

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts

Preußischer Kulturbesitz

Herausgegeben von Dietrich Briesemeister

Band 37

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg./ed.)

**Europäische Avantgarde
im lateinamerikanischen Kontext**

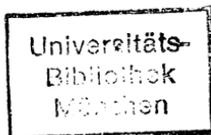
Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989

**La Vanguardia Europea
en el Contexto Latinoamericano**

Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989

VERVUERT VERLAG 1991

45422788



Die Deutschen Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext :

Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989 = La vanguardia europea en el contexto latinoamericano/ Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.). - Frankfurt (Main) : Vervuert 1991

(Bibliotheca Ibero-Americana; Bd. 37)

ISBN 3-89354-537-9

NE: Wentzlaff-Eggebert, Harald [Hrsg.] ; PT; GT

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1991

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Weidler & Partner, Berlin

Druck: Alpha-Druck, Aschaffenburg

Printed in Germany

h 91123 240

INHALT/INDICE

Vorwort / Prefacio	IX
I. Übergreifende Perspektiven / Perspectivas generales	
Avantgarde in Hispanoamerika	
<i>Harald Wentzlaff-Eggebert</i>	3
Spuren der europäischen Avantgarde im "modernistischen Jahrzehnt" in Brasilien	
<i>Michael Rössner</i>	31
La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la crítica	
<i>Carlos Rincón</i>	51
II. Die Anfänge in Spanien und Amerika / Los comienzos en España y América	
Guillermo de Torre: versificador y teórico ultraísta, cronista y definidor de la vanguardia	
<i>José Manuel López de Abiada</i>	79
<i>Canté un día la alegría de las locomotoras</i> . Aspekte der Futu- rismus-Rezeption bei Juan Parra del Riego (Perú/Uruguay) und Manuel Maples Arce (México) und der Übergang vom Modernismus	
<i>Thomas Bremer</i>	105
Ramón Gómez de la Serna und die lateinamerikanische Avantgarde – Vom Mythos zum Dialog	
<i>Mechthild Albert</i>	147
III. Argentinien /Argentina	
El caso incierto de Borges	
<i>Elsa Dehennin</i>	165
Borges 1925	
<i>Christian Wentzlaff-Eggebert</i>	183

VI

Macedonio Fernández o la escritura del lector <i>Andrea Pagni</i>201
Macedonio Fernández y Omar Viñole: dos caras del vanguardismo en Argentina <i>Dieter Reichardt</i>213
Apocalipsis y divertimento: escritura vanguardista en la primera novelística de Cortázar <i>Walter Bruno Berg</i>229

IV. Chile

Avantgarde und Romantik. Zu einem älteren Argument der Huidobro-Kritik <i>Eberhard Geisler</i>243
Los registros vanguardistas en la prosa novelesca de Vicente Huidobro: <i>Sátiro o el poder de las palabras</i> <i>Francisco Tovar</i>259
El vanguardismo narrativo de Vicente Huidobro y Rosamel del Valle: <i>Tres inmensas novelas y País blanco y negro</i> <i>Fernando Burgos</i>273
Pablo Nerudas <i>Residencia en la Tierra</i> in der Sicht María Zambranos. Ein verschollenes Kapitel seiner Wirkungs- geschichte <i>Monika Walter</i>287
La revista <i>Mandrágora</i> : vanguardismo y contexto chileno en 1938 <i>Klaus Meyer-Minnemann / Sergio Vergara Alarcón</i>301
Vanguardismo y antipoesía en Nicanor Parra. Algunas consideraciones <i>Gisela Beutler</i>321

V. Perú / Nicaragua / Guatemala

César Vallejo und die Avantgarde <i>Gustav Siebenmann</i>337
La experiencia vanguardista en la revista <i>Amauta</i> <i>Antonio Melis</i>361

"Picasso und Coatlicue". Die nicaraguanische Vanguardia- Bewegung der späten zwanziger und dreißiger Jahre <i>Karlheirich Biermann</i>	371
Miguel Angel Asturias ¿creador de conceptos vanguardistas? <i>Charles Minguet</i>	393

VI. Mexiko / México

"No pude decirte lo que quería". <i>L'inconnu</i> und <i>l'inexprimable</i> in der Poetik und Lyrik von Alfonso Reyes <i>Walter Pabst</i>	415
Das Haiku José Juan Tabladas und der Augen-Blick von Octavio Paz <i>Vittoria Borsò</i>	437
Visión y forma del espacialismo en Octavio Paz: <i>Topoemas</i> <i>Jaume Pont</i>	461
Ansichten vom Ende der Avantgarde – Octavio Paz' <i>Los hijos del limo</i> und <i>Tiempo nublado</i> <i>Ulrich Schulz-Buschhaus</i>	473

VII. Karibik / El Caribe

Surrealismo y afrocubanismo. <i>Historia de lunas de</i> Alejo Carpentier <i>Jeanine Potelet</i>	493
Alejo Carpentiers Verhältnis zur europäischen, besonders zur französischen Avantgarde <i>Karsten Garscha</i>	511
Italienische Avantgarden im Blick Alejo Carpentiers <i>Titus Heydenreich</i>	521
Cuba y Puerto Rico: De la vanguardia a la tradición <i>Horst Rogmann</i>	531

VIII. Film / Cine

Buñuels mexikanische Filme <i>Volker Roloff</i>	547
Exilio – resistencia – vanguardia. La película <i>ORG</i> de Fernando Birri <i>Hermann Herlinghaus</i>	571

Michael Rössner

SPUREN DER EUROPÄISCHEN AVANTGARDE
IM "MODERNISTISCHEN JAHRZEHNT" IN BRASILIEN

"Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext", das Rahmenthema unseres Kolloquiums, scheint mir eine sehr geglückte Formulierung für den literarischen Prozeß, den es hier zu beschreiben gilt. Daß die europäische Avantgarde in Lateinamerika eine Rolle von überragender Bedeutung gespielt hat, wird heute wohl niemand mehr leugnen wollen; daß sie dabei *europäische* Avantgarde geblieben ist, daß die Grundmuster und Grundfragen der Bewegung also dem europäischen Horizont entstammen, ist eine Auffassung, die sich auch allmählich immer mehr durchsetzt und die frühere Darstellung der lateinamerikanischen Literatur als das *ganz andere*, Exotische, zu verdrängen im Begriff ist; daß schließlich der lateinamerikanische Kontext, in dem die Anregungen der Avantgarde aufgenommen und umgedeutet werden, letztlich dazu beigetragen hat, aus diesen Anregungen etwas ganz Neues und Eigenes – aber eben nicht Unverbindlich-Exotisches – zu machen, von der *nueva novela* bis zur phantastischen Literatur eines Borges und Cortázar, von der Poesie eines Octavio Paz bis zur Antipoesie eines Nicanor Parra, gilt es immer wieder zu betonen, um nicht ins andere Extrem – das eines kolonialistischen Heimholungsversuches – zu verfallen, der der lateinamerikanischen Literatur, die aus dieser fruchtbaren Begegnung mit der europäischen Avantgarde entstanden ist, jeden Eigenwert absprechen wollte¹.

