

# Vanguardia pandémica

Convivialidad urbana tras la gripe española en  
*Pauliceia desvairada* (1922) de Mário de Andrade\*

Susanne Klengel

■ Doi: 10.54871/mc24eslh

*Why not sneeze, Rose Selavy?*

(Marcel Duchamp, 1921)

[...]

*Havia também uma cruz*

*Tua religião*

*Fluorescência*

*Fosforescência*

*Não és futurista*

*Há nos teus poemas raios ultravioletas [...].*

(Luis Aranha, 1922)<sup>1</sup>

A principios de abril de 2020, una serie de fotografías aéreas recorrieron el mundo: desde la perspectiva de un dron, mostraban hileras de innumerables tumbas en la tierra roja del gran cementerio

\* Este artículo es una versión abreviada y en parte modificada de mi artículo “Pandemic Avant-Garde: Urban Coexistence in Mário de Andrade’s *Pauliceia desvairada* (1922) after the Spanish Flu” (Klengel, 2020).

<sup>1</sup> Aranha, Luis (1922). *Paulicéia desvairada*. *Klaxon*, (4), 11.

de Vila Formosa, São Paulo. Las tumbas abiertas presagiaban lo que acontecería en la pandemia de COVID-19. Imágenes igualmente evocadoras se habían visto desde Bérgamo, Italia, donde a mediados de marzo se usaron camiones militares para recoger a los recientemente fallecidos. En medio de la avalancha informativa de los medios de comunicación, estas imágenes parecían referirse por un momento a lo impensable: a la muerte, que en poco tiempo había cosechado tal cantidad de víctimas que la administración pública se vio incapaz de hacer frente a la dinámica de los entierros. Las imágenes resultaban tan aterradoras no solo porque mostraban la catástrofe en curso de la letal enfermedad vírica y las inmensas exigencias impuestas al Estado y a la sociedad, sino también porque dejaban claro que en otros lugares se estaban produciendo escenas idénticas e incluso más inquietantes; escenas que pronto se disolverían o dejarían de estar grabadas en la memoria. La conmoción, la represión y el olvido están fuertemente entrelazados.

Los estudios sobre la llamada “Gripe Española” de 1918 y 1919 – hasta hoy la pandemia más grave a la que se enfrentó el mundo– han subrayado repetidamente lo rápido que se olvidó la plaga en cuanto perdió fuerza, a pesar de que el número de muertes fue mayor que el de las víctimas de la Primera Guerra Mundial. Laura Spinney destaca en su libro *Pale Rider: The Spanish Flu of 1918 and How it Changed the World* el “olvido colectivo de la mayor masacre del siglo XX”:

La gripe española infectó a una de cada tres personas en el mundo, es decir, a 500 millones de seres humanos. Entre el primer caso registrado, el 4 de marzo de 1918, y el último, en marzo de 1920, mató entre 50 y 100 millones de personas, o entre el 2,5 y el 5 % de la población mundial, una escala que refleja aún la incertidumbre que rodea el asunto. (Spinney, 2017, p. 4)

Solo a finales de la década de los 1980 se intensificó la investigación sobre este tema y otros similares, como consecuencia de la epidemia de HIV y de nuevos brotes de influenza pandémica (cf. Spinney, 2017, p. 6; Phillips y Killingray, 2003, pp. 18-21). Lo mismo vale para la

investigación en Brasil, donde se empezaron a presentar trabajos sobre las diferentes regiones y lugares en las que hizo estragos la gripe española.<sup>2</sup>

Las posibles huellas de la pandemia de 1918 en la literatura (y las artes), y particularmente en la estética de la vanguardia incipiente, no han sido, hasta ahora, objeto de mucha atención. En general, las radicales posiciones estéticas vanguardistas suelen explicarse con relación a la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre de 1917. No obstante, incluso en medio de la agitada modernización social y el ambiente innovador en la literatura, la poesía y el arte de aquella época, el drama de la pandemia mortal no puede haberse borrado tan fácilmente de la memoria colectiva.<sup>3</sup> *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, nos permite percibir cómo la experiencia de la gripe española ejerció una influencia que no debe subestimarse en el desarrollo de la estética modernista en São Paulo y en Brasil.<sup>4</sup>

Publicada en julio de 1922, cinco meses después de la asombrosa Semana de Arte Moderna, *Pauliceia desvariada* es un ciclo de poesía modernista que concluye con un oratorio profano titulado “Las enfibraturas del Ipiranga”. Incluye también un “Prefacio interesantísimo” que consiste en reflexiones y posturas teóricas con características de manifiesto. La obra se concluyó el 14 de diciembre de 1921, y había sido compuesta a lo largo de un año, “de Diciembre de 1920

<sup>2</sup> Cf. la reseña detallada de Christiane Maria Cruz de Souza del libro de Cláudio Bertolli Filho *A gripe espanhola em São Paulo*, en la que se presenta un buen panorama de la investigación histórica, empezando por las tesis de maestría de los años ochenta (cf. Cruz de Souza, 2005, p. 573, n. 2).

<sup>3</sup> Bertolli Filho (2003, pp. 359-360) identifica dos testimonios literarios para el caso de São Paulo: la novela *Adolescência tropical*, de Enéas Ferraz (escrita en Roma en 1924 y publicada originalmente en francés en 1931), que termina con una dramática descripción del traslado diario de los muertos en Río de Janeiro (Ferraz, 1978, pp. 144-147), y *Famiglia*, de Orlando Magnoli (publicada por primera vez en 1981). También cita memorias, como las de Paulo Duarte y Pedro Nava. La historiadora Liane Bertucci también se refiere a estos y otros testimonios en su estudio. En su libro *A bailarina da morte* (2020), las historiadoras Lilia Moritz Schwarcz y Heloisa Starling investigaron sistemáticamente esos testimonios de la gripe española en Brasil.

<sup>4</sup> A continuación, utilizaré y citaré la versión española titulada *Pauliceia desvariada* en la traducción de Arturo Carrera y Rodrigo Álvarez (De Andrade, 2012).

a Diciembre de 1921”, como puede leerse en la portada de la primera edición. La génesis temporal del libro es incierta, ya que no se conservan manuscritos y Mário de Andrade hizo varias afirmaciones diferentes sobre el origen de su poemario (cf. Antonio de Moraes, 2015, pp. 183, 190).

