensibles entre los hombres queden confiadas, cada vez en mayor escala, exclusivamente al sentido de la vista, y, por tanto, los sentimientos sociológicos generales tienen que basarse en fundamentos muy distintos” (Simmel 681).

8 Recordemos que Paulino recibía los restos del almuerzo de la fábrica y, por lo tanto, “sabía que só depois das fábricas apitarem havia de ter feijão com arroz nos tempos ricos, ou novo pedaço de pão nos tempos felizmente mais raros” (91).

En esta escena se construye un evidente contrapunto entre Paulino, delirando por la enfermedad y el hambre, y los obreros que pasan como sombras, simbólicamente ya muy distantes del niño marginal, condenado a observar la modernidad urbana (y a los sectores populares integrados) desde el suelo y desde una condición agónica.

Además, en la cita anterior la representación expresionista de los vagones convertidos en “monstruos” (en medio de una escena marcada por el movimiento vertiginoso, casi onírico) parece apelar a la percepción imaginaria desde el punto de vista del sujeto popular y del niño, como si ambas subjetividades carecieran de una moderna conceptualización racional de la tecnología. En este sentido, a pesar de definir la explotación social a partir de la carencia, Mário de Andrade también se inscribe en una línea que se orienta a estetizar el mundo de los pobres. En esta escena, por ejemplo, la exploración de los recursos visuales derivados del efecto del polvo y la luz parece empalmar con los recursos románticos heredados del siglo XIX⁹. La ausencia de una tradición estética previa para aprehender a los nuevos sujetos populares (los obreros), la distancia cultural y la conciencia de caer fuera de los límites de la representación parecen conducir a una solapada deformación de las imágenes, como si ese universo “otro” sólo pudiera ser aprehendido mediado por la interferencia de un sentimiento velado de “imposibilidad de conocer”: “divertía um bocado pelo menos os olhos rame-losos” y más adelante, “tudo estava muito claro e preto, incompreensível” (99). Lo que oscila estupefacto, inestable, sin perspectiva suficiente, no es tanto ese “otro” degradado y privado de subjetividad, sino más bien el ojo del intelectual frente a los excesos de una modernización indecible que hace balbucear las leyes de la representación.

Estos focos de percepción de la ciudad también tienen, en el libro, otros matices. Por ejemplo para los hermanos Tino, Aldo y su madre en “Caim, Caim e o resto”:

Naquela casinha do bairro da Lapa a vida era um paraíso [...]. No verão iam para porta, aquelas noites mansas, imensas da Lapa... Plão, tlão, tralharão, tão, plão, pláorrrr...bonde passava. E o silêncio. A casa ficava um pouco apartada, sem vizinhos paredes meias. Na frente de outro lado da rua, era o muro da fábrica, tal-e-qual uma cinta de couro separando a terra da noite esbranquiçada pela neblina. Chaminés. A cinquenta metros outras casas. O cachorro latia, uau, uau...uau... (44-45).

9 “Este empleo metafórico y ambivalente del polvo recuerda la gravitación simbólica de la niebla y la oscuridad en otras representaciones románticas. En este sentido, Williams (38) advierte que en las ficciones de Charles Dickens este elemento sintomatiza las dificultades que enfrenta el sujeto, bajo la experiencia de modernización y ante nuevas alteridades sociales, para aprehender ‘las relaciones entre nosotros y nuestras acciones, entre nosotros y los otros’”. (Mailhe *Brasil, márgenes imaginarios* 76).

Los recursos vanguardistas allí utilizados instalan al lector en una nueva perspectiva sensorial en la que es posible visualizar, oír y casi experimentar lúdicamente el nuevo paisaje urbano en una “aparente” armonía con sus habitantes que “concurrer” al proceso de modernización, integrando el tranvía, la fábrica y sus chimeneas en un nuevo espacio que pretende ser disfrutable. Pero esa convivencia aparentemente placentera y gratificante tiene lugar precisamente fuera de la ciudad. Al integrarse al mundo del trabajo, y al relacionarse con Teresinha, sucede la desgracia de la cual la cosmovisión belazartiana parece no permitir escapar: Aldo mata a Tino por culpa de Teresinha y, luego de ir preso, aparece muerto. De este modo, se manifiesta el destino “irreversible” de los personajes populares, resultado de su alienación social.

