

Dos modernidades literarias en el Brasil

LA NOVELA POLICÍACA COLECTIVA O MYSTERIO (1920) Y MACUNAÍMA DE MÁRIO DE ANDRADE (1928)

*Hubert Pöppel
Universidad de Antioquia*



Juan Maurício Rugendas. Paisaje tropical. 1825

PALABRAS CLAVE

Literatura brasileña; Siglo XX; Literatura moderna; Novela policíaca; *O Mysterio*;
Vanguardia literaria; *Macunaíma*, Mário de Andrade.

RESUMEN

El artículo compara una de las primeras novelas policíacas de América Latina, *O Mysterio*, con la novela vanguardista brasileña, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, bajo la perspectiva de la pregunta por la conformación heterogénea de la literatura moderna en

América Latina. Nuestra tesis es que ambas obras, tan diferentes en sus propósitos y en su ubicación dentro del conjunto de la literatura moderna, constituyen un paso importante para la modernización de las letras brasileñas de los años veinte.

KEY WORDS

Brazilian Literature; 20th Century; Modern Literature; Detective and Mystery Novel;
O Mysterio, Vanguardism; *Macunaíma*, Mário de Andrade.

ABSTRACT

The article compares one of the first Latin American Detective Novels, *O mysterio*, with Mário de Andrade's vanguardist novel *Macunaíma*, within the debate of the heterogeneous conformation of the modern literature in Latin America. We want to point out that the two

works, although very different in their proposals and their ubication within the sector of modern literature, both constitute an important step in order to modernizing the Brazilian literature of the third decade of the 20th Century.

PARA NUESTRA COMPARACIÓN DE DOS TEXTOS DE LA LITERATURA BRASILEÑA DE LOS AÑOS VEINTE EN EL CONTEXTO DE LA DISCUSIÓN SOBRE LITERATURA MODERNA vamos a proceder en tres pasos. Un primer acceso va a presentar brevemente un concepto de literatura moderna.¹ La segunda parte del trabajo se ocupará de la pregunta por la novela policíaca como una de las posibles formas de una literatura moderna. En el tercer capítulo, finalmente, vamos a comparar una de las primeras novelas policíacas de América Latina, la obra colectiva *O Mistério*, con la novela vanguardista brasileña por antonomasia, *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

¿Qué es literatura moderna?

Uno de los logros del debate sobre la postmodernidad literaria ha sido que se volvió a abrir el debate sobre la modernidad literaria. Para ubicar el “post”, hay que conocer el punto de partida. Dentro del vasto terreno que se ofrece con esta pregunta, vamos a tocar solamente algunos y probablemente ya bastante conocidos aspectos.

Si empezamos con la autodenominación de movimientos artísticos, podemos constatar que en el mundo ibérico muy pocos incluyeron en su nombre lo “moderno”. Centrándonos en el *modernismo* brasileño y en el *modernismo* hispanoamericano, el primero representa el equivalente a los movimientos vanguardistas en

Hispanoamérica, mientras que el segundo es precisamente el movimiento literario contra el cual se rebeló la vanguardia. En el mundo anglosajón, pareciera como si los críticos denominaran con *modernism* una época bastante compacta y ya cerrada que abarcaría autores como Eliot, Woolf, Pound o Huxley. De ahí que resulta fácil esquematizar el punto de partida, declarar después un “post” y darle a éste una definición más o menos clara.² Trasladado a otro idioma u otra cultura, este *postmodernism* y sus criterios pierden, sin embargo, su ubicación. Schulz-Buschhaus (1997, 334-335), por ejemplo, se toma la molestia de leer atentamente, con los ojos de un centroeuropeo, una cualquiera de las múltiples listas con oposiciones entre *modernism* y *postmodernism* que circulan en la literatura, y llega a la conclusión de que este *modernism* polémico se acerca sorprendentemente a postulados de la narrativa de Balzac, mientras que los criterios adscritos al *postmodernism* cabrían perfectamente en las vanguardias históricas e incluso en lo que los alemanes denominan *ästhetische Moderne*, o sea, el movimiento estético-literario que tiene sus máximos exponentes en la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX. La modernidad que aparece explícita o implícitamente en el debate postmoderno, se destaca, entonces, por su falta de perfiles y contornos, y se mezcla, en las distintas conformaciones del

debate, de una manera irritante con el fenómeno que la debería heredar, o sea, la postmodernidad.

La modernidad que aparece en el debate postmoderno, se destaca por su falta de perfiles y contornos, y se mezcla, de una manera irritante con la postmodernidad.

Para nuestra indagación nos vamos a limitar a la posición que Peter Bürger, el teórico de la vanguardia, presentó en su *Prosa de la modernidad*. En el hablar de postmodernidad él ve un síntoma de una nueva autoconciencia de la modernidad que todavía no ha logrado comprenderse a sí misma (1992, 7). Reuniendo las distintas propuestas sobre un comienzo —el primer decenio del siglo XX para los anglófonos; el año 1848, Baudelaire y Flaubert para los franceses y alemanes; para algunos el romanticismo; otros cuentan incluso el realismo entre las literaturas modernas— Bürger llega a la conclusión de que el concepto literatura moderna, además de mezclar en sí la definición de una época y cierta normatividad, es principalmente un término subyugado a cambios históricos (443). Por eso, se acerca a la literatura moderna con distintas definiciones de la modernidad como tal.

Tendríamos, en primer lugar, una doble ruptura en el sujeto: el sujeto como parte del género humano que arregla el mundo y, al mismo tiempo, el sujeto como individuo que experimenta estos arreglos como ajenos (13). Tendríamos, en segundo lugar, la diferenciación de las esferas de racionalidad, donde el arte se establece como sector autónomo, al lado de las ciencias y de la moral, y se retira

¹ Con Ana Pizarro podemos decir que es “a partir de la gran discusión que ha ocupado la escena intelectual en los últimos años, el de la Modernidad a partir de la llamada Postmodernidad que situamos la presente reflexión” (1991, 23).

² Naturalmente, esa descripción es y tiene que ser esquemática; el estudio de Berman (1991), publicado en 1982 durante el gran auge del debate postmoderno, nos muestra una imagen bastante diferenciada de la modernidad filosófica, cultural y literaria, desde Goethe y Baudelaire hasta nuestros días.

de la praxis social para convertirse en un espacio dedicado a la subjetividad y al sueño de la reconciliación inmediata (17 y 444). Y tendríamos, finalmente, el desencantamiento, la pérdida de una explicación religiosa o metafísica del mundo o, si se quiere, la experiencia paulatina de la muerte de Dios (281 y 447). El arte y la literatura se expresan, entonces, como estrategias en medio de las experiencias traumáticas de la modernidad. Arte moderno significa, por lo tanto, aceptar y explicitar la modernidad social, y con ella la disociación fundamental del mundo y del sujeto moderno (449): "la disociación entra al arte y convierte la tan ansiada experiencia de sentido en la interminable historia de la presentación de su ausencia" (448).³ A partir de ahí se abren varias alternativas —por cierto aporéticas— que pueden coexistir la una con la otra, o entrar en un proceso histórico dialéctico en el cual la una rechaza a la otra, para ser superada poco después nuevamente por una nueva forma de la primera. Las alternativas tienen varios nombres: subjetividad u objetividad, mimesis o racionalidad, amoralidad o moralidad, evasión o compromiso. De esta manera, Bürger deja empezar el complejo proceso de la literatura moderna con el romanticismo alemán y, como su complemento y antagonista, el realismo francés. A partir de ahí, puede trazar la historia como movimientos que constantemente oscilan entre los extremos, pasando por autores tan dispares como Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, Zola, Proust, Joyce, Kafka, Valéry, el Surrealismo, Beckett, Faulkner, Lukács y Musil.

Dos aclaraciones hay que hacer a este modelo. La primera: si bien Bürger reconoce la relatividad histórica del concepto literatura moderna, no hace lo mismo en cuanto a relatividad local. Es

cierto que la pregunta por la modernidad de Balzac o Zola no se deja responder sino dentro del contexto de su época —y, obviamente, dentro del contexto del que define—, buscando los marcadores textuales que anuncian la conciencia del texto ficcional de su propia modernidad. Pero la autodeclaración de la pérdida de inocencia en la Francia del siglo XIX es una cosa, otra es el mismo procedimiento en el Brasil de los años veinte. La misma conformación textual que en Europa ya no puede contar como moderno —por ejemplo un epígono de Balzac a finales del siglo XIX—, posiblemente adquiere en América Latina gran importancia. El segundo punto crítico en Bürger es su mirada hacia textos que pertenecen a la literatura cumbre como obras que él llama "exigentes" (442). Desde Baudelaire ha sido una constante en la literatura moderna rechazar el público. Esa tradición sigue vigente en la *Prosa de la modernidad*, a pesar de que incluye en su canon autores tan populares como Balzac y Zola. En la perspectiva de nuestra pregunta por la novela policíaca, habría que subrayar que no solamente puede haber textos exigentes que se volvieron populares, como los de Zola, sino también puede haber un género popular como la novela policíaca que ofrece textos exigentes.