Determinar hasta qué punto los poemas son producto de una inspiración “instantánea” resulta problemático; la correspondencia del autor con Manuel Bandeira es instructiva a este respecto. El 3 de octubre de 1922, Bandeira critica amistosamente algunas idiosincrasias estilísticas de la obra, expresando al mismo tiempo su admiración por su modernidad radical (De Andrade y Bandeira, 2000, pp. 69-71). Mário responde refiriéndose a un difícil período de latencia creativa: “Si no te lo he dicho ya, te diré ahora por qué las he conservado. Es un período muy especial de mi vida. *Pauliceia* es la cristalización de veinte meses de dudas, sufrimientos y rabia. Es una bomba. Ha explotado” (De Andrade y Bandeira, 2000, pp. 72-73). Si tomamos en serio los “veinte meses de dudas”, la génesis de la obra se remonta casi a los meses de la gran gripe y sus secuelas. Según informaciones oficiales, la pandemia comenzó a hacer estragos violentos en São Paulo el 9 de octubre de 1918 y causó más de 5 mil muertos entre el 15 de ese mes y el 19 de diciembre. El temor de una segunda ola de infección solo disminuiría a finales de marzo de 1919.<sup>5</sup>

En aquellos años, Mário atravesaba una fase de inquietud artística. Buscaba un nuevo lenguaje poético comprometido tanto con la tradición brasileña como con la vanguardia europea y mundial. Sin embargo, quedan pocos testimonios de su producción intelectual y

<sup>5</sup> Me refiero a los datos facilitados por Bertolli Filho, que se basan en las muertes registradas. La tasa de mortalidad fluctúa mucho en función del barrio y de las condiciones sociales. El autor refuta el discurso imperante sobre el efecto igualador y democrático del virus: “A pesar de la permanencia de la idea de que la gripe de 1918 fue una gripe que afectó indistintamente a cualquier ciudadano, una mejor investigación de los datos permite observar que, como cualquier otra enfermedad, la gripe española afectó de forma desigual a los diversos segmentos de la sociedad paulista, provocando un coeficiente de mortalidad mucho mayor entre los grupos menos favorecidos” (Bertolli Filho, 2003, p. 95).

creativa en este período. Un estudio de su trabajo de crítico musical en *A Gazeta*, a partir de julio de 1918, permite hacerse una idea de sus vivencias cotidianas.<sup>6</sup> El joven crítico fue testigo de cómo la gripe interrumpió la temporada de ópera del Teatro Municipal: cantantes, músicos y público enfermaron o se mantuvieron alejados de los escenarios por miedo. La vida pública tuvo que ser reorganizada: “El miedo impregnaba la ciudad enferma. En las esquinas, en las casas, los bares y los sótanos, en los jardines públicos y privados, la peste se insinuaba”, escribe el historiador Bertolli Filho (2003, p. 207). Pocos días después de los primeros contagios se cerraron parques, museos, teatros y escuelas, y los comercios y fábricas detuvieron sus actividades. Se aplazaron el carnaval y los eventos deportivos; por último, el Teatro Municipal y el Conservatorio Dramático y Musical interrumpieron sus actividades artísticas y escolares: “Fue la huida silenciosa que vació los lugares antaño llenos de paulistanos festivos” (Bertolli Filho, 2003, p. 215).

El autor cita las memorias de Paulo Duarte, quien recuerda cómo los ciudadanos tuvieron que acostumbrarse a una vida cotidiana en la que los coches fúnebres con innumerables ataúdes circulaban incesantemente por las calles:

La Avenida Paulista, donde yo tomaba el tranvía, casi desierta [...]. A lo largo de la Rua da Consolação, y esto era así en toda la ciudad, muy poca gente a pie, unos pocos automóviles, sobre todo de médicos, y los camiones que llevaban los cadáveres a los cementerios. Este paisaje se convirtió en rutina. Uno ya no prestaba atención a aquellas montañas de ataúdes de muertos, todos iguales, unos encima de otros en los camiones. En São Paulo, los muertos tenían todos sus ataúdes sencillos, sin forro, y no ocurría lo de Río, donde los cadáveres se amontonaban en el camión, algunos incluso desnudos (Duarte, 1976, p. 427).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Las reseñas son accesibles en la tesis de maestría de E. Tadafumi Sato (2016) sobre Mário de Andrade como crítico. Volveré sobre ello más adelante.

<sup>7</sup> Cf. Bertolli Filho (2003, p. 216). Bertolli Filho no cita la última frase, que compara São Paulo con Río de Janeiro, quizás porque no era enteramente exacta. La declaración

Oswald de Andrade evoca escenas similares en el primer y único volumen de su autobiografía, amargado por haber perdido a muchas personas cercanas a causa de la gripe. Compara las escenas con una guerra silenciosa:

El trágico episodio de la gripe enturbia la ciudad. La llaman la enfermedad española. Se apoderó del mundo. También cayó sobre São Paulo, enlutando todo. Seis semanas lívidas, interminables. Siento que la peste es peor que la guerra, porque llega silenciosamente y quita el sentido de orientación para cualquier defensa. No sabemos de dónde viene el proyectil silencioso. La ciudad ha movilizó a médicos, hospitales y enfermeras. Los entierros llenan las calles. Grandes coches fúnebres atascan el centro de la ciudad. Innumerables ataúdes desfilan por los barrios. (De Andrade, [1954] 1990, p. 110)

Para asegurar que los incontables entierros pudieran hacerse de noche y de día, los cementerios recibieron iluminación eléctrica (cf. Bertolli Filho, 2003, p. 217). Solo el aislamiento en casa parecía ofrecer seguridad, pero el escenario en las calles, visto desde la ventana, era aterrador:

Fue en el aislamiento en casa donde la ciudad encontró posibilidades de no dejarse vencer por la gripe. [...] ¿Cómo se sentían estas personas cuando veían pasar por delante de sus casas camiones, tranvías y carros cargados de urnas funerarias? (Bertolli Filho, 2003, p. 259)

## **Canción de São Paulo. Unidos, unos contra los otros, hacia el futuro**

El oratorio profano “Las enfibraturas del Ipiranga” al final de *Paulicea desvariada* hace referencia al lugar donde, según la tradición, se proclamó la Independencia de Brasil en 1822. En forma de libreto, el yo

---

demuestra, sin embargo, que en la época circulaban imágenes de carros en los que se cargaban cadáveres descubiertos (cf. también Bertucci, 2004, p. 105).

lírigo (o el autor del libreto) imagina la realización de un monumental espectáculo musical. Propone que la población de la ciudad cante unida durante todo un día, con el número de cantantes correspondiente al número de habitantes de São Paulo, que ascendía a medio millón hacia 1920. La dinámica del espectáculo está regulada por las numerosas instrucciones del libreto. Así, las 550 mil personas componen cuatro grupos (según sus capas sociales), cada uno formando un coro, más 5 mil músicos. Los/as cantantes se agrupan en torno al Valle de Anhangabaú, en el centro de la ciudad: actúan en un escenario urbano de proporciones gigantescas. Los coros dan expresión, con radicalidad variable, a sus respectivos principios y preferencias estéticas. El grupo de los “orientalismos convencionales” (“escritores y demás artífices elogiados”, dice el libreto) ocupa las terrazas y el edificio del venerable Teatro Municipal (*PD*, p. 79).<sup>8</sup> Su canto imponente, polifónico y sofisticado se acompaña con la orquesta situada en la terraza que da al parque. El segundo grupo, las “senectudes tremulinas”, compuesto por millonarios y burgueses, cuenta solo con sopranos localizadas en los palacios, hoteles, sedes de ayuntamiento y edificios públicos situados alrededor del valle. Su coro sigue sin mucha imaginación los patrones tradicionales y el impresionante grupo de los “orientalismos convencionales”. El coro de las “juventudes auriverdes” se autodefine como un “nosotros” colectivo; el yo lírico parece simpatizar con este grupo. El grupo de los jóvenes tenores encarna el despertar artístico, representa la nueva estética y un estilo orientado hacia el futuro, aunque el coro saldrá derrotado en la competencia. Los “auriverdes” están comprometidos con la modernidad de São Paulo y con la identidad cultural de Brasil; cantando se encuentran firmemente plantados en el suelo del parque, de la ciudad y de la nación. Esforzándose por romper con todas las formas y reglas tradicionales, utilizan versos y ritmos libres. Critican crudamente a la alta sociedad del Teatro Municipal y de los palacios.

