

Extractivismo y modernismo

El caso de *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade¹

Tomaz Amorim

*“Aqui, os capitais estrangeiros deformaram estranhamente a economia. Dum país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas. Que nos sobrem ao menos as bananas!”*²

Oswald de Andrade, “Ordem e Progresso”.
En: *O Homem do Povo*, nº 1, 27 de marzo de 1931

Introducción

Este documento de trabajo representa la fase inicial de una investigación en curso sobre el extractivismo y la literatura brasileña³,

¹ Traducción del inglés y del portugués al español: Santiago Basso.

² Traducción: “Aquí, el capital extranjero deformó extrañamente la economía. De un país que posee la mayor reserva de hierro y el mayor potencial hidráulico, lo convirtieron en un país de sobremesa. Café, azúcar, tabaco, bananas. ¡Ojalá nos quedemos al menos con las bananas!”.

³ El proyecto comenzó cuando yo era el coordinador académico de Mecila (el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America), y actualmente se

adoptando una perspectiva comparativa entre el modernismo y sus variantes, y la literatura contemporánea. El objetivo específico de este ensayo es analizar el desarrollo y la crítica de una cosmovisión extractivista, centrándose en el papel contradictorio que desempeña la literatura en este proceso, particularmente a través de lecturas de obras del modernismo de San Pablo y, específicamente, de *Pau-Brasil*, un libro de poesía de Oswald de Andrade publicado en París hace cien años, en 1925.

Propongo desentrañar las “relaciones subterráneas” entre el extractivismo y el modernismo. Utilizo el término “subterránea” porque la modernidad —y sus expresiones estéticas, denominadas en sentido amplio “modernismo” en el centro de su producción— presenta una fachada ideológica sorprendentemente similar al concepto contemporáneo de “transición verde”. Esta literatura registra principalmente el impacto de una fuerza intensa y anabólica, aparentemente ajena —proveniente de un “Nuevo Mundo”—, que desmantela su venerable pasado. En consecuencia, esta poesía expresa simultáneamente el dolor y celebra lo novedoso, una llegada de la que es testigo inicial. Las respuestas a esta transformación proliferan —desde la documentación de Baudelaire y los impresionistas— hasta el posterior y audaz impulso de los diversos futurismos, que buscaron intervenir en estos cambios y proyectar imágenes del futuro.

Si bien la crítica ha priorizado la iluminación urbana de la sección “Postes da Light”, la primera mitad del libro proporciona el combustible material indispensable para esta iluminación. Esta sección inicial ofrece el contexto histórico y estético crucial para las farolas posteriores, detallando las condiciones necesarias para su instalación, iluminación y el combustible⁴ que las alimenta. Si

está desarrollando en el contexto del grupo de investigación “Infrastructure: Aesthetics and Supply”, con sede en la Universidad del Ruhr de Bochum y financiado por la Deutsche Forschungsgemeinschaft.

⁴ Un texto fascinante de la primera mitad del siglo XX es *El camino a Wigan Pier* (*The Road to Wigan Pier*) de George Orwell. Publicada en 1937, su primera parte re-

bien modernistas europeos como Baudelaire también abordaron las farolas y los postes de luz, el poeta modernista sudamericano se enfrenta a una transición más extensa y compleja. Esto se debe a que los recursos y la mano de obra que hacen posible esta infraestructura moderna provienen del mismo territorio que describe el poeta.

En efecto, los cambios provocados por la modernización y las reflexiones correspondientes sobre este proceso irradian desde el centro hacia las periferias; no podría ser de otra manera. Y aunque el grado de transformación es directamente proporcional a la distancia del centro, es decir, el grado e intensidad de la modernización son inicialmente mucho mayores en su epicentro que en

trata las precarias condiciones de vida de la clase trabajadora en las regiones industriales del norte de Inglaterra antes de la Segunda Guerra Mundial. Existe una extensa bibliografía sobre la minería en Europa. La principal diferencia con el contexto sudamericano radica quizás en su escala. Si bien en Europa territorios enteros también se han transformado en “zonas extractivas”, el funcionamiento del Estado-nación y su economía no están estructurados ni limitados exclusivamente a esta actividad. Esta es la principal diferencia, al menos a nivel regional (ya que dentro de los territorios existen, sin duda, diferencias que permitirían hablar de una especie de extractivismo interno). Las siguientes consideraciones de Orwell nos ayudan a pensar en la modernización como un metabolismo que requiere combustibles y en el papel específico del trabajador extractivo, a menudo invisibilizado en el proceso: “Al observar a los mineros trabajando, uno se da cuenta momentáneamente de los universos tan diferentes en los que vivimos. Allí abajo, donde se extrae el carbón, existe una especie de mundo aparte del que uno puede vivir sin oír hablar jamás. Probablemente la mayoría de la gente preferiría no saber nada de él. Sin embargo, es la contraparte absolutamente necesaria de nuestro mundo exterior. Prácticamente todo lo que hacemos, desde comer un helado hasta cruzar el Atlántico, desde hornear un pan hasta escribir una novela, implica el uso del carbón, directa o indirectamente. Para todas las artes de la paz se necesita carbón; si estalla la guerra, se necesita aún más. En tiempos de revolución, el minero debe seguir trabajando o la revolución debe detenerse, pues tanto la revolución como la reacción necesitan carbón. Pase lo que pase en la superficie, el trabajo de picar y palear debe continuar sin pausa, o al menos sin interrupción durante más de unas pocas semanas como máximo. Para que Hitler pueda marchar al paso de la oca, para que el Papa pueda denunciar el bolchevismo, para que las multitudes de aficionados al críquet se reúnan en el estadio Lord’s, para que los poetas se rasquen la espalda unos a otros, el carbón tiene que estar disponible. Pero, en general, no somos conscientes de ello; todos sabemos que ‘necesitamos carbón’, pero rara vez, o nunca, recordamos lo que implica obtenerlo” (Orwell, 2011, p. 19).

