



El lugar del romancero ibérico en la poesía modernista de Mario de Andrade*

Profa. Dra. Sonia Inez Gonçalves Fernandez

Centro Federal de Educação Tecnológica - CEFET-SP
sofernan@terra.com.br

Cuando se estudia el Modernismo brasileño en sus diversas manifestaciones artísticas, resulta inevitable no tomar en consideración la presencia del hombre común y la representación de sus actitudes tradicionales, como modo de llamar la atención del público frente a la tercera ola (el Barroco, la primera; el Romanticismo, la segunda) conceptual que influyó de modo decisivo la construcción de una identidad brasileña. Los cuadros de Anita Malfati y Tarsila do Amaral, la música de Villa-Lobos, los cuentos de Alcântara Machado, los poemas de Oswald de Andrade son ejemplos indiscutibles de la importancia de esa presencia en los años 1920. Sin embargo, es Mario de Andrade en el conjunto de su obra que lleva más lejos esta marca del modernismo. El ensayo, el cuento, la novela o la poesía registran de alguna forma este hombre “brasileiro que nem eu” en su singularidad, lo que equivalía a elaborar un retrato de Brasil que pudiera ser insertado en el orden mundial. Pero, antes, había que matizar y afirmar su particularidad, lo que equivalía a cumplir uno de los principios más importantes de la estética modernista brasileña en su anhelo de re-descubrir el país.

Porque a Mario le interesó, desde siempre, conocer directamente al pueblo, su cultura: los bailados, los juguetes, las representaciones dramáticas, los cuales le sirvieron tanto como fuente de los motivos y procedimientos de su poética, como fuente para sus reflexiones teóricas. Por esto, en este texto nos ocuparemos del papel que el contenido narrativo, el lirismo y el pensamiento de corte tradicional-ibérico popularizado primero, y recreado después, representaron en la poesía del *Clã do Jabuti* [1] (1928).

Clã do Jabuti es el libro que junto con *Macunaíma* [2] (1928) recoge y re-trabaja todo lo que vio y registró Mario de Andrade en sus viajes etnográficos, especialmente la de 1924, pues, en este momento, pasa a dibujar la realidad brasileña dentro de un marco latinoamericano. De esta forma, tanto el *jabuti* como *Macunaíma* son creaciones literarias que sirven para evocar valores étnicos o puramente circunstanciales de la raza. En carta (de octubre de 1926) al poeta Manuel Bandeira, Mario nos da una idea bastante clara de lo que vendrá a ser el libro que él definió como “libro de carácter”; el libro que reunirá el país con sus cosas de norte a sur y representará la civilización, es decir, la actualidad de ciertas partes *caboclas* de Brasil. Justamente las que retoman la tradición ibérica para presentarla en la particularidad y no en la generalidad, conforme suele ser tratada por la crítica de la poesía marioandradiana.

Desde ese recorte de la pluralidad (diferentes grupos culturales, distintas etnias), en la cual Mário buscaba la identidad del brasileño, intentamos demostrar la preocupación del poeta con la técnica, cuya base la encontró en el modo de hacer del pueblo, de su artesanía (la colcha de retal, por ejemplo), que le facilitó otorgar voz a aquellos silenciados en la historia brasileña, como la mujer y a mostrar el gesto exageradamente individualista o solitario de algunos hombres e, inclusive, de mujeres en posición de mando, como “dona Rita”. Los personajes de los poemas cuentan historias de sus destinos a través de gestos, de silencios en lugar de palabras, como los “negrões” que ahogan al pobre (“E os negrões afogam o pobre” . In: *Clã do Jabuti*: 198) o el “seringueiro” que duerme (“seringueiro dorme”. In: *CJ*: 206), mientras otros les quitan sus derechos a la voz y al deseo, con dar órdenes, sencillamente. Sin embargo, el poeta se conmueve con el mutismo de esos brasileños; brasileños como lo que se nota en el poema “Acalanto do seringueiro” y trata de mimetizar las faenas populares que permiten a los lectores conmovirse como él frente al destino de cada uno de esos personajes.