<sup>8</sup> En lo sucesivo, *Paulicea desvariada* se abrevia *PD* y se cita directamente en el texto con el número de página.

El libreto prevé incluso un espacio en blanco para ser rellenado con “la palabra más fea que el lector conozca” (*PD*, p. 90).

Esta parte muy teatral de *Pauliceia desvariada* ha suscitado gran interés en la crítica literaria: Benedito Nunes por ejemplo describe *Pauliceia* en 1984, bajo el sugerente título “Mário de Andrade: As enfi-braturas do Modernismo”, de este modo:

*Pauliceia desvariada* es un viaje lírico por el espacio tenso y contradictorio de São Paulo en vías de convertirse en la gran ciudad industrial sudamericana, donde lo nuevo empieza a imponerse a lo viejo, donde gentes de diversas nacionalidades mezclan sus hablas, al igual que se mezclarían en los poemas la historia personal del poeta y la memoria histórica del Tietê, el río de los bandeirantes de hace dos siglos, que ahora acompaña anchas avenidas pavimentadas, vías de tranvía trepidantes y coches pagados con las ganancias del café, mientras que en medio de un pasado provinciano, de misas en la Iglesia de Sta. Cecilia, de paseos por los parques, la vieja clase señorial de los hacendados paulistanos se metamorfosea, abandonando sus viejas costumbres, en una burguesía financiera. (Nunes, 1984, p. 65, trad. propia)

El oratorio no solo es relativo a una nueva estética, sino también a la imagen de una sociedad en proceso de cambio y en conflicto. Justin Read llama la monumental representación coral imaginaria una “alegoría totalizadora” de una ciudad saciada de tensiones (Read, 2009, p. 86).

Siempre ha llamado mucho la atención el solo de soprano “Mi locura”, que irrumpe repentinamente en medio de los “auriverdes” y hace dormir a los tempestuosos jóvenes bajo el cielo estrellado de Brasil después de su gran esfuerzo por el futuro. Read considera esta figura como una “fantasía transgénera” propia del autor, sin afiliación a ninguno de los grupos (Read, 2009, p. 82); lo mismo opina Vicky Unruh, quien la relaciona con la voz del poeta (Unruh, 1994, pp. 46-47). Nunes subraya la proximidad de “Mi locura” con los jóvenes nacionalistas culturales, sin por ello identificarse completamente

con ellos (Nunes, 1984, p. 74). Para Willi Bolle, en su lectura benjaminiana, “Mi locura” es el ángel de la guarda alegórico del poeta, que afirma la ambigüedad de la modernidad: “razón y locura van de la mano” (Bolle, 1989, p. 23).

Hasta aquí no se han mencionado los “sandapilarios indiferentes”, el cuarto grupo de cantantes que actúa un tanto a la sombra de los otros grupos y que suele tratarse de forma incidental en las interpretaciones. Este coro de trabajadores y pobres (“operarios, gente pobre”, *PD*, p. 78) se sitúa en el Viaducto do Chá, es decir, por encima de las “juvenilidades auriverdes”, que se encuentran en el parque. Formados por barítonos y bajos, los sandapilarios toman la palabra solo una vez: en una oscura salva, entonan cinco versos que expresan su indiferencia ante el espectáculo; antes bien se quejan de que se les perturbe el sueño. Read resume la habitual caracterización de los “sandapilarios”:

Los Sandapilarios Indiferentes, pobres y obreros, son caracterizados literalmente como idiotas. Como ha demostrado Benedito Nunes, “El sustantivo *sandeu* [‘idiotia’], más el verbo *pilar* [moler o triturar], con el sufijo *-ário*, da el peyorativo *Sandapilário* (esos idiotas que muelen y vuelven a moler estupideces)”. El desprecio se acentúa por el hecho de que a los Sandapilarios solo se les conceden cinco líneas de diálogo al principio del oratorio, y de que se quedan mudos a partir de ese momento. (Read, 2009, p. 81, trad. propia)

## Voces oscuras de desastres olvidados

¿Quiénes son exactamente estos “sandapilarios”? En su “Prefacio interesantísimo”, queda claro que el poeta a veces utiliza deliberadamente vocabularios de diferentes registros culturales, así como palabras insólitas, recónditas cuyo significado no resulta evidente a primera vista, como en el caso del término *sandapilario*, que él mismo explica como “operarios, gente pobre”. Una investigación etimológica más detallada demuestra no obstante que la expresión, lejos

de significar solo obreros y pobres, significa también “portadores de féretro”, quienes en la Antigua Roma llevaban a los difuntos de las clases bajas para su incineración en una *sandapila* (féretro, camilla funeraria).

En la enciclopedia estadounidense de 1837 *The Parlor Book: Or, Family Encyclopaedia of Useful Knowledge and General Literature*, por ejemplo, leemos lo siguiente sobre la palabra *bier* (féretro):

Los féretros, en la antigua Roma, eran diferentes según la posición social del difunto. Los más pobres eran transportados en lo que se llamaba *sandapila*; los utilizados por los más ricos se llamaban *lectica*, *lectica funebris*, a veces *lectus*. Los primeros no eran más que ataúdes de madera, *vilis arca*, que se quemaban junto con el cadáver; los segundos estaban adornados y dorados. (Blake, 1837, p. 118)

En el diccionario alemán *Neues Real-Schullexicon enthaltend die zur Erklärung der alten Klassiker nothwendigen Hülfswissenschaften* (Vol. 2), de 1805, encontramos:

Los ciudadanos pobres o los esclavos eran conducidos a la pira funeraria en una camilla de mala calidad o en un esquiife llamado *sandapila* [...], *vilis arca* [...], u *orciana sponda* [...], generalmente por cuatro cargadores llamados *vespillones* o *vespae*, porque llevaban al difunto por la tarde (*vespertino tempore*) [...], o *sandapilonos*, *vel sandapilarii* y, más tarde, *lecticarii*. (Funke, 1805, p. 573)

Y una edición de la *Gran Enciclopedia Portuguesa y Brasileña* de los años 1950 define “sandapila: s. f., especie de litera o sepulcro en que los romanos llevaban a los pobres difuntos a la tumba (del latín *sandapila*)”, y “sandapilario: s. m., cada uno de los individuos que llevaban la sandapila (del latín *sandapilarius*)” (Mendes Correia et al., 1957).