su periferia, estos cambios son tan profundos que el fenómeno moderno se impone incluso en ese otro polo, donde se produce la extracción masiva y estructural que posibilita/produce/es producida por la modernización. Solo allí, a diferencia de la situación del poeta del norte, el poste de luz, que también existe (en círculos más reducidos), no se enciende “por sí solo”. Las minas, los mineros, los trenes, los molinos, las infraestructuras, por así decirlo, quedan expuestas. Y esto es lo que, estéticamente, habla de la especificidad de los modernismos periféricos. Paulo Arantes afirmó recientemente: “Lo que llamamos modernidad nació en una mina de plata en Potosí”. A principios del siglo XX, el principal uso de la plata era en la fotografía. Desde las minas atemporales de Perú hasta la fotografía de la ciudad de las luces...

Un examen minucioso de la literatura producida en la periferia a principios del siglo XX rompe en parte este hechizo, y las relaciones subterráneas salen a la luz. Alineados o no, pertenezcan o no a las oligarquías o burguesías nacionales, los escritores sudamericanos parecen obligados por la propia dialéctica entre contexto y forma artística a sacar a la luz lo que permanece oculto. Existen diversos modos de esta “representación” —una palabra pobre para intentar dar cuenta de las diversas maneras en que los materiales extraídos o las mercancías, las relaciones laborales, las cosmovisiones e incluso las relaciones de intercambio planetarias se infiltran en el texto—. Al igual que el caballo que bloquea el paso del tranvía en “Pobre alimária” (pobre alimaña) de Oswald de Andrade, célebremente analizado por Roberto Schwarz (1987), el escritor sudamericano moderno se ve obligado a lidiar con diferentes temporalidades en coexistencia. Sobre todo, se encuentra con ese Otro de la modernización: el combustible arcaico que posibilita el vuelo se superpone, por así decirlo, literariamente, y el avión comienza a mostrar su humo oscuro.

Un simple ejercicio de memoria permitiría enumerar una profusión de materiales o infraestructuras extractivas (ya sean minerales, animales o plantas) y su presencia en la literatura sudamericana

moderna, a menudo en el propio título del libro. Mineral de hierro, oro, plata, café, mate, tabaco, azúcar, cacao, caucho, caballo, buey, etc. Las relaciones laborales en la producción y/o extracción de estos materiales, así como las relaciones previas de coexistencia interespecífica entre los grupos autóctonos y los seres del territorio, constituyen también un tema recurrente en muchas obras ya consideradas canónicas. En este ensayo, intentaré demostrar que, en el caso de la literatura brasileña moderna, el libro de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, funciona en cierto modo como una síntesis de estas contradicciones y de estas relaciones subterráneas entre el extractivismo y el modernismo. Partiendo del título, la cuestión económica de la extracción de materiales anticipa las relaciones comerciales y culturales entre la periferia y el centro a lo largo de la historia colonial y hasta el presente del autor. Su enfoque formal, especialmente a través de la técnica de la parodia y el montaje, también imita procesos extractivos, poniéndolos de manifiesto. Haroldo de Campos denominó a este procedimiento “el efecto del antiilusionismo, de la apelación al nivel de comprensión crítica del lector, implícito en el procedimiento básico de la sintaxis oswaldiana: la técnica del montaje” (1971, p. 19).

Niveles de lectura: el nexo entre convivialidad y desigualdad en la literatura

Abordar el nexo entre convivialidad y desigualdad en los estudios literarios implica examinarlo entre dos polos necesariamente entrelazados: el interior y el exterior del texto. Este enfoque, que considera la relacionalidad y la posicionalidad asimétricas, se desarrolla entre diversos sujetos, del mismo modo que la asimetría relacional se manifiesta en diversos contextos. Así, los elementos relacionados pueden existir dentro de la obra (como personajes); constituir la obra (como temas o lenguaje); ser constituidos por la obra (como objetos, libros y otros medios); abordar la obra (como

recepción crítica); ser abordados por la obra (como personas y eventos del mundo exterior), etcétera.

En una conversación con el profesor Roger Friedlein, becario Mecila y catedrático de la Universidad de Bochum, surgió la idea de imaginar diversos niveles de convivialidad-desigualdad en la literatura, con la salvedad de que dicho análisis —incluso al centrarse en un nivel específico— los abarca todos, puesto que el lenguaje es siempre individual y colectivo a la vez. Solo es posible practicar este tipo de análisis comparativo interno examinando diferentes modos de habla, teniendo en cuenta las diferencias manifiestas que inevitablemente surgen del contacto con el exterior del texto y con los hablantes de la lengua.