Im hispanoamerikanischen Kontext hat man sich daran gewöhnt, diese Befruchtung durch die Avantgarde mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung anzusetzen: hier äußert sich die Anregung in eigenen, originellen Konzepten (etwa dem vieldiskutierten *real maravilloso* oder dem magischen Realismus) erst in den 40er Jahren, nach der

1 Vgl. zu diesem Problem auch Vf., "Europäische Avantgarde und Ethnologie im Kontext der Suche nach nationaler Identität: Gedanken zum frühen Asturias und zum frühen Carpentier", in: *Iberoamericana*, 31/32 (1988): 23-38, v.a. S. 37 f.

Rückkehr der in der großen Zeit der europäischen Avantgarde in Paris ansässigen Autoren.

Das ist nun deshalb nicht unwesentlich, weil die erste und wichtigste Lektion der Avantgardebewegungen (vor allem des Surrealismus) die "Befreiung zum Eigenen", die Abkehr von Europa ist. Als Beispiel sei nur ein kurzer Text von Philippe Soupault zitiert, den Alejo Carpentier in der einzigen Nummer seiner Zeitschrift *Imán* (April 1930) in der Umfrage "Conocimiento de América Latina" abdruckt (in C.s. Übersetzung):

Soy de los que no temen afirmar que el espectáculo ofrecido por Europa, actualmente, es el de una decadencia. Por mis escritos, mis palabras, mis gestos, me esfuerzo en señalar esa muerte, por lo demás bastante ignominiosa, que merece esta península inútil, y de prepararle un bello entierro. [...] Lo que debe afirmarse con fuerza es que América Latina debe dejar de volverse hacia el continente europeo, que conserva, ante sus ojos, un prestigio incomprensible.²

Angesichts dieser europäischen Selbstverneinung in der Avantgarde, die der Krise kartesianischen Denkens durch einen Rückgriff auf alternative Denk- und Bewußtseinsformen zu entkommen trachtete, für die sie Vorbilder besonders häufig in Lateinamerika suchte (Artaud in Mexiko, Breton in Martinique, Péret durch seine Sammeltätigkeit indianischer Mythen, usw.) nimmt es nicht wunder, daß die jungen lateinamerikanischen Autoren, die sich in Paris in der Formulierung Frank Janneys als "genuine article" unter den "primitivistes de boutique" fühlen konnten³, von den europäischen Avantgardisten vor allem die Wertschätzung des Eigenen, insbesondere des indigenen Elements in ihren Kulturen, lernten – wie es Asturias formuliert: "Para nosotros el surrealismo representó [...] el encontrar en nosotros mismos no lo europeo, sino lo indígena y lo americano."⁴

Damit aber werden die von der Avantgarde angeregten literarischen Strömungen in Lateinamerika m.E. tatsächlich die ersten *eigenen* Bewegungen des Subkontinents, da sich der hispanoamerikanische Modernismo der Jahrhundertwende wenigstens in seiner ersten Phase nur von Spanien, kaum jedoch von der Anregung durch die verschiedenen französischen Fin-de-siècle-Strömungen zu lösen ver-

2 Zitiert nach Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Mexico 1981, S. 52.

3 Frank Janney, *Alejo Carpentier and his early works*, London 1981, S. 71.

4 Luis López Alvarez, *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*, S. José 1976, S. 80.

mochte. Aufgrunddessen gebührt das Prädikat der ersten "eigenständigen" (im Sinne von "emanzipatorischen") Literaturströmung des Subkontinents eigentlich dem gleichnamigen brasilianischen Modernismo der 20er Jahre. Die unter diesem Etikett zusammengefaßten heterogenen Phänomene stehen nämlich nicht nur als beinahe gleichzeitiges Phänomen in direkter Wechselwirkung mit den europäischen Avantgardebewegungen, sondern deuten zudem die europäischen Anregungen zur Begründung einer neuen (und anti-europäischen) kontinentalen Identität um, ein Vorgang, der in Hispanoamerika in dieser Radikalität erst nach dem Scheitern der Avantgarde-Bewegung in einem vom 2. Weltkrieg in seiner Existenz bedrohten und weitgehend zerstörten Europa einsetzt.

Voraussetzung für diese intensive Rezeption und Umdeutung der europäischen Avantgarde ist die besonders starke französische Prägung der brasilianischen Kultur, die eine direkte Rezeption – schon aufgrund der ausgezeichneten Sprachkenntnisse – erleichtert, und die ausgedehnte Reisetätigkeit der intellektuellen Elite: Schon 1912 kommt Oswald de Andrade auf einer Parisreise mit dem Futurismus in Berührung, Ronald de Carvalho beteiligt sich 1915 an der Gründung der portugiesischen Avantgardezeitschrift *Orfeu*, in der Fernando Pessoa publizierte, und wer nicht nach Europa pilgern konnte oder wollte wie Oswalds Namensvetter Mário de Andrade, der informierte sich wenigstens durch regelmäßige Lektüre der Pariser Zeitschriften⁵. Die zweite Voraussetzung ist wirtschaftlicher Natur und hängt mit dem Kaffeeboom, dem raschen Wachstum São Paulos und damit der Ausbildung eines bürgerlichen Publikums zusammen, das den notwendigen Partner für avantgardistische Provokationen abgeben konnte⁶.

Bereits zu Beginn der 20er Jahre entsteht so eine Bewegung, die zwar den gleichen Namen trägt wie der hispanoamerikanische "Mo-

5 Dies hat etwa Maria Helena Grembecki am Beispiel der 1920 bis 1925 erscheinenden Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* (gegründet von Jeanneret und Ozenfant, Autoren unter anderem Paul Dermée, Jean Epstein und Vicente Huidobro) nachgewiesen: dies., *Mário de Andrade e "L'Esprit Nouveau"*, S. Paulo 1969.

6 Vgl. zum politisch-ökonomischen Hintergrund jener Jahre in Brasilien das kurz gefaßte Panorama von Frédéric Mauro, "Le Brésil de 1919 à 1945", in *Europe*, Mars 1979, S. 6-12 und José Guilherme Merquiors Einleitung zu seinem Artikel "Drei Schriftsteller des 'Modernismo': Mário de Andrade, Manuel Bandeira und Jorge de Lima", in M. Strausfeld (Hg.), *Brasilianische Literatur*, Frankfurt 1984, S. 121-158.

ernismo" Ruben Darfos, mit diesem aber kaum etwas gemein hat. Die Namensgebung leitet sich von dem Ereignis her, mit dem die neue Bewegung sich dem Publikum in allen Sparten der Kunst vorstellte: der "Semana de Arte Moderna", die vom 13. bis 17. Februar 1922 in São Paulo stattfand und einige Skandale in Art der futuristischen oder dadaistischen Spektakel Europas provozierte. Freilich war diese "Arte moderna" durchaus heterogen und repräsentierte die unterschiedlichsten Tendenzen der Avantgarde. Das zeigt sich etwa in der Diskussion zwischen Oswald und Mário de Andrade um das Etikett des Futuristen⁷. Wenngleich Oswald zunächst sehr stark auf der futuristischen Orientierung besteht, und dieser Terminus auch von den Gegnern der Bewegung gerne als Zielscheibe aufgegriffen wird, fließen in die modernistischen Bewegungen auch Dada-Elemente und ein vager Surrealismus sowie Anregungen anderer Avantgarde-Bewegungen ein⁸. Vor allem versteht sich dieser Modernismus aber – nun wieder ganz im futuristischen Sinne – als "guerra ao passadismo", worunter die erstarrte, klassische und europahörige Literaturtradition einerseits (von Mário de Andrade scherzhaft als "orientalismo convencional" bezeichnet), andererseits aber immer stärker jedes "europäische Importgefühl" verstanden wird. Darin mag der Schweizer Avantgardist Blaise Cendrars die Modernisten bestärkt haben, der 1924 bis 1927 Brasilien bereiste, mit beiden Andrades