En este sentido, la poesía de *Clã do Jabuti* es depositaria desde los gestos más rígidos como los de “dona Rita”, de “Gonçalo Pires”, del “major Venancio da Silva”, hasta los más débiles, referentes al ocio, al aislamiento o la soledad. Para el

folclorista brasileño Câmara Cascudo, el gesto es anterior a la palabra. Según él: “Dedos e braços falaram milênios antes da voz...O gesto é comunicação essencial nítida, positiva. Não há retórica mímica, apenas reiteração de mensagem ... Gesto é a palavra muda” (*História dos nossos gestos*, 1987: 10). No nos sorprende, por lo tanto, que las idiosincrasias de cada uno de aquellos personajes que se definen por el mando lleguen al conocimiento del lector a través de los gestos de los subordinados que, en total medida, son la extensión de las palabras de la autoridad.

Así, en el poema “Coco do major” sabemos del despotismo del “major” mediante las acciones que ejecutan otros personajes que están bajo su mando, como “os negrões”. En la estrofa:

“ - Esta é minha filha mais nova,
 Beba, moço, que essa água é de fonte
 E os negrões afogam o pobre
 - seu mano -
 Que adubou os faxeiros do monte.” (CJ:198),

el discurso del “major” empieza de forma algo adecuada, pero luego constatamos que se trata de una farsa, pues pasa inmediatamente al silencio, cuando sus órdenes ya han ganado fuerza suficiente para imponerse, sin manifestar un sonido siquiera. Todo queda por cuenta y obra de los “negrões”, que saben lo que tienen que hacer y lo hacen, sin conjeturas. La estrofa construye una escena como la de los cuentos tradicionales [3], con todos los participantes del evento dramático actuando: el agresor “major”; la víctima “moço”; el público “seu mano” y el narrador “E os negrões afogam o pobre... que adubou os faxeiros do monte”.

Tanto en este caso como en otros, por encima de la economía del discurso poético, lo que llama la atención es el desdoblamiento de la voluntad del agresor y, consecuentemente, su demostración de fuerza. La ejemplaridad de la acción explicitada en el verbo “afogam” (ahogan), es ejecutada por auxiliares que constituyen, desde el punto de vista semiótico, una hipérbole, tanto por el plural como por el superlativo: “negrões” (negros enormes) es para que los posibles transgresores no tengan duda sobre el vigor del castigo. Las órdenes se cumplen y no existe nadie que se le oponga a la autoridad del señor. La forma de mostrar esa fuerza es casi teatro. La descripción sobria del hecho, la acción en su sitio y en su tiempo construyen una imagen que es a la vez plástica y coreográfica. De tal manera, que choca al lector y lo lanza hacia el mismo silencio de los demás personajes; no obstante, hay algo de denuncia en la explicación del yo lírico “Que adubou os faxeiros do monte”, la cual también choca al lector por su resultado desmesurado y, si por un lado funciona como efecto de parálisis, por otro atestigua una situación que nos hace reflexionar.

En este libro, Mario de Andrade es capaz de realizar lo que el poeta Juan Ramón Jiménez dijo sobre el romance: “el asunto del romance sería directo, es decir, visto por el poeta, sin huir de lo corriente... lo distinto del romancero es una sensibilidad sencilla, un sentido común general; y todo conmovedor por lo comprensivo y por lo directo” (1982: 258). Esa objetividad de los gestos nos da la medida del contenido ético, de rasgos medievales, de las manifestaciones tradicionales que, sin poder superar las injusticias y abusos, nos advierten sobre la vigencia de los mismos.

Poemas como “Coco do major”, “Moda da cadeia de Porto Alegre”, “Moda da cama de Gonçalo Pires” son ejemplos de esa decisión de mostrar un Brasil que continúa siendo medieval, cuyas señales de modernidad todavía no son suficientes para abolir formas arcaicas de mando, de imposición de la voluntad individual. Por otro lado, si los personajes y hechos extraídos del *Romancero* popularizado constituyen la auténtica expresión de la psicología del brasileño, por otro, al evidenciar

sus características más negativas, el poeta ayuda a dar voz a los subordinados y enmudecidos de nuestra compleja sociedad. Aunque, en este caso, el poeta exprese el contenido de esa voz, justo a través del silencio y de la inmovilidad. Es decir, la ausencia de reacción de los afectados es exactamente lo que nos permite adivinar su sentido.

