

La poesía modernista de Mário de Andrade: poética musical y vínculos con el creacionismo de Vicente Huidobro¹

The modernist poetry of Mário de Andrade: his musical poetics and links with Vicente Huidobro's creationism

Autor: Gabriel Meza Alegría²

Filiación: Universidad de Concepción, Chile.

Email: gmeza@udec.cl

RESUMEN

En este artículo relaciono la propuesta literaria de Mário de Andrade con el creacionismo de Vicente Huidobro para, posteriormente, configurar una poética musical del modernista brasileño, en la cual rastreo los conceptos de la teoría musical presentes en su escritura que dan forma a un método de análisis poético, ensayando su posible aplicación a la poesía de ambos autores.

Palabras claves: música, modernismo, creacionismo.

ABSTRACT

In this article, I connect the literary proposal of Mário de Andrade with Vicente Huidobro's creationism in order to define a musical poetics by the brazilian modernist, in wich I follow the musical concepts present in his writing, shaping a method for poetics analysis, testing a possible use in the poetry of both authors.

Keywords: music, modernism, creationism.

MÁRIO DE ANDRADE Y EL CREACIONISMO DE VICENTE HUIDOBRO

Mário de Andrade, músico y escritor, pertenece al llamado modernismo brasileño de los años veinte, equivalente a los movimientos de vanguardia desarrollado en la misma época en los restantes países de Latinoamérica. Junto a Oswald de Andrade lideran el movimiento, y sus poéticas dan forma a las bases de la praxis escritural del período. De manera simultánea a su práctica literaria, la cual en poesía tiene una de sus expresiones más elevadas en *Paulicéia desvairada* (1922) y en narrativa en *Macunaíma* (1928), el estudio musicológico y el cuestionamiento por la identidad cultural del Brasil son pilares fundamentales de sus reflexiones estéticas. Al respecto, Gilda de Mello e Souza indica:

La prolongada meditación estética que atraviesa íntegra la obra de Mário de Andrade tiene dos puntos de referencia constantes: el análisis del fenómeno musical y del proceso creador de lo folclórico. Es de la confluencia de estas dos obsesiones fundamentales que se deriva la mayoría de sus conceptos básicos, sea sobre el arte en general, sea sobre el arte brasileño en particular; conceptos que una vez forjados resurgen siempre en su extensa y variada producción ensayística. (10)

Estos dos puntos de referencia que cruzan la obra de Mário de Andrade están claramente plasmados en sus reflexiones en torno a la evolución social de la música en Brasil, donde observa que la complejidad y dilema de la música de su país, y del continente en general, pasa por el rescate de su identidad:

“La música brasileña, tal como ocurre con toda la música americana, encierra un drama particular que es preciso comprender para poder entenderla. Ella no tuvo esa felicidad de la cual gozaron las más antiguas escuelas musicales europeas y las músicas de las grandes civilizaciones asiáticas, de un desarrollo, por así decir, inconsciente o por lo menos más

libre de preocupaciones en cuanto a su afirmación nacional y social.”
(Andrade, *Música* 11)

En esta reflexión es posible advertir una inclinación nacionalista que se erige como planteamiento fundamental de sus ideas, que está también presente en sus reflexiones sobre poesía y que promovió desde lo que fuera el movimiento modernista, “manifestándose especialmente a través del arte, pero salpicando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el preanunciador, el preparador y en muchos aspectos el creador de un estado de espíritu nacional” (*Obra escogida* 292).

Mário de Andrade establece los parámetros de su poética en el texto “Prefácio interessantíssimo”, introducción en verso libre a *Paulicéia desvairada*, y el aspecto más singular que se observa es, sin duda, su teoría poético-musical, en la cual relaciona las dos disciplinas a través de algunos conceptos propios de la tradición musical, principalmente, las nociones de melodía, armonía y polifonía. Las estudiosas Clarice Zamonaro Cortez y Sarah Casagrande comparten esta perspectiva: “No ‘Prefácio Interessantíssimo’, escrito para Paulicéia Desvairada, Mário expõe sua teoria poética do ‘verso melódico, harmônico e polifonia poética’ que envolve poesia e música elaborada com base na teoria musical e corresponderia à melodia, harmonia e polifonia musicais tradicionais, mas também se utiliza de conceitos e idéias atonais” (150).