Puede que el lenguaje en sí mismo carezca de cuerpo y no esté “vivo”, lo que hace que el término “convivialidad” resulte estrictamente inaplicable; sin embargo, las personas que hablan lenguas están vivas, y la lengua escrita es siempre un índice, un eco de lo que ya se ha dicho, una manifestación específica de un corpus lingüístico en perpetua construcción. Incluso en casos de invención o neologismo, la escritura depende de vínculos de reconocimiento y legibilidad con el lector, que se renuevan constantemente mediante el discurso extraliterario.

Así, el análisis de las diversas voces dentro de un mismo texto apunta, aunque indirectamente, a aquellas personas y grupos sociales que hablan con ese estilo, dialecto y vocabulario, desde esa cosmovisión, con una determinada gramática epistemológica, desde esa experiencia del mundo y, en última instancia, desde sus propios cuerpos. En términos generales, podría decirse que las relaciones de convivialidad y desigualdad en el ámbito de la literatura se manifiestan en los siguientes niveles:

A) Sociohistórico: las relaciones de convivencia y desigualdad dentro de la sociedad tal como se representan y producen en el texto literario

Este nivel se refiere a cómo el texto reproduce personas y situaciones de la sociedad. En otras palabras, cómo se representan las relaciones de convivencia y desigualdad en el texto. Cómo se manifiesta en la literatura la coexistencia entre personas y grupos sociales diversos, no solo reflejada, sino frecuentemente revelada en su desigualdad o como aspectos de convivencia ocultos en situaciones desiguales.

Por el contrario, el texto no es meramente un producto social, sino también un productor de lo social. Esto se evidencia en la literatura que aborda temas y contextos extractivistas, a veces brindando apoyo ideológico, otras veces ofreciendo crítica. El texto literario actúa como un mecanismo para producir valores, conceptos, ideas, formatos y modelos disputados en el espacio público, con el potencial de generar desigualdades y nuevas formas de convivencia. El texto sirve no solo como representación de las relaciones, sino como una producción constante de posicionamientos y reposicionamientos. Como afirman Susanne Klengel y Gloria Chicote en el volumen de Mecila dedicado a las “convivialidades literarias”: el movimiento literario “parte de la observación y descripción de los fenómenos pero [...] inexorablemente conduce a la creación” (2024, p. 10).

B) Socioliterario: las relaciones de convivencia y desigualdad de distintas formas discursivas dentro del mismo texto literario

Este nivel se refiere a cómo, mediante el análisis inmanente o la lectura atenta, se percibe la existencia de diferentes modos lingüísticos, a menudo contradictorios, dentro de un mismo texto, de forma similar al concepto de “polifonía” o “heteroglosia” de Bajtín (que se analiza más adelante). Examina cómo el conflicto social externo

aparece no solo como un tema (como se señaló en el nivel anterior), sino como la forma y estructura del texto, derivadas de diferentes formas y posiciones de enunciación. Existe, por ejemplo, una amplia tradición de estudios sobre el origen del coro en las tragedias griegas, que pone de manifiesto esta alteridad de voces dentro de un texto (que incluso puede incluir seres no humanos), y sus posibles causas y consecuencias históricas (cf. Etzold, 2019). Como veremos en el siguiente análisis, Oswald de Andrade opera una verdadera yuxtaposición de modos discursivos entre los registros coloniales del siglo XVI y sus visiones del territorio brasileño. En otras palabras, en su texto coexisten diferentes formas discursivas en condiciones desiguales, lo que produce una complejidad de posiciones que revela la historia del extractivismo en Brasil a través de sus numerosos actores, hasta la actualidad del autor.

C) Metacultural: las relaciones de convivialidad y desigualdad entre textos dentro del mundo literario más amplio

Este nivel se refiere a cómo se negocia la coexistencia de géneros, estilos, temas, vocabularios literarios y, en última instancia, lenguas diversas, a través de varios textos en un mundo literario compartido. Examina, por ejemplo, cómo la academia y las clases dominantes definen y disputan el canon y lo socialmente aceptado, y cómo las vanguardias y los grupos periféricos disputan este centro a través de intervenciones en academias, periódicos, revistas, concursos, editoriales, etc. Friedhelm Schmidt-Welle, en un esfuerzo similar por pensar en diferentes niveles de “convivialidad literaria”⁵, describe “La convivialidad de la(s) literatura(s)” en términos similares a los propuestos aquí: “Me refiero a una especie de vida

⁵ “En principio, voy a discutir tres aspectos o formas de lo que llamaré la convivialidad literaria. Estos aspectos son 1. La convivialidad de los/as escritores/as; 2. La convivialidad de la(s) literatura(s); y, 3. La convivialidad en la literatura” (Schmidt-Welle, 2024, p. 50).

propia de los sistemas literarios, es decir, las instituciones tienen una historia y unas tradiciones que se sobreponen a las prácticas simbólicas concretas de la literatura como producción y recepción” (2024, p. 51).