No se sabe si Mário de Andrade encontró el término consultando enciclopedias o en algún otro contexto. Pero el hecho de que en el Viaducto do Chá no haya multitudes indiferentes de pobres o de estúpidos obreros, sino un coro de portadores de féretros que

históricamente se ocuparon de los difuntos de las clases bajas y los esclavos, tiene cierta relevancia para una nueva lectura de la obra a la luz de la pandemia de 1918. La breve intervención de los “sandapilarios indiferentes” adquiere así un nuevo significado: los barítonos y los bajos no son simplemente reticentes, su breve “estampido negro” (*PD*, p. 81) resuena más bien en los oscuros colores de la muerte. Su conducta parece ahora comprensible: con buenas razones quedan “indiferentes” al espectáculo musical en la primera hora de la mañana. Se sienten molestos por la competencia vocal, se niegan a escuchar historias, canciones y rumores, y no están interesados ni en la ópera ni en las marchas populares. Los sandapilarios quieren descansar (“¡Fuera! ¡Fuera todo lo que nos viene a despertar!”), *PD*, p. 81). Los portadores de féretros y sepultureros están agotados, muertos de cansancio después de duras jornadas diurnas y nocturnas de trabajo.

Según los estudios de Bertolli Filho y Bertucci, en el pico de la epidemia –la primera quincena de noviembre de 1918– morían en São Paulo entre 200 y 300 personas por día. Los entierros se realizaban sin interrupción. Debido al enorme número de muertos, la administración pública necesitaba más sepultureros, pero el riesgo de infección que emanaba de los difuntos y los rumores de irregularidades y prácticas dudosas en los cementerios dificultaban la búsqueda. En palabras de Bertolli Filho:

No sólo la creencia de que el riesgo de contagio era mayor para quien trataba con los difuntos, sino también los sucesivos rumores que hablaban de la ocurrencia de hechos escabrosos en la necrópolis de la ciudad determinaron la escasez de mano de obra dispuesta a trabajar en la apertura de fosas y en el entierro de las víctimas de la gripe. (Bertolli Filho, 2003, p. 146)

A pesar del aumento del presupuesto público, el gran número de entierros, que debían realizarse lo más rápido posible, representaba un reto considerable y difícil de afrontar para la administración municipal y los habitantes. Estas experiencias extremas, según Bertolli Filho, quedaron grabadas en la memoria y en el cuerpo de

las personas y, según Mário, en las propias fibras (“enfibraturas”) del organismo urbano.<sup>9</sup> Pero en su libreto el escritor muestra cómo la mayoría de la población cantante reprimió los recuerdos: los testigos más próximos a lo ocurrido no tuvieron fuerza suficiente para darle voz. Así se explica la breve aparición malhumorada de los exhaustos sandapilarios y su indiferencia ante las actividades artísticas en curso.

Para su artículo ya citado sobre el estudio de Cláudio Bertolli Filho, la historiadora Christiane Maria Cruz de Souza emplea el sugerente título “As dimensões político-sociais de uma epidemia: a pauliceia desvairada pela gripe espanhola” (2005), aunque no vuelve a mencionar explícitamente la obra de Mário de Andrade. La alusión intertextual, sin embargo, es más que plausible, ya que la contribución pionera de Mário al despertar modernista parece asumir e incorporar intrínsecamente el delirio febril que provocó el horror en el corazón de la ciudad entre octubre y diciembre de 1918.

### ***Pauliceia desvairada*: Cuadros enigmáticos en el delirio febril**

Mário de Andrade, poeta prometedor de vanguardia y musicólogo, proponía una aventura radical. Intentaba hacer tangible, con nuevos medios estéticos y de forma implícita, la experiencia traumática de la pandemia –personal y colectiva– en el retrato poético de la ciudad marcando un claro contraste con sus poemas anteriores, que se referían de modo explícito a la Primera Guerra Mundial.<sup>10</sup> Para ello,

<sup>9</sup> De hecho, esta inscripción se refiere no solo a la memoria de los supervivientes, sino también a la memoria inmunológica de los cuerpos humanos. Bertolli Filho cita un estudio sobre la frecuencia de anticuerpos en la población paulistana, en el que se demostraron reacciones inmunológicas cruzadas entre la gripe porcina del año 1976 en São Paulo y la pandemia de 1918 (Bertolli Filho, 2003, p. 360, n. 11).

<sup>10</sup> El ciclo de poemas titulado *Há uma gota de sangue em cada poema* de 1917 evidencia la empatía de De Andrade por las víctimas y el sufrimiento de la Primera Guerra Mundial. Debido a su estilo tradicional, estos poemas fueron considerados obras premodernistas u “obra imatura” (De Andrade, [1917] 1960).

invoca ciertas posturas futuristas, las impactantes imágenes simbolistas de Émile Verhaeren, la poesía de Paul Dermée y otras muchas fuentes enumeradas en el “Prefacio”, que combina, en última instancia, con sus propias ideas poetológicas, derivadas de estructuras y notaciones musicales. Los textos poéticos de *Paulicea desvariada* revelan una ciudad deslumbrante, modernísima en el comercio y el tránsito, en las artes y la arquitectura, en los paisajes de sus parques, con muchedumbres circulando por el espacio urbano. Pero en este tejido urbano que vertiginosamente va tomando forma poética, aún acecha la enfermedad mortal. El hecho de que el poeta se abstenga de mencionar esta realidad histórica en sus observaciones posteriores acerca de la génesis de su obra puede tener que ver con su aprensión a que, al admitir tal vínculo, acabase haciendo reconocible y explicable su “reinención” altamente experimental, alucinatoria y antimimética de São Paulo como un texto realista, una imitación poética de un sueño febril.<sup>11</sup> Paradójicamente, al menos a primera vista, el poeta contribuye de esta manera al propio pacto de silencio que se ha extendido sobre la experiencia colectiva de la gripe mortal. Así parece corroborarlo un párrafo especialmente iconoclasta del “Prefacio interesantísimo”: “Pero todo este prefacio, con todo el disparate de las teorías que contiene, no vale absolutamente nada. Cuando escribí ‘Paulicea Desvariada’ no pensé en nada de esto. Garantizo no obstante que lloré, canté, reí, grité... ¡Yo vivo!” (PD, p. 28).

Por lo tanto, en lugar de responder a un gesto supuestamente vanguardista de negación y destrucción –incluso dirigido en contra de su propia poética desarrollada aquí–, esta afirmación apunta quizás a la propia vida y supervivencia de Mário de Andrade en tiempos

<sup>11</sup> Su trabajo podría haber sido tachado entonces de “patológico” y no tomado en serio. El hecho de que hoy esta conexión entre enfermedad y literatura sea de especial interés ha sido demostrado por Catherine Belling (2014), quien señala la singularidad literaria de la novela de Katherine Anne Porter *Caballo pálido, jinete pálido* (1939) que trata la experiencia de la enfermedad de la autora durante la gripe de 1918.