Otra perspectiva en la que Mário de Andrade retoma cierta concepción romántica de la representación de los sujetos populares y de los márgenes sociales es la descripción minuciosa que hace Belazarte del color de la piel negra y la fisonomía de su criado en el cuento “Túmulo...”:

Ellis era preto... Mas uma boniteza de pretura como nunca eu tenha visto assim [...] meio nhato, porém aquela cor elevava o meu criado a tipo-de-beleza da raça tizia. Com dezenove anos sem um pocadico de barba, a epiderme de Ellis era um esplendor. Não brilhava mas não brilhava nada mesmo! Nem que ele estivesse trabalhando pesado, suor corria, ficava o risco da gota feito rastinho de lesma e só. Bastava que lavasse a cara, pronto: voltava o preto opaco outra vez. Era doce, aveludado o preto de Ellis... A gente se punha matutando que havia de ser bom pasar a mão naquela cor humilde [...] É verdade que os dentes eran brancos, mas isso raramente se enxergava, porque Ellis tinha um sorriso apenas entreaberto. Estava muito igualado com o movimento da miseria para andar mostrando gengiva a cada passo (72).

Resulta interesante la estetización de la alteridad (Mailhe 2011) y el reconocimiento del sufrimiento que aparta a Ellis del estereotipo de la alegría expansiva supuesta en los negros. El intelectual observa admirado la bella fisonomía de su criado (la “epidermis”, los dientes y la sonrisa), y subraya el modo en que la condición de clase moldea su personalidad (pues Ellis muestra su sonrisa “apenas entreabierta” por el sufrimiento y “via tudo preto, do mesmo preto exato da epiderme” [72]). En este sentido podemos concluir que el narrador Belazarte, si bien denuncia explícitamente la explotación y la marginación sociales, también se reposiciona jerárquicamente frente a estos individuos. Por ejemplo, responde de manera egoísta a sus propios intereses de clase cuando se preocupa por enseñarle francés a su criado “porque si um dia eu for para Europa, não vou sem você” (73)¹⁰.

10 A su vez, este pasaje del cuento remite a otras ficciones en las que Mário de Andrade reflexiona lúdicamente sobre el papel de la lengua como instrumento de distinción. Por ejemplo, el capítulo IX de *Macunaíma*, en el que el personaje Macunaíma, instalado en San Pablo, mal-apropiado

Sin embargo, también confiesa que “já estava difícil de dizer quem era o criado de nós dois. Sim, porque, afinal das contas quem que é o criado? Quem serve ou quem não pode mais passar sem o serviço, digo mais, sem a companhia do outro?” (73), lo que evidencia la dependencia recíproca que acarrea el clásico vínculo íntimo (afectivo y económico) entre “el amo y el esclavo”, recreado en el pasaje de la explotación “esclavócrata” a la mano de obra asalariada.

Por otra parte, coincidimos con Moraes Gebra quien subraya que, detrás del sentimiento de amistad paternal de Belazarte hacia su criado, anida un deseo homoerótico reprimido especialmente visible, en la primera cita, en el deseo de acariciar la piel de Ellis. De este modo, Belazarte reifica al otro social, y su cosificación lo resitúa en la posición de objeto para el sujeto de la clase dominante.

Es importante recordar que Belazarte le ha contado oralmente, al narrador principal, los casos y episodios que constituyen el libro, en un esquema que reelabora el desplegado en *Macunaíma*, donde la historia es contada al narrador por un papagayo. De este modo, se establece una compleja mediación de voces que dificulta acceder a la ideología del narrador. El propio autor se distancia de toda identificación con Belazarte (por ejemplo, en la correspondencia que mantiene con el escritor minero Carlos Drummond de Andrade)¹¹.

Pero en “Túmulo...” también resulta evidente el cuidado paternal de Belazarte para con su criado, que acaso recrea una relación ampliable, como modelo, al vínculo ideal con los sectores populares en general (tal vez modelada sobre el nuevo vínculo del Estado con el “pueblo” en el marco del primer período del gobierno de Vargas)¹². En este cuento se percibe una intensificación del vínculo paternal del “patrón” hacia su criado: Belazarte apoya e incentiva a Ellis en cada decisión que toma para conseguir empleo, para constituir una familia, etc. Será

de la lengua de la ciudad, les escribe una carta a las indias ágrafas y analfabetas que viven en la espesa selva amazónica para pedirles dinero para pagar sus apetitos sexuales.