Si revelar el “eslabón perdido” entre la convivialidad y la desigualdad en el análisis de las ciencias sociales ayudó a exponer las posiciones y las diferencias en las relaciones supuestamente armónicas dentro de la sociedad (Costa, 2022), un análisis de la convivialidad-desigualdad dentro del texto literario cumple una función similar: revelar relaciones invisibles tanto dentro como fuera del texto y reformular estas relaciones como propuestas sociales futuras, “barajando posibilidades de un futuro ficticio” (Müller y Knobloch, 2024).

Esta lectura atenta, simultáneamente filológica y social, que rechaza la distinción binaria entre ficción y realidad (Costa, 2022), ayuda a revelar relaciones externas desiguales en al menos tres niveles: sociohistórico, mostrando el nexo en su desarrollo; socioliterario, mediante la revelación de los sujetos hablantes dentro del texto y sus posiciones; y metacultural, dentro del lenguaje y las instituciones en su relación con el conjunto social. El enfoque literario, a través de la lente múltiple que ofrece este nexo, opera una especie de “filología de la diferencia”⁶: filología porque depende de un análisis social e histórico del lenguaje; de la diferencia porque busca precisamente distinguir entre las distintas posiciones de quienes hablan dentro y fuera del texto.

⁶ Este ensayo no pretende definir con mayor detalle los procedimientos metodológicos para este tipo de lectura, sino más bien destacar que el ejercicio crítico aquí propuesto puede servir como una especie de experimento para una crítica alineada con niveles de análisis que tomen en cuenta la convivialidad y las desigualdades en la literatura. Para una metodología futura, se podría decir que un análisis crítico de este tipo privilegiaría, por ejemplo, los puntos de vista de los personajes y narradores; el vocabulario y otros marcadores de carácter; la intertextualidad; la heteroglosia y los neologismos; en resumen, las marcas de diferencia, en una búsqueda constante por criticar y revelar los falsos significados unitarios y totales del texto.

El extractivismo en Sudamérica

El concepto de extractivismo se utiliza frecuentemente en el análisis político-económico de Sudamérica para describir las prácticas colonizadoras y neocolonizadoras de extracción de recursos minerales, vegetales, animales y energéticos que estructuran la vida económica y social del territorio (Svampa, 2019). Estrechamente vinculado a la historia del continente (Acosta, 2013), el concepto adquirió plasticidad y se amplió, tanto para hablar de prácticas de cultivo sostenibles (extracción en el sentido más ecológico y sostenible desarrollado por Chico Mendes, por ejemplo), como para hablar de explotación asimétrica geológica, agraria, forestal, animal y de otros tipos (Chagnon et al., 2022). El extractivismo está histórica y geográficamente conectado con la explotación de la mano de obra indígena y negra, las expropiaciones, el genocidio y el epistemicidio. Sin embargo, el acceso extractivista a los territorios y a los seres vivos que trabajan y viven en ellos forma parte del sistema económico global: al analizar las relaciones desde la perspectiva de las infraestructuras extractivistas, las interacciones humanas se sitúan en un espacio dual, ya que las denominadas “materias primas” se extraen en territorios o “paisajes” (Andermann, 2023), pero luego se transportan a otros lugares y se les añade valor mediante el procesamiento industrial (Gudynas, 2016). Las sociedades extractivas actúan así como “exportadoras” de su propia naturaleza (Coronil, 2005), y la contaminación imposibilita futuras prácticas económicas en estas zonas. Las infraestructuras extractivistas se basan en un modelo relacional asimétrico y no recíproco en el que las áreas y los seres vivos que las habitan se tratan como medios, no como fines. La organización de las infraestructuras extractivistas también promueve visiones del mundo que chocan con la rica diversidad de formas de vida existentes. Las formas de existencia tradicionales y no modernas, que representan los “muchos mundos” de Arturo Escobar (2020), son obliteradas incesantemente por la imposición

y reproducción de una infraestructura orientada hacia un único mundo. Finalmente, la dimensión de esta explotación es fundamental, ya que la tendencia extractivista apunta al agotamiento de los materiales; es decir, se trata generalmente de actividades no sostenibles o no renovables, una relación asimétrica y unidireccional que inevitablemente conduce con el tiempo al agotamiento y, a menudo, a la destrucción de otras posibilidades de vida en el territorio⁷.

Si bien el extractivismo es un término relativamente reciente, está intrínsecamente ligado a la historia del continente y, al mismo tiempo, es indicativo de una tendencia capitalista global⁸. Más que un simple “producto histórico-geopolítico de la diferenciación-jerarquización originada entre territorios coloniales y metrópolis

⁷ En este hermoso fragmento de *Calle de sentido único*, Walter Benjamin presenta una serie de ejemplos europeos “no modernos” sobre la relación entre el consumo “sostenible” y la tierra: “Las costumbres más antiguas de los pueblos parecen enviarnos una advertencia: que al aceptar lo que recibimos tan abundantemente de la naturaleza, debemos protegernos de un gesto de avaricia. Porque no podemos hacer ningún regalo propio a nuestra madre tierra. Por lo tanto, es apropiado mostrar respeto al tomar devolviéndole una parte de todo lo que recibimos antes de poner nuestras manos sobre nuestra propia porción. Este respeto se expresa en la antigua costumbre de la *libatio*. De hecho, es quizás esta misma experiencia ética antiquísima la que sobrevive, de forma transformada, en la prohibición de recoger espigas de trigo olvidadas o uvas caídas, ya que estas son para beneficio de la tierra o de los ancestros que dispensan bendiciones. Según la costumbre ateniense, recoger migas de la mesa estaba prohibido porque pertenecían a los héroes. Si la sociedad ha degenerado tanto por la necesidad y la codicia que ahora solo puede recibir los dones de la naturaleza de forma rapaz, que arranca la fruta verde de los árboles para venderla de la manera más rentable, y se ve obligado a vaciar cada plato en su determinación de tener suficiente, la tierra se empobrecerá y la tierra dará malas cosechas” (1996, p. 483).