<sup>12</sup> El objetivo de mi investigación es examinar tales repercusiones en textos de la vanguardia, aunque se formulen de forma mucho menos explícita que en la novela de Porter, cuyo título inspiró el aclamado estudio de Laura Spinney (2017).

desgarradores. La tensión semántica entre el recuerdo y el silencio, entre la referencialidad y una estética decididamente antimimética, explicaría también la peculiar tensión entre el impulso claramente futurista que exhibe *Pauliceia* y el tono melancólico que subyace en muchos de los poemas (por ejemplo, “O trovador”, “Tristura”). La melancolía también se percibe en el dibujo de Antonio García Moya, único trabajo visual que acompaña la obra, que muestra un paisaje iluminado por la luna con una estatua solitaria en un parque en el estilo de Giorgio de Chirico.

Ya en el segundo poema, “El trovador” (*PD*, p. 35), el cantor, el yo lírico, arlequín, narrador y rapsoda que se revela como “un tupí que tañe un laúd”, se presenta como un melancólico. Recuerda con un escalofrío a una persona afligida: “Otras veces es un enfermo, un frío en mi alma enferma...”; habla de sarcasmo y amargura, pero quiere seguir cantando de las cosas de este mundo y de la moderna ciudad de São Paulo, por eso comienza con el dramático onomatopéyico golpe de laúd “Dlorum”.

El siguiente poema, “Cortejos” (*PD*, p. 37), ya conduce al pleno centro de la plaga y su posicionamiento casi al principio de la serie de poemas no es, presumiblemente, una coincidencia. Llama la atención la repentina negatividad del poema (“¡horribles las ciudades!”), que suele interpretarse como el reverso del proceso modernizador, entre promesas de futuro y la barbarie. En consecuencia, los “cortejos” suelen descifrarse como movimientos de las masas anónimas. Justin Read las ve devoradas por el Moloch urbano (“la gran boca de mil dientes”), São Paulo se convierte en una “ciudad caníbal” que se apodera de su proletariado (*cf.* Read, 2009, p. 90). Fonseca también ve una paradoja peculiar en este poema:

En este poema-desahogo, el pesimismo y la ironía son flagrantes y la generalización de las afirmaciones da qué pensar. Tal vez, las ciudades, en general, serían horribles porque, con las transformaciones modernizadoras, los individuos pierden parte de sus referencias personales ya sedimentadas, que antes garantizaban la proximidad entre el ser y el estar en el mundo. (Fonseca, 2012, p. 87)

Además de la ambivalencia de tales imágenes explicada por las dinámicas del proceso modernizador existe otra posible explicación: a través de un repentino e inesperado cambio de imagen o “cambio de aspecto”, en palabras de Wittgenstein ([1953] 2009). De pronto, los “cortejos” se reconocen como cortejos fúnebres. En la retina del observador urbano se reflejan como un monótono movimiento de carretas (rodando hacia los cementerios): “Monotonías de mis retinas... / [...] ¡Horribles las ciudades! / [...] ¡Nada de alas! ¡Nada de poesía! ¡Nada de alegría! / ¡Oh! ¡Los tumultuarios de las ausencias! / Paulicea - la gran boca de mil dientes” (PD, p. 37). Aquí se trata de ausencias que causan tumulto; se ven heridas purulentas (“los chorros [...] de pus y de más pus”), gente arremolinada, baja, endeble, flaca (“Giran hombres débiles, bajos, magros...”), serpentinas (¿serpentinadas de papel o mortajas sinuosas?) desplegándose (“serpentinadas de entes vibrantes desenrollándose”). Esta gente termina pareciendo “simiesca”, concluye el poeta-observador: “Estos hombres de São Paulo, todos iguales y desiguales, cuando viven dentro de mis ojos tan ricos, me parecen unos macacos, unos macacos” (PD, p. 37). De repente comprendemos, como en una imagen ambigua (o reversible), que estas palabras y versos pueden referirse a cuerpos muertos (que son devorados por las fosas comunes). Esto parece confirmarse en el relato histórico de Bertolli Filho. La foto que acompaña sus descripciones muestra tranvías cargados de pilas de ataúdes:

¿Cómo se sentían los hombres y mujeres de la época cuando se cruzaban con tranvías de la empresa Light o camiones contratados por el Ayuntamiento que transitaban funestamente por las calles, recogiendo enfermos y muertos o transportando una carga de ataúdes destinados o ya ocupados por víctimas de la gripe? (Bertolli Filho, 2003, p. 307)

De forma aún más dramática, Bertucci reconstruye en su estudio escenas similares a partir de artículos publicados en la prensa de la época: “En un carro, sentado sobre los ataúdes que iban a ser enterrados en el cementerio de Penha, un enfermero, indiferente a las

miradas asustadas de la gente, se burlaba de los transeúntes que encontraba por el camino” (Bertucci, 2004, p. 107).

Con este telón de fondo, el poema “El rebaño” (PD, p. 43) parece un comentario burlón, sarcástico, hecho en un delirio febril, sobre los políticos que pretenden velar por el bienestar de la ciudad incluso en tiempos de pandemia: “¡Oh, mis alucinaciones! / [...] ¡Como un poseso en un acceso en mis aplausos / a los salvadores de mi estado amado!...”. (PD, p. 43) Otra vez, los estudios de Bertolli Filho y Bertucci demuestran que, a pesar de las numerosas medidas tomadas por el gobierno municipal, la impotencia y la desorientación reinaban en la ciudad, contradiciendo el discurso oficial sobre la capacidad de controlar la epidemia (cf., por ej., Bertucci, 2004, p. 302).

En la “Oda al burgués” (PD, pp. 49-50), la famosa diatriba contra la burguesía rica de la ciudad, que corresponde perfectamente al gesto vanguardista de *épater le bourgeois*, también se perciben alusiones al estado de emergencia provocado por la epidemia. Como muestra Bertolli Filho (2003), el virus causó un contagio “no democrático”, lo que contradice las afirmaciones contemporáneas de que la enfermedad atacaba a cualquier persona independientemente de su clase social.<sup>12</sup> De este modo, podemos leer el insulto poético como una explosión iracunda dirigida a aquellos que podían retirarse tras sus cuatro muros (“que viven tras los muros sin sobresaltos”). El poema da nombre a la desigualdad social que sigue profundizándose en medio de la pandemia. “Todos iguales y desiguales”, había enunciado el poema “Cortejos” anteriormente. Los privilegiados son confrontados con la acusación del verso “¡Pero nos morimos de hambre!” en la calle, mientras que los propietarios de las plantaciones de café y representantes de las élites de São Paulo escapan a sus propiedades: “¡Huyen los hacendados hacia el hogar!” El último verso pertenece a la descripción poética del paisaje urbano (“Paisaje n. 4”, PD, p. 75), en la que se mencionan los efectos de la crisis en términos de declive de la economía cafetera, de amenazas financieras y el colapso: “¡Pero

<sup>12</sup> Cf. nota 5, en este capítulo.

los ventarrones de la desilusión! ¡La baja del café!... ¡Las quiebras, las amenazas, las audacias superfinas!...”<sup>13</sup>

En el poema “Nocturno” (PD, pp. 61-63), el yo lírico deambula de noche por la ciudad. La imagen de los tranvías chispeantes se repite tres veces: pasan como una expectoración, “hiriendo” y “atravesando” la penumbra encalada, un claroscuro arlequinesco. El poema transmite una cascada de impresiones de una noche caliente (febril); habla de crimen, lascivia, diablos voladores, súcubos (“cargando cuerpos de desnudas”, PD, p. 62) y otras imágenes entre sueño y pesadilla. La canción *Quando eu morrer* se toca con una guitarra, y parece que el cantante (¿o la guitarra? ¿O el pesado aroma de vainillas?) vacila y cae al suelo pocos instantes después (PD, p. 44).