Por otra parte, los vínculos que Mário de Andrade establece entre ambas disciplinas, en el ámbito literario no parecen restringirse solamente a la poesía, puesto que también algunas interpretaciones críticas han observado este fenómeno en su narrativa. Al respecto, Gilda de Mello e Souza indica: “tengo la convicción de que al elaborar su libro, Mário de Andrade no partió de modelos literarios preexistentes, sino que traspuso dos procesos básicos de la música occidental, comunes tanto a la música erudita como a la creación popular: el principio rapsódico de la *suite* ... y el principio de la variación” (10)

La escritura de Mário de Andrade se conecta en varios puntos con los planteamientos creacionistas del poeta chileno Vicente Huidobro, hecho que el estudioso Jorge Schwartz señala en su libro *Las vanguardias latinoamericanas*. “Mário de Andrade se acerca a Huidobro especialmente en la teoría del poeta como verdadero Creador conciente del texto literario” (119), y posteriormente especifica: “Mário de Andrade recibe la influencia directa de Vicente Huidobro a través de los artículos que el chileno publicó en la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, de la cual Mário era asiduo lector” (119).

En su “Prefácio interessantíssimo”, el autor expone la diferencia entre creación y copia de igual manera que Huidobro en su “Non serviam” (1914) explica la necesidad del poeta de dejar atrás la mimesis de la naturaleza para crear mundos nuevos a través de la palabra. En su texto, De Andrade señala que la belleza del arte pasa por su dinamismo en cuanto a sus formas, mientras que la de la naturaleza destaca por la inmutabilidad de sus reglas: “Lo bello del arte: arbitrario, convencional, transitorio ... Lo bello de la naturaleza: inmutable, objetivo, natural” (121). Para el autor brasileño, el arte no consigue representar la naturaleza, pero indica que tampoco es este su fin, pues la creación es ante todo para el autor una deformación de ella. “La belleza artística será tanto más artística, tanto más subjetiva, cuanto más se aparte de la belleza natural” (121).

Otro aspecto fundamental que conecta la poética del escritor brasileño con la de Huidobro es la idea de libertad en el ejercicio escritural. En el prefacio a *Adán*, de 1916, el poeta chileno señala: “yo hubiera deseado hacer muy grande, muy fuerte la creación del poema y ese mismo deseo de grandeza me pedía mayor libertad, absoluta amplitud” (24), mientras que Mário de Andrade escribe, en su “Prefácio interessantíssimo”, “¿Mis reivindicaciones? Libertad ... uso palabras en libertad. Siento que mi vaso es demasiado grande para mí, y todavía bebo en el vaso de los otros” (121-22). De este afán de libertad en la escritura surge en ambos autores la exaltación del verso libre en las composiciones poéticas. De Andrade señala: “Creo que el lirismo, nacido en el subconsciente, acrisolado en un pensamiento claro o confuso, crea frases que son versos enteros, sin el prejuicio de medir tanta sílaba, con una acentuación determinada” (121). Y por su parte

Huidobro manifiesta en el prólogo a *Adán*: “una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue sobre el metro en que debía desarrollarlo. Sin vacilar pensé en el verso libre, porque si hay un tema que exija esta nueva forma, ese tema es el mío, por su misma primitividad de vida libre” (23).

La “primitividad” es un concepto que ambos utilizan debido a su riqueza simbólica para explicar la libertad que buscan. Según Jorge Schwartz, Mário de Andrade “se percibe a sí mismo como el primitivo de una nueva era” (120).

Como se puede observar, existe un vínculo entre el pensamiento de Mário de Andrade y el Creacionismo de Vicente Huidobro en lo que respecta a la manera de concebir el arte y a su ejercicio, hecho que hace posible constatar los vínculos entre las distintas corrientes del período de las vanguardias latinoamericanas, en este caso el Creacionismo con el Modernismo brasileño.

LA PROPUESTA POÉTICO-MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE

Dentro de los planteamientos que Mário de Andrade especifica en su “Prefácio interessantíssimo”, el aspecto más singular que se observa es, sin duda, su concepción poético-musical, en la cual relaciona las dos disciplinas a través de algunos conceptos propios de la tradición musical, principalmente, las nociones de melodía, armonía y polifonía.