11 Dice Mário de Andrade: “Eu estou achando que o defeito de certas histórias de Belazarte é que estão um pouco pesadonas de tão compridas porém contra isso não posso nada. É estilo de Belazarte e não meu. Por mais que considere artisticamente esses casos não posso diminuí-los! Não são meus e palavra que não estou fazendo blague. São de Belazarte figura imodificável” (Andrade, carta de 23 de noviembre de 1926: 262). Drummond de Andrade le responde con cierta indignación: “Mas me parece que você é que está errado quando diz ‘certas histórias do Belazarte estão de fato meio compridas’; estão, porém você não pode consertá-las porque ‘é estilo de Belazarte e não meu’. Ora, sebo, seu Mário, então isso é coisa que se diga? Quem escreve os contos de Belazarte é você ou é Belazarte?” (269).

12 Las reivindicaciones laborales destinadas a la gran masa obrera provenían de la sustitución de un modelo agro-exportador por el desarrollo de una fuerte industria nacional. Además, en ese momento, se promovió la organización y control de sindicatos desde el Ministerio de Trabajo, Industria y Comercio (creado, junto con un Tribunal de Trabajo y una Bolsa de Trabajo, por el propio Vargas en 1930). Se puso así en funcionamiento una infraestructura tendiente a beneficiar a la masa trabajadora, pero especialmente a contratarla. El “Trabalismo” era la doctrina que justificaba este sistema, el cual se hacía eco a través de programas radiofónicos, como “Hora do Brasil” que se constituyó en un instrumento de propaganda y divulgación de las obras del gobierno. En la Constitución de 1934 se incorporó una amplia legislación social destinada a la clase trabajadora. Al respecto ver Fausto, *História do Brasil*.

su padrino de casamiento y el padrino de su primer hijo; incluso, cuando Ellis enferma de tuberculosis, Belazarte lo cuida hasta su muerte y además advierte que “durou [...] onze semanas em que me parece foi feliz. Sim porque virara criança, e talvez pela primeira vez na vida” (80).

El cuento “Menina de olho no fundo” es la única historia que transcurre en el barrio popular de Brás, similar a Lapa por su fuerte impronta de inmigración italiana. En este relato, el maestro Marchese –un inmigrante italiano en franco ascenso social, sobre la base de la especulación y la simulación de clase– inaugura una escuela de música, el “Conservatorio Giacomo Puccini”, en una casita alquilada en la avenida principal del barrio. Allí asiste la joven Dolores, para tomar clases de solfeo. A través del personaje del maestro, este cuento pone en juego otros matices del abigarrado mundo popular paulista. Los personajes en “Menina...” pertenecen, en general, a los sectores populares más insertos en el proceso de modernización y de crecimiento social. En este cuento se destaca, en clave irónica, la impronta de la influencia cultural italiana, y la tendencia dominante en estos grupos, a la imitación de la cultura europea.

A la vez, este cuento dialoga especialmente con otros textos de Mário de Andrade que expresan la preocupación por procesar, de forma mediada, el papel desestabilizante de la inmigración en la configuración de la identidad nacional¹³. En efecto, el cuento se construye a partir de la tensión entre un nacionalismo modernizador y la especulación “ilegítima” de la inmigración extranjera. En verdad, el maestro Marchese “era maestro uma ova [...]; na Itália ele esfregava rabecão num barzinho de Gênova [...]. Chegou aqui, virou maestro” (53) y “Até sala-de-visitas arranhou no lar, com piano a prestação e retrato de Giacomo Puccini” (54). Marchese le promete a la madre de Dolores que “a sinhora vai vedere num stantinho sua filha fica artista, lo giuro!” (54). El cuento plantea así un conjunto de tópicos tales como la especulación con el ascenso social rápido, la simulación social o la ostentación de bienes de prestigio, principalmente entre los inmigrantes italianos, como parte de una más o menos velada crítica reactiva del autor a la amenaza simbólica de la inmigración. En contraste, Dolores, nacida en Brasil e hija de padres españoles, defiende la cultura brasileña. Así, por ejemplo, le pide a su profesor don Gomes que la llame “Dores” pues “Dolores é espanhol, não gosto! Sou tão brasileira como o senhor, fique sabendo! [...] fale Dores! São tão bonitos os nomes brasileiros...” (57).