Una y otra vez los poemas hablan de la soledad: “Tristura” (PD, pp. 51-52) trata del amor solitario por la ciudad de São Paulo: “Paulicea, mi novia... Hay matrimonios así... ¡En los jamases, nadie los asistirá! ¡Las insistencias de ser uno en la fiebre! Nunca nos encontramos...” (PD, p. 51). En el poema “Paisaje n. 4” (PD, pp. 75-76) predomina un tono combativo: “¡Oh! ¡¡¡este orgullo máximo de ser paulistamente!!!” (PD, p. 76), y en la confesión resuena la convicción de que, juntos, todos los que ahora están solos podrían triunfar (“¡La victoria de todos los solitarios!”), PD, p. 75).

El principal objetivo de mi lectura<sup>14</sup> es mostrar que el experimento poético de Mário de Andrade, además de buscar una estética contemporánea e innovadora, presentaba una reacción a una experiencia existencial: en concreto, la traumática experiencia colectiva

<sup>13</sup> Con su referencia a la disminución de la producción de café, este verso contiene otra alusión al año 1918 en el que, según Pompeu de Toledo (2015, p. 179), el ochenta por ciento de la cosecha de café fue destruida debido a un periodo extraordinario de heladas en junio. Ese mismo año también se produjo una plaga de langostas.

<sup>14</sup> Mi lectura de *Paulicea desvariada* se limita aquí a la búsqueda del significado y efecto de las imágenes ambiguas (o reversibles) en relación con la pandemia mortal, y solo menciona de pasada otras temáticas y estrategias estéticas –por ejemplo, lo arlequinesco de la poesía, las alusiones a la ciudad moderna, la economía del café y del trabajo urbano, ciertos diálogos intertextuales e intermediales con la música, el arte, la arquitectura, la literatura y la cultura popular del pasado y del presente de Brasil y de otros lugares, así como otras dimensiones autobiográficas.

de una ciudad inmovilizada, barrida por una fiebre mortal, que sometía a sus ciudadanos a un angustioso aislamiento ante el inmenso número de infectados y muertos y una infraestructura urbana desbordada. El poeta escamotea la referencia explícita a estos acontecimientos históricos, pero siempre insistió enfáticamente en la singularidad de su *Pauliceia desvairada*, que no quería comparar con otros textos modernistas de sus contemporáneos.<sup>15</sup>

Como ya se ha mencionado, en 1918 Mário se desempeñó como crítico musical en *A Gazeta*. A partir de sus críticas durante la temporada anual de ópera en el Teatro Municipal, podemos rastrear el dramático colapso de la vida cultural causado por la gripe. El 23 de octubre de 1918, después de que el público se hubiera reducido sistemáticamente y de que un número creciente de cantantes cayera enfermo sin poder ser sustituido adecuadamente, el crítico sugirió con énfasis que se suspendiera la temporada:

Hay que suspender las representaciones para que el teatro no presente el aspecto deplorable que presentaba ayer. Los pobres artistas, uno los siente deprimidos, dislocados, abatidos por una atmósfera de aprensión que les impide actuar bien. La orquesta, reducida a un mínimo de 35 músicos, dirigida por un sustituto, coros inciertos... un desastre, difícilmente aliable con la pompa del oro y el mármol de nuestro teatro. (reseña, cit. en Tadafumi Sato, 2016, p. 198)

En los meses que siguieron al fin de la epidemia, Mário se ocupó intensamente del arte y la arquitectura barrocas. Tras un viaje a la región de Minas Gerais, en junio de 1919, publicó en la *Revista do Brasil*, entre enero y junio de 1920, cuatro crónicas tituladas “A arte religiosa no Brasil” (De Andrade [1920] 1993). Mostró especial interés por el genio creativo del escultor autodidacta Antônio Francisco Lisboa,

<sup>15</sup> Cf. la reseña de De Andrade sobre *O homem e a morte* (1922), de Menotti del Picchia, en la revista modernista *Klaxon*. Aquí distingue su obra de los demás textos modernistas: “Pauliceia [...] tiene un aspecto tan especial, tan salvaje, tan extra, que no puede tener un efecto plausible en una renovación. Su carácter salvaje, orgullosamente personal, le quita esa expresión de humanidad, de algo universal, cósmico, que permite el desarrollo, la asimilación. Es una obra aparte” (De Andrade, 1922-1923, p. 27).

Aleijadinho; genio que le parecía casi paradójico a la luz de las condiciones de vida del artista. Por la misma época, escribió también varias crónicas sobre la ciudad de São Paulo para la revista *Ilustração Brasileira*. Sus textos no mencionan el hecho de que la ciudad acababa de recuperarse de la enfermedad. Al igual que el discurso público había suprimido la gripe, Mário la ignora en sus crónicas. Por eso es tan impresionante que poco tiempo después los “sandapilarios”, con su total indiferencia ante el extraordinario espectáculo del oratorio profano, nos traigan a la memoria a los portadores de féretros y sepultureros. Son ellos los que encarnan la memoria del acontecimiento traumático, al que los demás cantantes no se refieren. Su breve estallido y silencio subsiguiente apuntan a la gran epidemia y la muerte.<sup>16</sup> Es aquí donde comienza el rastro de la labor poética de recordar de Mário de Andrade.