Al respecto, es necesario señalar que *Paulicéia desvairada* se genera en el contexto específico del modernismo, sin embargo, Mário de Andrade es un autor de vasta complejidad y tensiones internas a lo largo de su quehacer creativo, como indica João Luiz Lafetá: “Mário vive com particular dramatismo a tensão entre sua sensibilidade de artista, cômico das exigências da escritura, e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e/ou no trabalho de construção social” (154). Teniendo esto en consideración, no es de extrañar que Mário haya mantenido una relación compleja con el movimiento modernista, puesto que posteriormente se separa de él e

incluso critica su propuesta, por lo tanto, esta obra debe entenderse como la manifestación de una etapa específica en la obra total del autor y no como una constante, pues interpretaciones como la de Lafetá apuntan a que en las distintas etapas de madurez artística de Mário es posible encontrar incluso ideas contradictorias. El crítico, además, indica que los planteamientos contenidos en el “Prefácio interessantíssimo” corresponderían a una etapa creativa inicial del autor que define como una poética de juventud:

O “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*. Nessas duas poéticas da juventude desenha-se já o primeiro par de conceitos em torno dos quais irá girar a reflexão sobre a arte nos tempos combativos do Modernismo. Mário procura aí desenvolver, baseado em teóricos da vanguarda europeia e em seus conhecimentos de técnica musical, uma interessante concepção da Poesia, encarando-a sob o ângulo genético (o lirismo, a inspiração, isto é, as fontes da criação) e sob o ângulo técnico (os procedimentos literários, ou seja, os meios expressivos utilizados pela nova linguagem). (157)

En cuanto a los vínculos entre literatura y música que observa Mário de Andrade, lo primero que explica el poeta es que la poesía estaría atrasada en relación con la música, pues esta última habría conseguido pasar desde un desarrollo melódico a uno de tipo armónico, lo cual sería un progreso importante en su evolución en cuanto a la complejización que implica. Señala que esta transformación en la música tuvo lugar alrededor del siglo VIII, mientras que en la poesía sólo a partir del siglo XIX es posible vislumbrar un vago desarrollo de este tipo³. Cabe destacar que la preocupación artística y musicológica de Mário se centra en los aspectos propios de la música popular del Brasil. Según indica José Miguel Wisnik, para Andrade: “a composição brasileira deve basear-se numa pesquisa sistemática da música popular rural capaz de sugerir direções para a constituição de uma linguagem musical original, que se distinga da mera transposição de modelos europeus” (66-7). Wisnik señala, además, que en los planteamientos musicales de

Mário se observa una alianza entre la música erudita y la música popular propias del Brasil, en pos de materializar una cultura auténtica: “no campo da música popular urbana, o projeto mariodeandradino defende uma aliança entre a música erudita e a música popular rural, na qual vê resguardadas as bases de uma cultura nacional autêntica, livre das influencias estrangeiras e dos chamativos comerciais e industriais (67)⁴.

Para comprender el vínculo entre música y poesía que Mário de Andrade establece en *Paulicéia desvairada*, es necesario tener claros los conceptos musicales que el autor aplica sobre los poemas. Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia (2001) melodía se define como una “composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento” (v. 2, 1482), mientras que armonía es la “Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes” (v. 1, 207). A su vez, Michel Brenet (1962), en su *Diccionario de la música, histórico y técnico*, define melodía como una “sucesión de sonidos ordenada de manera que presente un sentido musical que satisfaga al oído y a la inteligencia” (313), y define armonía como “arte y doctrina de la formación y articulación de los acordes formando sucesión” (41).⁵

Es necesario especificar que la melodía es un concepto que puede ser considerado en oposición al de armonía, en cuanto la primera es una sucesión de sonidos que marca una horizontalidad en el tiempo, mientras que la segunda se singulariza por la vibración simultánea de dos o más sonidos.