Sin embargo, el procedimiento que garantiza un profundo lirismo a la poesía de *Clã do Jabuti* radica en las más variadas y múltiples formas de repetición: las más fijas como el *dobre* y *mordobre*, pasando por las anáforas, hasta las más flojas como las asonancias y aliteraciones de sonidos típicamente brasileños como /ão/ y el par contrastivo /s/ /r/. No es tampoco sin razón, que la poesía de Mario de Andrade conlleva la musicalidad semejante a la de los poemas gallego-portugueses (la rima en *ia*), de la lengua portuguesa medieval, reconocida por expertos portugueses, incluso, como más próxima de la lengua portuguesa de Brasil que la del Portugal moderno. En el poema “Moda dos quatro rapazes”

“Nós somos quatro rapazes / Dentro duma casa vazia.
Nós somos quatro amigos íntimos / Dentro duma casa vazia.
Nós somos ver quatro irmãos / Morando na casa vazia.
Meu Deus! Si uma saia entrasse / A casa toda se encheria!
Mas era uma vez quatro amigos íntimos...” (CJ:176)

observamos un parentesco sólido y de efecto paródico con varios romances, entre ellos: - Adeus moças, adeus aias/ com quem eu me divertia;/ adeus espelho real/ onde me **via** vestia;” (versión de Oporto) o “Foi-se dali o bom conde,/cheio de melancolia; mandou fechar suas portas,/ cousa que nunca **fazia**!/ mandou pôr a sua mesa, nem um, nem outro **comia**;/ as lágrimas eram tantas;/ que pela mesa **corria**.”(versión de Beira-Baixa).

Los mismos gestos y silencios reiterados acaban, de ese modo, por revelar la circularidad sin salida de algunos de los destinos manifiestos en los poemas en forma de rondó; revelan también el misterio expresado en las albas, y el conjunto de poemas comprueba, al final, el predominio de una cosmogonía medieval que, en tierras brasileñas, se fusionó con la indígena y la africana, en verdadero acto de antropofagia. Esta, invariablemente posibilita el redescubrimiento de sucesos olvidados y, más que todo, al rescatarlos, nos permite evaluar mejor su participación en la construcción de nuestra identidad.

“Criar é esquecer modelos, driblar os versos guardados na memória, brincando com o acervo cultural de forma a anarquizar a sua estrutura parasitária” (Souza, 1993: 49), este concepto aplicado a la poesía de MA revela el juego recordar/olvidar que caracteriza el poema “Noturno de Belo Horizonte” y que, de diversos modos, se encuentra presente en todo el libro. Específicamente en ese poema, el poeta enaltece la función de la memoria “Eu queria contar todas as histórias de Minas/ Aos brasileiros do Brasil”; una memoria selectiva, por supuesto, que actualiza, aproxima e, incluso, fusiona paisajes y figuras tan dispares como pueden ser la Arabia de Sherazade, España, la “poeira de nações americanas”, Portugal, porque “Nós somos na Terra o grande milagre do amor”. En este contexto, son bastantes apropiadas las historias que reúnen personas en la casa para recordar gentes y objetos que adquieren valor en el ensueño, y después son otra vez olvidados.

Por reunir voces tan distantes, el poeta modernista conquista para ellas un papel que ya no tienen, pues al conferir discursividad a las voces y gestos tradicionales ejerce a la vez una importante función social, en la medida en que torna problemáticas situaciones que se transformaron en naturales aunque no deberían serlo, como en el caso de las hijas del “major” en el poema al cual ya hicimos referencia (Coco do Major). De tal modo que al trasladarse a los padres el cuidado

con las doncellas que, en la sociedad medieval, estaba a cargo de las madres, tendrá lugar en el poema, el secuestro de las voces femeninas en la sociedad rural brasileña y esta denuncia es posible tan sólo porque se trata de un poeta moderno, este ya no está prisionero de los cánones medievales o románticos que idealizaban esas mujeres, sin dar testigo de su verdadera situación social: reclusión, exclusión y de anulación en ciertos casos. A pesar del predominio de la autoridad masculina en ambas sociedades, el contexto (del Norte) brasileño forjó restricciones aún más desmesuradas que las practicadas en la Edad Media Ibérica, como denuncian varios de los poemas del libro *Clã do Jabuti*.