7 Diese Diskussion erfolgt in folgenden Zeitungsartikeln: Oswald de A., "O Meu Poeta Futurista", in *Jornal do Comércio* (ed. de São Paulo), 27.5.1921; Mário de A., "Futurista?!", ebda., 6.6.1921; Oswald de A., "Literatura Contemporânea", ebda., 12.6.1921. Schließlich begründet Oswald theoretisch die Notwendigkeit futuristischer Großstadtdichtung in "Reforma Literária", ebda., 19.5.1921. Vgl. auch das Lob des Futurismus im "Pau-Brasil"-Manifest.

8 Vgl. etwa: Mario Chamie, "Mário de Andrade: Fato Aberto e Discurso Carnavalesco", in: *Revista Iberoamericana*, 43, 98/99 (1977): 95-108; Emir Rodríguez Monegal, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", ebda., 45, 108/109 (1979): 401-412. Dada und Expressionismus verwendet Mário de Andrade im übrigen selbst zur Definition der *Pau Brasil*-Bewegung in "Oswald de Andrade, Pau Brasil sans pareil, Paris 1928", Typoskript, veröffentlicht in Marta Rossetti Batista et al. (Hg.), *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29. Documentação*, São Paulo 1972, S. 225-232. Weitere mit *Tempo* gekennzeichnete Zitate beziehen sich auf diese vorzügliche Dokumentation, die aus einer 1972 in Frankreich, Portugal und verschiedenen Ländern Lateinamerikas gezeigten Ausstellung hervorgegangen ist.

Kontakt hatte, und Brasilien als "Inkarnation dadaistischen Geistes" begriff⁹.

Eine zweite Parallele zum Futurismus liegt in der Absicht einer sprachlichen und nationalen Erneuerung: das Brasilianische soll von der als erstarrt aufgefaßten portugiesischen Literatursprache abgehoben werden. Dabei werden die ohnedies sehr großen Freiheiten der portugiesischen Syntax erweitert, die Modernisten übernehmen einige Prinzipien des Futurismus wie die Bevorzugung des Substantivs gegenüber dem Adjektiv, Mário de Andrade selbst auch noch die Ablehnung der Interpunktierung. Den übrigen Anweisungen zur Sprengung der Syntax, wie sie in dem *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* von 1912 und in Marinettis programmatischem Text *Distruzione della sintassi immaginazione senza fili Parole in libertà* von 1913 enthalten sind, folgt er freilich nicht – nicht einmal in seiner experimentellen Lyrik.

Die nationale Erneuerung steht zudem in der brasilianischen Gesellschaft unter ganz anderen Vorzeichen als in Europa: Hier geht es nicht um einen Neubeginn, sondern um einen Beginn schlechthin, den Beginn einer eigenständigen Kultur, für die sich die Modernisten als Geburtshelfer empfehlen: "Nós só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia." Als Rezept dafür empfiehlt Mário de Andrade "o acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira"; das heißt, die Intellektuellen sollen einerseits von den Elfenbeintürmen der "parnasianos" heruntersteigen, andererseits aufhören, ständig nach Europa zu schielen: "O modernista brasileiro matou a saudade pela Europa ... O Modernista brasileiro vive, não revive"¹⁰.

Seine dichterische Verwirklichung findet dieses Programm in Mários *Paulicéia desvairada*, aber auch in anderen modernistischen Lyrikbänden, wie zum Beispiel in dem Zyklus "Toda a América" von Ronald de Carvalho (1926). Teil mit futuristischen Anklängen, teils in an Claudel gemahnenden hymnischen Freiversen feiert Carvalho

9 In *Trop c'est trop* (B. Cendrars, *Oeuvres complètes*, Paris (Denoe) 1960-65, Bd. VIII, S. 224); vgl. dazu Erdmute Wenzel White, *Les années vingt au Brésil. Le modernisme et l'avantgarde internationale*, Paris (Editions Hispaniques) 1977, S. 39-68.

10 *Tempo*, S. 236.

dort die "Jungfräulichkeit" seines Kontinents, der der Europäer verständnislos gegenüberstehen muß: "Europeu! filho da obediencia, da economia e do bom-senso, tu não sabes o que é ser Americano!"¹¹

Diese beiden Forderungen, die einer radikalen Entrümpelung der Kultur im futuristischen Sinn und die der Neubegründung einer europaunabhängigen nationalen Kultur, sind der gemeinsame Nenner der verschiedenen kurzlebigen Bewegungen, die in dem modernistischen Jahrzehnt der 20er Jahre aufblühen und sich – wie in Europa – in Manifesten oder Zeitschriften äußern.

Das erste bedeutendere Manifest dieser Art ist Oswald de Andrades "Manifesto Pau-Brasil" (Brasilholz-Manifest) von 1924; im Stil angelehnt an Dada-Manifeste und nicht ohne Selbstironie, ohne jedoch die radikale Sinntorpedierung der Tzara-Texte zu übernehmen, fordert Oswald dort die brasilianische Kultur auf, "barbaro e nosso" zu werden, definiert die "Brasilholz"-Dichtung als "ágil, ilógica e cândida" und ihre Sprache als "natural e neológica". Dadurch ergibt sich für ihn eine manichäische Zweiteilung der brasilianischen Literatur: "Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação."

Den "Orientalismos convencionais", die Mário de Andrade in seinem "profanen Oratorium" "As Enfibraturas do Ipiranga" lächerlich gemacht hatte, stehen nun also die jungen Dichter gegenüber, die laut Oswald "apenas brasileiros de nossa época" sein sollten. Was man freilich darunter zu verstehen hatte, sagt das Pau-Brasil-Manifest nicht.

So konnte es dazu kommen, daß der stärker nationalistisch orientierte Flügel der Modernisten um Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo und Plinio Salgado die Gegenbewegung des *Verde-Amarelismo* (die Nationalfarben Brasiliens) bildete, die mit sehr ähnlich klingenden Thesen eine politisch doch ganz andere, einwandererfeindliche Tendenz vertrat.