Para Mário de Andrade la característica melódica se puede apreciar en los versos que guardan una linealidad en su conformación semántica y sintáctica; de acuerdo con esto, más tarde señalará que las frases gramaticales son las melodías del lenguaje. Obsérvese su definición de verso melódico: “Llamo verso melódico al semejante a la melodía musical: arabesco horizontal de voces (sonidos) consecutivas que contienen un pensamiento inteligible” (Prefacio 122). Para el autor brasileño, este tipo de versos es el que tradicionalmente se ha usado en la poesía, sin embargo, debido a que ésta le resulta una construcción simple y poco sugerente, propone complejizarla insertando en ella la noción de armonía tomada

de la música, la cual posee más riqueza evocativa y, como más adelante se verá, subjetiva. La manera de efectuar esta inserción es a través de una construcción elíptica de los versos, la cual rompa con su linealidad y deje a cada concepto vibrar en la mente a la vez que se funde con el siguiente de manera sucesiva, al igual que ocurre con los sonidos que vibran simultáneos en una armonía musical. Mário de Andrade lo explica de la siguiente manera: “Ahora bien, si en lugar de usar únicamente versos melódicos horizontales ... hiciéramos una sucesión de palabras sin ligazón inmediata entre sí, estas palabras, por el hecho de que no se siguen intelectual ni gramaticalmente, se sobreponen unas a las otras, y para nuestra sensación, no forman melodías sino armonías” (Prefacio 122).

Las frases melódicas de la música son lineales, tienen una sucesión donde cada sonido se completa con el siguiente, formando así una cadena en el tiempo que da forma a un movimiento sonoro. Esto en la poesía, siguiendo lo planteado por De Andrade, se podría aplicar de la siguiente manera: los versos melódicos son lineales, tienen una sucesión donde cada palabra (equivalente a sonido en la música) se completa semántica y sintácticamente con la que sigue, formando así una cadena que da forma a una frase inteligible. Veamos un ejemplo de verso melódico en un poema tradicional español:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras (Bécquer 13)⁶

En este ejemplo se observa la manera en que el sentido de los versos se configura mediante el paso por cada uno de sus elementos constitutivos. La adjetivación, el uso de preposiciones que sirven de enlace, dan continuidad a los versos para que en conjunto se configuren como una estrofa que guarda un sólo sentido, la idea de un hablante conocedor de un himno extraño del cual su poesía forma parte; tal cual en una melodía musical, el encadenamiento de los sonidos

produce una sola línea melódica, que se aprecia una vez que se ha recorrido linealmente su construcción.

Por su parte, la armonía musical representa la simultaneidad, sonidos que producen su efecto al vibrar en conjunto, y que se completan por sí mismos en su propia vibración. Cada elemento es un fin en sí mismo, que, al acompañarse de la vibración simultánea de otro, forma parte de un sistema mayor y ordenado, a diferencia de la melodía, donde cada elemento es un medio para un resultado final.

En la armonía musical, cada sonido ejerce su propia vibración en compañía de los otros sonidos que la conforman, y la fusión de estas vibraciones forma una belleza más compleja desde el punto de vista auditivo. Según Mário de Andrade, esto encuentra su equivalencia en la poesía de la siguiente manera: en el verso armónico, cada palabra, al no estar ligada a otra ni formar enumeración, tiene el valor de una frase -a través de su construcción elíptica-, por lo tanto, su sentido ejerce su propia vibración en compañía de las otras palabras que conforman el verso, las cuales contienen también su propio sentido que vibra independiente del resto, y la fusión de estas vibraciones forma una belleza lírica más compleja y sugerente desde el punto de vista estético. Veamos un ejemplo de verso armónico que el mismo autor utiliza:

“Arrobos... Luchas... Saeta...Canciones.../ ¡Poblar! ...” (Prefacio 122).

En este ejemplo se observa que cada palabra, al no formar parte de una frase (como en los versos melódicos), destaca por su aislamiento y queda vibrando en la espera de otra que la haga significar, pero la palabra siguiente no completa el significado de la anterior, y también ésta destaca por su aislamiento de las otras. Por lo tanto, queda vibrando en la misma espera que la palabra que le precede, y así ocurre sucesivamente hasta completar las palabras del verso, conformando su carácter armónico mediante esas vibraciones simultáneas que no se resuelven con la vibración de las otras.