De la misma manera, la joven exalta los espacios simbólicos de la modernización “nacional” que admira, como la estación del ferrocarril de San Pablo, el teatro Municipal o la estación “da Luz” (el principal acceso a la ciudad, y el engranaje económico fundamental por el que se lleva el café hacia el puerto de Santos).

De este modo, desde diversas perspectivas, *Os contos...* pone de manifiesto críticamente el vínculo entre la ciudad moderna y sus habitantes. Cuando el

13 Sobre todo en *Macunaíma* de 1928 y en *O banquete* de 1944-1945.

narrador se propone representar a los personajes populares de la gran ciudad, subraya sus carencias económicas, afectivas y culturales, evidenciando su carácter alienado.

III. Una lengua, una nación

En *Os contos...*, Mário de Andrade no sólo presenta sujetos marginales o pobres en clave de denuncia, sino también, la voz “perturbadora” de este grupo social ingresa en la propia narración del “yo” letrado. Este autor recupera la voz de estos desvalidos y coloca al lector de cara a un discurso del pobre y sobre el pobre que nace de las imposibilidades de inserción de éste en la modernidad.

Mário de Andrade ve en el problema de la lengua un elemento crucial para la construcción de su proyecto estético-ideológico y lleva al plano textual el habla del pueblo de la periferia paulista. Ese portugués popular está configurándose como una síntesis dinámica a través de la incorporación instrumental y creativa de giros, modismos, neologismos y extranjerismos de diversa índole y origen. De esta manera, la deliberada introducción de la oralidad explicita el tono coloquial que el autor pretende experimentar, tomando distancia de la artificiosidad literaria erudita y peninsular. En este proceso, el componente “macarrónico” (italiano) resulta fundamental.

El programa estético experimental del modernismo de comienzos del veinte se prolonga en parte en *Os contos...*, proyectado sobre una lengua intrínsecamente ligada a la nueva realidad urbana capitalista, transformada en un mosaico cultural y lingüístico. Las modificaciones en los vínculos sociales imponen nuevos temas y procedimientos expresivos, como la fragmentación del discurso en oraciones unimembres, o la geometrización extrema ligada al cubismo literario, como prolongación de la estética iniciada en los años veinte con *Paulicéia desvairada*.

A lo largo de *Os contos...* Mário de Andrade explora diferentes modos de representación de esta oralidad, ligada a su intencionalidad de poner de manifiesto una lengua genuinamente brasileña, aunque en 1942, en su ensayo posterior de revisión del movimiento modernista asumirá no haber podido concretar este objetivo¹⁴.

En la estructura del libro anidan diversos niveles de utilización de la lengua, en el marco de una cadena de narradores que, como vimos, retoman la oralidad popular.

La escritura busca poner de manifiesto la diversa alteridad lingüística de los personajes populares: “ũa mocetona já” (16), “Ará se lembra!” (25), “combinaram um encontro pro dia seguinte” (30), “um moço pode estar sentado junto d’ ũa

14 Allí declara: “O estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da “Língua brasileira”. Mas foi talvez boato falso. Na verdade, a pesar das aparências e da bulha que fazem agora certas santidades de última hora, nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português [...]. E hoje, como normalidades de língua culta e escrita, estamos em situação inferior à de cem anos atrás” (*Aspectos da literatura brasileira* 267-268).

moça sem ser para namorar...” (35), “a cinquenta metros...” (45), o “Dezanove”, “Té-logo” (47), “Fique quieta, mulher, sinão levo ocê também!” (48), etc. Esa alteridad lingüística específica se extrema en el caso de Rufina, encarnación del viejo sustrato defensor del sistema “esclavócrata”: en su oralidad aparecen contracciones, palabras cortadas, reemplazo de vocales, términos de registro vulgar, caída de consonantes finales, pérdida de “s” a mitad o final de la palabra, etc.

En tensión con esa oralidad popular tradicional, varios personajes adensan la expresividad “macarrónica” del San Pablo cosmopolita: el maestro Marchese solo habla italiano a pesar de vivir en Brasil; la abuela de Paulino es para el narrador “A filha de un cane” (88); “-Mamma!” (99) dice Paulino sorprendido al ver pasar a su madre; los hermanos Aldo y Tino –también de origen italiano–, en sus eventuales explosiones de amor fraternal, en la misa, “se abraçavam chorando, ‘Fratello!’...” y a continuación, al llegar a su casa “brigaram medonhamente. Porca la miseria, dava medo!”, dice el narrador (46). Aquí, como en otros varios momentos de la obra, la lengua extranjera es absorbida por el habla del narrador con intenciones expresivas, en una especie de cita lingüística caracterizante.