Der "barbarische" Brasilianer Oswalds brauchte eine zur Identifikationsfigur geeignete Identität, und es lag nahe, angesichts der in diesem Epitheton anklingenden Umkehr der Sarmiento'schen Alternative zwischen Zivilisation und Barbarei tatsächlich hinter die Europäisierung des Landes zurückzugehen und hierfür den Indio zu

11 Ronald de Carvalho, *Toda a América*, Rio de Janeiro 1926, S. 13.

wählen. Als erster tat das, noch spielerisch, Mário de Andrade schon in seiner *Paulicéia desviada* von 1922 mit seiner berühmten Selbstdefinition: "Sou um tupi tangendo um alaude." Und Oswald repliziert 1925 in dem Gedicht "O erro do português" mit den Versen:

Quando o português chegou
 Debaixo duma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fôsse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 o português.¹²

Da konnte auch Plínio Salgado nicht zurückbleiben und kreierte für seine Bewegung wenigstens den spirituellen Bezug zum "Indio", indem aus dem "Verde-Amarelismo" die "Anta"-Gruppe rund um das Symbol des Tapirs als Totemtier der indianischen Rasse wurde. Gleichzeitig übt er Kritik an der ersten Phase des Modernismus, der er vorwirft, nun doch wieder Techniken aus Europa übernommen und sich damit von der Realität Brasiliens entfernt zu haben. So heißt es in einem programmatischen Aufsatz von Plínio Salgado ("O significado da Anta" von 1927) über die Texte, die in der ersten Generation modernistischer Zeitschriften erschienen waren:

Essa conformidade de expressões, essa oficialização de técnica revelam, por certo, [...] um estado de espírito cultural, que não corresponde a uma realidade nacional, e tem mesmo muita porção de Europa.

"Anta" wird dagegen als Totem der indianischen Rasse vorgestellt zu einem Symbol der Ablehnung der Europa-Neuankömmlinge:

Tótem de uma raça que desapareceu, que significa, racialmente? Que não deve aqui predominar nenhuma corrente imigratória, pois nem o próprio índio predominou.¹³

1928 schließlich definiert auch Oswald seinen "barbarischen" Brazilianer als wenigstens geistigen Indio. Er fügt dessen Bild jedoch – im Unterschied zu der verklärenden Tradition des brasilianischen

12 Oswald de Andrade, *Poesias reunidas (Obras completas, Bd. 7)*, Rio de Janeiro 1974: Correlização Brasileira, S. 177.

13 *Tempo*, S. 286 f.

Indianismus von Gonçalves Dias und José de Alencar an – die Eigenschaft hinzu, die gerade mit den brasilianischen Indios seit Hans von Staden assoziiert wird: den Kannibalismus. Über die Wahl dieses nationalen Symbols ist viel geschrieben worden – zu Recht hat man auf Picabias "Manifeste Cannibale Dada" und seine mit Tzara herausgegebene kurzlebige Zeitschrift *Cannibale* ebenso verwiesen wie auf die symbolische Verwertung des Kannibalismus in Marinettis Erzählung "Il Negro"¹⁴. Mit Oswalds *Revista de Antropofagia* in den Jahren 1928/29 gewinnt das Kannibalenbild jedoch eine neue Dimension als Inkarnation der ursprünglichsten, vorkolumbianischen "brasilidade", die nun durch die europäische Avantgarde plötzlich wieder auf der Höhe der Zeit ist.

So veröffentlicht Oswald de Andrade in der ersten Nummer der *Revista de Antropofagia* vom Mai 1928, die auf dem Titelbild die Illustration zu Hans von Stadens zitiertem Kannibalen-Buch zeigt, sein "Manifesto antropófago", in dem er erneut das "Import-Bewußtsein" verurteilt: "Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida."¹⁵ Im weiteren wird diesem europäischen Denken, unter halb-ironischer Bezugnahme auf die europäische Ethnologie, ein indigenes gegenübergestellt. Denn wenngleich Oswald über den berühmten französischen Anthropologen Lucien Lévy-Bruhl wie folgt scherzt: "E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl (sic) estudar", stellt er sich dieses neue Bewußtsein als von Lévy-Bruhls "participation" geprägt und durchaus prä-logisch vor: "Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa" – "Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.". Durch dieses *andere* Denken würde dann "das für Amerika angekündigte Goldene Zeitalter" begründet.

In der selben Nummer macht Osvaldo Costa das Programm unter Bezugnahme auf Oswalds erwähntes Gedicht noch deutlicher: es geht darum, dem edlen Wilden sein europäisches Gewand "auszuziehen"

14 Benedito Nunes, *Oswald canibal*, São Paulo 1979.

15 Zitiert nach dem Reprint in Originalgröße: hg. Augusto de Campos, *Revista de Antropofagia*, Reedição da revista literária publicada em São Paulo, 1ª e 2ª "Dentições" 1928-1929, S. Paulo 1976. Im Vorwort zeigt de Campos übrigens schon vor Nunes, daß auch diese radikal antieuropäische Bewegung europäische Vorläufer von Alfred Jarry bis zu Francis Picabias Zeitschrift "Cannibale" sowie seinem *Manifesto Cannibale Dada* hat (ebda., S. 12).

und sich damit zugleich von europäischen Krisenphänomenen wie dem Zweifel zu befreien:

Portugal vestiu o selvagem. Cumpre despil-o. Para que elle tome um banho daquella "inocência contente" que perdeu e que o movimento antropophago agora lhe restitue. [...] Nós queremos o homem sem a duvida, sem siquer a presumpção da existencia da duvida: nú, natural, antropophago.¹⁶

So kann es zu einem wahren Kult des Tupi-Indianers als Art "idealem Barbaren" kommen, der gewisse nietzscheanische Züge trägt; ein Kult, der in Oswald de Andrades berühmt gewordenem (und nur teilweise ironischem) Dictum "Tupy, or not Tupy that is the question" gipfelt (im Manifest und in mehreren anderen Nummern der *Revista Antropofágica*). Ausgerechnet das, was in der europäischen Tradition gegen den Mythos vom Edlen Wilden ins Treffen geführt worden war, der Kannibalismus, wird nun zur Tugend erhoben; er dient aber auch metaphorisch für die Beschreibung der Grundtendenz der Bewegung, denn es gilt die europäische Kulturtünche aufzufressen und zu verdauen, damit der Weg frei wird zu einem neuen, "geistigen Tupi", der nicht vom europäischen Denken verschont geblieben ist, wohl aber dieses verdaut und überwunden hat.

Dabei gehen die "Menschenfresser" keineswegs ohne dadaistischen Humor vor: das beginnt mit der Benennung der Zeitschriftenserien als "dentições" und geht bis zur Begründung einer neuen Zeitrechnung vom Augenblick der Auffressung des ersten portugiesischen Bischofs in der Kolonie, der zu allem Überdruß Sardinha hieß. So datierte Oswald sein "Manifesto de Antropofagia" mit dem indianischen Namen São Paulos wie folgt: "Em Piratininga, Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha". Und so spricht er in diesem Manifest seine Thesen nicht ohne selbstironische Pointen aus: "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará." Aber auch dieser Humor, soweit er der brasilianischen Fröhlichkeit entspricht, wird als autochthon dargestellt: "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade."