La deliberada ambigüedad de este enfoque es fácil de entender en el ya descrito poema “Os cortejos”, que funciona como un *trompe-l'oeil* barroco: donde al principio imaginamos una ciudad dinámica, vital, caníbalmente apropiada por la modernidad comercial, industrial, capitalista, nuestra percepción da un repentino vuelco hacia otra imagen en cuanto leemos el poema pensando en la experiencia “epidémica”. El monótono paso de vehículos o de procesiones, reflejado en el ojo del espectador, se revela como el último viaje de los muertos transportados en carros y tranvías hasta los cementerios. Siguiendo la pista que nos dan estos bruscos cambios de imagen, descubriremos otros motivos de *vanitas* apuntando a la finitud: la retina del observador es un espejo que revela la tediosa rutina del mundo. En la ciudad de vanidades (“vanidades y más vanidades...”, *PD*, p. 37), el ojo observador ya no refleja personas, sino monos que en la emblemática barroca también se consideraban símbolos de vanidad. Además, Mário cita aquí el escándalo del mono de Darwin,

<sup>16</sup> Manuel Bandeira acusa a Mário de Andrade de “desvarismo gongórico”, reproche que, en mi opinión, identifica intuitivamente el punto de la ilusión barroca de *trompe-l'oeil*, pero Bandeira, según parece, ignora (o no menciona) su papel en el conjunto (carta del 3 de octubre de 1922, De Andrade y Bandeira 2000, p. 69).

que muestra al hombre un espejo en el que se ve a sí mismo como un mono. Asimismo, el poema insinúa que, ante la muerte, todos somos iguales, aunque muramos en circunstancias desiguales: de ahí la paradójica formulación “todos iguales y desiguales” (PD, p. 37). También llama la atención el segundo verso –“serpentinatas de entes vibrantes desenrollándose” (PD, p. 37)–, marcado por rimas internas y repetido poco antes del final del poema. La inusual imagen dinámica alude quizá al estilo de la “figura serpentinata” en la pintura y la escultura manieristas (por ejemplo, El Greco). El historiador del arte Jacques Bousquet ha señalado el particular dinamismo de esta forma de expresión y establece una interesante analogía entre el manierismo y el futurismo:

Si establecemos una comparación [...], la preferencia por el estilo serpentinata corresponde a una preocupación similar a la del “Futurismo”. Un buen número de figuras manieristas, con sus cuerpos retorcidos como espirales y su equilibrio peligrosamente inestable, siguen frenando su movimiento; la forma presente prepara y exige la forma futura. (Bousquet, 1985, p. 84, traducción propia)

En el verso citado, Mário de Andrade parece insistir precisamente en este movimiento de girar y rodar de los “entes vibrantes” fijado en la imagen y descrito en forma de cautivadoras rimas internas (“Serpentinatas de entes frementes a se desenrolar”).

### ***Memento Mori. Recordando a los muertos como desafío estético***

Entonces, ¿qué se refleja exactamente en la retina del observador de *Pauliceia*? ¿Qué revela esta brusca doble mirada a la ciudad moderna, una ciudad que lleva todavía la epidemia mortal en sus huesos (o en sus “fibras”)? ¿Qué aporta esta peculiar estructura de percepción? Sería difícil interpretar el ciclo poético altamente experimental de Mário sin el retorno a la experiencia histórica, sin

la labor historiográfica, que recuerda la larga historia social reprimida del mundo en pánico y en estado de emergencia durante la gripe española. Teniendo en cuenta a la vez la experiencia reciente de la pandemia de COVID-19, cien años después de la gripe española, el conocimiento de los estudios históricos contribuye al posible cambio de percepción para la lectura del conocido texto de Mário de Andrade. El filósofo Ludwig Wittgenstein se interesó particularmente por la productividad del “cambio de aspecto” y lo describe en las *Investigaciones filosóficas*: “La expresión del cambio de aspecto es la expresión de una nueva percepción, junto con la expresión de la percepción inmodificada” (Wittgenstein, [1953] 2009, p. 567). Es importante para él que esta experiencia visual pueda cambiar la forma de ver, haciéndonos ver de repente algo que antes no se veía. Chris Bezzel, crítico literario y lingüista, señala que las consideraciones de Wittgenstein no se limitan al ámbito de lo visual:

Por cierto, en la medida en que la poesía se basa en la experiencia escenificada del significado de las palabras, de hecho, del lenguaje mismo, se compromete en el cambio permanente de aspecto [...] Wittgenstein escenifica repetidamente cabezas de conejo-pato de modo lingüístico-poético, siempre vuelve a llevarnos a ver todo de otra manera, todo de nuevo, por ejemplo, el lenguaje como una vieja ciudad o un problema filosófico como un ovillo de hilo. (Bezzel, 2013, p. 120)<sup>17</sup>

Roland Barthes también reflexiona sobre la fascinación por la imagen reversible o ambigua en un ensayo sobre el arte del montaje en la pintura de Arcimboldo: “La identidad de ambos objetos no se apoya en la simultaneidad de la percepción, sino en la rotación de la imagen, que aparece presentada como reversible” (Barthes, 1986, p. 136). Me parece importante en este punto la referencia de Barthes al contexto en el que se producen esas percepciones oscilantes: “pero esto [el saber contextual] es lo único que limita el mensaje; la imaginación,

<sup>17</sup> El autor se refiere al conocido dibujo de Wittgenstein de una imagen reversible en la que pueden verse tanto la cabeza de un pato como la de un conejo. Wittgenstein lo llamó “cabeza-C-P [conejo-pato]” (Wittgenstein, [1953] 2009, pp. 563, 565).

por su parte, es realmente infinita, y tal el dominio de su acrobacia, que parece estar a punto de apoderarse de todos los objetos” (Barthes, 1986, p. 143). *Paulicea desvariada*, de Mário de Andrade, tiene, en efecto, una génesis textual compleja en un contexto de experiencia histórica concreta: el poeta quería captar la plenitud de la vida urbana tras la gran epidemia y buscó un lenguaje contemporáneo y adecuado para ello. Quiso captar la energía del cuerpo convaleciente, pero todavía frágil, en el que está inscrita la enfermedad –una inmunización precaria– y, por tanto, también la finitud como recordatorio de la muerte. La doble mirada que hace posible el cambio de aspecto de los poemas-imágenes de *Paulicea desvariada* lleva a comprender que la melancolía latente en el observador paulista es en el fondo un *memento mori*.

Como se ha dicho, el poeta se niega a explicar abiertamente su estética de las imágenes reversibles, incluso en sus teorías estéticas del “Prefacio interesantísimo”. Se abstiene de presentar el trasfondo histórico porque no desea nombrar lo reprimido, sino escenificarlo en un lenguaje nuevo y radical. “No soy futurista (de Marinetti)” (PD, p. 14), escribe en el Prefacio y, de hecho, ¿cómo podría ser futurista en el sentido de Marinetti? El agresivo desprecio por la muerte del futurista italiano se sitúa en el polo opuesto a la visión del amante del arte y la música interesado por la época del barroco (y quien afirmaba abiertamente su catolicismo): “Soy pasadista confeso”, dice al principio del Prefacio (PD, p. 12). Sin embargo, el poeta admite que Marinetti dio un impulso decisivo a la renovación lingüística de su propia obra porque llamaba a liberar las palabras del corsé de las convenciones lingüísticas (cf. PD, p. 20). Así, Mário presenta su escritura novedosa, basada en principios de la “armonía” musical, que contrasta con la escritura “melódica” tradicional. La armonía se hermana con verticalidad, simultaneidad, polifonía; como referencia cita a defensores de procedimientos similares, como Paul Dermée, Apollinaire y el poeta parnasiano Olavo Bilac. En cambio, toma distancia de lo melódico, fundado en la secuencia cronológica y en las reglas de la gramática y la linealidad. (cf. PD, pp. 20-25).

La tensión entre la insistencia en el “pasatismo” y el autoempoderamiento poético en el “Prefacio interesantísimo” (promulgado después en los poemas) lleva a sospechar que este también sigue la lógica de la imagen reversible. El mismo poeta destaca dos niveles de significados en su poesía y, de paso, también se refiere a la(s) ausencia(s):

Escribir arte moderno no significa jamás para mi representar la vida actual en lo que tiene de exterior: automóviles, cine, asfalto. Si estas palabras frecuentan mi libro no es porque pensé con ellas escribir moderno, sino porque siendo mi libro moderno, ellas tienen en él su razón de ser. [...] Reconozco más bien la existencia de temas eternos, pasibles de predilección por la modernidad: universo, patria, amor y la presencia-de-los-ausentes, ex-gozo-amargo-de-los-infelices. (PD, p. 26)

Una afirmación citada anteriormente vuelve a ser pertinente aquí: el autor termina caracterizando sus explicaciones y confesiones anteriores como irrelevantes –quizá como “vanas” en el sentido barroco– para apuntar a otra verdad muy simple, la de la vida (y de la supervivencia): “Pero todo este prefacio, con todo el disparate de las teorías que contiene, no vale absolutamente nada. Cuando escribí ‘Paulicea Desvariada’ no pensé en nada de esto. Garantizo no obstante que lloré, canté, reí, grité... ¡Yo vivo!” (PD, p. 28).

Poco después escribe: “Me repugna dar la clave de mi libro. Quien sea como yo tiene esa clave” (PD, p. 28). De Andrade no quiere explicar su rompecabezas poético porque trata de inducir un *memento mori* casi barroco en un lenguaje nuevo y experimental. La experiencia colectiva de la enfermedad mortal y su importancia para toda la ciudad debe resurgir en el lenguaje contemporáneo del modernismo y convertirse en algo productivo. “El pasado es una lección para meditar, no para reproducir”, dice el poeta, y se refiere al descenso de Dante a los muertos a pesar de todas las advertencias: “E tu che se’ costì, anima viva, pàrtiti da cotesti che son morti” [Y tú que estás allí, alma viviente, aléjate de aquellos que están muertos.] (PD, p. 26, trad. E. C.). Hablando en términos epidemiológicos, la primera obra

vanguardista de Mário de Andrade se presenta como una “doble vacuna”: sensibilizando a los lectores con respecto a la necesidad de un nuevo lenguaje y contribuyendo a inmunizarlos contra el olvido de una catástrofe social.

## **Bibliografia**

Antonio de Moraes, Marcos (2015). *Pauliceia desvairada* nas malhas da memória. *O eixo e a roda*, 24(2), 173-193.

Barthes, Roland (1986). Arcimboldo o El retórico y el mago. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 133-151). Barcelona: Paidós. [Trad. C. Fernández Medrano].

Belling, Catherine (2014). Remembering and Reconstructing. Fictions of the 1918-19 Influenza Pandemic. En Porrás-Gallo, María-Isabel y Davis, Ryan A. (eds.). *The Spanish Influenza Pandemic of 1918-1919* (pp. 248-264). Rochester: Univ. of Rochester Press.

Bertolli Filho, Cláudio (2003). *A gripe espanhola em São Paulo, 1918: epidemia e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Bertucci, Liane Maria (2004). *Influenza, a medicina enferma: ciência e práticas de cura na época da gripe espanhola em São Paulo*. Campinas: Editora da Unicamp.

Bezzel, Chris (2013). *Aspektwechsel der Philosophie. Wittgensteins Werk und die Ästhetik*. Berlín: HE-Verlag.

Blake, John Lauris (1837). *The Parlor Book; or, Family Encyclopedia of Useful Knowledge and General Literature*. Nueva York: John L. Piper & Co.

Bolle, Willi (1989). A cidade sem nenhum caráter: leitura da *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade. *Espaço & Debates*, (27), 14-27.

Bousquet, Jacques (1985). *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*. Múnic: Bruckmann. [Tercera edición revisada y actualizada].

Cruz de Souza, Christiane Maria (2005). As dimensões político-sociais de uma epidemia: a pauliceia desvairada pela gripe espanhola. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 12(2), 567-573.

De Andrade, Mário (1922-1923). O homem e a morte [reseña]. *Klaxon*, (8-9), 27-29.

De Andrade, Mário (1960 [1917]). Há uma gota de sangue em cada poema. En *Obras completas 1: obra imatura* (pp. 7-41). São Paulo: Livraria Martins.

De Andrade, Mário ([1920] 1993). *A arte religiosa no Brasil: crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920*. Establecimiento del texto crítico por Claudéte Kronbauer. São Paulo: Experimento/Editora Giordano.

De Andrade, Mário (2012 [1922]). *Pauliceia desvariada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. [Versión de Arturo Carrera y Rodrigo Álvarez].

De Andrade, Mário y Bandeira, Manuel (2000). *Correspondência*. São Paulo: Edusp. [Coord. Marcos Antonio de Moraes].

De Andrade, Oswald (1990 [1954]). *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. Porto Alegre: Globo/Secretaria de Estado da Cultura.

Duarte, Paulo (1976). *Memórias, Vol. IV: Os mortos de Seabrook*. São Paulo: Hucitec.

Ferraz, Enéas (1978). *Adolescência tropical*. São Paulo: Academia Paulista de Letras.

Fonseca, Aleilton (2012). *O arlequim da Pauliceia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Geração Editorial.

Funke, Carl Philipp (ed.) (1805). *Neues Real-Schullexicon: enthaltend die zur Erklärung der alten Klassiker nothwendigen Hilfswissenschaften*, Vol 2. Viena/Praga: Franz Haas.

Klengel, Susanne (2020). Pandemic Avant-Garde: Urban Co-existence in Mário de Andrade's *Pauliceia desvairada* (1922) after the Spanish Flu. *Mecila Working Paper Series*, (30). <http://dx.doi.org/10.46877/klengel.2020.30>

Mendes Correia, António et al. (coords.) (1957). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. 27. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédica. [29, columna uno].

Moritz Schwarcz, Lilia y Starling, Heloisa (2020). *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Nunes, Benedito (1984). Mário de Andrade: As enfiaduras do modernismo. *Revista Iberoamericana*, (126), 63-75.

Phillips, Howard y Killingray, David (coords.) (2003). *The Spanish Influenza Pandemic of 1918-1919. New Perspectives*. Londres: Routledge.

Pompeu de Toledo, Roberto (2015). *A capital da vertigem. Uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Read, Justin (2009). *Modern Poetics and Hemispheric American Cultural Studies*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

Spinney, Laura (2017). *Pale Rider: the Spanish Flu of 1918 and How it Changed the World*. Londres: Jonathan Cape.

Tadafumi Sato, Eduardo (2016). *Mário de Andrade n'A Gazeta (1918-1919): um "plumitivo incipiente"?* [Tesis de maestría]. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.31.2016.tde-17062016-114718>

Unruh, Vicky (1994). *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press.

Wittgenstein, Ludwig (2009 [1953]). *Tractatus logico-philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*. Barcelona: Gredos.