En “Piá não sofre...” las pocas palabras de amor hacia Paulino van dejando espacio al abandono, al hambre y al maltrato: inicialmente “dois braços apertando a gente, uma palavra ‘figliuolo¹⁵ mio’ vinda em cima desta gostosura, e a mesma boca enfim se aproximando da nossa cara, se ajuntando num chupão leve que faz bulha tão doce, beijo de nossa mãe” (88). Más tarde: “-Stá zito, guaglión!”, le dice la madre a Paulino, a lo que el narrador agrega: “Que ‘stá zito’ nada! Fome vinha apertando...” (89). La apenas evidente variación del término “guaglione” (que significa “nene”, “pibe”), ligado léxicamente al área napolitana, pero con un truncamiento “-on”, típico del dialecto véneto, muestra un descubrimiento de la lengua italiana, por parte de Mário de Andrade, a partir de la mezcla de los dialectos hablados en la ciudad, lejos del ambiente erudito. Lo mismo ocurre con la grafía “zito” que, correctamente, debería ser “zitto” (callado, mudo, en silencio).

En el ya señalado esquema de narradores encadenados, se pone de manifiesto que estos cuentos fueron contados por Belazarte, quien asume un registro también próximo a la oralidad íntima y popular. A la vez, aparecen marcas en el texto que explicitan el papel del narrador como transmisor de esos relatos y expresan, en algunas ocasiones, su visión de los acontecimientos. Por ejemplo: “Ia me esquecendo da Rosa... Conto o resto do que sucedeu pro João outro dia” (21); “João outro dia hei-de contar o que sentiu e o que sucedeu para ele” (36); “estamos no fim. São engraçadas essas mães... Proíbem circo, obrigam as meninas ir cedo para cama, pensam que deitar é dormir” (36), o cuando se detiene en algún personaje o episodio que cree no contribuye a la historia, sentencia: “estou perdendo tempo com ele” (87).

Por otra parte, como recurso propio de la experimentación vanguardista de Mário de Andrade, los textos contienen varios neologismos que remedan el

15 Voz antigua y en desuso, equivalente a “figlio”.

énfasis popular oral. Por ejemplo, recuperando un recurso caro a *Macunáima*, el narrador advierte que “os olhos [del Hombre Cobra] vinham vindo, vinham vindo” (29); “andou indo” (77). También incluye contracciones propias de la transcripción literal de la oralidad, entre otras: “quem é que percebe uma sempreviva destamanho!” (31).

En “Jaburú Malandro” se reproduce la propaganda del “Grande Circo Bahía” con el detalle de los espectáculos, la ubicación y el precio de la función, poniendo así en escena la porosidad de la narración respecto de otros discursos sociales extraliterarios.

Del mismo modo, se introducen elementos propios del ámbito de la oralidad popular: refranes, onomatopeyas, doble negación, uso de *que* con función expletiva, de *mas* con acepción de *sim*, adjetivos con función de adverbios, del verbo *ter* en lugar de *haver*, del artículo definido antes de nombres propios, de una grafía particular para acompañar el habla: puntos suspensivos, apóstrofes, etc; diminutivos y la utilización del portugués “macarrónico”.

Las onomatopeyas, por su parte, presentan cierto tono lúdico, por ejemplo, cuando ingresa el “besouro” a la habitación de Rosa: “zzz, zzz, zzzuuuuuummmm, pá” (18), “A grosseria vinha, pam! Batia nelas” (26), o cuando anuncia la llegada del carro de circo haciendo propaganda: “Pam!... Pam!... Pam!... Pam!... Pampampam!...” (27). En ocasiones permiten una descripción más viva de lo narrado: “O circo estava cheio. Pipoca! Amendoim torrado!... Batat’assat’ô furrn... Vozinha amarela: Nugá! Nugá! Nugá!” (28). Luego ingresan los tambores anunciando al Hombre Cobra, equilibrista: “Trrrrrrrrr ... tambor. A cabeça principiou girando. Trrrr... Meu Deus! girava rapidíssimo! Trrrr... “Chega! Chega!” toda a gente gritavam. Trrrr...” (29). También cuando João sale a repartir el pan, “botou o cavalo na carrocinha perfumada com pão novo e tlim... tlrintintim ...lá foi numa festança de campainha...” (35). Cuando los hermanos Tino y Aldo, junto a su madre, observan pasar el tranvía, oyen el “Plão, tlão, tralharão, tão, plão, plãorrrrr... bonde pasava [...]. O cachorro latia, uau, uau... uau...” (45).