16 Ebda., S. 8.

Dieses neue Selbstgefühl zeigt sich auch im Umgang mit der europäischen Avantgarde: Als 1929 Benjamin Péret nach São Paulo kommt, wird die europafeindliche Tendenz der 3. Nummer der *Révolution Surrealiste* unter Artaud beim Wort genommen, dessen "Brief an die Rektoren der europäischen Universitäten" ohne Namensnennung zitiert wird, als hätte Artauds Ausschluß aus der Gruppe und deren Bindung an die KP nie stattgefunden; so wird der Gast als eine Art Pilger aus einer Vorläuferbewegung in einem von der Bühne der Weltkultur abgetretenen Kontinent begrüßt:

Está em São Paulo Benjamin Péret, grande nome do surrealismo parisiense. Não nos esqueçamos que o surrealismo é um dos melhores movimentos pré-antropofágicos. [...] Foi esse grupo que disse numa carta aberta aos reitores das Universidades Europeas: [Es folgt das Zitat, in dem Artaud die Rektoren als "plaie d'un monde" bezeichnet und auffordert, die Bildung der Jugend den weisen Asiaten der Buddhaschulen zu überlassen.] Nunca antes soprara tão alto o desespero final dos cristianizados. Depois do surrealismo, só a antropofagia.¹⁷

Zwar steht Mário de Andrade zu diesem Zeitpunkt seinem Namensvetter und den Bestrebungen sowohl der "Anta" wie der "Menschenfresser" ferne und wird dadurch auch – mit dem gesamten Modernismus der ersten Jahre – zur Zielscheibe härtester Kritik. Ausgenommen davon bleibt jedoch sein Roman *Macunaíma*, der ein "indianisches" Sujet hat: "*Macunaíma* é o nosso livro ciclico, a nossa Odysseá. Mas elle já cede á aproximação da "descida" antropofágica. – *Macunaíma* pois, os antropófagos a reivindicam para si"¹⁸. Das

17 Ebda., aus der 2. "Dentição" stammend, die als wöchentliche Seite des *Diário de São Paulo* zwischen März und August 1929 erschien. Der zitierte Artikel ist in der ersten derartigen Ausgabe (vom 17.3.1929) enthalten (zitiert nach obigem Reprint).

18 Ebda., Nr. vom 14.4.1929, Artikel "Moquem. II. Hors d'oeuvre" von Osvaldo Costa unter dem Pseudonym "Tamandare". Diese Verbundenheit der Anthropophagen zeigt sich auch in einem Erzählgedicht des Mitherausgebers der *Revista de Antropofagia*, Raul Bopp, dem 1931 veröffentlichten *Cobra Norato*, in dem ebenfalls eine Verquickung der modernen Zivilisation mit (diesmal weitgehend erfundenen) indianischen Legenden in einer von magisch-mythischem Denken geprägten Welt der ständigen Metamorphose stattfindet, in der Raum und Zeit aufgehoben sind und auch die Suche nach einem irdischen Paradies, den *Terras-do-Sem-Fim* ihren Platz hat. Erdmute Wenzel White hat diesen Text mit *Macunaíma* gemeinsam ganz den Intentionen dieses Beitrags entsprechend als die erste brasilianische Rezeption des Surrealismus durch Verquickung mit indianischen Mythen gedeutet: E.W.W., *The Folklorization of Surrealism in Two Brazilian Masterpieces: "Macunaíma" and "Cobra Norato"*, in P.E. Earle / G. Gullón (Hgr.):

zeigt, wie sehr dieser Roman als synthetischer Ausdruck der Gemeinsamkeiten in diesem bewegten Jahrzehnt der brasilianischen Geistesgeschichte empfunden worden ist. Vor diesem Hintergrund einer sich ständig radikalierenden "Los-von-Europa"-Bewegung, die sich als Symbolfigur den bewußt unzivilisierten (das heißt nicht von christlichen Tugenden angekränkelten) Indianer sucht und dabei nicht zuletzt durch die europäische Zivilisationskritik der Avantgarde beeinflusst worden ist, ist *Macunaíma* deshalb oft als radikalster Versuch des Entwurfs einer brasilianischen Identität im Kontext des Modernismo gesehen worden.

Macunaíma. O herói sem nenhum caráter ist ein etwa 250 Seiten umfassender Erzähltext, den Mário de Andrade im Jahr 1928 unter der Bezeichnung "Rapsódia" herausbringt. In einem offenen Brief an Raimundo Moraes (*Diário Nacional*, S. Paulo, 20.9.1931) porträtiert der Autor sich selbst als "Rhapsoden", der wie die Bänkelsänger des Brasilianischen Nordostens alles Gelesene und Gehörte in eigenen Gesängen (Cantorias) verarbeitet, ohne selbst erfinderisch zu werden. Es ist klar, daß ein Buch mit derart "rhapsodischem" Charakter in der Tradition des Anti-Romans des 18. Jahrhunderts steht, die bereits Mário de Andrades *Amar, verbo intransitivo* geprägt hatte und zu der auch der schelmenhafte Anti-Held *Macunaíma* bestens paßt. Dementsprechend wandelt der Autor das verarbeitete Mythenmaterial in erster Linie humoristisch, ja bisweilen parodistisch um. Als Kompositionsprinzip stellt sich in avantgardistischer Tradition die spielerische, assoziative Improvisation (im durchaus musikalischen Sinne) dar, diesmal über ein vorgegebenes Material folkloristischer Herkunft aus verschiedenen Sammlungen und aus den persönlichen Studien des Autors (der sich schon damals als Volksliedsammler betätigte).

Im wesentlichen ist *Macunaíma*, wie erwähnt und vom Autor stets einbekannt, aus dem Mythenmaterial aufgebaut, das der deutsche Ethnologe Theodor Koch-Grünberg während einer Forschungsreise

Surrealismo / Surrealismos – Latinoamérica y España, Philadelphia 1977, S. 92-98. Dort wird auch die "Antropofagia"-Bewegung im Sinne einer Verquickung surrealistischer Theorie (ich füge hinzu: der ersten Phase) und indianischer Volkskultur gedeutet: "By associating the theories of André Breton with indigenous folklore, Antropofagia opened up an unexplored territory of modern artistic creation." (ebda., S. 92).

1911-1913 im Grenzgebiet zwischen Brasilien, Guyana und Venezuela aufgrund der Erzählungen indianischer Kontaktleute gesammelt, aus dem Portugiesischen seines Dolmetschers ins Deutsche übertragen und 1916 im zweiten Band seines fünfbändigen Werks *Vom Roraima zum Orinoco* veröffentlicht hat. Es handelt sich dabei um Mythen der Taulipang- und Arekuna-Indianer, die mit den Tupi kaum verwandt und auch nur begrenzt als "Brasilianer" anzusprechen sind, und Mário de Andrade ist sich – im Unterschied zu manchen "Anthropophagen" – dieser Tatsache auch durchaus bewußt; er bedient sich ihrer nämlich im zweiten Vorwortentwurf zur Abwehr der Idee, er habe ein Symbol der brasilianischen Nationalkultur schaffen wollen:

O próprio herói do livro que tirei do alemão de Koch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. É tão o mais venezuelano ... Essa circunstância do herói do livro não ser absolutamente brasileiro me agrada como o que. [...] Agora: não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira.¹⁹