Resumiendo estos acercamientos, podemos afirmar que hoy por hoy difícilmente encontramos una definición seria de literatura moderna que no tenga en cuenta la historicidad del mismo concepto, tanto en el contexto de la época de la escritura de la obra literaria en cuestión, como en el contexto del crítico que utiliza el concepto. Adscribir a un texto literario el calificativo literatura moderna es, por ende, algo relativo que depende de un complejo sistema de coordenadas espacio-temporales y, sin lugar a dudas, del interés investigativo y normativo que se persigue. Hasta qué punto la cuestión se puede volver complicada si entramos, con una

³ Las citas de textos alemanes se traducen en este trabajo directamente al español; las de otros idiomas se dan en el original.

descripción tan abierta, en el debate postmoderno, nos lo muestra una frase de Jauß, dirigida a Habermas: "Para la postmodernidad estética, la modernidad que ella despide es, de hecho, no un proyecto inconcluso, sino uno concluso. Esto, sin embargo, no es, para mí, causa suficiente para entregarla al antimodernismo político; para Calvino igual que para otros 'postmodernistas' destacados, en la cultura de masas la Ilustración sigue siendo un proyecto aceptado y todavía inconcluso" (1990, 10).

La novela policíaca y la modernidad

La novela policíaca es un género literario curioso, porque a pesar de haber sido descalificado por más de un siglo desde todas las posiciones posibles, permanece más vivo y atractivo que nunca. En realidad, hubo siempre dos preguntas: ¿la novela policíaca es literatura o meramente subliteratura? Y, si se acepta su estatus de literatura, viene la segunda pregunta: ¿el género cuenta como una verdadera corriente de la literatura moderna o se trata simplemente de una literatura en los tiempos modernos? Para nosotros, la novela policíaca es literatura. En cuanto a la segunda pregunta, podríamos formular la siguiente hipótesis: la novela policíaca es un género que se inscribe en la literatura moderna, porque reflexiona desde sus comienzos sobre su estatus de ser ficción en el mundo moderno.

No es casualidad, ni mucho menos, que al norteamericano Edgar Allan Poe se le reconozca, a la par, como fundador del género policíaco y como uno de los máximos representantes de la poesía moderna, porque "fuera de Francia fue Poe quien separó de manera decisiva poesía y corazón" (Friedrich, 1985, 36). En la terminología de Bürger, tendríamos en los cuentos con el detective Dupin la objetividad, la racionalidad, la moralidad y el compromiso, pero en

estrecha relación con el misterio, en el contexto de la aceptación de la Ilustración y dentro de una constante reflexión sobre el quehacer estético (Dupin, el poeta y matemático).

Para llegar a la primera novela policíaca brasileña, vamos a recorrer dos caminos. El primero va a resumir brevemente el debate postmoderno sobre el género. En el segundo propondremos un modelo de la novela policíaca como género propiamente moderno.

Uno de los primeros que mencionaron los detectives "postmodernos" es William Spanos (1972). A los autores que incluye en su estudio: Kafka, Ionesco, Beckett, Genet, Robbe-Grillet, Pynchon, etc., los llama "postmodern absurdists" (154). Lo absurdo sería el resultado de una estética de la deconstrucción que llevará a la "anti-detective story" (154). Se decompone, en primer lugar, a la conciencia occidental-aristotélica de que todo está interrelacionado. La novela detectivesca de estilo inglés representa paradigmáticamente esa tradición, porque el procedimiento racional del detective logra juntar todas las pistas de tal manera que al final, en la retrospectiva, se llega a un resumen perfecto y completo de los acontecimientos. "It is, therefore, no accident that the paradigmatic archetype of the postmodern literary imagination is the anti-detective story [...], the formal purpose of which is to evoke the impulse to 'detect' [...] in order to violently frustrate it by refusing to solve the crime" (154).

Spanos no entiende la postmodernidad como un concepto de época, sino que la ve como antagonista de una literatura, representada por la novela policíaca, que intenta enfrentar el miedo de la existencia contingente con una objetivación (falsa). Por otro lado, interpreta la postmodernidad como una nueva concepción de la tradición antiaristotélica, simbolista y moderna

desde Mallarmé, Yeats, Pound, Joyce o Proust, que no se oponen, como estos autores, a la conciencia occidental con unos conceptos estéticos o esteticistas, sino que se vale de la vertiente existencialista de la literatura. Por eso proclama la “existence-Art, one which, by refusing to resolve discords into the satisfying concordances of a *telos*, constitutes an assault against an *artificialized Nature* [...]. The most immediate task [...] is that of undermining the detective-like expectations of the positivistic mind, of unhoming Western man, by evoking rather than purging pity and terror – anxiety” (167).

Difícilmente encontramos una definición seria de literatura moderna que no tenga en cuenta la historicidad del mismo concepto, tanto en el contexto de la época de la escritura de la obra literaria como en el contexto del crítico que utiliza el concepto.

Holquist (1983), el segundo crítico que trabajó en los años setenta sobre novelas policíacas postmodernas, diagnostica dos tendencias paralelas dentro de la literatura moderna. Por un lado identifica a la literatura cumbre (Mann, Joyce, Eliot, Yeats) que habría poblado de símbolos al mundo después del colapso de las seguridades religiosas. En el otro extremo, Holquist ve la novela detectivesca, que habrían llevado a cabo el proyecto de reordenar el mundo que nos rodea y de amortiguar las inseguridades: “it was during the same period when the upper reaches of literature were dramatizing the limits of reason by experimenting with such irrational modes as myth and the subconscious, that the lower reaches of literature were dramatizing the power of reason in such figures as Inspector [sic!]

Poirot and Ellery Queen” (163). Es de subrayar que Holquist insiste en que “the same people [los intelectuales] who spent their days with Joyce were reading Agatha Christie at night – and if the pattern of reassurance we’ve adduced as peculiar to the detective story is accepted, we should not long have to wonder why” (164).

Después de la Segunda Guerra Mundial autores como Borges o Robbe-Grillet aprovecharon las posibilidades inherentes a la novela policíaca para dirigirla en contra de la literatura cumbre, pero a la par en contra de la novela detectivesca clásica. La novela policíaca se vuelve literatura vanguardista. Para alcanzar esta meta, los autores tienen que inscribir sus obras dentro de las convenciones del género, para después invertirlas de manera efectiva: “Robbe-Grillet and Borges depend on the audience’s familiarity with the conventions of the detective story to provide the subtext they may then play with by defeating expectations” (172). La nueva novela policíaca postmoderna pierde, según Holquist, su función adormecedora y no sigue prometiendo seguridades sino, por el contrario, desestabiliza. Las pistas del texto que un Sherlock Holmes o un Hercule Poirot todavía lograron juntar, ahora terminan en la nada, en el caos, en el círculo o en la muerte del detective. Utilizar el texto canónico, que es la tradición del género, para crear un palimpsesto, lleva a una negación del telos: el detective fracasa, y se convierte en tarea del lector el reescribir la historia, de pronto con el fin de encontrar el orden perdido.

Mientras que Spanos postula una ruptura radical en la concepción de la novela policíaca, pareciera como si Holquist por lo menos no excluyera la posibilidad de un desarrollo interno o endógeno de las posibilidades que el género siempre llevaba consigo. En otras palabras: podríamos pensar en que la novela policíaca ha jugado, desde sus comienzos en Poe, con la escritura, reescritura y

recepción paródica o palimpséstica del mismo género en el proceso de su constante actualización y transculturación⁴. Un segundo punto: Spanos lee la novela policíaca como género positivista en la tradición de la conciencia occidental-aristotélica, y toma como criterio de literatura moderna o postmoderna la manera como un texto rompe con esta conformación. Holquist, por el contrario, define a la novela detectivesca clásica, por su uso de la racionalidad, como una forma literaria que no es posible sino en la modernidad.⁵

Ahora bien, entre racionalidad y racionalidad puede haber una gran diferencia. Nuestra sospecha es que los críticos postmodernos de la novela policíaca tradicional toman una definición de ella bastante restringida. Exagerando un poco, podríamos resumir su posición de la siguiente manera: la novela policíaca “demand the kind of social and political organization that finds its fulfillment in the imposed certainties of the well-made world of the totalitarian state, where investigation or inquisition in behalf of the achievement of a total, that is, pre-ordained or teleologically determined structure [...] is the defining activity” (Spanos, 1972, 154). Dos aclaraciones exige esta cita. Por un lado, puede que existan novelas que tengan como meta llevar al lector a este orden social, pero la decisión de dejarse llevar por la afirmatividad de la obra queda siempre en manos del lector.