Resulta significativa la utilización de diminutivos. Este recurso está presente en toda la obra, pero se intensifica en el cuento “Piá não sofre? Sofre” en el que describe la vida de Paulino. Este uso remite, sin duda, a tematizar desde el plano del lenguaje la piedad del intelectual para con los sujetos populares. Algunos ejemplos: “Teresinha”, “bichinhos” (88), “tatuzinho de jardim” (89), “uma coisinha” (92), “Perninhas encolhidas” (92), “o barrigudinho” (93), “uma festinha” (93), “peitinho” (99), “aniquiladinho” (100), “palminha da mão” (100), entre muchos otros.

Mário de Andrade también refiere canciones populares del acervo folklórico brasileño. Cuando, por ejemplo, decide por fin pedirle matrimonio a Nízia, don

Lemos menciona el verso popular “Amanhã é domingo, pé-de-cachimbo”¹⁶: “Depois de mês e meio de tanto bate-perna, seu Lemos palitando, soletrou o decreto novo aparecido de repente na cachola: Amanhã é domingo pé-de-cachimbo, e você vai pedir a mão da moça da chácara” (109).

Podemos observar que se establece lo que podríamos denominar una multitemporalidad en el orden del lenguaje que recrea los dualismos de Brasil y las fracturas culturales que atraviesan la compleja trama del colectivo popular. Como vemos, entre otras, hay una tensión entre el folklore nordestino (registro oral y escrito del portugués de las clases populares brasileñas) y el idioma italiano. Esta apelación a los diferentes registros hace sistema con el proyecto de Mário de Andrade de integrar la multiplicidad de los elementos mestizos que están en tensión.

Así, el autor brasileño busca articular los temas caros al realismo social, dominante en la intelectualidad de izquierda de los años treinta (afín incluso a otras figuras del modernismo paulista como, por ejemplo, Oswald de Andrade [Mailhe 2004]), con algunos procedimientos de experimentación formal heredados de su propio vanguardismo enraizado en los veinte.

El objetivo que persigue el narrador, al introducir la voz de los sujetos del margen, es mostrar la conflictividad en su proceso de integración transculturadora (en el sentido de Ángel Rama). La lengua expresa las torsiones y quiebres de un proceso de fragmentación social y cultural amplio, que atraviesa la lenta transformación de los sectores populares como clase.

IV. Conclusiones

Mário de Andrade comienza desde mediados de la década del veinte a elaborar una visión del arte que prioriza su significado colectivo, en oposición a las tendencias individualistas y formalistas que —desde la perspectiva del autor— habrían caracterizado la figura del artista moderno desde el Renacimiento. Si para el escritor paulista, la acción del arte consiste en elaborar los significados colectivos que permitan una religión de los distintos miembros de la comunidad, la vocación del artista se suma a la fila también de una vocación colectiva donde resalta su carácter de “misión”: construir una tradición que sistematice el uso particular de una lengua y explore la espontaneidad de las distintas manifesta-

16 Al consultar a Câmara Cascudo (*Dicionário*: 482-483), hallamos que estas ‘parlendas’: “são versos de cinco ou seis sílabas, recitados para: a) entreter, acalmar, divertir as crianças; b) escolher quem deve iniciar o jogo ou aqueles que devem tomar parte na brincadeira [...]. Na literatura oral é um dos entendimentos iniciais para a criança e uma das fórmulas verbais que fica, indelével, na memória adulta.” Así, una de las “parlendas” más populares y típicas es la que introduce Mário de Andrade y que de acuerdo a Cascudo, proviene del norte de Rio Grande: “Amanhã é domingo, / pé de cachimbo, / galo monteiro / pisou na areia / a areia é fina / que deu no sino, / o sino é de prata / que deu na barata / a barata é de ouro / que deu no besouro / [...]” Además de esta, Cascudo señala que hay muchas otras variantes.

ciones populares, a fin de que el arte revele una identidad en la que esté inscripto el sentido de la vida común.