Die Mythenfigur Maku-naima, was Koch-Grünberg etymologisch als "Der Große Böse" wiedergibt, ist ein Stammesheld, der einerseits als "großer Verwandler" und auch Schöpfer wirkt (er hat die Menschen sowie die meisten Tiere und Pflanzen geschaffen), gleichzeitig aber auch deutlich Züge des nordamerikanischen "Trickster" (Schelms)²⁰ trägt: Koch-Grünberg beschreibt ihn als "tückisch und schadenfroh", zudem ist er auch als Schöpfer bisweilen dumm und ungeschickt, wenigstens zu Beginn. Die wesentliche Neuerung Mário de Andrades liegt in einer Transposition der meisten Geschichten in die moderne Großstadt São Paulo, in die der Held auf der Suche nach dem Amulett ("Muiraquitã") seiner in den Himmel entrückten Amazonen-Gattin gelangt, um dort einen langwierigen, durch verschiedene Episoden unterbrochenen Kampf um das Amulett mit dem menschenfressenden Riesen Piaimã (der auch den italienischen Namen Venzeslaw Pietro Pietra trägt) auszufechten. Hier nützt Mário de Andrade die komischen Effekte, die sich aus der Verarbeitung der Erfahrungen der technisierten Zivilisation "durch die Brille des Pri-

¹⁹ *Tempo*, S. 292.

²⁰ Koch-Grünberg, a.a.O., S. 5. Zum Trickster vgl. Radin-Kerényi-Jung, *Der göttliche Schelm*, Hildesheim ¹1979.

mitiven" ergeben. Wir haben es dabei mit einem Versuch der Bewältigung neuer Lebenserfahrung durch die Mythe zu tun, wie er etwa in den "Cargo"-Mythen der Südsee auftritt²¹. Im Falle *Macunaímas* ist dieser Zusammenprall in erster Linie humoristisch ausgenützt, indem der Autor sich der Kunstgriffe der komischen Verfremdung bedient, die bei der Betrachtung der eigenen Zivilisation durch "fremde Augen" von den *Lettres persanes* bis zu Scheurmanns *Papalagi* immer schon verwendet wurden.

Während also der erste Teil, der *Macunaímas* Kindheit behandelt, ziemlich getreu aus den tatsächlichen *Macunaíma*-Mythen übernommen und neu gruppiert ist, beginnt mit dem Auszug *Macunaímas* und seiner Brüder aus ihrer ursprünglichen Heimat eine Adaptierung von ganzen Erzählungen und Einzelmotiven an das moderne Brasilien, wobei Funktionen der ursprünglichen Mythe (wie etwa die ätiologische Funktion) weitgehend beibehalten werden. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist die Mythe vom "Augenspiel" (Nr. 46 bei Koch-Grünberg, der auch die Verwandtschaft zu zahlreichen nordamerikanischen Stammesmythen nachweist):

In der Originalversion schickt die Krabbe ihre Augen zum Spiel an den Meeresstrand und ruft sie wieder zurück. Der neugierige Jaguar will das auch versuchen; als er es trotz Warnung tut, werden seine Augen von einem Fisch gefressen, und er verfolgt nun die Krabbe, um sich zu rächen, kann sie jedoch nicht sehen, so daß sie in ihrem Versteck unter dem Blattstiel eines Palmblattes unerkannt bleibt. Aus diesem wird die Rückenschale, die die Krabben heute noch haben, während der Jaguar schließlich vom Königsgeier ein neues Paar Augen bekommt. In der "Rhapsodie" erzählt *Macunaíma* einem Liebespaar in São Paulo diese Mythe mit einigen Veränderungen: Der Jaguar übernimmt die Rolle der Krabbe, seine ursprüngliche fällt einer schwarzen Tigerin zu. Es kommt zu einer viel ausgehnteren Verfolgungsjagd, während der der Jaguar sich Räder an die Füße bindet, einen Motor verschluckt, zwei Glühwürmchen als Leuchten zwischen die Zähne steckt, einen Benzinkanister trinkt, sich mit Wasser kühlt und schließlich eine Karosserie aus einem Bananenblatt formt (eine entfernte Reminiszenz des ursprünglichen Palmblattes). Der Leser ist natürlich nicht mehr überrascht, daß auf diese Weise das Entstehen der "Automobilmaschine" erklärt wird, deren Söhne und Töchter dann "Ford, Chevrolet" usw. heißen.

Mário de Andrades "brasilianische Odyssee" ist also ein höchst unheiliges und unerntes Nationalepos: Der Autor bringt durch die Übersetzung indianischer Mythen in die Alltagssprache der bra-

21 Vgl. Rolf Eickelpasch, *Mythos und Sozialstruktur*, Düsseldorf 1973, und seine Ausführungen zum Cargo-Mythos (v.a. S. 99-123).

silianischen Großstadt zahlreiche komische Effekte hervor, die in manchem sogar an den *Quijote* als den Vertreter einer ebenfalls alogischen Weltsicht in einer – für den zeitgenössischen Leser – modernen Umgebung gemahnen. In diesem Zusammenhang muß auch die Titelformulierung "herói sem nenhum caráter" gesehen werden, die Meyer-Clason etwas ungenau mit "Held ohne jeden Charakter" übersetzt, was mir zu sehr auf den Bereich des Moralischen hinzudeuten scheint. Dem gegenüber spricht Mário de Andrade in seinem zweiten Vorwortentwurf von "falta de caráter no duplo sentido de indivíduo sem caráter moral e sem característico", rückt Macunaíma also wenigstens in der Formulierung unerwartet nahe an Musils *Mann ohne Eigenschaften*, dessen erster Band allerdings erst 1930 erschienen ist, so daß Mário de Andrade ihn nicht einmal theoretisch gekannt haben könnte. Tatsächlich geht es ihm ja auch nicht um eine Eigenschaftsverweigerung im Musil'schen Sinne, sondern eher um die national-psychologische und natürlich mit dem Programm der Begründung einer *brasilidade* verbundene Feststellung, der Brasilianer habe keinen Nationalcharakter bzw. keine typischen nationalen Eigenschaften:

O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. [...] Pois quando matutava nessas coisas topei com Macunaíma no alemão de Koch-Grünberg. E Macunaíma é um herói surpreendentemente sem caráter [Gozei].²²

In dieser Formulierung des ersten Vorworts stellt er also die Genesis des Buches so dar, als ob ihm bei seinen Überlegungen im Rahmen des modernistischen Erneuerungsprogramms in Koch-Grünbergs Mythensammlung sozusagen ein Exempel der fehlenden Identität präsentiert worden sei. Das Seltsame daran ist nun, daß Macunaíma bei dem deutschen Ethnologen durchaus Charaktereigenschaften hat: Er wird ja ausdrücklich als "ränkesüchtig, schlau, tückisch, schadenfroh, tölpelhaft und prahlerisch" bezeichnet. Das sind, wie erwähnt, im wesentlichen die Eigenschaften des "Trickster" aus dem gleichnamigen Mythenzyklus der nordamerikanischen Indianer. Es sind aber zum Teil auch die Eigenschaften, die der Modernist Paulo Prado in seinem ebenfalls 1928 erschienenen Essay *Retrato*

22 *Tempo*, S. 289.

*do Brasil*²³ dem brasilianischen Volkscharakter zuschreibt. Wie kann der Autor trotzdem zu der Meinung gelangen, schon in seiner Vorlage sei der Held eigenschaftslos?