Además de la aplicación de las nociones musicales de melodía y armonía, en los planteamientos de Mário de Andrade se encuentra aplicado un tercer concepto que vendría a ser el más importante: la Polifonía. Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia, 'polifonía' se define como el "conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico" (v. 2 1794). De esta idea podemos inferir, de acuerdo a lo planteado anteriormente, que la polifonía vendría a ser una síntesis de las nociones de melodía y armonía. Si bien esto no carece de sentido, también es posible afirmar que la polifonía es una complejización de la armonía, en tanto sus elementos, sin dejar de operar simultáneamente, adquieren la consecutividad e independencia propias de la melodía; y, también, que es una duplicación (triplicación, etc.) de la melodía que adquiere simultaneidad. Esta última es la visión que el diccionario musical de Brenet entrega, definiendo la polifonía como la "unión de varias melodías completas en sí mismas" (429). Si bien las tres visiones tendrían sentido, dependiendo de la perspectiva, lo importante del concepto de polifonía, desde las definiciones dadas y el uso que le da Mário de Andrade en su teoría, es la posibilidad de complejizar aún más, y volver aún más sugerentes, las construcciones musicales y, por ende, las construcciones de los versos poéticos. Para entender en totalidad la idea de polifonía, pensemos en un coro donde cada participante canta una línea melódica distinta de la de sus compañeros, pero en simultáneo a ellos. Cada línea melódica seguirá su propio curso, algunas subirán de tono, otras bajarán, otras serán más veloces, otras más pausadas, etc., pero todas sonarán de manera simultánea. Esa característica de independencia de las melodías pero dentro una simultaneidad es lo que conforma la polifonía⁷.

En cuanto al verso poético, Mário de Andrade explica la inserción de la polifonía de la siguiente manera: "Si en lugar de usar sólo palabras sueltas [en la armonía] uso frases sueltas: hay la misma sensación de superposición no ya de palabras (notas) sino de frases (melodías). Por lo tanto: polifonía poética" (Prefacio 123).

De lo anterior se puede señalar que para el autor brasileño la polifonía dentro del verso es vista, principalmente, como una ampliación de la armonía, el verso armónico se complejiza más y se vuelve polifónico. Para entender la diferencia

entre la aplicación de cada uno de los conceptos musicales mencionados, veamos los siguientes ejemplos que el escritor brasileño expone en su “Prefácio interessantíssimo”:

- a) Verso melódico: “Sao Paulo es un escenario de bailes rusos” (123)
- b) Verso armónico: “La perrada... La bolsa... Las fullería...” (123)
- c) Verso polifónico: “El engranaje trepida... La bruma nieva...” (123)

Por último, cabe destacar que si bien los conceptos musicales mencionados son aplicados a la escritura poética, esto no se realiza a través de la sonoridad del poema, pues la dimensión sonora es aquí desplazada por la intelectual, debido a que la realización de la polifonía poética se efectúa de manera conceptual, principalmente, mediante el carácter semántico y sintáctico de las palabras y frases, y no a través del sonido.

MELODÍA, ARMONÍA Y POLIFONÍA POÉTICA, EN LA ESCRITURA DE MÁRIO DE ANDRADE Y VICENTE HUIDOBRO

Retomando el vínculo entre la escritura de Mário de Andrade y el Creacionismo, es posible mencionar que, a pesar de que Huidobro no desarrolla una teoría basada en conceptos musicales, estas nociones están presentes en su manera de explicar los planteamientos que expone. Un ejemplo de esto lo encontramos en el prefacio a *Adán*, en el cual, al igual que Mário de Andrade, hace hincapié en el concepto de armonía cuando defiende la utilización del verso libre. Huidobro señala: “El poeta antiguo atendía al ritmo de cada verso en particular, el versolibrista atiende a la armonía total de la estrofa. Es una orquestación más amplia, sin compás machacante de organillo” (24), y posteriormente indica: “a los que no perciben la armonía del verso libre les diremos que reeduquen bien su oído” (24). Estas citas muestran una particular manera musical de explicar el fenómeno poético. Cabe destacar, en este sentido, algunas interpretaciones

críticas que se han formulado respecto de la poesía de Huidobro, orientadas a vincular la deconstrucción del lenguaje presente en *Altazor* (1931) con algunos aspectos musicales provenientes del chamanismo y con la poesía sonora, además de algunas interpretaciones musicales que plantean una aproximación al poema desde el espacio sonoro⁸.