⁴ En el fondo del término “transculturación” se encuentra, además de Rama (1987), la “trans-contextualización” paródica de Hutcheon (1991, 15); pero ella se centra en la relación de la obra con el pasado, mientras que a nosotros nos interesa más la transposición geográfica y cultural.

⁵ La discusión que siguió después de estas dos propuestas —representantes de ella son Rice-Sayre (1976), Tani (1984), el más citado de todos, y LaManna (1992)—, estudió elementos como la parodia, la intertextualidad, la metaficcionalidad, etc., pero no aportó algo radicalmente nuevo al debate.

De ahí llegamos a la segunda aclaración: debajo de la afirmación de Spanos encontramos un concepto de racionalidad que la limita a una racionalidad con arreglo a fines, dentro de los dos subsistemas dominantes de las sociedades modernas: el poder y el dinero. De racionalidad, sin embargo, hay también un concepto mucho más amplio que, por su parte, critica precisamente la tendencia totalitaria de la racionalidad tecnológica e instrumental: se trata de la racionalidad comunicativa.

Intentaremos, entonces, esbozar brevemente una lectura de la novela policíaca de la mano de Jürgen Habermas.⁶ Siguiendo a Max Weber, Habermas diagnostica en las sociedades modernas, además del en cierta manera necesario actuar de los subsistemas poder y dinero, una diferenciación de tres esferas de racionalidad que llevaron a la constitución de los sectores autónomos de las ciencias, de la moral y del arte. Cada uno de esos sectores de la sociedad procede en su interior según un tipo de racionalidad específico: la racionalidad cognitiva, la racionalidad práctica y la racionalidad expresiva. Cada una de las esferas de racionalidad conserva, además, vínculos con el mundo de la vida que, por su parte, se constituye y se reproduce a través de constantes acciones comunicativas, de manera que tenemos que postular continuos procesos de intercambios comunicativos entre el mundo de la vida y los sectores. La propuesta de Habermas y su llamado a rescatar la modernidad a través de la progresiva racionalización comunicativa del mundo de la vida, de una religación mediada de los saberes expertos, una

intercomunicación entre ellos y cierta dominación de los subsistemas, constituye un modelo de procedimiento formal que quiere abrir el espacio para una (contrafáctica) sociedad universal de comunicación, que ya no tendrá un centro regulador y cuya única regla sería la pretensión de la voluntad de consenso del otro.

Para los teóricos de la novela policíaca postmoderna, el género, en su conformación clásica, hace parte de la estrategia de la burguesía, que detiene el poder y el dinero, para conservar el orden. El arte realmente moderno y, sobre todo, el postmoderno se alejaría de este orden para demostrar, desde afuera, las aporías de la sociedad y su fundación en discursos de poder. Para nosotros, la novela policíaca en todas sus formas pertenece al sector autónomo del arte, donde, obviamente, tiene que ponerse de acuerdo con otras expresiones artísticas y literarias para defender su puesto. En este sector encontramos los distintos registros (Pizarro, 1991, 32-35) o paradigmas⁷ que generó la literatura moderna a lo largo de su historia. Tendríamos, entonces, el romanticismo, el realismo, la poesía moderna de Baudelaire y Poe, el esteticismo, el naturalismo, el modernismo, las distintas vanguardias, desde Vallejo hasta el futurismo, etc. Cada uno de estos paradigmas se define a sí mismo en el contexto de la racionalidad estética, aclara su posición frente a la sociedad —alejada, como Mallarmé, o más bien cercana a ella, como Zola— y reflexiona sobre las implicaciones cognitivas y éticas que conlleva su postura estética. En otras palabras: si Balzac trabaja con un narrador que interviene con comentarios que se refieren a la moral de sus personajes, y si el narrador de Flaubert lo

evita, hablamos, entonces, de dos posturas distintas frente a la ética, pero de todos modos hay una postura, incluso en Flaubert, porque no se puede no tomar posición.

El género de la novela policíaca a pesar de haber sido descalificado por más de un siglo permanece más vivo y atractivo que nunca. Para nosotros, la novela policíaca es literatura.

Los movimientos literarios modernos luchan constantemente por encontrar su sitio en el sector autónomo del arte y por definir su relación con el mundo de la vida y con los procesos de comunicación. La novela policíaca tiene, sin lugar a dudas, una posición privilegiada que se encuentra en la zona de transición, donde podemos hablar de una oscilación entre el sector estético, por un lado, y el mundo de la vida o los otros sectores autónomos, por otro. Retomando una expresión de Schulz-Buschhaus (1997, 534), proponemos leer la novela policíaca como alegoría de la Ilustración y de la modernidad y, a la par, como espacio posibilitador de discursos comunicativos. Como alegoría de la Ilustración, el género y cada una de las novelas son la promesa de la solución y de un procedimiento racional para llegar a ella. Como espacio posibilitador de discursos comunicativos, la novela policíaca siempre abre esa promesa a las tres esferas de racionalidad: en ella se busca la verdad de los hechos y, ya que se trata de un crimen, esa verdad está en estrecha relación con la ética y con el sistema normativo de la sociedad. Pero la búsqueda de la verdad es un procedimiento textual y la normatividad es la de un mundo de la vida y de una sociedad ficcionales. Por eso, la novela policíaca como género altamente esquematizado y artificial, reafirma en cada novela, con cada inscripción en el

⁶ Para este breve resumen me baso, de manera general, en su *Teoría de la acción comunicativa* y en su *Discurso filosófico de la modernidad*; cf. el capítulo sobre la novela policíaca como acción comunicativa en nuestro estudio sobre la novela policíaca colombiana (2001).

⁷ Con el concepto de paradigma dentro de un sector autónomo o una racionalidad específica me separo de Habermas para adaptar parcialmente algunas de las tesis de Wolfgang Iser (2000).



Juan Mauricio Rugendas. Paisaje tropical con un rio en Minas Gerais. 1825

género, con cada cita en un texto específico que nos refiere a la tradición del género, su pertenencia al sector estético autónomo. La novela policíaca tradicional propone, entonces, un diálogo. Por su aparente cercanía al mundo de la vida, puede ser entendida como afirmativa, pero de igual manera el lector puede deleitarse sin pensar en su realidad o, incluso, puede leerla, precisamente porque ella ata, contrafácticamente, todos los cabos, como parodia de la realidad.

Los mismos lectores, dice Holquist (1983, 164), que durante el día leían a Joyce, se dedicaban en la noche a Agatha Christie. Sin lugar a dudas, el péndulo de la literatura moderna oscila entre estos dos extremos. Pero habría que subrayar que lo que buscaban o buscan en Agatha Christie los intelectuales a los que se refiere Holquist, no es la creadora de idilios fáciles que nos rescatan de las dudas existenciales en las cuales nos injunto la otra vertiente de la literatura

moderna, sino la constructora genial de mundos artificiales que a cada paso nos advierten sobre su estatus ficcional. En esa distancia, causada por la conformación genérica, el lector encuentra el espacio para oscilar, ahora él, entre realidad y ficción, entre verdad, normatividad y estética. Quizá el intelectual de Holquist lee a Joyce y a Christie para compensar las magníficas parcialidades de cada uno de los proyectos de una literatura moderna, y para poder soñar con la (im)posibilidad de que algún día alguien logre juntar las líneas de una literatura que ha aprendido a vivir como pluralidad en la pluralidad de la modernidad.