Die Eigenschaftslosigkeit des Romanhelden läßt sich wohl nur als ein Fehlen eines einheitlichen Charakters im Sinne der Gesetze des realistischen Romans einerseits und als Mangel an einer moralisch eindeutig klassifizierbaren Haltung des mythischen Helden andererseits deuten. In beiden Fällen erscheint Mário de Andrade nationalpsychologische Folgerung (die Brasilianer haben keine nationale Identität, sind also eigenschaftslos, daher ist Macunaíma die typische Verkörperung des Brasilianers) freilich zweifelhaft. Oder sollte damit die Unreife, die Sprunghaftigkeit eines noch nicht entwickelten Charakters gemeint sein? Im 1. Vorwortentwurf wird der Brasilianer einmal mit einem Halbwüchsigen verglichen ("Está que nem o rapaz de vinte anos; a gente mais o menos pode perceber tendências gerais, mas, ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma"). Aber auch das ist Macunaíma ja eigentlich nicht: Eine (auch nur angedeutete) Entwicklung seiner Charakterzüge ist kaum feststellbar, von Anfang bis Ende bleibt er eher boshaft, hauptsächlich an leiblichen (und besonders sexuellen) Genüssen interessiert und wiederholt ständig seinen Lieblingssatz "Ai! Que preguiça!".

Man könnte natürlich versuchen, von Mário de Andrade nationalen Bewußtseinsbildungs-Programm abzusehen und das Werk sozusagen gegen die verbalisierte Absicht seines Autors doch im Sinne der Musilschen Eigenschaftslosigkeit zu deuten. Macunaíma wäre dann der bewußt Nichtangepaßte, das Symbol der Verweigerung sozialer Identität durch einen Menschen eines anderen Kulturkreises, dem die moderne Zivilisation nichts anhaben kann. Ein wenig in diese Richtung dürfte die Interpretation der "Antropofagos" gegangen sein, die *Macunaíma* wie erwähnt für ihre Bewegung reklamierten. Denn der eigenschaftslose Mensch in der indianischen Inkarnation – das ist doch zugleich auch der "homen nú, natural, antropofago", als den Osvaldo Costa den Tupi-Indianer vorgeführt hat, um aus ihm das Leitbild der "Antropofagos" zu machen. Freilich geht es bei diesen Interpretationsansätzen nie um Eigenschaften an sich, sondern um die sozial anerkannten Eigenschaften, die im Rah-

23 Vgl. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo³1987, S. 400.

men des Weltbilds einer europäischen oder europahörigen Gesellschaft die "Person" ausmachen. Dieser "Lack" soll dem Wilden abgewaschen werden, damit darunter – ja, eben seine natürlichen *Eigenschaften* zum Vorschein kommen, die durch keinerlei christlich-moralische Vorbehalte gehemmt werden dürfen. Dieser Interpretationsansatz ließe sich weiter verfolgen bis zu einer Konfrontation mit Oswald de Andrades philosophischem Spätwerk, *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950) und *A Marcha das Utopias* (1953), zwei Abhandlungen, in denen er, nach einem politisch begründeten Intermezzo im Sozialistischen Realismus, die Gedanken der Anthropophagie wieder aufnimmt und ein auf der Hegelschen Dialektik aufgebautes Schema entwickelt, das sich unschwer in das Thema der Suche nach einem durch die Verwendung mythisch-magischer Bewußtseins-elemente geprägten Paradies einordnen ließe: Als Thesis steht da "o homem natural", dem als Antithese "o homem civilizado" entgegengestellt wird. Die ausständige Synthese, den "homem natural tecnizado" sollte die "Antropofagia" bringen.

Bei all diesen Denkspielen darf freilich das notwendige Korrektiv nicht fehlen: Mário de Andrade ist diesen Programmen stets fern gestanden und auch sein *Macunaíma* ist in erster Linie nicht als philosophisches Werk der Identitätssuche zu betrachten; es ist auch ein "livro de férias", dessen wesentlichstes Bauprinzip der Humorismus bleibt; dazu ist es aber auch, wie Emir Rodríguez Monegal feststellt, "ein mythopoetischer Schöpfungsakt", das heißt ein Akt dichterischer Schöpfung, der sich, angeregt durch ästhetische Überlegungen der Avantgarde, bewußt Verfahren der mythischen Erzählung zunutze macht, um sie spielerisch umzusetzen.

Macunaíma: me servindo aliás sem consciência preestabelecida disso, por instinto, duma alógica sistemática, embora satírica ou coisa que o valha, o carácter religioso do livro ficou acentuado.²⁴

Freilich sind die meisten Ansätze des Modernismus zur ästhetischen Erneuerung und zur Mytho-Poiesis im beschriebenen Sinn nicht weiter verfolgt worden: die unmittelbar folgende Epoche der brasilianischen Literatur wird eher von einem neuen Regionalismus bestimmt, so daß es in Brasilien noch weniger als in Hispanoamerika

²⁴ *Tempo*, S. 295.

zu einer durchgehenden Traditionslinie von der Avantgarde angeregter Strömungen kommt: An die modernistischen Strömungen schließt erst João Guimarães Rosa in den 50er Jahren an, einen umfassenden Bezug auf die europäische Avantgarde *und* ihre Rezeption bei den brasilianischen Modernisten findet man erst in dem Werk Darcy Ribeiro, vor allem in seiner *Utopia selvagem* von 1982, einer Art "conte philosophique" im Stil der französischen Aufklärer, in dem er die 500jährige Geschichte lateinamerikanischer Identitätssuche durch die Aktualisierung europäischer Paradiesmythen humoristisch "zu Ende bringt". Ob es am spielerischen Unernst liegt, daß Mário de Andrade Anwendung avantgardistischer Ästhetik auf von der Ethnologie bereitgestelltes Material in der brasilianischen Literatur keineswegs Schule gemacht hat, ob an der politischen Entwicklung des Landes (insbesondere der Regierung von Getúlio Vargas, die jede ästhetisch revolutionäre Bewegung unterdrückte und viele Autoren, darunter sogar den Bolschewistenhasser Oswald de Andrade, in ein politisch oppositionelles Engagement trieb, dem sie, wenigstens vorübergehend, ihr Streben nach ästhetischen Neuerungen opferten), oder einfach an der Irrealität der indianischen Identifikationsfigur in einem Staat, der seine Indianer ebenfalls weitgehend eliminiert hatte oder noch zu eliminieren im Begriffe war, das muß im Rahmen dieser Betrachtung dahingestellt bleiben. Ein ernsthaftes Programm des vollständigen "Kultur-Verdauens" mußte jedenfalls daran scheitern, daß der (doppelt europäisch angeregte) Magen sich am Ende hätte selbst verdauen müssen. Mário de Andrade hat das erkannt und die Tupi-Begeisterung seines Namensvetters deshalb nie voll geteilt; er ist sich seiner Wurzeln in der europäischen Kultur zu sehr bewußt. Noch im Februar 1928, also im Erscheinungsjahr von *Macunaíma*, gibt er dieser Problematik in seinem Gedicht *Improviso do Mal da America* Ausdruck, das mit der Zeile beginnt: "Grito imperioso de brancura em mim ..."; dieser Charakter des "Weißen" wird als fremdes Erbe in einem nichteuropäischen Kontinent empfunden ("Me sinto branco, fatalisadamente um ser de mundos que nunca vi"), aber letztlich – gegen die Tupi-Ideologie der "Antropofagos" – von dem "tragischen Harlekin" Mário de Andrade dennoch bejaht:

Mas eu não posso não me sentir negro nem vermelho!
 De certo que essas cores também tecem minha roupa arlequinal,
 Mas eu não me sinto negro, mas eu não me sinto vermelho,
 Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,
 Purificado na revolta contra os brancos, as patrias, as
 guerras, as posses, as preguiças e ignorancias!
 Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre de America!
 Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de
 raças!²⁵

Man mag ja zu Recht gegen all diese Denkspiele einwenden, daß der Indio in der brasilianischen Gesellschaft damals schon völlig an den Rand gedrängt und nur noch symbolisch präsent war, wenngleich die Ausrottungsfeldzüge im Amazonasgebiet erst später in voller Härte einsetzten. Nichtsdestoweniger ist offensichtlich, daß schon Verschmelzung der positiv besetzten Begriffe Natur und Unbewußtes, ergänzt durch den einheimischen Primitiven (Aragon: "La nature, c'est mon inconscient" – Asturias: "inconciente indígena"), zu einer programmatischen Suche nach dem genuin Lateinamerikanischen oder Brasilianischen führt. Bei aller humoristisch-dadaistischen Selbstaufhebung ist gerade in der Wahl des Kannibalen als Leitbild der Bewegung der Antropófagos auch schon ein Körnchen des kämpferischen Bekenntnisses zu einer Dritte-Welt-Identität enthalten, das etwa der Kubaner Fernández Retamar 1972 in seinem Essay *Calibán* ablegt. Schließlich kann man gerade in der Realitätsferne des "spirituellen Indio-Kannibalen", der von den brasilianischen Modernisten entworfen wird, auch einen Vorteil gegenüber den vielleicht ebenso realitätsfernen, sich dies aber nicht eingestehenden Konstrukten bei Asturias und Carpentier sehen.

Man kann sich ja kaum einen größeren Gegensatz vorstellen als er zwischen Mários verzweifelter Bekenntnis der inneren Zerrissenheit und dem späteren Anspruch eines Asturias besteht, für die Indios zu sprechen, ja selbst der "Gran Lengua" der Mayas zu sein. Hier ist keine Wertung am Platz, aber vielleicht doch ein Sympathiebekenntnis: Man ist für Mário de Andrade Augenmaß und seinen Humor als heutiger Leser dankbar.

25 M. de Andrade, *Poesias completas*, (*Obras completas* II), São Paulo 1955, S. 285.

RESUMEN

La vanguardia europea suscitó, en el contexto latinoamericano, el primer movimiento verdaderamente autóctono, es decir, un movimiento literario que, partiendo de ideas y preguntas europeas, llegó a crear algo nuevo, típicamente latinoamericano y en algunos casos incluso opuesto al "espíritu europeo". Sin embargo, este movimiento radicalmente antieuropeo se manifestó en Hispanoamérica sólo cuando regresaron los escritores que, como Asturias y Carpentier, habían pasado varios años en París y tuvieron que abandonar Europa antes de la Segunda Guerra Mundial.

En Brasil, un proceso parecido se había desarrollado ya varios años antes, en la década de los años 20, o sea, casi contemporáneamente al mismo movimiento vanguardista en Europa. Los brasileños, tradicionalmente "afrancesados", siguieron el desarrollo de los movimientos vanguardistas en París con mucho interés, sea que viajaban constantemente a París como Oswald de Andrade, sea porque leían regularmente las más interesantes revistas de allá, o sea porque se hicieron amigos de "poetas vanguardistas visitantes", tales como Blaise Cendrars. En una primera fase, la influencia de la vanguardia europea que recomendaba a los latinoamericanos volver las espaldas a Europa se tradujo en un programa de "americanismo" o "brasili-dade", por ejemplo en el manifiesto "Pau-Brasil" de Oswald de Andrade que sugiere una poesía "de exportación" en vez de la de importación vigente hasta la fecha, o en el "verde-amarelismo" nacionalista y anti-inmigratorio de Plínio Salgado. Lo que falta en este momento es un símbolo de esta nueva identidad nacional, símbolo que se busca en el pasado precolombino y, con esto, en la figura del indio, en la actualidad ya un ser completamente marginado dentro de la sociedad brasileña. Ya Mário de Andrade se autodefine en 1922 "Sou um tupi tangendo um alaúde"; los nacionalistas de Salgado escogen un "totem indiano" en el movimiento "Anta"; y finalmente, Oswald de Andrade y sus amigos se recuerdan de la fama de caníbales de los indios brasileños y fundan el movimiento de "Antropofagia" en el que el "indio espiritual" ("Tupy or not tupy that is the question") brasileño tiene que "comer" y "digerir" la cultura europea con la cual fue "vestida" por los portugueses. Los "antropófagos" quieren ahora "desnudarlo" para que adquiera otra vez su "inocencia perdida" de hombre

"desnudo, natural y antropófago" libre de las dudas de la época moderna.

Finalmente este concepto se tradujo en un libro: en la "Rapsódia" *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, compuesta por Mário de Andrade, que no forma parte del grupo de los antropófagos. Sin embargo, éstos lo "reivindicaban para sí" como "Odyssea" brasileña. El texto es una composición libre basada en mitos indígenas coleccionados algunos años antes por el etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg y re-traducidos al portugués por Mário de Andrade. El protagonista Macunaíma tiene algunos rasgos del "pícaro divino", o sea del "trickster" de los indios norteamericanos. En la "Rapsódia" viaja al São Paulo moderno y trata de comprender el mundo de la metrópoli del siglo XX con la ayuda de sus conceptos míticos, de un modo parecido a los mitos "Cargo" de la Polinesia actual. Además, el texto está lleno de un humor un poco dadaísta, de tal manera que combina como los textos antropófagos el interés por el indio, suscitado por el exotismo de la vanguardia europea, con los juegos lingüísticos típicos del dadaísmo.

Pero mientras que Oswald trata más tarde de construir un sistema filosófico coherente (y hegeliano) sobre la idea de una vuelta al "indio espiritual", Mário es consciente de que los intelectuales brasileños no pueden negar totalmente la herencia cultural europea: "me sinto só branco, fatalisadamente um ser de mundos que nunca vi", escribe en su poema "Improviso do Mal da America" en 1928. El mismo problema se planteará otra vez, casi veinte años más tarde, en Hispanoamérica durante el realismo mágico y lo real maravilloso, ambos movimientos inspirados por la vanguardia europea.

En la literatura brasileña no hay una tradición ininterrumpida de movimientos inspirados por la vanguardia: después de 1930, predomina el regionalismo, y sólo con Guimarães Rosa en los años 50 y, sobre todo, con Darcy Ribeiro, en los años 80, se reanuda la tradición de los métodos vanguardistas y del tema de la identidad en el contexto utópico de la tradición europea, esta vez con todos los métodos de una intertextualidad lúdica y humorística.