En base a estos planteamientos, creo pertinente la aplicación de la propuesta músico-poética de Mário de Andrade sobre algunos textos de ambos escritores con el fin de verificar su funcionalidad. Veamos, primeramente, un ejemplo de dicha propuesta sobre el poema "El domador"⁹ del poeta brasileño, perteneciente a *Paulicéia desvairada*:

Alturas de la Avenida. Carro 3.
Asfaltos. Vastos, altos empujes de polvo
Bajo el arlequinal del cielo verde - rosa - oro....
Las suciedades implejas de la urbanización.
Filetes de manuelino. Calvicies de Pensilvania.
Gritos de goticismo.
Delante el tranvía de la irrigación,
Donde un Sol brujo se dispersa
En un triunfo persa de esmeraldas, topacios y rubíes....
Boticellis lánguidos leyendo a Henry Burdeaux
En las clausuras sin dragones de los torreones....

Mario, paga los doscientos réis.
Son cinco en el banco: un blanco,
Una noche, un rubio
Un ceniciento de tísico y Mario....
¡Solicitudes! ¡Solicitudes!

Pero.... Mira, oh mis ojos nostálgicos de ayer
¡Ese espectáculo encantado de la Avenida!

Revive, ¡oh gauchos paulistas ancestralmente!

Y ¡oh caballos de cólera sanguínea!

¡Naranja de China, naranja de China, naranja de China!

¡Aguacate, cambucá y mandarina!

¡Cuídate! A los aplausos del payaso lleno de vida,

Sucesor heroico de la raza heroica de los bandeirantes,

Pasa gallardo un hijo de inmigrante

¡Domando rubiamente un automóvil! (92)

En este poema se puede observar que la primera estrofa está cargada de versos polifónicos, es decir, frases (melodías) que se van superponiendo y van manteniendo su sentido, su vibración, a medida que van apareciendo las demás, formando así un sonido, una simultaneidad de palabras. “Alturas de la avenida”, “Carro 3”, “Asfaltos”, etc. son frases que muestran su aislamiento de las otras, no completan entre sí su sentido, sino que cada una guarda el suyo propio y lo hace sonar junto al de las demás. Si bien esta simultaneidad es característica de la armonía, son versos polifónicos, porque sus componentes son frases, es decir, melodías, o, mejor dicho, versos melódicos: “alturas de la avenida...” es una imagen que se completa al pasar por todos sus componentes semánticos, movimiento horizontal, lineal, melódico. La segunda estrofa del poema es completamente melódica, la cual concluye su significado en la acción del sujeto ejecutada al principio de la tercera estrofa: “Mário paga los doscientos réis...”. Luego un verso armónico “Un blanco. Una noche. Un rubio...” que desemboca en polifonía al final de la estrofa. Y luego las dos estrofas finales se desarrollan melódicamente.

Este breve análisis muestra la construcción músico-poética del poema, el cual contiene los tres tipos de versos que contienen las nociones musicales descritas.

Veamos el caso de Huidobro en las estrofas I y IV de la primera parte del poema *Adán*, titulada “El caos”:

(I)

Silencio. Noche de las noches. Ausencia
de todo vigor, noche onda y oscura. Inercia
preñada de futuras fuerzas,
anhelos y deseos incompletos,
creaciones en embrión frustradas,
truncos intentos,
ansias comprimidas y guardadas.
Revolución de gérmenes
anuncios de simientes...

(IV)

Éter que va a ser luz cuando tiemble y ondule,
neblina que camina a condensarse
que será sólida cuando a sí misma se fecunde,
cuando en revoluciones logre compenetrarse... (29)

En estas estrofas es posible identificar una estructura polifónica para la primera, mientras que la cuarta es fundamentalmente melódica. El uso del punto es un buen indicador de los versos polifónicos, ejemplo de esto: “Silencio. Noche de las noches. Ausencia de todo vigor, noche onda y oscura.”, mientras que el uso de comas indica enumeración y por ende versos melódicos. La cuarta estrofa es puramente melódica, pues la manera en que tendrán lugar las transformaciones del Éter, que se menciona en el primer verso, son especificadas al final, lo que implica un recorrido lineal por los elementos hasta completar, en el último verso, el sentido total de la estrofa.