Macunaíma y O Mysterio

Dentro de la pluralidad de la literatura brasileña moderna, nos ocuparán en este trabajo dos exponentes de registros o paradigmas bastante distantes. Sin embargo, las dos novelas que estudiaremos tienen por lo menos un

punto en común: ellas constituyen dos posibles salidas de la literatura del pre-modernismo brasileño que, por su parte, como literatura también moderna, se caracterizaba por una constante búsqueda de expresiones literarias entre el parnasianismo, el simbolismo y nuevas vertientes realistas o naturalistas. La tesis de un común denominador en *Macunaíma* y *O Mysterio* es por lo menos atrevida, si tomamos en consideración que entre el autor de la primera, Mário de Andrade, y por lo menos uno de los colaboradores del segundo proyecto, Coelho Netto,⁸ se abrió

⁸ Bosi clasifica, con Coelho Netto y Afranio Peixoto, dos de los colaboradores de *O Mysterio* como representantes del "Pré-Modernismo conservador" (s.f. [1966], 85); cf. también Linhares (1987, 443-487) o Castro (1999, 421-430). Breves estudios de esta primera novela policíaca brasileña se encuentran en Albuquerque (1979) y Simpson (1990). Preservamos aquí no solamente la ortografía original de los textos, sino también la escritura de los nombres.

después de la *Semana de Arte Moderna* de 1922 una brecha que los convirtió en antagonistas de la escena literaria del país. Pero nos proponemos mostrar que tanto el proyecto de una transculturación del género policíaco en *O Mysterio* como la indagación en la identidad brasileña en *Macunaíma* parten de los presupuestos de la literatura moderna, con el fin de abrir el espectro literario bastante compacto de las dos primeras décadas del siglo XX.

La búsqueda por la novela policíaca

En 1920, el periodista y escritor Medeiros e Albuquerque reunió con Coelho Netto, Afranio Peixoto y Viriato Corrêa tres colegas para su idea de la primera novela policíaca brasileña en entregas.⁹ El

⁹ La portada de la tercera edición de 1928 indica con el subtítulo "Romance policial" explícitamente el género del texto. La introducción al libro trae una breve nota (Coelho Netto, 1928, V-VI) que presenta los

resultado es un texto que parodia al género y muchas veces a sí mismo, que constantemente salta entre la farsa y la seriedad y que permanece en la tensión entre la fragmentación y el intento de llegar a una solución más o menos satisfactoria del caso.

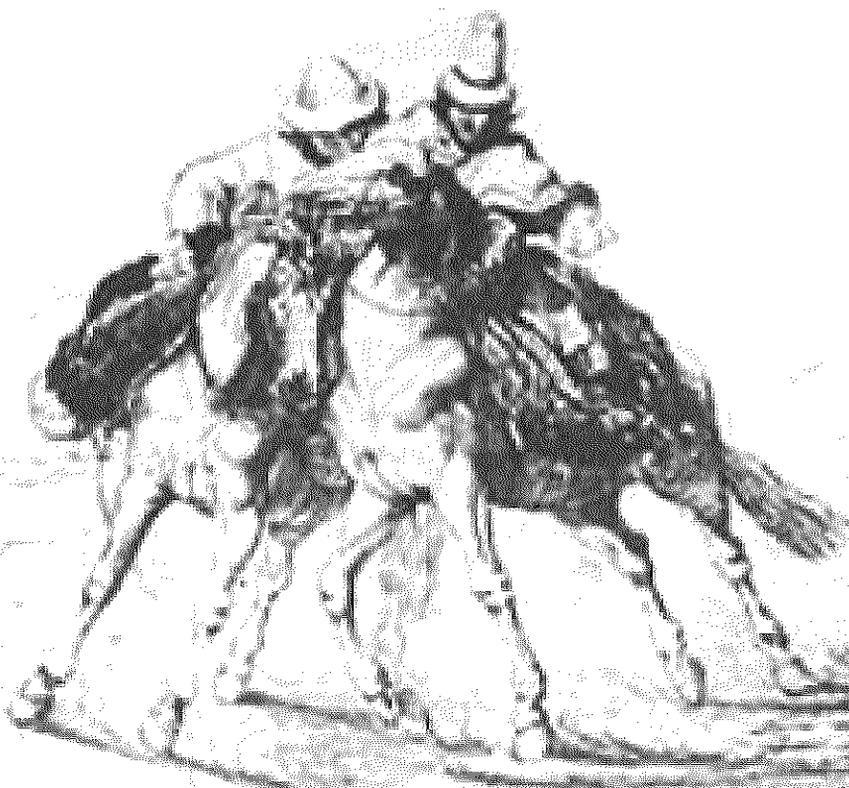
El relato comienza con la presentación del joven Pedro Albergaria, un empleado de clase media baja que desde hace mucho tiempo se ha preparado para vengarse de Sanches Lobo, un hombre renombrado y rico que había arruinado a

colaboradores como los autores brasileños más eminentes de su época y que explica el método de la escritura del texto. Cada día uno de los tres autores iba a redactar un capítulo. El ritmo de la publicación prácticamente se cumplió, de manera que en dos meses se alcanzaron 47 capítulos que corresponden, en el libro, a 250 páginas. El iniciador del proyecto, Medeiros e Albuquerque, quiso limitarse a aportar el primer capítulo, pero en realidad comenzó a intervenir a partir del capítulo doce, y después de la mitad del texto sustituyó prácticamente a Coelho Netto, quien se retiró del proyecto.

su familia. Para poder cumplir con este propósito, Pedro ha leído en el transcurso de los años "centenas de romances e contos policiaes, não pelo prazer que lhe pudesse fazer essa baixa literatura, mas pelo desejo de estudar todos os meios de levar a cabo o crime que projectava e de escapar á punição" (10).

Medeiros e Albuquerque esboza aquí, en pocas líneas, la novela detectivesca invertida que, según sus intenciones, debería desarrollarse dentro del marco que entrega a sus colaboradores. "Um crime bem feito" reza el título de este primer capítulo, y la ambivalencia que se esconde en él hace parte integral del programa. El asesinato que comete Pedro se interpreta así como perfectamente preparado y desarrollado, y, a la par, encuentra su justificación ético-moral. Pero, como contrapeso de estos dos significados del "bem feito", aparece en el texto de inmediato el veredicto autorreferencial y autoirónico de la "baixa literatura". De esta manera, el

Juan Mauricio Rugendas. La topeadura.



título del capítulo conlleva en sí los tres aspectos de la racionalización moderna (la cognitiva-instrumental, la normativa y la estética), para introducirlos en un complejo proceso comunicativo.

Mientras que Spanos postula una ruptura radical en la concepción de la novela policíaca, pareciera como si Holquist no excluyera la posibilidad de un desarrollo interno o endógeno de las posibilidades que el género siempre llevaba consigo.

En una breve introducción, Medeiros e Albuquerque había respondido de antemano a un posible reproche a la novela colectiva: “E tudo isto será feito não com o descuidado estylo de fabricantes de rodapés sem arte, mas com a superioridade de tres dos maiores nomes da nossa literatura” (VI). Observando atentamente vemos, sin embargo, que se trata de dos condenaciones estéticas distintas: el estilo literario deficiente de las novelas de folletín y la pertenencia del texto a la literatura baja del género narrativo novela policíaca. Aunque se logre contrarrestar la primera de las posibles acusaciones con la calidad de los autores, todavía permanece la segunda, la que nos ocupará aquí. Las contribuciones no solamente tienen que inscribirse en el género, en las líneas de acción, en la constelación de los personajes, en el nivel lingüístico y estilístico, sino también en la estructura normativa de la novela que se está realizando. Con su primer capítulo y con el título ambivalente de “Um crime bem feito”, Medeiros e Albuquerque quiso determinar los elementos fundamentales del texto. Pero sus colegas no le siguieron tan sencillamente.

En su desobediencia, Coelho Netto, Peixoto y Corrêa pueden apoyarse en dos

contradicciones internas e intencionadas que Medeiros e Albuquerque había introducido en las primeras líneas del relato y que le inscriben a la novela desde el principio una tendencia centrífuga y autoirónica. La primera inconsistencia depende del “bem feito” que, además de los aspectos técnicos y éticos del asesinato, se refiere también a la elaboración estética: del crimen y del texto. Este aspecto, sin embargo, es denegado, en el contexto de la “literatura baixa”, con la lectura “não pelo prazer”. Para Pedro, el personaje, la función de la literatura policíaca solamente consiste en la transmisión de información. Para los lectores y los autores, por su parte, valdría el efecto placentero. La segunda incongruencia apoya nuestra sospecha de que Medeiros e Albuquerque aprovecha la primera página no tanto para contar los preparativos del asesino, sino más bien para referirse al proyecto y a sus colegas. La afirmación de que el joven había leído cientos de novelas policíacas obviamente no es convincente. Viviendo “pobrissimamente” (11), no pudo haberse dado el lujo de comprar tantos libros. Tenemos que partir, entonces, de la presuposición de que el estudio de las novelas policíacas y el proceso de aprendizaje nos refieren en primer lugar al mismo Medeiros e Albuquerque y a sus colegas —e incluso en este contexto, el número indefinido “centenas” seguramente es hiperbólico—. Los autores de *O Mysterio* quisieron “levar a cabo o crime” (10), entendiendo por éste un asesinato literario; y ellos quisieron “escapar á punição” (10), la cual hubiera consistido, en el caso de una novela mal escrita, en la burla del establecimiento literario de la época. El hecho de que el texto consiguió tres ediciones con 10.000 ejemplares vendidos comprueba que el experimento logró, a pesar de que el resultado sea un fracaso si tomamos como *tertium comparationis* una novela detectivesca clásica.