De este modo, en la búsqueda de una identidad nacional integradora, en la que se incluyan las identidades “otras” que conforman los distintos “sedimentos” de la nación, Mário de Andrade prolonga una visión de lo popular que denuncia la modernización como alienante (tema caro al realismo social y al marxismo) al enfatizar cómo los sujetos populares son víctimas de un proceso modernizador marcado por la anomia y la exclusión, sin redes sociales de contención¹⁷.

Por otra parte, aparecen en tensión ciertos componentes que prolongan una defensa de la ideología de las clases dirigentes tradicionales, como la resistencia a la “amenaza inmigratoria” o la visión paternalista e infantilizadora del colectivo popular (Miceli *Intelectuais*). Esta piedad frente a la infantilidad “inconsciente” de los pobres, identificados con los niños, promueve, desde la visión del intelectual, una relación asimétrica con respecto a los sujetos populares¹⁸, junto con el objetivo didáctico de concientización del lectorado sobre el costo social y cultural de la modernización. Estos son algunos de los rasgos de la redefinición de Mário de Andrade como intelectual comprometido.

Referencias bibliográficas

Ancona Lopez, T. Porto. *Um contista bem contado. Os melhores contos de Mário de Andrade*. San Pablo: Global, 1988. 5-14.

Andrade Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 1942. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

—. “Crônica de Malazarte I”. *Recortes* 35 (1923).

—. “Crônica de Malazarte VIII”. *Brasil: 1º tempo modernista* (1972): 109-115.

—. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. (1928). Edición crítica, Ancona Lopez, T. Porto. Madrid: ALLCA XX- Colección Archivos, 1996.

—. *O Banquete*. San Pablo: Duas Cidades, 1977.

—. *Os contos de Belazarte*. San Pablo: Circulo do livro (s/d).

—. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

—. “Paulicéia Desvairada”. *Poesías completas*. São Pablo: Circulo do livro, 1976. 17-64.

Andrade, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário: correspondencia de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Org: Léila Coelho Frota; apresen-

17 Entendemos “anomia” en el sentido durheimiano, es decir como la contracara a la idea de “solidaridad social”: en ésta se da una situación de máxima integración de relaciones sociales y de representaciones colectivas; en la anomia, casi una completa desintegración.

18 Su adhesión a un punto de vista paternalista sobre el colectivo popular es afín al populismo encarnado por el varguismo (1930–1954). Recordemos que el propio Mário de Andrade, tiene una participación polifacética en distintos frentes culturales (como escritor, etnógrafo, musicólogo, folclorista, funcionario) y expresa su dependencia del Estado y su necesidad de realizar una enorme inversión de su capital cultural como “pariente pobre” de la clase dirigente brasileña (ver Miceli *Intelectuais* y *Nacional estrangeiro*).

- tação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; apresentação e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.
- Antelo, Raúl. *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. San Pablo: Humanismo, Ciencia, Tecnología, 1986.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Pablo: Global, 2002.
- . *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- Fausto, Boris. *História do Brasil*. San Pablo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- Illescas Bueno, Raquel. *Belazarte me contou: um estudo de contos de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. São Pablo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-Universidade de São Paulo, mimeo, 1992.
- Mailhe, Alejandra. *Brasil, márgenes imaginarios. Lo popular en la novela y el ensayo brasileños del siglo XIX a la vanguardia*. Buenos Aires: Lumiere, 2011.
- . “¿Hacia una antropofagia del pasado? Continuidades y rupturas en la obra de Oswald de Andrade”. *Anclajes* 8 (2004): 197-239.
- Miceli, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- . *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Moraes Gebra, Fernando de. “Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade”. Tesis Doctoral. Universidade Federal do Paraná, 2009.
- Nogueira Marques, Aline. “Uma história que Belazarte não contou”. Andrade, Mário de. *Os contos de Belazarte*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. 9-24.
- Paulillo, Ma. Célia R. de Almeida. “Contos da plenitude”. Andrade Mário de. *Contos novos*. San Pablo: Klick Editora, 1997. 9-18.
- . *Mário de Andrade contista*. Dissertação. São Pablo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-Universidade de São Paulo, 1980.
- Rama Ángel. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. En *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. 203-234.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Simmel, Georg. *Sociología: estudio sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista de Occidente, 1977, 2 vols.
- Williams, Raymond. *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Madrid: Debate, 1997.

Fecha de recepción: 18/05/2012 / Fecha de aceptación: 04/04/2013