

Profanaciones, idiotez y sensualidad. Una relectura de *Pau Brasil* de Oswald de Andrade

MARIO CÁMARA

RESUMEN: El presente artículo se propone realizar una relectura del libro de poesía *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, texto central para la vanguardia brasileña de los años veinte. La propuesta de relectura surge como contraposición de aquellas lecturas más canónicas que han enfatizado el aspecto formal del poemario. Por el contrario, nuestra propuesta procura destacar y otorgar valor a aquellos aspectos anestéticos de *Pau-Brasil*: su dimensión política, histórica y ética.

Palabras clave: modernidad - modernización - primitivismo

ABSTRACT: This article aims to make a critical reading of Oswald de Andrade's poetry book, *Pau Brasil*, the central text for the Brazilian avant-garde of the twenties. The proposal discuss some canonical readings that have emphasized the formal aspect of the poems. By contrast, our piece seeks to highlight and give value to those anesthetics aspects of *Pau-Brasil*: its political, historical and ethical dimensions.

Keywords: Modernity - Modernization - Primitivism

Ur-historia

En 1910 el sambista brasileño Donga compone *O boi no telhado*. Este samba, como tantos otros, fue escuchado por el músico francés Darius Milhaud, que vivió en Río de Janeiro entre 1917 y 1919 formando parte de una delegación diplomática francesa a cargo de Paul Claudel. A su regreso a París, Milhaud se

integraría al grupo de los seis, comandado por Erik Satie y apadrinado por Jean Cocteau. En París, e inspirado por Donga, Milhaud compuso *Le Boeuf sur le toit*, que luego fue convertido en ballet con texto de Cocteau. Sobre su experiencia carioca, y especialmente sobre la música brasileña, Milhaud escribirá:

Es lamentable que todas las composiciones de compositores brasileños, desde las obras sinfónicas o de música de cámara de los Srs. [Alberto] Nepomuceno y [Henrique] Oswald hasta las sonatas impresionistas del Sr. [Oswaldo] Guerra o las obras orquestales del Sr. Villa-Lobos (un joven de temperamento robusto, lleno de osadías), sean un reflejo de las diferentes fases que se sucedieron en Europa desde Brahms a Debussy y que el elemento nacional no sea expresado de un modo más vivo y más original. La influencia del folklore brasileño, tan rico en ritmos y de una línea melódica tan particular, se hace sentir raramente en las obras de los compositores cariocas. Cuando un tema popular o el ritmo de una danza es utilizado en una obra musical, ese elemento indígena es deformado por el autor, lo ve a través de la visión de Wagner o de Saint-Saëns, si éste tiene sesenta años, o a través de la perspectiva de Debussy, si éste tiene treinta (Milhaud 1920: 61, apud Guérios, 2003).

Tres años más, en junio de 1923, y apenas llegado a París, el recientemente consagrado músico brasileño Heitor Villa-Lobos fue invitado a un almuerzo en el estudio de la artista plástica brasileña Tarsila do Amaral. Allí estarían presentes los brasileños Sérgio Milliet, João de Souza Lima y Oswald de Andrade, y también Blaise Cendrars, Erik Satie y Jean Cocteau. El almuerzo transcurrió en un clima de animación y camaradería por lo que al finalizar, Villa-Lobos se dispuso a mostrar sus dotes musicales. Para escucharlo mejor, Jean Cocteau se ubicó debajo del piano. Luego de escuchar la improvisación, Cocteau regresó a su asiento y lanzó un furibundo ataque sosteniendo que aquello que había ejecutado Villa-Lobos no pasaba de una simple emulación de Debussy y Ravel.

Las secuencias mencionadas, aunque difieran en el tiempo, permiten imaginar que lo que Cocteau reclamaba a Villa-Lobos era una *brasilidad* que no se manifestaba al tocar como Debussy o Ravel. El reclamo parecía exigir que un

brasileño debía, necesariamente, producir un arte primitivo¹, y el *samba* reivindicado por Milhaud era leído desde esa perspectiva. Ser un artista brasileño, se podría generalizar, era poseer algún rasgo primitivo que caracterizase la propia práctica artística². Unos pocos meses más tarde, y probablemente haciéndose eco de aquella demanda, la anfitriona de aquel almuerzo, Tarsila do Amaral, expresaría su deseo de ser una "*caipirinha*" y sostendría en carta a Mário de Andrade "Cómo agradezco el haber pasado en la hacienda toda mi infancia. Las reminiscencias de ese tiempo me resultan preciosas. Quiero, en arte, ser la pueblerina de São Bernardo, jugando con muñecas de paja, como en el último cuadro que estoy pintando" (2001: 26). Mientras tanto, su pareja, el escritor Oswald de Andrade, en mayo de ese mismo año, había vinculado, de manera perspicaz, las esculturas del italiano Víctor Brecheret, residente en San Pablo, con "la estatuaria negro-indiana da colônia" (37). Parecía que los brasileños finalmente estaban descubriendo Brasil, o al menos un Brasil. Por ello, en el prólogo a *Pau Brasil*, el primer libro auténticamente modernista de Oswald de Andrade, Paulo Prado, otro asiduo visitante de la capital francesa y mecenas del grupo modernista, dirá:

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy –umbrigo do mundo– descobriu, deslumbrado, a sua propria terra (2000: 89).