⁸ Hoy en día, esta práctica de intercambio asimétrico —en la que uno toma de otro casi sin que este se dé cuenta, estableciéndose una relación jerárquica inamovible— encuentra ecos en el extractivismo de datos de las grandes empresas de datos, en la minería de criptomonedas o en el entrenamiento de inteligencias artificiales mediante trabajo humano no remunerado. Estas expansiones sugieren que lo que antes era un modelo histórico y geográficamente localizado tiende a convertirse en un modelo global de acumulación de capital. La reciente propuesta del “Plantacionoceno”, como caracterización geológica planetaria que también da cuenta de las relaciones laborales racializadas durante el auge de la Modernidad, ofrece un terreno fértil para reflexionar sobre otras prácticas extractivistas.

imperiales”, otra fase del capitalismo o un problema inherente a ciertas economías subdesarrolladas, el extractivismo constituye “un rasgo estructural del capitalismo como economía mundial” (Aráoz, 2013, p. 213). Históricamente, el estudio del extractivismo ha estado arraigado en la Historia, la Economía, la Sociología y los Estudios Ambientales. Sin embargo, más recientemente, las Humanidades y los estudios de Arte también han comenzado a participar en el debate (Junka-Aikio; Cortes-Severino, 2017). Estos campos examinan cómo los estudios culturales y la crítica de arte pueden iluminar la producción de percepciones y estéticas⁹. Dentro de las cosmovisiones extractivistas, tanto en relación como en contraste con los proyectos artísticos modernos y contemporáneos, este documento de trabajo se alinea con este contexto en evolución, con el objetivo de revisar un clásico del modernismo brasileño mediante el enfoque multinivel y multidisciplinario que exige este tema.

Crítica contemporánea del modernismo paulista

El legado del modernismo de San Pablo ha sido objeto de numerosos debates y revisiones en las últimas décadas. Esto ha dado lugar a críticas a una historiografía literaria centrada en San Pablo, que habría favorecido a autores locales e ignorado movimientos significativos de principios del siglo XX (Fischer, 2022). Artistas como Oswald de Andrade y Heitor Villa-Lobos también son acusados de explotación cultural o epistémica (o extractivismo) de temas afrobrasileños e indígenas sin el debido reconocimiento. Esta crítica cuestiona la visión positiva predominante desde la década de 1950, que presentaba la relación del modernismo con las culturas populares como una antropofagia “genuina”, es decir, una verdadera penetración del Otro en el Yo y no una mera apropiación (Sterzi, 2022).

⁹ Entendidas simultáneamente como ámbitos de las artes y de las percepciones sensoriales.

El debate continúa con la participación de artistas indígenas contemporáneos que dialogan con la literatura modernista. El mito de Makunaima, por ejemplo, una serie de narraciones recopiladas inicialmente por el etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg en Roraima, Brasil, y posteriormente transformadas por Mário de Andrade en la novela clásica del modernismo paulista, *Macunaíma*, está siendo reexaminado en colaboración con comunidades locales, así como con investigadores y escritores indígenas como Macuxi Sony Ferseck (2024). Este movimiento busca recuperar las narraciones tradicionales previas a la adaptación literaria y, posteriormente, entablar un diálogo con ellas para generar nuevas perspectivas (Taurepang, 2019). Estas reinterpretaciones, críticas y denuncias ofrecen diferentes puntos de vista sobre el modernismo. Algunos abogan por la liberación de los temas modernistas, como la obra de Ellen Lima (2021); mientras que otros, como el manifiesto de Denilson Baniwa, “Re-Antropofagia” (2021), invierten sarcásticamente el “extractivismo” para beneficiarse del prestigio del modernismo. El texto de Jaider Esbell, “Makunaima, o meu avô em mim!” (2018), con un giro perspectivista que transforma el objeto de archivo en sujeto literario, presenta a Makunaima describiendo su presencia en el texto de Andrade como un acto consciente para asegurar la continuidad de su historia.

La reflexión sobre el extractivismo cultural o epistémico es crucial en el contexto poscolonial (Cusicanqui, 2012; Grosfoguel, 2016), ya que este concepto revela las dinámicas de dominación, apropiación y borramiento. Si bien el modernismo de San Pablo integró elementos de la cultura indígena, africana y popular en el discurso brasileño, los actores del movimiento y los espacios de difusión de sus obras permanecieron en gran medida limitados a las élites, ignorando así muchas expresiones culturales innovadoras (Cardoso, 2021). Por otro lado, Eduardo Viveiros de Castro considera que la antropofagia de Oswald de Andrade influyó en su teoría del perspectivismo multinaturalista, ya que “la intuición de Oswald sobre la naturaleza ontológica del principio universal de devorar [...], su

naturaleza como ‘la única ley del mundo’, [...] converge con aspectos centrales de la metafísica indígena” (2024). Esta “convergencia” ilustra la posibilidad productiva de la fertilización cruzada entre la literatura, ya sea moderna o contemporánea, y las cosmovisiones amerindias.