El factor más importante para este éxito del fracaso, lo encontramos en la decisión de Medeiros e Albuquerque de enfrentar el proceso de transculturación del género no de manera imitativa, sino invirtiéndolo. El pionero de la literatura policíaca brasileña no propuso una mera transposición geográfica del modelo Sherlock Holmes. En vez de comenzar con la llegada del detective al lugar del crimen, *O Mysterio* inicia con la presentación del asesino simpático y la descripción detallada del homicidio. Con este tipo de *crime novel*, como uno de los subgéneros de la novela policíaca todavía no codificado,¹⁰ el dueño del periódico *A Folha* les propuso a sus colaboradores la tarea de escribir *outra* novela policíaca; de aventurarse, por ende, con un esquema que no dependiese tanto de un determinado modelo con su constelación de personajes, con su perspectiva del narrador y con su ubicación sociocultural. Albuquerque mezcla la tradición de historias de crímenes y criminales, bien conocidas del siglo XIX, con la novela policíaca o detectivesca que en Brasil todavía no se había conformado. De ahí surgen problemas internos del relato. De hecho, la novela se convierte, especialmente con las contribuciones de Coelho Netto y Corrêa, en un texto donde se dan la mano la farsa y la parodia,¹¹ citas eruditas y diálogos humorísticos, y en el cual constantemente se duplican o triplican elementos singulares, constelaciones de personajes, indicios o

¹⁰ Cf. *The Crime Novel* de Hilfer (1990), el estudio más detallado del que disponemos en la actualidad.

¹¹ Coelho Netto se ocupa, con una sintaxis elaborada, de hacer aparecer personas grotescas para introducir las en escenas caóticas que definitivamente no promueven la historia principal. Corrêa, por su parte, inventa a Mello Bandeira, el Sherlock Holmes brasileño. En una de sus intervenciones con el fin de no dejar fracasar totalmente su novela, Medeiros e Albuquerque se ve obligado a sacarlo de la escena, con un suicidio inesperado.

hechos. Pero la tensión interna del texto que proviene de la convención genérica no aclarada, también se manifiesta en una discusión entre Peixoto y Albuquerque que nos permite reconstruir el concepto del género policíaco subyacente a las colaboraciones de ambos.

Peixoto cuestiona —con una transgresión soberana de las fronteras entre autor, narrador y personaje de la novela— el experimento como tal: “O mal veio do começo” (75), expresa su detective al final de un monólogo que comenzó con la exhortación: “Está o que fizeram vocês... Não me quiseram ouvir...” (74). El hecho de que el relato tuvo que cargar desde el principio con problemas, les explica él —el delegado auxiliar inventado por Peixoto— a sus colegas —aparentemente los investigadores de la novela, en realidad los autores del texto— con la desviación del esquema correcto, o sea, del modelo detectivesco clásico:

Vocês sabem o que é: o interesse do jogo consiste em procurar a decifração, que nos escapa; nisto nos entretem, nos quebra a cabeça, até que, por fim, eureka, a encontramos! Aqui o problema é diverso. Deram-nos por ponto de partida uma decifração, e nos disseram: procurem compôr a charada interessante, como que premissa desta conclusão. E nós nos puzemos na faina, nos esgotando ou nos divertindo no jogo, suppondo, talvez, divertir aos que nos cercam ou nos contemplam. Em vez de colaboração, uns aos outros, nos estamos empatando, e desmanchando; dará coisa sem nexo, indigna de nossa capacidade policial (75).

Lo que Peixoto exige aquí es nada menos que la revisión de la definición del proyecto del primer capítulo. Por eso toma una posición clara frente a ella —en contra de la estructura propuesta por Albuquerque y en favor del modelo de la novela detectivesca clásica— y exhorta a los colegas a aceptar siquiera un mínimo

de coherencia. Estos elementos de su contribución en el capítulo XII tienen que ser leídos en el contexto del pacto con el lector que le es inherente a la novela policíaca. En la medida en que deja hablar a uno de los investigadores del relato de una charada o de un juego de desciframiento —con obvia alusión al texto que el lector tiene en las manos—, demuestra hasta qué punto ha comprendido o intuido el funcionamiento de la novela policíaca. Consecuentemente, inscribe el texto en el proceso de expectativas y expectativas de expectativas que hacen parte integral del género: yo, autor, te presento a ti, lector, un juego del cual sabes que se trata de un juego; al mencionar y marcar constantemente en el texto el ser juego del juego o el ser texto del texto, te invito a entregarte a mi ficción que de esta manera, y solamente de esta manera, se abre hacia dos formas fundamentales de lectura: tú lector, consciente del ser juego del juego y del ser texto del texto, simplemente lo puedes disfrutar; pero también puedes tomar la ficción —construida de manera autorreflexiva— como propuesta seria de un discurso con sus tres pretensiones de validez de la verdad, de la concordancia con la normatividad y de la coherencia estética. La decisión, querido lector, la tienes tú.

Podemos resumir el enfrentamiento de los dos autores en la fórmula, por cierto levemente contradictoria: Medeiros e Albuquerque, más innovador en cuanto al género, tiene que tomar una posición que conserva su idea principal, para poder comprobar que un esquema invertido de la novela policíaca es el más conveniente para la transculturación. Peixoto, más conservador en relación con el género, tiene preferencias para el modelo tradicional del *wbodunit* y puede permitirse una actitud mucho más innovadora, porque está convencido de que la novela de todas formas ya no corresponde a un texto que se inscribe en el género novela policíaca. Por eso

propone elementos que llevan a la hibridación del género y a la crítica de la sociedad y sus instituciones.

La novela policíaca pertenece al sector autónomo del arte, donde, obviamente, tiene que ponerse de acuerdo con otras expresiones artísticas y literarias para defender su puesto.

En los últimos capítulos, los autores de *O Mistério* se ponen de acuerdo sobre un final digno del relato. El asesino Pedro, “sceptico do crime bem feito” (249), debe pagar por su crimen, a pesar de la gran cantidad de justificaciones que había aducido la investigación en la vida de la víctima. Pero la punición no se da como la restitución del orden burgués. Los acontecimientos en el tribunal los pinta la novela como una gran farsa, tanto en el contexto del sistema jurídico brasileño de la época como en el marco del mismo texto. En vez de un final convencional de la novela policíaca invertida, se presenta una solución melodramática del caso. Pedro no solamente se enamora de la hija de Sanches Lobo, sino que, además, llega a saber que éste era su verdadero padre. “A grande, a immensa tristeza do moço era a dupla circunstancia de ser o irmão de Lucinda, e o assassino, não do proprio pae, mas do pae della” (254); con esta fórmula, dirigida a Peixoto, Medeiros e Albuquerque da su consentimiento para el final, abandonando de esta manera su sueño de un *Happy-End*, pero, a la par, insistiendo en la diferencia con la normatividad social y la tradición literaria: lo inaudito y el germen del desenlace trágico no se debe buscar en el parricidio, sino en el asesinato del padre de la amada mujer. Absuelto por el tribunal popular, perdido el amor de su vida, Pedro Albergaria decide asumir su castigo por cuenta propia. Abandona su patria para encontrar la muerte en la

Legión Extranjera, “como bravo que corrige o destino com um sacrificio” (263).