La Semana de Arte Moderno, celebrada en San Pablo en febrero de 1922, con la participación de Villa-Lobos, Oswald de Andrade y Victor Brecheret, entre otros, había supuesto la puesta al día de una ciudad, San Pablo, de crecimiento acelerado con lo que se consideraba el arte moderno. Se trataba de sincronizar los procesos de modernización con las corrientes estéticas provenientes de Europa, y especialmente de París. De modo que, podríamos adelantar, el modernis-

¹ Lo primitivo es reivindicado por el surrealismo oficial liderado por André Breton, por el surrealismo disidente liderado por Georges Bataille, y por el poscubismo liderado por Blaise Cendrars.

² Para observar como el samba combina la modernidad y el primitivismo ver Garramuño, 2007.

mo brasileño descubrió en primer lugar el arte moderno para luego descubrir que el arte moderno –y la vanguardia francesa funciona aquí como metonimia del arte moderno– se interesaba por ellos en tanto fueran “primitivos”. Recordemos que Brasil era un territorio que, antes de la llegada de los modernistas, ya poseía en Europa una cierta configuración como tierra exótica. Fue por ejemplo el francés Ferdinand Denis, en el siglo XIX, quien sugirió que la literatura brasileña debía ocuparse de los indios y del paisaje³. Tendríamos entonces dos territorios: el de la pretendida modernidad paulista reivindicada en principio por Villa-Lobos en su improvisación con aires de Debussy y Ravel, y el territorio primitivo de indios, negros y *sambistas* imaginado y deseado por los franceses.

Sabemos, gracias a Raymond Williams⁴, que las vanguardias europeas eran internacionalistas. El italiano Marinetti publicó su manifiesto Futurista en París, y el movimiento Dadá se daba al mismo tiempo en Zurich, Berlín y Hamburgo, mientras el español Picasso o el rumano suizo Tristan Tzara vivían en París. Sin embargo, y tomando en consideración el incidente relatado, podríamos asegurar que no poseían la misma valoración los viajeros artistas europeos que los viajeros artistas que se desplazaban desde Sudamérica, y especialmente si estos provenían de un territorio con un imaginario tan marcado como Brasil. Lo que detectan en París Villa-Lobos, Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade no solo es que el primitivismo en arte está en alza, sino que ellos también son esos otros que tal vez no creían ser⁵. De los modos en que negociaron su nueva inscripción dependió en parte su proyecto poético. Tarsila do Amaral inició una nueva, y radicalmente diferente, fase en su pintura, volcada a construir un imaginario tropical; Villa-Lobos se reivindicó como un hijo del Brasil profundo; y Oswald

³ La primera novela indianista se llamó *Jakaré Ouassou ou les toupinambas*, publicada en 1830, fue escrita por los franceses Daniel Gavet y Philippe Boucher.

⁴ Ver Williams, 1997.

⁵ Hay un libro de Hal Foster que se llama *Dioses prostéticos*. Allí el trabaja sobre el primitivismo a partir de Paul Gauguin y de Pablo Picasso. Pero comienza con una escena que toma de Franz Fanon, de su libro *Piel negra, máscaras blancas*, en el que Fanon cuenta un episodio en que un niño dice a su madre, “¡Mira, un negro!”. Fanon sostendrá en aquel texto que “en el mundo blanco, el hombre de color encuentra dificultades para el desarrollo de su esquema corporal”. Es decir, en el espejo del hombre blanco, la imagen del hombre negro está alterada. El negro, en medio de un espacio de blancos, según Fanon se desubjetiva y se siente, de alguna manera, violando, traspasado.

de Andrade comenzó su período Pau Brasil. A partir de esta premisa quisiera focalizarme en Oswald de Andrade, y en los poemas que componen su primer libro de poemas *Pau Brasil*, publicado en 1925, porque considero que su negociación fue la más compleja y productiva de las tres.

Modernidades en cuestión

La poesía de Oswald de Andrade ha sido frecuentemente reducida a la adopción de una posición moderna que en su ejercicio modulaba lo nativo y lo cosmopolita. Sin embargo, semejante lectura dejaba impensado, precisamente, el espacio singular que a partir de París Oswald supo construir. Nativo y cosmopolita o, por ello mismo, ni nativo ni cosmopolita su poesía problematizará tanto cierto exotismo reclamado como la modernidad y los procesos de modernización a los que con frecuencia se lo ha adscripto. Dicha posición permite interrogar la afirmación de Paulo Prado, ¿qué Brasil descubrió Oswald de Andrade en París? ¿qué modernidad comenzó a observar el “bárbaro” en su viaje a París? Para tratar de responder a estos interrogantes, voy a comenzar citando *in extenso* el manifiesto con que abre el libro, una versión abreviada y al mismo tiempo significativamente diferente del manifiesto que Oswald publicara en el 24⁶:

FALAÇÃO

El cabralismo. La civilización de los dueños.

La querencia y la exportación.

El carnaval. El sertón y la *favela*. Pau Brasil.

Bárbaro y nuestro.

La formación étnica rica. La riqueza vegetal. La minería. La cocina. El vatapá, el oro y la danza.

⁶ Una aclaración, “Falação” es un manifiesto ligeramente diferente al manifiesto “Pau Brasil” que Oswald había publicado un año antes. Esa ligera diferencia, sin embargo, resulta fundamental. El manifiesto del 24 comienza del siguiente modo, “La poesía existe en los hechos”, con lo que su dimensión estética es mucho más preponderante.

Toda la historia de la penetración y la historia comercial de América. Pau Brasil.

Contra la fatalidad del primer blanco aportado y dominando diplomáticamente las selvas salvajes. Citando Virgilio para los tupiquinins. El bachiller.

País de los dolores anónimos. De doctores anónimos. Sociedad de náufragos eruditos.

Donde nunca la exportación de la poesía. La poesía enmarañada en la cultura. En las lianas de las metrificaciones.

Siglo veinte. Una explosión en los aprendizajes. Los hombres que sabían todo se deformaron como baba de borracha. Reventaron de enciclopedismo.

La poesía para los poetas. Alegría de la ignorancia que descubre. Pedro de Alvarez.

Una sugerencia de Blaise Cendrars: Tienes las locomotoras llenas, id a partir. Un negro gira la manivela del desvío rotativo en el que estáis. El menor descuido os hará partir en la dirección opuesta a vuestro destino.

Contra el gabinetismo, el movimiento de los climas.

La lengua sin arcaísmos. Sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores.

Se pasó del naturalismo a la pirograbura doméstica y la Kodak excursionista. Todas las jóvenes dotadas. Virtuosos del piano a manivela.

Las procesiones salieron del fondo de las fábricas.

Fue preciso limpiar. La deformación a través del impresionismo y del símbolo.

El lirismo en la hoja. La presentación de los materiales.

La coincidencia de la primera construcción brasileña en el movimiento de

reconstrucción general. Poesía Pau Brasil.

Contra la argucia naturalista, la síntesis. Contra la copia, la invención y la sorpresa.

Una perspectiva de otro orden que la visual. Correspondiendo al milagro físico en arte. Estrellas atrapadas en los negativos fotográficos.

Y la sabia fiaca solar. El rezo. La energía silenciosa. La hospitalidad.

Bárbaros, pintorescos y crédulos. Pau Brasil. La selva y la escuela. La cocina, la minería y la danza. La vegetación. Pau Brasil (2000: 101-3).⁷

“Falação” puede ser dividido en dos bloques. Un bloque histórico que abarca los primeros cinco párrafos, y luego, como segundo bloque, una serie de

⁷ La traducción me pertenece. “Falação”: O cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação. / O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau Brasil. Bárbaro e nosso. / / A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O Mineiro. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. // Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau Brasil. / Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomáticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para os tupiniquins. O bacharel. // País de dores anônimas. De doctores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos. / Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações. // Século vinte. Um estroto nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebutaram de enciclopedismo. // A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares. // Uma sugestão de Blaise Cendrars: -Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvíio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino. // Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas. / A lengua sem arcaísmos. Sem eudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. // Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à kodak excursionista. / Todas as meninas prendadas. Virtuoses de piano de manivela. / As precissões saíram do bojo das fábricas. / Foi preciso desmanchar. A deformação a través do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais. // A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau Brasil. // Contra a argúcia naturalista, a pntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa. / Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrelas fechadas nos negativos fotográficos. // E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade. / Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o Mineiro. A vegetação. Pau Brasil.

enunciados históricos, culturales y estéticos con un cierre que retoma el inicio y enlaza primer y segundo bloque. Sobre algunos enunciados del manifiesto, que repiten lo publicado en el manifiesto anterior, mucho se ha escrito, por ejemplo "Contra la argucia naturalista, la síntesis. Contra la copia, la invención y la sorpresa". También podemos agregar la referencia a la exportación de la poesía, la crítica a la metrificación como un ataque directo al movimiento poético parnasiano, la crítica a los bachilleres como un ataque a cierta elite ilustrada. Los ejemplos mencionados se focalizan, preferentemente, en cuestiones de índole estética. Sin embargo, los primeros enunciados del manifiesto no se refieren a cuestiones estéticas. El primer párrafo de "Falação" introduce cuestiones que hacen a la historia, a la economía, a la geografía, a la cultura popular. El segundo hace referencia a la etnografía, a la biología, a la minería, a la gastronomía, y otra vez a la cultura popular. El tercero refiere, una vez, más a la historia y a la economía. Y los párrafos cuarto y quinto explicitan una crítica muy clara a la relación entre el colonizador y el colonizado, y a la distancia entre una elite y una clase popular. Cuando me refiero a una lectura que obtura el espacio que construye la poética de Oswald de Andrade, pienso en este tipo de "olvidos", ¿qué hacer con estos cinco párrafos en donde la cuestión estética no figura?

En 1965, y como parte de una política crítica y editorial de recuperación de la figura de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos produjo un ensayo titulado "Uma poética da radicalidad", que actualmente funciona como prólogo de la edición de *Pau Brasil*, y que ha sido desde entonces una de las claves de lectura más importantes de la poética oswaldiana. Allí Haroldo propone una lectura de la poesía de Oswald fundada en una dimensión formal. En efecto, destaca una dicción que enfrenta a un modo ornamentado y artificial de ejercer el arte poético, representado por el movimiento parnasiano. Por ello sostendrá,

La poesía de Oswald de Andrade, como ya se adelantó, se caracteriza por el lenguaje despojado, destilado, reducido a cápsulas⁸ (1981: XIII).

Tendencia constante a la poesía objetiva, objetivada, deliberadamente

⁸ En todas las citas utilizaré la versión de la editorial Ayacucho.

elemental, hecha toda ella de palabras simples, cotidianas, de imágenes de impacto visual (1981: XIV)

Por otra parte, Haroldo pone en relación la creciente industrialización de San Pablo durante los años veinte con el modernismo en general, del cual Oswald, para Haroldo, será su máximo exponente:

No es casual que el modernismo haya nacido en Sao Paulo. Centro industrial en formación y expansión, esta ciudad fue para la vanguardia literaria brasileña de la Semana del 22 lo que Milán representó para el futurismo italiano (1981: IX).

Solo una década más tarde, sin embargo, recién en 1922, los fermentos de renovación traídos por Oswald en su equipaje europeo, habrían de suscitar el recelo todavía provinciano del ambiente, ayudados por factores de orden social y económico: la industrialización en proceso y en progreso (1981: X).

En las citas precedentes se puede observar la vinculación establecida entre modernismo estético y procesos de modernización. Desde esta perspectiva, la poesía de Oswald adquiere su politicidad al enfrentarse con el ornato decadente del parnasianismo, y es el resultado de un desarrollo industrial, no en términos de reflejo, sino en tanto desarrollo simultáneo. La lectura de Haroldo de Campos se sustenta entonces sobre una concepción positiva del progreso, llegado a San Pablo (y a Brasil) para barrer con la impostación parnasiana.

Al reducir la politicidad de *Pau Brasil* a una crítica lingüística, al postular una mirada puramente esteticista, que establece vínculos con el proceso de industrialización que estaba viviendo San Pablo, Haroldo deja sin leer todo lo que no es estética. Ello significa perder de vista los antagonismos que ese manifiesto va construyendo en relación a la figura del conquistador, y por ende a la figura del europeo –“El cabralismo. La civilización de los dueños” o “Contra la fatalidad del primer blanco aportado y dominando diplomáticamente las selvas salvajes”, por citar dos fragmentos– y su reproducción en las elites brasileñas del pre-

sente –“País de los dolores anónimos. De doctores anónimos. Sociedad de naufragos eruditos”–. Por otra parte, la sensorialidad invocada como una forma de vida modelada bajo el signo de la *preguiça* (fiaca): “Y la sabia fiaca solar. El rezo. La energía silenciosa. La hospitalidad”, tampoco será analizada. En consecuencia, historia y cuerpo, y no únicamente palabra, serán los modos en que Oswald construye su propia y singular territorio.

a. Profanaciones

En la cubierta de *Pau Brasil* se observa una bandera brasileña transfigurada: desplazada verticalmente y con una leyenda que en lugar de postular “orden y progreso” propone “pau brasil”. Esa imagen resulta significativa para comenzar a pensar los modos en que Oswald va constituyendo su lugar. En su ensayo “Elogio de la profanación”, Giorgio Agamben sostiene que:

La secularización es una forma de remoción que deja intactas las fuerzas limitándose a desplazarlas de un lugar a otro. Así, la secularización política de conceptos teológicos (la trascendencia de Dios como paradigma del poder soberano) no hace otra cosa que trasladar la monarquía celeste en monarquía terrenal, pero deja intacto el poder. La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacio que el poder había configurado (2005: 102).

La intervención sobre la bandera, una imagen producida por Tarsila do Amaral, constituye el primer enunciado del libro. Desplazamiento y reinscripción profanan el símbolo patrio y fundan un nuevo territorio, el país de Pau Brasil⁹.

⁹ Raúl Antelo, en su ensayo “Quadro e caderno”, que funciona como uno de los prólogos al segundo libro de poesías de Oswald, *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, sostiene: “Em Pau Brasil começa o país de Oswald. Sua idéia de uma poesia mínima, pobre,



Bandera de Brasil

Cubierta libro *Pau Brasil*

Desde ese territorio Oswald construye una historia otra y propone un viaje. En efecto, *Pau Brasil* está estructurado en su primera parte como un texto histórico, y en la segunda como un diario de viajes en el que el yo lírico atraviesa vastas geografías de Brasil. La primera sección se llama “Historia do Brasil”. Allí Oswald produce 23 poemas a partir de crónicas de los viajeros europeos a Brasil¹⁰. El procedimiento puede ser emparentado, en principio, con el ready made duchampiano, pues Oswald recorta fragmentos de los escritos de los cronistas y los reconstruye como poemas. A efectos de analizarlos, voy reproducir tres de esos poemas y sus correspondientes fragmentos pertenecientes a la carta del des-

contrária aos ornamentos beletristas e tardoparnasianos dos príncipes –Bilac e Coelho Neto–, configura uma definição negativa da modernidade. Não se trata apenas de negar a literatura dos outros, mediante o recurso a uma dicção nobre, citada para excitar as tensões do moderno. Tampouco se limita a interferir e agir no directo ao imaginário, porque Euclides, pioneiro, já mostrara a violência da razão instrumental. Não é isso e é mais do que isso, porque essas duas atitudes estão presentes em *Pau Brasil* e no livro posterior, o Primeiro caderno. Trata-se, fundamentalmente, de impugnar o directo de o próprio escritor fazer literatura, permitindo apenas construir ficções nas margens do literário, pela recusa de ideais mestras da tradição ocidental como originalidades e autoria” (26). Yo agregaría a lo que sostiene Antelo, el rechazo a la historiografía que en ese momento se estaba construyendo en Brasil.

¹⁰ Aparecen los siguientes cronistas: Pero Vaz de Caminha, Gandavo, Claude D’Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernando Dias Paes y Frei Manoel Calado.

cubrimiento de Brasil escrita por Pero Vaz de Caminha:

A descoberta
 Seguimos nosso caminho por este mar de longo
 Até a oitava da Páscoa
 Topamos aves
 E houvermos vista de terra (2000: 107)¹¹

“E assim *seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até* que terça-feira das *Oitavas de Páscoa*, que foram 21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra, estando da dita Ilha –segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas– os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, e assim mesmo outras a que dão o nome de rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã, *topamos aves* a que chamam furabuchos” Neste mesmo dia, a horas de véspera, *houvermos vista de terra!*” (http://cultvox.locaweb.com.br/livros_gratis/a_carta.pdf)¹²

Primeiro chá
 Depois de dançarem
 Diogo Dias
 Fez o salto real (2000: 108)¹³

Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e *salto real*, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com

¹¹ El descubrimiento: “Seguimos nuestro camino por este extenso mar / Hasta la semana de la Pascua / Encontramos aves / Y tuvimos vista de tierra”. Invertí, por esta vez, el procedimiento de colocar la traducción en el cuerpo central y la versión original en la nota al pie porque se perdería de vista el trabajo de selección realizado por Oswald de Andrade.

¹² “Y así seguimos nuestro camino, por este extenso mar, hasta que el martes de la semana de Pascua, que fue el 21 de abril, encontramos algunas señales de tierra, estando de la mencionada Isla –según decían los pilotos, a unas 660 o 670 leguas– que era mucha cantidad extensa hierba, a la que los mareantes llaman botelho, y así también otras a las que dan el nombre de cola de asno. Y el miércoles siguiente, durante la mañana, encontramos a aves a las que llamamos furabuchos. ¡Ese mismo día, pocas horas antes de la víspera, avistamos tierra!”

¹³ Primer té: Después de danzar / Diogo Dias / Hizo el salto real.

aquilo os segurou e afagou muito, tomavam logo uma esquiveza como de animais monteses, e foram-se para cima (http://cultvox.locaweb.com.br/livros_gratis/a_carta.pdf).¹⁴

As meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis

Com cabelos mui pretos pelas espáduas

E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas

Que de nós as muito olharmos

Não tínhamos nenhuma vergonha (2000: 108).¹⁵

“Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha”. (http://cultvox.locaweb.com.br/livros_gratis/a_carta.pdf).¹⁶

Como es posible percibir, en los tres poemas el procedimiento de Oswald de Andrade es el de la supresión.¹⁷ El recorte ejercido sobre la carta podría ser leído

¹⁴ Después de danzar dio allí mismo muchas vueltas ligeras, andando en el piso, y un salto real, del cual ellos [los indígenas] se sorprendieron y rieron y disfrutaron muchos. Y mientras que aquello los calmó y animó mucho, enseguida adquirieron una esquivez como de animales del monte, y se fueron hacia la cima.

¹⁵ Las chicas de la estación: Eran tres o cuatro jóvenes bien jóvenes y muy gentiles / Con el cabello muy oscuro sobre sus espaldas / Y sus vergüenzas tan altas y bien formadas / Que nosotros como mucho las miramos / No teníamos ninguna vergüenza.

¹⁶ Allí andaban entre ellos tres o cuatro jóvenes, bien jóvenes y bien gentiles, con los cabellos muy negros, largo sobre sus espaldas, y sus vergüenzas tan altas, tan cerraditas y tan limpias de pubis que, de muy bien que las miramos, no teníamos ninguna vergüenza.

¹⁷ En su libro *El siglo*, y para pensar el arte del siglo XX, Badiou propone dos categorías: la destrucción y la sustracción. Al respecto sostiene: “Para pensar el par destrucción/sustracción el primer hilo conductor es el arte. El siglo se vive como negatividad artística, en cuanto uno de sus motivos, anticipado en el siglo XIX por numerosos ensayos (por ejemplo el texto de Mallarmé “Crise de vers” o, más lejos aún, la *Estética* de Hegel), es el fin del arte, el fin de la representación, del cuadro y, a la larga, de la obra. Detrás de ese motivo del fin la cuestión pasa una vez más, desde luego, por saber qué relación mantiene el arte con lo real o cuál es el real del arte. Buenos Aires: Manantial, p. 78. Se podría pensar, desde luego, que la sustracción en Oswald apunta a lo real de la historia brasileña.

como una operación que apunta a capturar su lírica escondida, y sin dudas esto sucede. Sin embargo, no se debería pasar por el alto el contenido de la carta de Pero Vaz de Caminha, sobre todo la inocultable atracción que la desnudez de las indígenas produjo sobre su persona, y debemos suponer, sobre toda la tripulación compuesta por hombres. Teniendo en cuenta este aspecto, el segundo poema ilumina tanto el primero como el tercero. La fórmula “salto real” alude en Brasil, en lenguaje popular, al acto sexual, con lo que el título del poema –Primeiro chá/Primer té- adquiere una segunda significación a partir del adjetivo numeral “primero”. Podríamos pensar que ese brevísimo poema nos ofrece la imagen un primer encuentro sexual. De este modo, Oswald reconstruye lo que la carta oblitera: el contacto sexual entre conquistadores y conquistadas.¹⁸ A la luz de ello, la operación de supresión no solo desnuda la lírica escondida de Pero Vaz Caminha, sino que desviste al texto de sus ropajes retóricos hasta transparentar aquello no dicho.¹⁹

Teniendo en cuenta la cubierta y la primera sección del libro es posible observar cierta disonancia tanto con un proyecto estatal que comenzaba a producir políticas de afirmación nacionalista y de construcción de un pasado; como del exotismo reclamado, dado que los recortes también tiene como marca el humor.

b. Detectando al bárbaro idiota

En 1928 Oswald publicará su *Manifiesto Antropófago*, texto que parece radicalizar la senda emprendida con la poesía de Pau Brasil. La figura del indio aparece aquí dotada de una capacidad mortífera y antropófaga. Planteado en términos dilemáticos, “tupi or not tupi / that is the question”, sostiene el mani-

¹⁸ Pocos años después Gilberto Freyre publicará *Casa Grande & Senzala* (1933) un ensayo decisivo para la historiografía y la sociología brasileñas, en donde el contacto sexual entre el conquistador y el conquistado, entre el colono y el esclavo, resultan centrales.

¹⁹ Paulo Prado era amigo y admirador de Capistrano de Abreu, que en 1907 publica *Capítulos da história colonial*. Ese libro, de acuerdo a Ronaldo Vainfas, fue “um ponte entre a primeira historiografia brasileira (a do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, novecentista e monarquista) e a terceira geração, expressa em Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado” (1999: 189).

fiesto, Oswald produciría uno de los textos más complejos y fascinantes de las vanguardias americanas. La asunción de lo bárbaro en clave festiva, sin embargo, parecía haber sido detectada en el momento de la aparición de *Pau Brasil* en dos críticas incisivas y alarmadas. Una de ellas pertenece a Tristão de Athayde:

Lo que pretendió, por lo tanto, el Sr. Oswald de Andrade y su grupo de admiradores, es abolir todo esfuerzo poético en el sentido de la lógica de la belleza de la construcción y nadar en lo instintivo, en la idiotez, en la mediocridad. Exaltar la vulgaridad. Llegar al puro balbuceo infantil. Reproducir la mentalidad del imbecil, del hombre de pueblo o del cliente del café. Curvarse de rodillas frente a todos los prosaísmos. Volver al bárbaro o deleitarse en lo suburbano (1995: 220).

Y la segunda a Graça Aranha:

Si escapamos de la copia europea no debemos permanecer en la incultura. Ser brasileño no significa ser bárbaro. Los escritores que en Brasil procuran dar de nuestra vida la impresión de salvajismo, de embrutecimiento, de parálisis espiritual, son pedantes literarios. Tomaron una actitud sarcástica con la presunción de superioridad intelectual, mientras los verdaderos primitivos son los pobres de espíritu, simples y bienaventurados. El primitivismo de los intelectuales es un acto de voluntad, un artificio como el arcadismo de los académicos. El hombre culto de hoy no puede hacer tal retroceso, como quien perdió la inocencia no puede readquirirla. Sería un ejercicio de falsa literatura en aquellos que pretenden suprimir la literatura. Ser brasileño no es ser salvaje, ser humilde, esclavo del terror, *balbucear un lenguaje imbecil*, rebuscar los motivos de la poesía y de la literatura únicamente en una pretendida *ingenuidad popular*" (1983: 187).

El reclamo de Athayde y Aranha apunta directamente a una dicción que, lejos de ser considerada como sintética y despojada es vinculada con la barbarie y la imbecilidad. Teniendo en cuenta la posición y la trayectoria que tanto Aranha como Athayde tuvieron y desarrollaron en el campo cultural brasileño de aque-

llos años, sería muy sencillo desacreditarlas²⁰. Sin embargo, en lugar de ello propongo leerlas literal y sintomáticamente como la reacción crítica a una dicción que efectivamente se distanciaba de un proyecto de modernización como el que comenzaba a encarar Brasil. Y así como Benjamin detectaba la figura del trapero, el flaneur y la prostituta en la poesía de Baudelaire como el modo de observar el lado oscuro de un París floreciente, el salvajismo, la imbecilidad y la idiotez, entre otras figuras denunciadas aquí, pueden ser colocadas en los márgenes de la metrópolis en ciernes que se pretendía San Pablo. Al igual que en Baudelaire, ayudado por un “balbuceo infantil o imbecil”, Oswald compone no una antimodernidad, sino una modernidad diferencial, irónica respecto a la modernización, inocente, lírica, y también sensual y sensorial como veremos a continuación.

c. Potencias de la sensualidad

Baudelaire proponía que el poeta moderno debía darse un baño de multitud²¹. En la poesía de Oswald, curiosamente, las multitudes no existen, pero sí existe un cuerpo, el del yo lírico, que aparece insistentemente y se mezcla en diferentes situaciones. Con nuevos ojos, “Aprendí con mi hijo de diez años / Que la poesía es el descubrimiento / de las cosas que nunca ví” (2000: 141)²² que lo aproximan a la niñez entendida como un estado de inocencia, emparentada sin dudas con la figura del buen salvaje que la Europa del descubrimiento había construido para el indígena americano²³, pero con el desplazamiento que ejer-

²⁰ Graça Aranha fue diplomático e integrante de la Academia Brasileña de Letras. Participó de la Semana de Arte Moderno del 22 pero se alejó rápidamente del grupo de los modernistas. Tristão de Atahyde fue un intelectual católico, cuyo nombre verdadero fue Alceu Amoroso Lima, también integró la Academia Brasileña de Letras, al igual que Aranha, adhirió a la Semana de Arte Moderno para luego distanciarse.

²¹ El poema se titula “Las muchedumbres” y comienza de este modo: “No todo el mundo tiene el don de sumergirse en el gentío: gozar de la muchedumbre es un arte; y solo puede ofrecerse una orgía de vitalidad a expensas del género humano quien en el cuna tuvo un hada que le insufló el gusto por el disfraz y las máscaras, el odio por el hogar y la pasión por los viajes”, in *Pequeños poemas en prosa*, Barcelo, Icaria, 1987, p. 87.

²² 3 de mayo: Aprendí com meu filho de dez anos / Que a poesia é a descoberta / Das coisas que eu nunca ví.

²³ Ver especialmente Jauregui, 2008.

cen la estupidez, la barbarie y la imbecilidad, el yo lírico enarbola una estética del ocio que se enfrenta, en su transcurrir, a la velocidad de la urbe. En efecto, en *Pau Brasil* hay un cuerpo que se mueve, que come, fuma y bebe *cachaça*. Veamos, a modo de ejemplo, dos de esos poemas:

mate amargo

Después de la churrasqueada
Al fuego y al viento
El caballero del ganado
Trajo oro en polvo
Y una calabaza festiva
Para que sorbamos la digestión (2000: 135)²⁴

aperitivo

Aperitivo: La felicidad anda a pie
En la plaza Antonio Prado
Son azules 10 de la mañana
El café se esparce como la mañana en los rascacielos
Cigarrillos Tietê
Automóviles
La ciudad sin mitos (2000: 169)²⁵

En el campo o en la ciudad rodeada de rascacielos, el cuerpo marca un ritmo que le es propio, moviéndose entre la lenta digestión y el efímero cigarrillo es capaz de volverse irónico sobre su presente, como en el poema *Ideal bandeirante*:

Tome este automóvil

²⁴ Mate chimarão: Depois da churrasqueira / Ao fogo e ao vento / O cavaleiro do gado / Trouxe ouro em pó / E uma cuia festiva / Para sorvermos a digestão

²⁵ Aperitivo: A felicidade anda a pé / Na praça Antônio Prado / São 10 horas azules / O café vai alto como a manhã de arranha-céus / Cigarros Tietê / Automóveis / A cidade sem mitos

Y vaya a ver el Jardín New Garden
Después regrese a la calle de la Buena Vista
Compre su lote
Registre su escritura
Buena firme y valiosa
Y viva en ese barrio romántico
Equivalente al célebre
Bois de Boulogne
Cuotas mensuales
Sin intereses (2000: 169)²⁶

Profanación, "idiotez" y sensorialidad van configurando una distancia respecto a los modos en que el Brasil imagina su pasado y su presente, y una temporalidad múltiple, distante de la linealidad evolutiva propuesta por la modernización, pautada en una tensión entre cuerpo (el mate) y progreso (el automóvil). *Pau Brasil* forma parte de una trayectoria de radicalización en la poética y la política de Oswald de Andrade. La progresiva constitución de un espacio impropio en donde es posible detectar una puesta en cuestión de una idea unívoca de modernidad y de una idea meramente decorativa de lo primitivo. La emergencia del concepto de antropofagia, unos pocos años después, confirmará y potenciará sus enunciados.

²⁶ Ideal bandeirante: Tome este automóvil / E vá ver o Jardim New-Garden / Depois volte à Rua da Boa Vista / Compre o seu lote / Registe a escritura / Boa firme e valiosa / E more nesse bairro romântico / Equivalente ao célebre / Bois de Boulogne / Prestações mensais / Sem juros

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005): *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Antelo, Raúl (2006): "Quadro e caderno", in Oswald de Andrade. Primeiro Caderno do Aluno Oswald de Andrade. San Pablo: Globo Editora.
- Andrade, Oswald de (2000): *Pau Brasil*. San Pablo: Globo Editora.
- Andrade, Mário de; Amaral, Tarsila do (2001): *Correspondência*. San Pablo: Edusp.
- Aranha, Graça (1983): "O espírito moderno", in Wilsons Martins (comp.): *A crítica no Brasil*. San Pablo: Francisco Alves.
- Athayde, Tristão (1995): "Sobre Pau Brasil", in Boaventura, Maria Eugênia: *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: UNICAMP/Ex Libris.
- Badiou, Alan (2006): *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Baudelaire, Charles (1987): *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Icaria.
- Caminha, Pero Vaz de: "A carta", in http://cultvox.locaweb.com.br/livros_gratis/a_carta.pdf (acceso 5/12/2011)
- Campos, Haroldo de (1981): "Prologo". *Oswald de Andrade, Obra escogida*. Caracas: Ayacucho.
- Garramuño, Florencia (2007): *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guérios, Paulo Renato (2003): "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro", in http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-93132003000100005&script=sci_arttext (acceso 5/12/2011).
- Jauregui, Carlos (2008): *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Prado, Paulo (2000): "Poesía Pau Brasil", in Oswald de Andrade: *Pau Brasil*. San Pablo: O Globo editora.
- Vainfas, Ronaldo (1999): "Capistrano de Abreu", in Um banquete nos trópicos (Org. Lourenço Dantas Mota). San Pablo: SENAC.
- Williams, Raymond (1997): *La política del modernismo. Contra los nuevos conformismos*. Buenos Aires: Manantial.