Para examinar la literatura y las prácticas culturales en el contexto del extractivismo, debemos considerarlo como una práctica integral, que extrae no solo materiales, sino también relaciones. La extracción de caucho, plata o yerba mate extrae simultáneamente los vínculos culturales entre los pueblos indígenas y sus territorios. El llamado “extractivismo cultural” es solo una faceta de este proceso más amplio. Como señala Rashmi Varma en *Extracting Indigeneity*:

Lo que se extrae a escala global no es solo la bauxita de las montañas Niyamgiri de Odisha o el carbón de los campos de Jharkhand en India, el cobre de Zambia o el oro y la plata de la Patagonia, sino también la memoria, la historia, el arte, así como los “valores culturales que están ligados a ecosistemas enteros de supervivencia y existencia”. (2021, p. 127)

Anteriormente identificamos el agotamiento de los recursos como un rasgo distintivo del extractivismo. Podría argumentarse que esto es imposible en el ámbito cultural, donde todo intercambio —por asimétrico que sea— implica continuidad y renovación. Sin embargo, la historia contradice esta teoría. La historia de las Américas se define por la expropiación de prácticas culturales indígenas (en el doble sentido de cultura y cultivo) mediante la apropiación de territorios, lo que Marx denominó “acumulación primitiva”¹⁰. En conse-

¹⁰ “De hecho, la esclavitud velada de los trabajadores asalariados en Europa necesitaba la esclavitud sin reservas del Nuevo Mundo como su pedestal. [...] El descubrimiento de oro y plata en América, la exterminación, la esclavitud y el enterramiento en minas de la población indígena de ese continente, los comienzos de la conquista y el saqueo de la India, y la conversión de África en una reserva para la caza comercial de pieles negras, son todos hechos que caracterizan el amanecer de la era de la producción capitalista” (Marx, 1996, p. 378).

cuencia, si bien la siembra de yuca por parte de los portugueses o la apropiación de Macunaimã en Macunaíma no detienen teóricamente las prácticas indígenas, la realidad histórica es innegable: el resultado ha sido la casi total desaparición de estas culturas.

Extractivismo y modernismo

La modernidad y sus expresiones estéticas suelen representarse como separadas de los procesos materiales de extracción, transporte y transformación que las posibilitan. Este distanciamiento se hace especialmente evidente en la contradicción que se da en las periferias globales, particularmente en los antiguos territorios coloniales. Estos términos contrastantes —extractivismo y modernismo—, uno arraigado en la economía y el otro en la historia del arte, no suelen considerarse conjuntamente. De hecho, son conceptos que, hasta ahora, pertenecen no solo a disciplinas diferentes, sino también a sensibilidades, cosmovisiones y filosofías de la historia distintas. Desde una perspectiva imaginativa, el extractivismo, en términos económicos, contrasta con el modernismo al asociarse con relaciones laborales arcaicas, a menudo llevadas a cabo por mano de obra humana y animal, ubicaciones remotas, suciedad, grandes cantidades de bienes comunes y genéricos, y simplicidad. En cambio, el modernismo se vincula con formas contemporáneas y futuristas, máquinas, Europa, grandes centros urbanos, luminosidad, singularidad, rareza y alta complejidad. El extractivismo parece desarrollarse en lugares atemporales, destinado a una tarea única y repetitiva hasta el agotamiento (una liberación final y quizás la única diferencia con el trabajo de Sísifo). El modernismo, en cambio, es la zanahoria que le da al burro, señalando el camino no solo para un lenguaje, sino para el planeta mismo; es la imagen de un futuro que todos compartiremos.

Por supuesto, se puede pensar en la entusiasta representación que hace Marinetti de la industria (que opera casi mágicamente,

sin combustible ni materias primas), el militarismo y el deseo de destruir la historia cultural y los museos, pero gran parte de las vanguardias europeas también fueron una reacción a la destrucción del pasado de las formas de vida comunitarias y tradicionales, y una búsqueda de modelos o prácticas alternativas. Escritores y pensadores como Kafka y Benjamin, por ejemplo, si bien daban testimonio del poder destructivo de la Modernidad, también movilizaron formas y temas de la rica tradición oral y mística judía para componer obras modernistas y vanguardistas. Podríamos llamarlas “críticas modernistas de la Modernidad” (Amorim Izabel, 2020, p. 152). Un gesto similar está presente en las obras de artistas como Igor Stravinski, Paul Gauguin y, a pesar de importantes diferencias contextuales, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral y el propio Oswald de Andrade. Antonio Candido, el gran crítico literario brasileño, destaca esta característica común de ciertos modernismos metropolitanos y la especificidad periférica:

Não ignoramos o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia desempenharam na definição da estética moderna, atenta aos elementos arcaicos e populares recalcados pelo academismo. Mas no Brasil as culturas primitivas se entrelaçam à vida de todos os dias, ou são remiscências vivas de um passado recente. Os arrojos de Picasso, Brancusi, Max Jacob, Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. (Candido, 1987, p. 132)¹¹

Así, una de las fortalezas típicas de los modernismos, el choque entre lo tradicional y las innovaciones modernas, encuentra un contexto fértil en la periferia. Allí, el elemento arcaico no es una pieza de museo, un vestigio aislado o un relato de viajes coloniales, sino

¹¹ Traducción: “No ignoramos el papel que el arte primitivo, el folclore y la etnografía desempeñaron en la definición de la estética moderna, prestando atención a los elementos arcaicos y populares reprimidos por el academicismo. Pero en Brasil, las culturas primitivas están entrelazadas con la vida cotidiana o son aún vívidos vestigios de un pasado reciente. Los audaces esfuerzos de Picasso, Brancusi, Max Jacob y Tristan Tzara fueron, fundamentalmente, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la suya”.

una parte viva y presente del tejido social, en resistencia. Mientras que los modernismos europeos surgieron en un contexto de modernidad avanzada, recurriendo a temas y formas artísticas tradicionales casi desde su aislamiento o incluso su desaparición social (a menudo buscando “inspiración” en otros territorios coloniales), la producción literaria modernista en otras regiones del planeta surgió de una manera mucho más híbrida, especialmente considerando los contextos coloniales.

Existe un conflicto de temporalidades, tanto desde la perspectiva narrativa como desde la del tipo de modernización. Como ya señaló la Teoría de la Dependencia en la década de 1970, el desarrollo de la periferia es el “desarrollo de su subdesarrollo” (Frank, 1966). En otras palabras, para que exista un centro industrializado, debe existir una periferia perpetuamente subdesarrollada (mediante una alianza internacional con élites locales). Esta fuerte contradicción, el “desarrollo del subdesarrollo”, encuentra su máxima expresión en el extractivismo. Este implica la construcción de infraestructuras complejas, utilizando las técnicas de ingeniería más avanzadas, desplazamientos masivos de población, alteración radical de territorios, redes transcontinentales y la imposición de una cosmovisión ontológica muy específica sobre los territorios y sus habitantes, tanto humanos como no humanos; todo ello con el fin de mantener el territorio en la pobreza de un monocultivo hasta el agotamiento de los recursos. No se trata de un retorno a la época premoderna, sino más bien de la destrucción de los modos de producción tradicionales y de la reducción de las infinitas posibilidades de la vida, tradicionales o futuristas, a una actividad extractiva.

La literatura modernista brasileña se estructura, por tanto, a través de esta amalgama de temporalidades: lo arcaico de las prácticas tradicionales (el pensamiento indígena movilizado en “Antropofagia”), la melancolía típica de los espacios post-extractivos (como se observa, por ejemplo, en *Fogo morto* de José Lins do Rego, pero también en toda la literatura vinculada al fin del ciclo de la caña de azúcar), las innovaciones estéticas formales importadas

del arte europeo, los efectos estéticos de la creación de la prensa y las grandes industrias en la creciente metrópolis brasileña, etc. Todos estos elementos impregnan y son impregnados por el extrativismo y están presentes en la literatura modernista.

Poética del café

“Ustedes creen, señores, que la producción de café y azúcar es el destino natural de las Indias Occidentales. Hace dos siglos, la naturaleza, ajena al comercio, no había plantado allí ni caña de azúcar ni cafetos.”

Karl Marx, “Discurso sobre la cuestión del libre comercio”,
9 de enero de 1848

La extraordinaria influencia del café impregna la imaginación modernista brasileña. Su amplia circulación como mercancía de gran valor impulsó la industrialización de San Pablo, fomentando así el surgimiento de un modernismo local distintivo: una interpretación localizada de las tendencias europeas, imbuida de un sabor regional único y arraigada en temporalidades contrastantes. ¿Es mera coincidencia que el primer libro de poesía de un poeta modernista, situado en el floreciente corazón industrial del continente, se titulara *Pau-Brasil*¹²? ¿O que las revistas modernistas de la misma

¹² El colonialismo define las lenguas y los nombres de los lugares. Bautiza, en el doble sentido de nombrar al recién nacido y cristianizar, como si no hubiera habido nadie allí antes, estableciendo relaciones con el territorio para nombrarlo. En los pocos casos en que se conservan los nombres indígenas, estos se convierten en meros sonidos, perdiendo su significado porque las lenguas con las que se nombraban fueron prohibidas. Al establecer nuevos nombres para el lugar, el colonialismo puede querer reinventar su hogar en el nuevo territorio, nombrándolo en honor a ciudades y calles de la metrópolis. Pero a menudo, puede ser pragmático, vaciando el significado del nombre del lugar al reemplazarlo con el nombre de un elemento local —una planta o un animal— que se convierte en mercancía. Así, Pindorama, “la tierra de las palmeras”, un territorio que lleva el nombre de un árbol, se convierte en Brasil, el nombre de otro árbol con valor comercial, transformado en mercancía.

ciudad se llamaran sucesivamente “Klaxon” y “Terra Roxa”? En *Tietê, Tejo, Sena: a Obra de Paulo Prado* (2000), Carlos Berriel detalla meticulosamente la estrecha relación entre la producción de café de San Pablo y las ideas modernistas de principios de siglo. A través de figuras como Paulo Prado (y, de manera particular, Oswald de Andrade), estos dos movimientos aparentemente dispares convergieron en un fenómeno singular. Como explica Berriel:

Foi o período em que o café ditava a política nacional. Era o principal produto primário na balança do comércio internacional. Oitenta por cento do café mundial era produzido no Brasil, e noventa por cento da produção brasileira vinha de São Paulo. Os preços alcançavam altos patamares. O maior produtor brasileiro era o fazendeiro Schmidt, de Ribeirão Preto, mas o segundo maior produtor era a família Prado. (2000, p. 19)¹³

Un ejemplo impresionante es la celebración de la “civilización del café”, como en la poesía de Cassiano Ricardo, autor modernista de *Marcha para o Oeste* (1940) (Marcha hacia el Oeste), un verdadero elogio del bandeirantismo de San Pablo, romantización del

Como es sabido, el nombre “Brasil”, adjetivo derivado de *brasa* (incandescente) en portugués, hace referencia al árbol *Paubrasilia echinata*, que abundaba en la costa a la llegada de los portugueses y cuya madera era de altísimo valor en Europa debido al tinte rojo de alta calidad que se extraía de su duramen (el núcleo del árbol). El color de este tinte era tan intenso que se comparaba con el de una brasa ardiente. Como también sabemos, el Pau-Brasil fue la primera materia prima, o el primer “ciclo económico” de la historia de Brasil, siendo extraído hasta finales del siglo XIX y considerado actualmente en peligro de extinción. Muchos ciclos han transcurrido desde entonces, lo que demuestra cómo el extractivismo estructura la historia del país: caña de azúcar, oro, algodón, café, caucho, y ahora mineral de hierro y soja, etc. Con el tiempo, esta violencia inicial se olvida y el nacionalismo lo oscurece todo. El ingenioso gesto de Tarsila do Amaral de volver a incluir Pau-Brasil en la bandera y la inclusión de Oswald en el título de su libro recuerdan y denuncian este proceso.

¹³ Traducción: “Fue la época en que el café marcaba el rumbo de la política nacional. Era el principal producto primario en la balanza comercial internacional. El ochenta por ciento del café mundial se producía en Brasil, y el noventa por ciento de la producción brasileña provenía de San Pablo. Los precios alcanzaron niveles muy altos. El mayor productor brasileño era el agricultor Schmidt, de Ribeirão Preto, pero el segundo mayor productor era la familia Prado”.

genocidio y alabanza velada de la supremacía blanca. En poemas como “Lavrador”, “Taperá” (1925), “Cantilena”, “Café-Expresso”, “Moça tomando café” (1936) intenta establecer una poética laudatoria del café, describiendo sensualmente la planta, la producción y sus efectos en la vida urbana de San Pablo y París. También existe una función belicosa muy específica de la plantación de café como una guerra contra el páramo (y contra su gente), los propios cafetos antropomorfizados en soldados coloniales, como en el poema “Soldados verdes”:

*O cafezal é a soldadesca verde,
Que salta morros na distância iluminada,
Um! dois! um! dois! — de batalhão em batalhão,
Na sua arremetida acelerada
Contra o sertão.*
(Ricardo, 1929, p. 79)¹⁴

Podemos ver resumida la ideología del café como una fuerza salvadora, modernizadora y civilizadora (es decir, militar). Lo que distinguiría la laboriosidad de San Pablo del resto del país provenía del café, en una extraña amalgama de arcaísmo y modernidad (Cardoso, 1960). La racionalidad de la plantación operaba con mano de obra esclava o semiesclava, por un lado, y que, sin embargo, por otro, estaba perfectamente financiada por acuerdos estatales y vinculada a las demandas de consumo de todos los mercados internacionales.

Mário de Andrade ofrece una representación diferente de la presencia casi espiritual del café en la imaginación modernista en su ópera *Café*, una visión crítica pero aún misteriosa de la planta y la plantación. El libreto, una ópera sin protagonistas ni parejas románticas, sino casi enteramente cantada por coros y alegorías, se desarrolla durante la gran crisis del café resultante del crac de

¹⁴ Traducción: “El cafetal es la soldadesca verde,/ Que salta colinas en la distancia iluminada,/ ¡Uno! ¡Dos! ¡Uno! ¡Dos! —de batallón en batallón—,/ En su carga acelerada/ Contra el interior del país”.

la Bolsa de Nueva York en 1929. Mario se centra en la crisis, sus crímenes y sus efectos en los trabajadores de toda la cadena de producción. Se enfoca especialmente en las mujeres, preocupadas por alimentar a sus hijos tras la destrucción de empleos en las fincas, en la estación de tren (irónicamente llamada “Estação Progresso”) y en los puertos.

Es una ópera social, con incursiones en la poesía y la música populares, en las historias de inmigración y esclavitud, y en la relación de estos procesos con la financiarización de todo. Lo sorprendente, sin embargo, es la promesa permanente del café. Como un adicto a la ruleta, la excolonia no puede renunciar al sueño de la próxima euforia de la materia prima. La poética del café es adictiva, sensual, estimulante (como sus efectos en los cuerpos de los trabajadores de todo el mundo). La extracción es el destino productivo, económico (y quizás simbólico) del país. