

Un viaje por los pliegues del sujeto Del consumo a la aprehensión del “otro” en *O turista aprendiz*

por Alejandra Mailhe
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Este artículo analiza el ensayo de vanguardia *O turista aprendiz del modernista brasileño Mário de Andrade*. Especialmente atiende al modo en que el texto, al aprehender la cultura popular (a partir de dos viajes al norte y al nordeste brasileños), revisa críticamente una larga tradición de pensamiento nacional introyectada por el sujeto de enunciación (en tanto que intelectual) para pensar la alteridad social. Ese viaje espacial se convierte así en un inquietante desplazamiento simbólico que recorre los pliegues de la propia subjetividad, “en busca de la otredad perdida” y, al mismo tiempo, en busca de una nueva identidad para el “yo”, aspirando a liberarse al fin de los confinamientos etnocéntricos que hasta entonces impedían un intercambio (estético, cultural e incluso afectivo) más pleno con el “otro”.

¿En qué sentido hablar del “otro” implica, para la vanguardia modernista, revisar críticamente la propia identidad? Y al construir nuevas imágenes del “otro”, ¿cómo hace el modernismo (que imagina una ruptura radical con la tradición) para no apelar a los materiales heredados y reactualizar la carga ideológica que éstos portan? Este artículo¹ reflexiona sobre estas cuestiones, basándose en el análisis de *O turista aprendiz*,² el diario escrito por Mário de Andrade a lo largo de dos viajes modernistas “en busca de la alteridad perdida” (uno en 1927 a la Amazonia, y otro entre 1928 y 1929 al nordeste brasileño).³

Para indagar en torno a estas preguntas, *O turista...* resulta un texto fascinante porque construye un espacio de enunciación híbrido e inestable en diversos sentidos: explora los pliegues de un sujeto desgajado en identidades múltiples, que se mueve entre las enunciaciones del turista, el antropólogo folklorista, el etnógrafo y el esteta de vanguardia; enraizado en una larga genealogía nacional, procesa subrepticia y paródicamente varios legados literarios y antropológicos, apelando a diversos modelos discursivos internalizados y astillados en fragmentos. Estos materiales dialogan y se descomponen dentro mismo de ese sujeto de enunciación desgajado y en crisis, que oscila entre el anhelo romántico de fusión con el otro y el

¹ Este trabajo forma parte de una tesis doctoral (recientemente aprobada en la UNLP) titulada “Márgenes imaginarios. Sectores populares y cultura popular en la novela y el ensayo social brasileños del s. XIX a la vanguardia”, y llevada a cabo gracias a dos becas otorgadas por el CONICET.

² Véase Andrade, Mário de. *O turista aprendiz*, San Pablo, Duas Cidades, 1983; compilación de Ancona Lopes, T. Porto.

³ Resulta muy extensa la producción textual de Mário de Andrade, así como también la de los estudios referidos a este autor, aunque los trabajos críticos sobre *O turista...* sean significativamente escasos. De hecho, *Macunaíma*, la novela paradigmática de Mário y del movimiento modernista en su conjunto, ha recibido numerosas (y muy polémicas) interpretaciones. Un resumen introductorio (aunque parcial) sobre algunas de estas lecturas se encuentra en la edición crítica de dicha novela organizada por T. Porto Ancona Lopes (en Andrade, Mário de. *Macunaíma*, Florianópolis, CNPQ-Coleção Arquivos, 1988, pp. 194-205). Pertinentes para nuestro análisis (aunque no referidos específicamente a *O turista...*) son los trabajos pioneros también de Ancona Lopes (*Mário de Andrade. Ramais e caminho*, San Pablo, Duas Cidades, 1972, y *Macunaíma: a margem e o texto*, San Pablo, Hucitec, 1974) sobre el estudio emprendido por Mário, en torno a los años treinta, con relación al folklore, la antropología, la filosofía y el psicoanálisis. Otro trabajo relevante desde nuestra perspectiva de análisis es el de Berriel, Carlos O. (*Dimensões de Macunaíma: Filosofia, gênero e época*, Campinas, Unicamp, mimeo, 1987), quien explora la tradición filosófica a partir de la cual se organiza en *Macunaíma* la representación del trópico en oposición a la cultura europea. Sin embargo, tanto Ancona Lopes como Berriel se centran casi exclusivamente en el diálogo de Mário con las tradiciones de pensamiento europeas, y no con los linajes de discursos nacionales privilegiados en nuestra investigación.

turismo distanciado, entre la observación etnográfica y el consumo exotista (heredado de la tradición colonial, romántica, naturalista y decadente), entre el registro “objetivo” de las prácticas del “otro” y el despliegue de la propia subjetividad a partir del contacto estimulante con la alteridad.

Rompiendo con la “mirada etnográfica” heredada (que estabiliza las identidades forjando estereotipos), aquí la identidad se revela como siempre inacabada y en proceso de transformación. En ese cruce de múltiples representaciones, “uno” y el “otro” sólo pueden ser configurados de manera provisoria. El carácter fragmentario (y probablemente inconcluso) del texto, la tensión entre épocas de escritura diversas (como la proto-etnografía del s. XVI o el exotismo romántico, junto a los procedimientos vanguardistas) o el diálogo con discursos heterogéneos (crónica periodística, diario íntimo, diario de viajes, novela, ensayo folklorista, informe sociológico o etnográfico) hacen legible esta precariedad en los pliegues mismos de la enunciación.

*

El desplazamiento espacial suscita un viaje simbólico al origen de los discursos sobre la identidad y la alteridad. *O turista...* revela hasta qué punto la mirada europea y la tradición nacional, que han producido la realidad americana como paisaje geográfico y etnográfico, se interponen ante toda experiencia “inmediata”. El viaje se erige contra esa genealogía y busca forjar otros modos de percepción más legítimos. Ahora bien, ¿cómo irrumpe la “pulsión etnográfica” en el texto...?

Por medio de varios recursos, el narrador parodia el discurso colonial como origen posible del colonialismo cultural: por un lado, reelabora las primeras descripciones del territorio brasileño, jugando especialmente con la prolífica “Visión del Paraíso”⁴ que, desde el s. XVI, concibe el trópico como un escenario exuberante. Mário parodia esa tradición, citando diversos residuos propios del documento renacentista (desde las oscilaciones ortográficas o los arcaísmos hasta las analogías para aprehender la realidad americana a partir del mundo europeo, o la introducción de excusas al lector para justificar la inverosimilitud “inevitable” de lo narrado). Así por ejemplo, erigiendo nuevas versiones utópicas de “Eldorado” colonial, el narrador define el Amazonas como “uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem” (p. 61),⁵ o describe “objetivamente” espacios fabulosos como la ciudad de Itacoara (p. 81), metamorfoseada en un escenario fantástico saturado de clisés exotistas: en un collage sincrético que reintegra huellas del descubrimiento y del imaginario parnasiano finisecular, se suceden innumerables palacios marmóreos y calles líquidas por donde navegan seductoras doncellas rodeadas de metales preciosos.

El texto desenmascara las derivas genealógicas de esas “Visões do Paraíso” cuando, en la misma tesitura, parodia las aristas inverosímiles de los nacionalismos ufanistas que, al estilo de Affonso Celso o Euclides da Cunha, exaltan en entresiglos la abundancia nacional.⁶ Por medio de diversos recursos, en todos estos casos la materia narrada se des-realiza instaurándose

⁴ En alusión al ensayo clásico de Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil* (San Pablo, Brasiliense, 1994).

⁵ Más adelante, bordeando el río Amazonas, “Os mosquitinhos eram em tais milhares que a gente avançava difícil, carecendo abrir caminho com os braços [...]. Por vezes a massa dos mosquitinhos era tão compacta que Mag e Dolur, esportistas, conseguiam se sustentar, um minuto não digo, mas uns quarenta segundos no ar, nadando na mosquitada [...] ...às vezes eu paro hesitando em contar certas coisas, com medo que não me acreditem” (p. 70). Lo mismo sucede cuando el narrador le jura al lector “...que não tem nada no mundo mais sublime” pues “o aroma do pau-rosa e da macacaporanga desprendido da resina de todos os troncos era tão inebriante que a gente oscilava com perigo de cair naquele mundo de águas brabas” (p. 60).

⁶ Citando irónicamente, inventa el mito de un “apuizeiro” gigante y legendario en el que todas las variedades de abejas brasileñas han hecho su colmena. Ese seno providencial e hiperbólico parece ser capaz de alimentar generosamente... ¡a todo el pueblo brasileño!

en el plano de lo imaginario y exponiendo abiertamente el carácter arbitrario y construido obturado por la historia. Esas variantes del Paraíso retornan obsesivamente no sólo para desarticular el mito descubriendo sus inflexiones tópicas y sus fundamentos ideológicos: de este modo el narrador también expulsa el mito fuera de sí, exorcizándolo junto a otros “demonios” heredados.

El texto explora las motivaciones inconscientes que impulsan esta deconstrucción de estos estereotipos. Las circunstancias físicas del viaje por agua crean un estado semi-inconsciente que fortalece el lazo entre desplazamiento geográfico y viaje psíquico, y entre experiencia etnográfica y experiencia vanguardista.⁷

Además, la mirada del propio antropólogo/narrador se somete a un permanente análisis autocrítico: ya no hay exploración posible de tierras o alteridades desconocidas; lo que resta es la exploración del “otro” contenido en “nosotros”. Un nuevo territorio debe ser forjado por la propia conciencia poética, ya no para explorar los exotismos externos sino a los exotistas internalizados. En el inicio —material y simbólico— del viaje y del texto, irrumpe el automatismo condicionado por la imaginación colonial, poniendo en evidencia hasta qué punto ese registro emerge como el retorno a la superficie de un residuo inconsciente, todavía no controlado por el desgajamiento autocrítico.

Pero paulatinamente *O turista...* irá exorcizando las propias fabulaciones latentes, desarmando paródicamente sus consecuencias ideológicas. Al mismo tiempo explorará las potencialidades literarias contenidas en esos residuos, expandiendo su contenido poético. Así, efectúa un doble movimiento de catarsis de los constreñimientos ideológicos y de expansión estética, de superación de la exotización del “otro” y de nostalgia por ese potencial exotista perdido. A ese reflejo condicionado por la tradición se opone “por primera vez” el desdoblamiento dialógico del yo, desplazándose conscientemente por las alteridades internalizadas junto con el lenguaje, para así desautomatizar la identidad.⁸ La subjetividad se fractura, tornándose polifónica no sólo en el interior del sujeto: bajo la proyección subconsciente de los estereotipos culturales, también la comitiva del viaje adquiere ribetes oníricos, encarnando una teatralización catártica de los conflictos del yo: del grupo emergen fabulosos científicos y explotadores extranjeros, ávidos de instrumentalizar (en términos simbólicos o materiales) la alteridad americana.

Ese autoanálisis del exotismo internalizado, junto con la exploración del inconsciente y la imaginación, conducen a fantasear contactos “oníricos” (deseados y temidos a la vez) con alteridades “imposibles”, delineando un Brasil exótico siempre dislocado o fuera de lugar, legible apenas en las huellas de la memoria colectiva con que el sujeto organiza su inconsciente.

También el relato de los sueños permite procesar los conflictos culturales que sesgan al narrador:⁹ reformulando los imaginarios heredados, por momentos el texto recupera versiones fabulosas y arcaicas sobre los “bárbaros” imaginarios del Amazonas. Como si fuese imposible (al menos todavía) un encuentro con el “otro” no mediado por la ideología, el texto dibuja en el discurso un mapa cultural anómalo, semejante a las cartografías fantásticas diseñadas por los primeros conquistadores, cuyas huellas aun impulsan la enunciación. Así, al internarse en el río Amazonas proliferan las tribus exóticas que exhiben cualidades físicas increíbles o pautas culturales que invierten radicalmente los patrones occidentales (esas fábulas imaginan sobre

⁷ Así, “...de tanto mexe-que-mexe o fato é que bateu uma tonteira engraçada [...]. Minha cabeça triplicou a lei da atração e ondula no ar buscando no vento resistências que a almofadem” (p. 210).

⁸ Insistentemente el narrador reflexiona sobre los límites del lenguaje para dar cuenta de una experiencia intensa que perturba la antigua estabilidad del sujeto.

⁹ Por ejemplo, el narrador se imagina que pronuncia ante los indios un discurso en tupi que desencadena la carcajada indígena —por los absurdos lingüísticos cometidos por el “turista aprendiz”— y el terror de los viajeros, que creen que serán comidos (p. 56). Allí, jugando con un malentendido cultural complementario del que formula Lima Barreto en su *Triste fim de Policarpo Quaresma*, esa pesadilla pone en evidencia, con humor, hasta qué punto el problema de la heterogeneidad cultural sesga y tensiona profundamente la estructuración de la identidad individual y colectiva.

todo concepciones extraordinarias del lenguaje, como la de los indios Pacaás, que realizan públicamente sus actos sexuales pero consideran un tabú inviolable pronunciar una palabra en público). No casualmente, esas visiones perturbadoras ocupan el centro de la escena etnográfica, desplazando cualquier contacto “real” con la otredad indígena, como si revelasen el carácter necesariamente construido de la alteridad. Así, el texto explora los lazos entre la antropología primitivista y la vanguardia estética, al reconocer en qué medida, gracias al extrañamiento absoluto frente a las prácticas del otro, ambas desenmascaran la naturaleza arbitraria y heterogénea de toda experiencia cultural.

Por medio de estas fabulaciones lúdicas, el narrador imagina la cultura del “otro” como la contracara imposible, absurda y escandalosa, de la propia identidad. El texto compensa el deseo frustrado de exotismo y, al mismo tiempo, exorciza el etnocentrismo internalizado que atraviesa al enunciador imponiéndole una enunciación relativamente prefijada. Y en la medida en que la ideología del lenguaje habla a través del sujeto, al mismo tiempo “abla” al sujeto (en el sentido de producir una “ablación”) al instaurar en su seno una fractura que quiebra su integridad de manera irremediable y flagrante. *O turista...* hace emerger, procesa, y permite asumir y expulsar, las fantasías exotistas heredadas, como si ésta fuese la condición *sine qua non* para establecer un contacto más estrecho —presumiblemente “más puro”— con las culturas populares tradicionales. En este sentido, su escritura parece complementar de manera catártica las operaciones culturales implícitas en *Macunaíma* (la novela que Mário escribe en la misma época y que mantiene fuertes vínculos intertextuales con este ensayo), pues el protagonista de esa rapsodia baja del Amazonas a San Pablo, abriéndose a un proceso de intensa aculturación, en el mismo momento en que Mário sube de San Pablo al Amazonas, abriéndose a un descubrimiento más “pleno” (y “contracultural”) del otro.

A diferencia de los discursos coloniales, que imponen a los sectores populares identidades arbitrarias y encubren su carácter construido, aquí se asume abiertamente desde el arte el cariz fabulado de la otredad, debilitando indirectamente las disciplinas y los universos discursivos que organizan al “otro” como objeto. En ese doble movimiento de anhelo de la alteridad perdida y de autocritica del anhelo, Mário parece volverse paródico no sólo del discurso colonial, sino también del primitivismo contemporáneo que alimenta tanto a las vanguardias latinoamericanas y europeas como a la antropología de los años veinte.

*

Los pliegues y desdoblamientos del sujeto se acentúan cuando éste se pregunta por la propia identidad brasileña y latinoamericana: en esa instancia, el desgarramiento, la indefinición del carácter y la ausencia de tradición sesgan íntima y dolorosamente al individuo. Tal vez sea esa orfandad de tradición/de identidad —la angustia del vacío en lugar de la “angustia de las influencias”— la que desencadene esa imperiosa y compulsiva revisión del linaje colonial. Ensayando una respuesta a esos desgarramientos, el narrador busca aprehender los huecos y las contradicciones culturales: para dar cuenta de las fracturas históricas, de las asimetrías económicas y de las violentas transculturaciones, fantasea con mundos exóticos e irreales, superponiendo tiempos y geografías extrañas en espacios insólitos. Si las áreas de extrema modernización en la selva desrealizan el escenario nacional, a la luz de esos absurdos culturales todo Brasil se torna un error de percepción o un malentendido semántico: “Belém é a cidade principal da Polinésia. Mandaram vir uma imigração de malaios e no vão das mangueiras nasceu Belém do Pará. Engraçado é que a gente a todo momento imagina que vive no Brasil mas é fantástica a sensação de estar no Cairo que se tem” (p. 63).¹⁰

¹⁰ Continuamente Brasil se revela como un espacio absurdo pues, en pleno desierto nordestino, emergen escenarios insólitos de modernización aislada, creándose violentas tensiones. Por ejemplo, el “lado europeo” (de Brasil, pero también del sujeto de enunciación) se evidencia cuando, al arribar a Santarém, un hotel con ojivas europeas al borde del puerto desenmascara el absurdo cultural de una Venecia erigida en pleno Amazonas. Entonces la disonancia es llevada al extremo: “os venezianos falam muito bem a

Esa trasculturación insólita se reitera obsesivamente a lo largo del viaje, tensionando la identidad nacional entre el transplante grotesco de Europa y los exotismos inverosímiles de África y Oriente. Esa europeización (de los espacios y del propio sujeto) se desenmascara como una impostación absurda y saturada de contradicciones, capaz de obturar la identidad más próxima a otras periferias coloniales (en el orden colectivo) y al inconsciente (en el orden individual).

Apartándose radicalmente de la mimesis realista, no sólo las fronteras geográficas y culturales se transfiguran en escenarios exóticos: saturada de contrastes violentos entre escenarios lujosos y márgenes oscuros, también Río de Janeiro —percibida como un emblema de la aristocracia colonial y de la elite dirigente de la “Belle Époque”— se metamorfosea bajo la lente del viajero para poner en evidencia las connotaciones simbólicas latentes bajo la superficie. Componiendo una nueva fantasía diurna, la ciudad se revela como un espacio cargado de fabulaciones oligárquicas forjadas con las astillas del exotismo finisecular que, integrado en un nuevo contexto, sólo revela sus aristas grotescas. Es más: el refinamiento hiperbólico duplica rápidamente su imagen invertida, y de inmediato, bajo la misma tesitura onírica, esa atmósfera suntuaria (que sincretiza el imperio colonial y el más moderno elitismo cosmopolita)¹¹ se transfigura en su opuesto complementario: bajo un nuevo cosmopolitismo (que condensa la dominación colonial por encima de las coyunturas geográficas y temporales), repentinamente irrumpen en las grandes avenidas tropas monumentales de caballos y esclavos, entre elefantes, camellos y panteras, desgajando los cuerpos de la multitud hasta abrir frondosos ríos de sangre.¹² Cara y contracara de la dominación económica y cultural se procesan así como la represión y el retorno de lo inconsciente reprimido, emergiendo como escenas fantasmagóricas (“fantasmáticas”, en el sentido psicoanalítico del término) construidas con las astillas de un espejo decimonónico que todavía naufraga, flotando en la superficie de la imaginación poética (y probablemente también, en el fondo del imaginario colectivo).

*

Amén de estas fabulaciones etnográficas, el narrador circula por los sectores populares venciendo las resistencias “de abajo” para intervenir como mediador cultural, registra minuciosamente algunas de sus prácticas culturales intentando evitar las mediaciones (y las manipulaciones) tradicionales de la antropología y del arte, o incluso establece lazos personales que dan espesor biográfico a la empatía con el “otro” y suscitan nuevas identificaciones del yo (para revelar el lado “operario” del sujeto, opuesto a las pulsiones aristocratizantes también internalizadas).

nossa língua e são todos duma cor tapuia escura, mui lisa” (p. 72), enuncia el narrador, asumiendo con ironía un punto de vista típicamente exotista. Ese dislocamiento también resulta del juego con la inferioridad cultural internalizada, que aflora a la superficie de la conciencia como una suerte de “enfermedad cultural”.

¹¹ “Passam exércitos de criados correndo com bandejas cheias de sorvetes [...]. A Dama das Camélias se debruça no janelão baixo que dá sobre as águas e brinca de guspir. Se percebe mais longe o Barão de Rothschild, o rei da Bélgica e um marajá não sei de onde assoprando em apitos de prata brilhantes. Nos terraços passam, meio indiscerníveis, Paolo e Francesca, Paulo Prado, Tristão de Ataíde e Isolda, Wagner, Gaston Paris, Romeu e Julieta...” (p. 54). Al incorporar irónicamente al mecenas del modernismo y a Tristão de Ataíde en ese bazar irreal y cosmopolita, la escena refuerza el carácter transhistórico de ese universo oligárquico.

¹² La sangre brota en un escenario sincrético vanguardista: “Milhares de cavalos brancos por causa do nome da avenida, carregando pajens também de branco, cetins e diamantes, surgem numa galopada imperial, ferindo gente, matando gente, gritos admiráveis de infelicidade, a que respondem sereias [...]. E quando a avenida é uma uniforme poça de sangue, vêm elefantes e camelos transportando gongos de cobre polido [...]. E assim que passaram as panteras rasteiras, espirrando pros lados o sangue que corre no chão, setecentos escravos negros, assoprando em apitos, nus em pêlo [...], puxan por festões de camélias brancas fornecidas pela Dama das Camélias,...” (p. 54).

La misma conmoción “romántica” que el narrador despliega frente a un obrero marxista o un músico popular consagrado en su medio, se extiende en términos abstractos al colectivo de la clase. Pero aunque la mirada se acerca al marxismo, el narrador se niega a intelectualizar al “otro” como objeto, abriéndose a una comprensión humanista cercana a la experiencia literaria de Lima Barreto en entresiglos, o a la plástica de Lasar Segall en la vanguardia. *O turista...* tiende a establecer una diferencia clave entre condiciones materiales y subjetividad: desestructurando las visiones parciales tanto de la clase dirigente tradicional como de los intelectuales marxistas ortodoxos, advierte que en los sectores populares nacionales, aunque la explotación es evidente, ésta aparece compensada por la producción de numerosos valores *ad hoc* que crean un universo cultural riquísimo, así como también por la existencia dominante de un carácter social fundado en la alegría y la extroversión. Así, la mirada culturalista supera las polarizaciones maniqueas, forzando los límites del análisis ideológico para aprehender la especificidad idiosincrática nacional, reivindicando el papel de la subjetividad (y del arte) en el conocimiento de lo social.

Al abordar la cultura de los sectores populares, el narrador se centra especialmente en el análisis de la “feitiçaria” y de la música nordestina, pero no se detiene en el registro folklórico sino en la aprehensión de la experiencia subjetiva vivenciada en el contacto con esas prácticas. Aquí *O turista...* rompe con una larga genealogía etnocéntrica que, desde fines de siglo y bajo el modelo fundacional de Nina Rodrigues, convierte la cultura popular africana en un objeto privilegiado de conocimiento etnocéntrico y represión.¹³ Desarticulando los preconceptos, retrata con cierta simpatía a los “mestres” que intervienen en esas ceremonias esotéricas, reproduce oraciones secretas, o participa de su propio “fechamento do corpo” (pp. 250-251).

Legitimando el arte popular, el narrador descubre allí la existencia de criterios estéticos específicos y de procesos creativos próximos (e incluso superiores) a los del arte de vanguardia, pues la creatividad popular genera objetos y prácticas insólitos que des-realizan el mundo cotidiano de los pobres, acercándolo a los modos de mirar propios del arte contemporáneo.

A pesar de este esfuerzo por desarmar la tradición heredada para pensar la alteridad social, en algunos casos el narrador afirma acriticamente ciertas valoraciones etnocéntricas: por momentos rejerarquiza el campo de la “cultura popular”, reservando el centro de la escena para algunas experiencias (cierta “feitiçaria”, ciertas expresiones musicales transculturadas) en tanto otras son apenas entrevistas; por momentos afirma los límites entre “nosotros” y los “otros”, o recupera la antigua tensión entre grupos “trabajadores” y “peligrosos”; por momentos repite algunos estereotipos heredados (por ejemplo al sexualizar la cultura, reproduciendo en especial la erotización del nordeste que luego será cristalizada por el regionalismo freyreano).¹⁴ Y por momentos, aunque se esfuerza por preservar una perspectiva relativista, frente a algunas prácticas “de borde”, como la “feitiçaria” popular, despliega una valoración contradictoria, oscilando entre la fascinación por la riqueza cultural e imaginativa de la ceremonia y el rechazo racional de sus fundamentos (aunque, a diferencia de sus precursores etnocéntricos, deconstruya conscientemente las paradojas que lo asedian, para incluir “por primera vez” esas contradicciones en el seno de esa identidad propia, precaria).

Aun así *O turista...* resulta ideológicamente innovador cuando se lo inscribe en el seno de la literatura que, incluso en el interior mismo de la experiencia vanguardista, explora la alteridad cultural latinoamericana. Al abordar la representación de los sectores populares, la vanguardia modernista reactualiza los tópicos e ideologemas heredados, aunque invirtiendo las

¹³ Sobre la concepción de la otredad en Nina Rodrigues —representante paradigmático del racismo de entresiglos—, véase Mailhe, Alejandra. “Miradas cruzadas sobre la marginalidad social. Nina Rodrigues-do Rio”, en *Orbis Tertius. Revista del Centro de Teoría y Crítica literaria de la Universidad Nacional de La Plata*, Año III, n° 8, La Plata, UNLP, 2001, pp. 69-83.

¹⁴ En cambio, cuando se refiere a San Pablo (esto es, cuando se refiere a sí mismo), Mário rechaza más fácilmente la estereotipia, como resultado de una falsa ideologización (incluso, extiende el rechazo del propio regionalismo a cualquier regionalismo nacional, al tiempo que refuta abiertamente el nacionalismo patriótico).

connotaciones miserabilistas asignadas por la tradición (y en este sentido son un ejemplo textos radicalmente innovadores en lo formal y en lo ideológico como *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade o *Macunaíma* del propio Mário). En ese contexto, *O turista...* opera no sólo como reescritura paródica del linaje de discursos heredados sobre la cultura popular, sino también como refutación velada de las operaciones culturales que acechan todavía al intelectual vanguardista (incluso en el seno del modernismo), especialmente cuando piensa la alteridad en el propio contexto latinoamericano. Frente al purismo reduccionista de la cultura del “otro”, Mário subraya fuertemente su carácter transculturado; frente a la negación de las transformaciones modernas, aprehende las asimetrías y tensiones (económicas, sociales y culturales) que convierten el Brasil de los sectores populares en un universo heterogéneo (y por ende irreductible); frente a la imposición irreflexiva de “preconceptos”, hace conciente y desestructura los residuos etnocéntricos internalizados, parodiando las pulsiones que, desde afuera y desde dentro aspiran a reactualizar el etnocentrismo exotista. En ese sentido, *O turista...* instaura un punto de llegada y superación de la larga genealogía de discursos sobre el “otro” producidos desde la colonia. Su texto quiebra la tradición, interrumpe “por primera vez” el legado traumático de los padres del pasado, y se abre, al fin, a una experiencia “fundacional” de conocimiento y autocrítica.