La cantiga de Pero Amigo de Sevilla, registrada en el “Cancioneiro da Vaticana” con el n. 823 y en el Cancioneiro Collocci Brancutti con el n.1218:

“-Dizede, madre, por que me metestes
 en tal prison e por que mi tolhestes
 que non possa meu amigo veer?
 -Por que, filha, des que o vós conhecestes
 nunca ponhou erg’ em mi vos tolher.
 ...”

nos da a la perfección la idea de este exceso, si comparada con el poema “Coco do Major”. En esta cantiga, como se puede observar:

“O major Venancio da Silva
 Guarda as filhas com olho e ferrolho,
 Que vidinha mais caningada
 - seu mano -
 Elas levam no engenho do velho!”

Nem bem a arraiada sonora
 Vem tangendo as juremas da estrada
 Já as três se botam na renda
 - seu mano -
 Trequetreque de bilros, mais nada.”

el diálogo entre madre e hija se hace directamente, mientras que en el poema de MA, las hijas nada hablan, solo trabajan y lloran. Cuando algún descuidado piensa quebrar el silencio:

“Bate alguém na sede do engenho.
 - Seu major, ando morto de sede,
 - Por favor me dê um copo de agua...
 - seu mano -
 Pois não, moço! Se apeie da água.”,

no tarda en recibir la paga por su osadía. El padre manifiesta su voluntad con tan sólo un silbo; los demás ejecutan las órdenes:

“Dois negrões agarram o afoito,
 O major assobia (silba) pra dentro.
 Vêm três moças lindas chorando
 - seu mano -
 Com quartinhas de barro cinzento”.

Gestos que se repiten: “Esta é minha filha mais velha”, “Esta é minha filha do meio”, “Esta é minha filha mais nova” de manera graduada y previamente establecida,

la cual redonda en una ejecución: “E os negrões obrigam o pobre/ A engolir a primeira moringa”; “E os negrões obrigam o pobre/ A engolir a moringa, já vesgo.”; “E os negrões afogam o pobre/ Que adubou os faxeiros do monte.”. La ejecución se concretiza con requinte de crueldad, como solía en aquellos tiempos y revela a la vez que el señor no ensuciaba las manos; tenía sus intermediarios para cumplir las sentencias: gente esclava o descendiente de esclavos, también como era la costumbre.

La verdad es que la Modernidad ofrece al poeta estrategias para reinscribir el pasado en un nuevo orden, lo cual permite al lector conocer los desmanes aún presentes en la sociedad. De esa forma, el tiempo desordenado gana una posibilidad de ordenarse, según la conciencia que se llegue a tener de ese movimiento circular y de sus contradicciones:

“O	major	Venâncio	da	Silva
Tem	as filhas	mais lindas	do	norte
Mas	ninguém	não viu	as	meninas
-	seu	mano	-	-

Que ele as guarda com água de pote.”.

El presente “Tem as filhas mais lindas do norte” en el poema modernista aclara el pasado brasileño “Mas ninguém viu as meninas” y le permite al lector superarlo solamente a través de la lectura, porque “O major Venâncio da Silva... as guarda com água de pote”. “Água de pote”, metonimia elocuente y tremenda es el elemento que abre posibilidades para la superación.

Por otro lado, importa también otra posibilidad que se abre para el lector, la de identificar el artefacto que generó el poema. Los villancicos, por ejemplo, una de las más antiguas formas de poesía ibérica que se caracteriza por la brevedad, dinamismo, sobriedad, sentido dramático y afectividad pueden ser identificados en poemas como “Viuvida”, “Moda dos quatro rapazes”, “Arraiada”, “Paisagem n.5”, “Descobrimento” y “Sambinha”. Este último está calcado sobre una cuarteta muy conocida en castellano, de la cual hay variantes en varias lenguas románicas: “Goce y Risa, dos hermanas pasaron,/ y de manita a la fuente llegaron./ Ventea el viento y los olmos se agitan;/ quienes se aman, dulcemente se dormitan”. La primera cuarteta en el poema modernista se expandió, y contiene cinco versos que dicen así:

“Vêm	duas	costureirinhas	pela	rua	das	Palmeiras.
Afobadas		braços	dados,			depressinha
Bonitas,	señor!	Que até	dão	vontade	pros	homens da rua.
As	costureirinhas	vão	explorando			perigos...
Vestido		é	de			seda.

Roupa branca é de morim.” (CJ:175).

En este caso, se intensificó el contenido erótico “Que até dão vontade pros homens da rua”, mientras en la cuarteta medieval se trata más propiamente de una sugerencia “quienes se aman, dulcemente se dormitan”. Pero el ritmo, la sonoridad e incluso el mensaje de ambos son muy semejantes, y nos dan la medida de cuanto aún somos tributarios de esa producción lingüística y cultural.

En este sentido, la transposición del material folclórico para la poesía de *Clã do Jabuti*, que, según Florestan Fernandes (1966), sigue cuatro modalidades principales -utilización dispersiva, intersección de formas y procesos, asimilación y estilización-, puede ser entendida como modos que dieron lugar y vez, a voces por largo tiempo silenciadas. Voces de ese “Brasil...mastigado na gostosura quente de amendoim... Falado numa língua curumim”. El poeta parte de una memoria comunitaria y su poema es la forma construida, la cual sirve para recordar (actualizar) nuestro *modus*

operandi. De alguna manera, esta memoria explicita la estructura mental e ideológica común a nuestros antepasados y contemporáneos. En nuestro modo de ver, es la forma posible de captar la esencia del proceso cultural brasileño, elegido por Mario de Andrade.

Ese proceso acaba por revelar, además, los motivos y las isotopías recurrentes en *Clã do Jabuti*: ociosidad X trabajo; lengua X expresión; risa/goce X reza, que al mismo tiempo constituyen un conjunto de expresiones que podemos denominar “jeito” (postura). Y, por extensión, la historicidad de la voz que marca esa poesía atestigua la enorme capacidad de comunicación que, además de los procedimientos analizados y del contenido ético que posee, torna efectivo el segundo paso de la oralidad a la escritura, realizado por los poetas modernistas (el primero, lo hicieron los poetas románticos), como Mario de Andrade.

No cabe duda, por lo tanto, de que la selección que hace el poeta de lo tradicional ibérico en nuestra cultura se basa en aquello que tuvo mejores condiciones de permanecer funcional, justamente porque prueba haber resistido a la crítica (popular X erudito). En este mismo acto de resistencia que rescata lo esencial de la tradición parece residir también el papel social del poeta de la Modernidad, o sea, reconocer la marginalidad de los grupos tradicionales sin desprestigiar el contenido de su saber que, entre otras cosas, puede contribuir a superar los obstáculos impuestos por la marginación. Sólo la Modernidad pudo ofrecer estrategias para la inserción del pasado en un nuevo orden, lo que significó, en compensación, que los textos orales, dramatizados o colectados pudieron perpetuarse sin perder su fuerza creativa. Es este, por supuesto, el mensaje del poema “Acalanto do seringueiro” que, no por acaso, cierra el libro *Clã do Jabuti*. Su mensaje será siempre un mensaje de afirmación, de deseo y de acciones concretas: “Porém eu sou seu amigo/ E quero ver se consigo/ Não passar na sua vida/ Numa diferença enorme.” (CJ: 203-206).

Por otro lado, hay que tener en cuenta la formación del lector, a la cual Mario dedicó gran importancia. Había que despertarle la curiosidad, similar a la que los monjes medievales dispensaron a los libros prohibidos; igual a la que le permitió al *jabuti*, el más moroso de los animales invitados para la *Fiesta en el Cielo* (fábula brasileña), ir dentro de la guitarra de un pájaro, correr riesgo, pero no perder la fiesta.

El *jabuti* es, sorprendentemente, la combinación de lo incomprensible con lo fascinante - animal que se inclina más para la inquietud que para la serenidad, de la misma manera que el misticismo indígena, la melancolía africana, el individualismo-autoritarismo ibérico, juntos desritman el canto y obligan al poeta a buscar nuevas formas “Eu te levava uns olhos novos” de cumplir promesas de goce de esta nación de “Ruínas de linhas impuras”. Es esa disonancia (resultado de la polifonía sonora) la que causa extrañamiento en el lector; la diversidad de combinaciones, desde el acento del lenguaje cotidiano hasta la más variada gama de lenguajes pesquisados, para la cual el poeta Manuel Bandeira tenía una fórmula: “o ruim esquisito de Mario de Andrade”, es decir, una sonoridad algo rara, algo desconocida en la historia literaria, pero no en las comunidades *caboclas*, hablantes del portugués mestizo de Brasil.

Ya la relación de contigüidad entre la morosidad del *jabuti* (Celso de Magalhães, 1973) y el “meu sentimento pachorrento” del poeta, nos lleva a concordar con Victor Knoll (1983) sobre el “retalhamento, dilaceração e renascimento”, pues del colonizador, del indio, del negro y del inmigrante es evidente la misma y coincidente situación de división, de dilaceración en continua busca de renacimiento. En este sentido, el libro trata de contemplar las leyendas, los mitos, los personajes y hechos típicos de cada uno de los elementos formadores de la “raza” brasileña y, principalmente, de la yuxtaposición de todas ellas (por eso el carapazón del *jabuti* como símbolo), con su ritmo, sentido y valores propios, que constituyen al final una raza compositiva, múltiple. “Esse homem é brasileiro que nem eu” (CJ: 203) - verso

que cierra el poema y que lleva el nombre de “Descubrimiento” - palabra que es la clave para la comprensión del libro *Clã do Jabuti* como de la brasilidad, de modo general, según el poeta.

De esta manera, no resultaría excesivo afirmar que la contribución que deseó dar a su tiempo y a su país se centró en la dimensión cultural, en la medida en que cuidó para que el hombre - brasileño - como él pudiera alcanzar su autoconocimiento. Una perspectiva moderna, sin duda, que colabora también con la difícil tarea de trasladar las culturas orales a un nivel escrito, sin que sus voces se pierdan. El libro *Clã do Jabuti* es una clara muestra de que los valores, motivos y sonidos de los romanceros y cancioneros ibéricos cumplen el papel de ampliar, por un lado, la resistencia de voces que a lo largo del tiempo se probaron significativas, mientras por otro lado, confieren más vigor, sensibilidad e inteligencia a los portavoces de aquellos contenidos que requieren superación. Es un libro inconcluso como las narrativas tradicionales a las cuales siempre se puede añadir un cuento más, lo que involucra un concepto abierto de identidad, en la cual se penetra toda vez que leemos estos poemas.

Notas:

* Texto presentado en el XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Monterrey -México, 2004

[1] Clã=clan; Jabuti “(da língua tupi yabu’ti) s..m. Brasil. Réptil da ordem dos quelônios, da família dos testudinideos (Testudo tabulata Spix), comum nas florestas brasileiras” (Novo Dicionário da Língua Portuguesa. SP, Nova Fronteira, p. 792). Jabuti (*del guaraní yabuti*) tortuga terrestre suramericana (Diccionario del Español de América. Madrid, Anaya, 1993, p. 335).. Para los indios de amazonas el *jabuti* es símbolo de la prudencia y sabiduría, pero en la cultura popular se le conoce por su lentitud o astucia. Lo que importa, en este caso, es su carapazón formado por elementos poligonales, que le da la característica de un *composite*.

[2] “Era uma honra grande pra mim receber no meu mosqueiro um descendente de jaboti, raça primeira de todas... No princípio era só o Jaboti Grande que existia na vida...” (capítulo XVIII).

[3] Ver Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1977.

© *Sonia Inez Gonçalves Fernandez* 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