El análisis muestra que la teoría de Mário de Andrade es aplicable a los poemas de Vicente Huidobro, y que la escritura del chileno contiene esa estructura armónica y polifónica que, según el poeta brasileño, subvierte el uso predominante del verso melódico de la poesía tradicional. Aún más, si los planteamientos de Mário de Andrade apuntan al desarrollo de una escritura totalmente polifónica en

su construcción, este fenómeno también puede encontrarse en la figura de Huidobro, ejemplo de esto es el poema “Nocturno” perteneciente al libro *El espejo de agua* (1916):

Las horas resbalan lentamente
como las gotas de agua por un vidrio
Silencio nocturno.
El miedo se esparce por el aire
y el viento llora en el estanque.

¡Oh!...

Es una hoja.
Se diría que es el fin de las cosas.
Todo el mundo duerme...
un suspiro;
en la casa alguien ha muerto. (72)

Este poema está constituido por una serie de versos polifónicos que no se interrumpe por estrofas melódicas, y que ni siquiera contiene versos armónicos. Es una construcción poética de Huidobro que se ajusta plenamente a la teoría de Mário de Andrade.

Por último, para responder al vínculo entre las escrituras de Mário de Andrade y Vicente Huidobro, cabe considerar que la búsqueda de libertad en el verso, la voluntad de romper con la tradición poética tradicional y la búsqueda de una creación original que trascendiera la mimesis de la naturaleza, serían los elementos en común que hacen posible la coincidencia músico-poética en la praxis escritural de ambos autores.

CONCLUSIONES

El presente análisis revela que una de las preocupaciones de Mário de Andrade en la etapa modernista que acoge la escritura de *Paulicéia desvairada*, es la aplicación de las nociones de melodía, armonía y polifonía propias de la tradición musical en la escritura poética. Estos conceptos mantienen su significado primario, básico, pero en la poesía no se desarrollan a través de la experiencia sonora, sino a través de una experiencia de tipo intelectual, a través del sentido, y del carácter semántico y sintáctico de los versos.

Este ejercicio es aplicable no sólo a los textos del propio Mário de Andrade, sino también a poemas de otros autores, como es el caso de Vicente Huidobro, hecho que deja en claro una coincidencia en las poéticas de estos dos autores, que se observa, principalmente, en la construcción de los versos, y que indica, además, la existencia de un sentir en común que determina estos encuentros en sus poéticas, esto es, una similar concepción del arte y su ejecución desde una perspectiva creacionista.

Referencias

Andrade, Mário de. *Música del Brasil*. Trad. Delia Bernabó. Buenos Aires: Schapire, 1944. Impreso.

---. *Obra escogida*. Caracas: Editorial Arte, 1979. Impreso.

---. *Paulicéia desvairada* (1922) en *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1987. Impreso.

---. “Prefacio interesantísimo” (1922) en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991: 120-125. Impreso.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Selección, estudio y notas de Abraham Madroñal Durán. Madrid: Santillana, 1995. Impreso.

Brenet, Michel. *Diccionario de la música, histórico y técnico*. Barcelona: Ed. Iberia, 1962. Impreso.

Cussen, Felipe. "Canto VII de *Altazor*: lecturas críticas a través del sonido". *Confluencia*, N° 2, spring 2014: 81-91. Impreso.

Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

Huidobro, Vicente. *Obras poéticas selectas*. Selección y prólogo de Hugo Montes. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1957. Impreso.

Mello e Souza, Gilda de. "El tupí y el laúd" (1979) en Andrade, Mário de. *Obra escogida*. Caracas: Editorial Arte, 1979: IX-LVI. Impreso.

Lafetá, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Pérez Villalón, Fernando. "Modernidad sincopada: música, ritmo y nación en la obra de Mário de Andrade". *Revista chilena de literatura*. N° 90. Santiago. Web. 10 Marzo 2015. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952015000200010&script=sci_arttext>

Real academia española. *Diccionario de la lengua española*. Volúmenes I y II. Madrid: Espasa-Calpe, 2001. Impreso.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.

Wisnik, José Miguel. “Entre o erudito e o popular”. *Revista de História* Universidade de São Paulo, N° 157, 2º semestre, 2007: 55-72. Impreso.