A pesar de todas las divergencias, parece que hubo un denominador común entre los autores de que en el Brasil de 1920 la construcción de un mundo de la vida ficcional, dentro del cual se hubiera podido contar una detección limpia, racional y exitosa, probablemente no habría sido aceptada por parte de la recepción. Demasiado lejos de la realidad y del mundo de la vida real hubieran tenido que moverse las figuras de la novela. Pero tampoco tenemos con *O Mistério* una mera parodia del aparato judicial. En última instancia, el texto no sabe hacia dónde desarrollarse. Por eso, constantemente se pone esa pregunta central, la delibera de manera metanarrativa, presenta varias líneas posibles, sin conseguir aclarar su propio estatus genérico. Con los dos elementos “um crime bem feito” y “centenas de romances e contos policiaes”, la novela marca en sí su estatus de texto híbrido que alterna entre seriedad y mera farsa, entre la adaptación de la cultura europea y el fracaso del proceso de aculturación. Con cada giro de la historia, la novela se confronta de nuevo con el problema de la inscripción en un género literario determinado, sin poder llegar a una solución unívoca. Medeiros e Albuquerque, el iniciador del proyecto, decidió asumir la transculturación del género policíaco de manera radical a través de la inversión del esquema. Para defender esta posición, tuvo que emprender, en un segundo nivel dentro del texto, un debate con Peixoto sobre la definición del género, sobre implicaciones normativas y estéticas de este texto y de la novela policíaca como tal, sobre la relación entre mundo de la vida ficcional y real, sobre la pregunta de si el género ocupa un lugar en el sector estético autónomo y sobre el problema de cómo los distintos paradigmas podrían coexistir en el contexto brasileño.

Con este diagnóstico hemos obtenido un instrumental terminológico para posicionar el aporte de la novela policíaca en el debate estético de los años veinte en el Brasil. Una literatura —la del premodernismo— que es consciente de su autonomía y de su excentricidad —de su posición fuera del mundo de la vida o del mundo burgués común y mediocre— no tiene que preocuparse por cuestiones de verdad y de moral, porque las tiene ya respondidas. La novela policíaca, por el contrario, nace como otra respuesta a la separación de los tres sectores del mundo de la vida y a la disociación de los sectores de la verdad, de la normatividad y de la estética. Ella tiene como su principal meta reflexionar constantemente sobre la relación de los tres sectores autónomos entre sí y con el mundo de la vida. Por eso, la novela policíaca no es un género literario menos moderno, pero sí, y a pesar de su artificialidad, un género más cercano a la comunicación.

La búsqueda vanguardista por una identidad brasileña plural

En nuestro acercamiento interpretamos la novela policíaca *O Mistério* como una propuesta para superar el estancamiento de la literatura brasileña de principios del siglo XX. El elemento renovador consistía en mezclar la perfección estilística del premodernismo con las leyes genéricas —subvertidas— de la así llamada baja literatura. *Macunaíma* de Mário de Andrade, por su parte, emprende el proceso de renovación o modernización de las letras del país con la subversión del lenguaje literario (Schwartz, 1997, 132-133), en unión con una inscripción genérica por lo menos ambivalente. La novela-*rapsódia* se fundamenta, tal como lo expresa Lopez (1988, 269-273), en una combinación de canto, poesía y prosa, nutriéndose esta última de tradiciones folclóricas y eruditas.

En sus lecturas de los estudios y recopilaciones de Koch-Grünberg, Andrade no solamente encontró una figura mitológica de los indios del Amazonas que le servirá de héroe para su obra, sino que se valió del material recogido por el antropólogo alemán y de otras fuentes de manera que, como él mismo confiesa, “[n]ão tem senão dois capítulos meus no livro, o resto são lendas aproveitadas com deformação ou sim ela” (394). La falta de originalidad en las pequeñas unidades narrativas tiene como contrapeso una muy original ubicación de éstas en el marco de un genial plan general de la obra que gira alrededor del lenguaje, pero no se limita a él. La estructura de *Macunaíma* merece el apelativo genial porque parte, primero —con la recepción de la vanguardia europea y de la moda etnológica europea (cf. Rössner, 1988)—, de los más recientes impulsos del viejo continente, para, segundo, realizar una transculturación paródica de ellos en el contexto brasileño, valiéndose para ello, como tercer punto, de distintas formas narrativas tradicionales. El hecho de que existan varias propuestas de lecturas genéricas bastante discutidas —la de una rapsodia, como Andrade mismo propone, la de una antinovela o novela neopicaresca, la de una parodia de una novela de caballería, la de una arquifábula popular en el sentido de Propp, etc.¹²—, demuestra que *Macunaíma* ofrece un juego en el plano de la estructura narrativa, comparable a las innovaciones lingüísticas que propone. El diagnóstico de la indecidibilidad sobre la conformación genérica de la obra es un elemento que nos permite encontrar, como patrón estructurante de *Macunaíma*, el planteamiento de alternativas no en términos del adversativo y excluyente “o..., o...”, sino en el horizonte del “y..., y...” conectivo e incluyente.

Macunaíma, “o herói sem nenhum caráter”, tiene, a pesar de este subtítulo de la obra, muchos atributos. Ya en los primeros párrafos encontramos: “herói de nossa gente”, “preto retinto”, “filho do medo da noite”, “uma criança feia” que “fez coisas de sarapantar” (Andrade, 1988, 5). Después llegamos a saber que más que por su heroísmo, Macunaíma se destaca por su constitución de antihéroe; que, antes de viajar a São Paulo para recuperar su piedra muiraquitã, se convierte en hombre blanco con ojos azules; que, a la vez, es malo y bueno, astuto y bonachón, traidor y fiel, pérfido y compasivo, juguetón y serio. Ni tan siquiera las nacionalidades se aclaran realmente. El personaje principal y sus dos hermanos pueden ser tanto brasileños como venezolanos, como afirma Andrade (367). Su conciencia, que dejó en una isla del río Negro, no la encuentra a su regreso. “Então o herói pegou na consciência dum hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma” (148). La indeterminación afecta también a su contrincante en la gran ciudad. Unas veces se trata del gigante y antropófago Piaimã de las leyendas mitológicas, y por instantes se llama Venceslau Pietro Pietra, italiano, peruano y brasileño a la par. Pietro Pietra, el coleccionista de piedras,¹³ subvierte, por su parte, la asociación de firmeza e invariabilidad que conlleva su nombre y entra en una simbiosis oscilante con el mismo Macunaíma. La identidad que se deriva de las afirmaciones de la novela no puede, por ende, llamarse ni estática ni esencialista, a no ser que se defina la esencia del brasileño por su variabilidad y flexibilidad: “O brasileiro não tem caracter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional”, reza el primer esbozo de 1926 para un prólogo al libro (Andrade, 1988, 352). De esta manera, Macunaíma

¹² Cf. para los resúmenes de las distintas posiciones, González (1992) y Campos (1998).

¹³ Para los múltiples significados de la piedra en la obra, cf. Souza (1988).

recorre todo el territorio brasileño, utiliza las más diferentes formas de hablar y se convierte en el prototipo del brasileño, pero lo hace por acumulación y no por selección. En otras palabras, Macunaíma es Brasil porque incorpora en sí todas las posibilidades de ser brasileño, incluso el de no ser brasileño o el de ser como su contrario Pietro Pietra, y se convierte en el brasileño virtual a la búsqueda de su subjetividad e identidad.

Con esta concepción, Mário de Andrade va, obviamente, mucho más lejos que Medeiros e Albuquerque con su Pedro Albergaria, el asesino simpático. En *O Mistério*, texto espontáneo en su devenir texto, la ambivalencia desemboca en una discusión interna sobre el estatus genérico de la obra. En *Macunaíma*, texto espontáneamente escrito en seis días de creación —según la leyenda que fundó el mismo Andrade—, pero pulido a lo largo de dos años, la caracterización multifacética del héroe hace parte intrínseca del proyecto narrativo. Como tesis podemos formular que Andrade abre, con *Macunaíma*, un espacio no conectable directamente con la vida real; un espacio en el cual no valen las categorías de lo moral y de lo cognitivo y donde la configuración estética se descubre en todas sus dimensiones solamente al final del libro.

Horst Nitschack (1996) ha llamado la atención sobre el rechazo absoluto de la realidad en *Macunaíma*, que se manifiesta en el empleo desmedido del poder y de la violencia, en la subversión de la idea europea de la Ilustración con una moral y una racionalidad emancipadoras y en el rechazo de la autoridad del héroe o, incluso, de la identidad del texto consigo mismo. Para Nitschack, la secular experiencia de opresión en América Latina habría subvirtiera en su texto cualquier autoridad, para poder luchar en contra del establecimiento literario de su época

y en contra de la corriente nacionalista y prefascista de la misma vanguardia. Esta actitud la tiene que pagar, según Nitschack, con la imposibilidad de tomar una posición ética o de ocupar un espacio en el sector estético. En su consecuencia, *Macunaíma* habría alcanzado una radicalidad de la crítica que ya no logra cumplir con su meta: “no nos ofrece [...] verdades o estructuras de sentido o ejes espacio-temporales para nuestra orientación. Nos hace [...] soltar una carcajada, pero la risa se nos estanca en la garganta porque no sabemos realmente de qué nos reimos” (110).

La novela policíaca como género altamente esquematizado y artificial, reafirma en cada novela, con cada inscripción en el género, con cada cita en un texto específico que nos refiere a la tradición del género, su pertenencia al sector estético autónomo.

Esta interpretación niega definitivamente cualquier posibilidad de una conexión comunicativa de la novela, pero en nuestra lectura no vamos a llegar a este extremo, porque creemos que Nitschack no valora lo suficiente la experimentación lingüística y la estructura de la obra. Para *Macunaíma*, como personaje, vale la afirmación: “e para parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem para uma organização” (Andrade, 1988, 164). Por eso decide subir al cielo. Para la novela, sin embargo, Andrade tenía el coraje de buscar una organización bien pensada, a pesar de que no se trata de una inscripción genérica unívoca.

Después de la ascensión de *Macunaíma* y su metamorfosis en Osa Mayor comienza

la historia de la transmisión del texto. Un hombre llega al gran desierto que antes era el imperio de nuestro héroe. No hay ningún sobreviviente que se acuerde de sus aventuras. De pronto aparece un loro, le cuenta al viajero las palabras y obras (“frases e feitos”, 168) que había aprendido antes de boca de *Macunaíma* (158). Después de confiarle todo al hombre, abre sus alas y vuela a Lisboa. “E —prosigue el texto— o homem sou eu, minha gente, e fiquei para vos contar a história. Por isso vim aqui” (168). Y el viajero comienza, por su parte, a repetir cantando, en “fala impura”, las palabras y hazañas (“as frases e os casos”, 168) de *Macunaíma* que ha escuchado del papagayo. Pero, contrario a la historia de *Macunaíma*, que ha terminado definitivamente, la construcción ficcional del narrador de la novela queda abierta: del viajero-rapsoda no hay conexión directa a la escritura del texto. En una carta, Andrade declara en 1928 que una de las principales preocupaciones era “sair da língua falada e chegar afinal na língua escrita” (406). Falta, entonces, algo, la última instancia narrativa, la que convierte la “fala” en “escritura”. La frase con la cual termina la novela, “Tem mais não” (168), nos recuerda que tenemos que emprender la búsqueda por la solución de esta paradoja dentro del texto.

Invariablemente estamos obligados a regresar a las “frases e os casos de *Macunaíma*”, conformados en “fala impura”, para darnos cuenta de que la rapsodia marca dentro de sí la tensión. El último párrafo antes del epílogo indica el camino que hay que recorrer: “Dizem que um professor naturalmente alemão andou falando por aí” (166). La doble aseveración de la oralidad (“dizem”, “falando”) contrasta de manera flagrante con el hecho de que Andrade introduce aquí una reverencia a las fuentes que aprovechó para su novela, en primer lugar a los trabajos de Koch-Grünberg. Antes de proceder a presentar

el ficcional proceso de su propio devenir texto (cantado), la novela incorpora en sí la real constitución palimpsestica como reescritura de documentos, los cuales, por su parte, son el resultado de la reescritura¹⁴ de tradiciones orales.

Las dos novelas constituyen dos posibles salidas de la literatura del pre-modernismo brasileño que se caracterizaba por una constante búsqueda de expresiones literarias entre el parnasianismo, el simbolismo y nuevas vertientes realistas o naturalistas.

Este breve marcador de los orígenes del texto nos devuelve del final de la novela al centro, con la carta a las icamiabas que funciona como espejo múltiple dentro del relato. Nos vamos a detener solamente en algunos aspectos claves de esta *mise en abyme* compleja que recapitula en la mitad de la novela los hechos ya narrados, pero que no se limita a este desdoblamiento. La carta comienza con una especie de *petitio benevolentiae* con doble fondo: “Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva” (72). La sorpresa de leer la epístola y, especialmente, su estilo, obviamente se hace extensivo a los lectores de la novela, puesto que nos vemos confrontados con un texto dentro del texto que proviene del protagonista aparentemente analfabeta. Ahora nos damos cuenta de que no solamente sabe leer y escribir, sino que intenta llegar al otro lado del abismo que separaba en el Brasil de 1926 el lenguaje hablado del lenguaje escrito. Macunaíma no emplea en vano el término “literatura” en la primera oración.

Constantemente legitima su atrevimiento de escribir con muestras de su inmersión en la cultura occidental milenaria, desde los griegos y la Biblia hasta los autores portugueses consagrados y los escritores brasileños, fieles seguidores de esta tradición. Pero Macunaíma comete necesariamente incontables errores y subraya con esta fracasada asimilación que su conversión al mundo de los blancos se limitó a una metamorfosis externa.

La parodia del lenguaje literario culto que encontramos en el noveno capítulo es solamente un aspecto de este intermezzo de la novela.¹⁵ Lejos de ser un mero juego lingüístico, la carta desempeña funciones decisivas para el texto en su conjunto. Veamos un ejemplo: “Estávamos ainda abatido por termos perdido a nossa muiraquitã, em forma de sáurio, quando talvez por algum influxo metapsíquico, ou, qui lo sá, provocado por algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco Sigmund Freud (lede Fróide), se nos deparou em sonho um arcanjo maravilhoso” (74). La mención del “sábio tudesco” Freud, se desempeña aquí como un preaviso de “um professor naturalmente alemão” del capítulo XVII. Si es correcta nuestra interpretación de que en aquel caso se trata de una declaración de las fuentes subyacentes a la novela, también tenemos que contar aquí con esta posibilidad, pero con la diferencia de que ya no se refiere a una conformación concreta de textos escritos, sino, con el recurso de la metonimia mediatizada, al movimiento surrealista como una de las vertientes de la vanguardia europea (cf. Rössner, 1988, 186). Sin embargo, Freud, como abuelo del surrealismo, se ve sometido a una triple y paródica contextualización. En primer lugar, se le

declara “tudesco”, para lograr la conexión con el profesor alemán. En segundo lugar, su nombre requiere de una explicación fonética que es, al mismo tiempo, una brasilianización y un llamado de atención sobre el problema oralidad-escritura (“lede”, seguido de la pronunciación oral). La tercera contextualización consiste en la vinculación de las teorías del padre del psicoanálisis (“metapsíquico”, “libido”, “sonho”) a la estructura de la misma novela: el Ángel anuncia en la Biblia la llegada de un hombre extraordinario y, más específicamente, el de Jesús. Tendríamos, entonces, exactamente en la mitad del texto una amplificación tergiversada e indirecta —es Macunaíma quien recibe la visita del arcángel y no su madre o su padre— de los acontecimientos alrededor del nacimiento del héroe (el silencio cuando la india “pariu uma criança feia”, 5) y de su final con la ascensión al cielo. El adjetivo “maravilhoso” que acompaña al ángel aparece, por cierto, como tautología, a no ser que la interpretemos como una segunda referencia genérica e intertextual; en este caso nos referiría a los cuentos maravillosos, lo cual reconfirmaría la lectura genérica de la novela que emprende Haroldo de Campos (1998) de la mano de Propp.

Hasta el momento hemos leído la carta a las icamiabas como un espejo deformante que nos permite deliberar sobre la conformación intertextual de la novela. Pero la función especular de las pocas líneas trae también referencias a las relaciones internas de la obra. La aparición del arcángel es generada por “algum libido saudoso”, y es de presumir que “saudoso” aparece aquí porque la muiraquitã tiene la forma de un “sáurio” y, quizá, porque Freud es un alemán “sábio”. La verdadera razón de ser de la utilización de esta paronomasia se esconde en una anécdota al final de la carta, donde Macunaíma cuenta cómo se inventó el dístico “Pouca saúde e muita

¹⁴ Reescritura transculturada, puesto que los libros de Koch-Grünberg se publicaron en Alemania y en alemán como resultados de investigaciones etnológicas.

¹⁵ Para un estudio detallado de la carta, especialmente en lo que se refiere al análisis de las fuentes que utilizó Andrade (Rui Barbosa, Mário Barreto, cronistas portugueses, etc.), cf. Fonseca (1988).