Zamonaro Cortez, Clarice y Sarah Casagrande. “Mário de Andrade: “Inspiração”, poesia e música”. *Maringá*, N° 2, 2006: 143-154. Impreso.

Fecha de recepción: 05/04/2016

Fecha de aceptación: 19/08/2016

¹ Este artículo forma parte de uno de los capítulos de la tesis Doctoral “Julio Cortázar, Mário de Andrade, Pedro Aznar y Luis Alberto Spinetta: cuatro propuestas sobre relaciones y desplazamientos entre literatura y música en el contexto de la postmodernidad”, tesis con que su autor obtuvo el grado de Doctor en Literatura Latinoamericana. 2016, Universidad de Concepción.

² Gabriel Álvaro Meza Alegría (Santiago de Chile, 1980) realiza sus estudios universitarios en la ciudad de Concepción, período en el cual se desarrolla en las áreas de literatura y música. Es Licenciado en Humanidades con mención en Español (2007), Magister en Literaturas Hispánicas (2009) y Doctor en Literatura Latinoamericana (2016) de la Universidad de Concepción. Becario Conicyt de la Beca Doctorado Nacional 2010. Paralelamente, cursó estudios musicales en la Academia de Música Marlon Romero y se ha desempeñado como compositor y guitarrista en agrupaciones de música popular. Sus líneas de investigación son Romanticismo y Literatura Española, Literatura y Mística, Literatura y Música.

³ Esta idea se corresponde con lo planteado por Hugo Friedrich (1974) en su análisis de la estructura de la lírica moderna, donde, además, especifica una de las cualidades de esta poesía con el concepto musical de “disonancia”.

⁴ Al respecto el estudioso chileno Fernando Pérez Villalón observa las relaciones del modernismo con la música erudita y la música popular tradicional y de raíz folclórica y destaca la ruptura inicial del movimiento con la música popular urbana de carácter masivo: “Lo primero que debe constatar quien se interese por comprender la relación del modernismo brasileño con el surgimiento de una música popular urbana de consumo masivo es que se trata de desarrollos paralelos que en un primer momento prácticamente no se tocan” (225), y posteriormente indica “la música que le interesa explícitamente a los modernistas es música docta, artística, culta, de élite (o bien la música folclórica, “auténticamente popular”, en la que ésta debía inspirarse según Mário)” (225).

⁵ Cabe destacar aquí que el concepto de armonía tiene dos acepciones musicales: por una parte, se refiere a un fenómeno y procedimiento sonoro que se funda en la simultaneidad de los sonidos en distinción a la consecutividad de la melodía; y, por otra parte, armonía también describe a un área específica de la teoría musical que se refiere al estudio de acordes y escalas y sus respectivas relaciones, y es a esta última acepción a la que Brenet parece aludir en su definición, mientras que la Real Academia y Mário de Andrade se refieren al fenómeno basado en la simultaneidad.

⁶ Ejemplifico con este autor, ya que es considerado como un fiel representante de la tradición clásica de la poesía en la cual Mário de Andrade observa el uso poco sugestivo del lenguaje debido a su construcción métrica.

⁷ Agradezco a la profesora de armonía musical María Soledad Donoso, docente del Departamento de Música de la Universidad de Concepción, por el valioso diálogo y las amables aclaraciones en torno a los conceptos musicales aquí tratados.

⁸ Al respecto el estudioso Felipe Cussen analiza las interpretaciones sonoras del Canto VII de *Altazor* propuestas por el músico holandés Jaap Blonk y por Patricio Wang del conjunto Quilapayún, donde se vincula la poesía de Huidobro con el chamanismo y con la poesía sonora, y plantea, además, la posibilidad de considerar una musicalización como una lectura crítica de los textos literarios tan válida como un análisis filológico o una interpretación proveniente de la teoría literaria: “una sonorización o musicalización no es solamente una operación estética o un ejemplo de traducción intersemiótica, sino también otra forma de lectura crítica, que es necesario confrontar con aquellas que ya conocemos para descubrir nuevas dimensiones de una obra literaria” (81-2).

⁹ Agradezco la traducción del portugués realizada por la Dra. Clicie Nunes Adao, docente del Departamento de Español de la Universidad de Concepción.