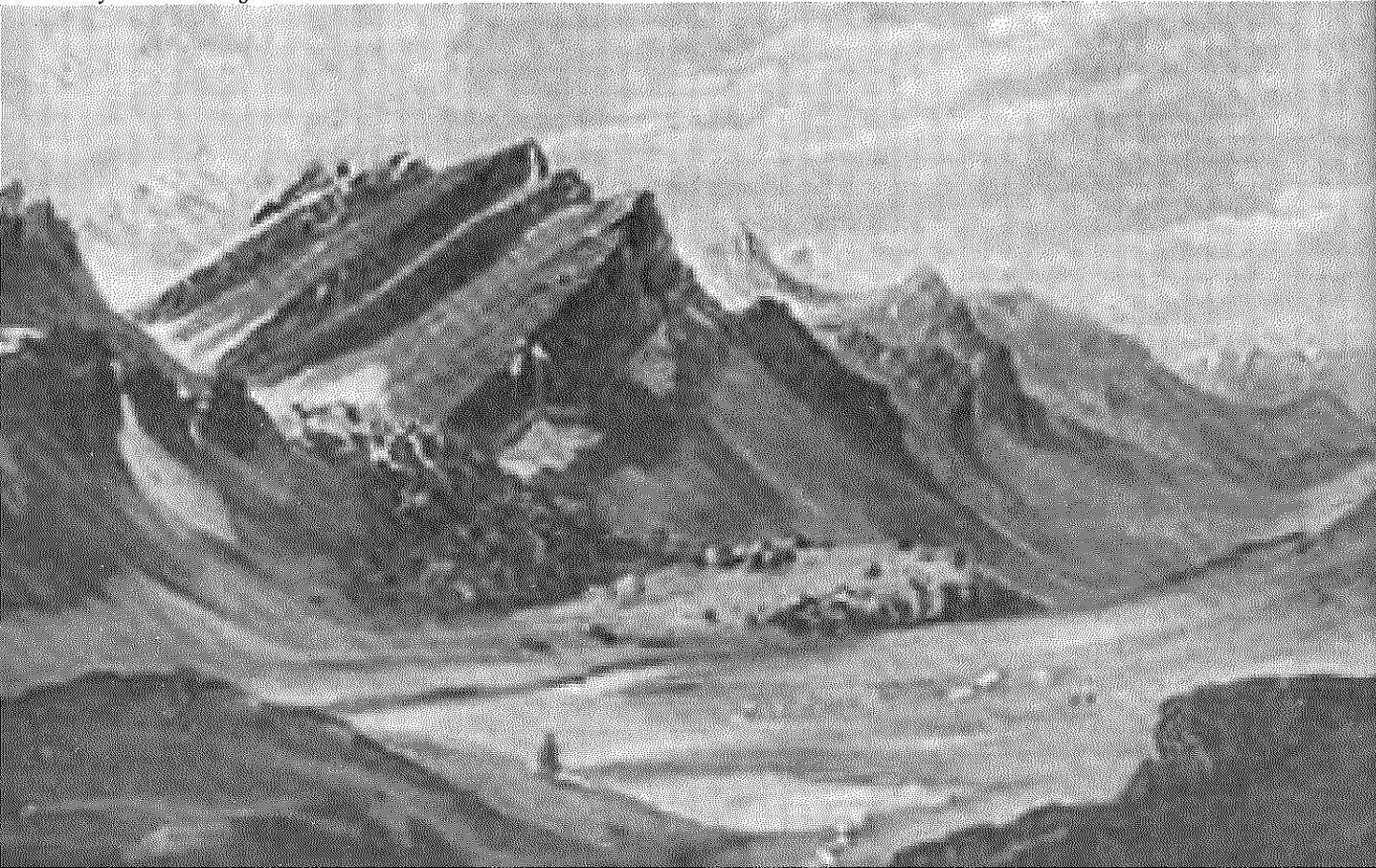
saúva,/ os males do Brasil são” (82), y cómo éste se convirtió en su primera escritura alfabética. Partiendo de ahí, se dejan trazar tres líneas que recorren toda la novela. Primero, la repetición de los dos versos en los siguientes capítulos; segundo, la relación de este refrán con la otra exclamación repetitiva de Macunaíma, “Ai! que preguiça!...” (5 y *passim*); y, tercero, la posición de la primera escritura alfabética del emperador de la selva, ubicada exactamente en la mitad entre la inscripción jeroglífica en la piedra de la tumba de la madre (20) y la sentencia que risca en una losa (165), antes de subir al cielo: “Não vim no mundo para ser pedra” (165).

Nuestra lectura del corto fragmento de la carta a las icamiabas parece dar la imagen de una novela circular que estaría en concordancia con la circularidad de los mitos subyacentes y en oposición con la linealidad de la historia de Macunaíma desde su

nacimiento hasta la ascensión. Sin embargo, creemos que la metáfora del espejo corresponde mejor que la del círculo a la técnica que utiliza Andrade, con el noveno capítulo como eje de reflexión. De esta manera, la carta recapitula paródicamente la primera mitad de la novela. Al mismo tiempo se encarga de recoger ciertos acontecimientos para proyectarlos hacia la segunda parte del texto, casi siempre equidistante al centro: nacimiento (capítulo I) y ascensión (XVII) de Macunaíma; primer (I) y segundo silencio (epílogo) en la selva; primera (II) y última inscripción (XVII) en la piedra; muerte de la madre (II) y muerte de los hermanos (XVI); adquisición (III) y pérdida definitiva (XVII) de la muiraquitã; pérdida (IV) y recuperación (XIV) de la muiraquitã; viaje a São Paulo (V) y regreso a la selva (XV), etc. La tercera función especular de la carta es a la par la más obvia y la más difícil. En forma explícita la encontramos en el

capítulo diez: “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito” (87). El noveno capítulo se presenta, entonces, como una especie de espejo cóncavo que recoge en sí la novela y sus fuentes, para reflejarlas de forma invertida. Con el fracaso de los intentos del héroe de expresarse correctamente según las exigencias del sector literario, surge una nueva ambivalencia, esta vez negativa, que se suma a las ya diagnosticadas. *Macunaíma* es una novela que ya no quiere ser un texto escrito en el sentido tradicional, pero que tampoco puede resolver el problema de la conversión del lenguaje hablado hacia un texto escrito en un sentido nuevo, porque no se decide por un dialecto ni por un sociolecto específicos —para no hablar de la yuxtaposición del portugués y términos de lenguas indígenas o de tradiciones africanas—. Por eso, la carta a las icamiabas, con su despedido del lenguaje del premodernismo, requiere del

Juan Mauricio Rugendas. Casucha de las Cuevas





Juan Mauricio Rugendas. Desembarco en Buenos Aires

epílogo: para evitar la posibilidad de que se lea la novela como una unidad cerrada y agrupada alrededor de su centro, y para inscribir al texto dos vectores que servirán como conectores de comunicación con la recepción: el loro emprende viaje a Lisboa para anunciar la ruptura definitiva con la lengua materna y el rapsoda se dirige con su canto a "minha gente" (168) para abrir la discusión acerca de la posibilidad de convertir la "fala impura" en escritura.

Para la lectura comparativa de *O Mistério* y *Macunaíma* partimos de la tesis de que la primera novela intenta superar el estancamiento de la literatura parnasiana, simbolista o naturalista, mezclando la perfección estilística con un género narrativo que generalmente se clasifica como perteneciente a la baja literatura; el texto de Andrade emprendería el proceso de renovación o modernización de las letras del país con la subversión del lenguaje literario, partiendo de una estructura narrativa

compleja. Quizá podríamos aducir aquí dos actos simbólicos de las novelas: el parricidio de Pedro Albergaria representaría, en este contexto, el desenmascaramiento de las tradiciones literarias agotadas y el ímpetu de reformarlas, mientras que el matricidio de Macunaíma cuestionaría de manera radical la lengua y su utilización en la literatura. Medeiros e Albuquerque y sus colegas abogarían, entonces, por una reformulación de las relaciones internas del sector estético, la cual, en su consecuencia, tendría solamente efectos indirectos para la conformación de las esferas de racionalidad y su conexión con el mundo de la vida. Andrade, por su parte, atacaría, desde su subversión del sector literario, el centro mismo de la coordinación de los procesos sociales y de las esferas de racionalidad: el lenguaje. Ambas propuestas son conscientes de la amplitud de su innovación en el contexto brasileño de los años veinte; por ende no hay dudas de que ambas hacen parte del desarrollo de la literatura moderna y de

que ambas buscan la comunicación y el debate sobre los objetivos que plantean. Probable es, sin embargo, que en su época un estudio comparativo de las dos obras hubiera dado como resultado un abismo insuperable entre ellas; hoy, después de los logros y fracasos que ha tenido el modernismo brasileño, es posible compararlas, adscribirles distintos niveles de innovación y encontrar como denominador común en ellas el concepto de literatura moderna.

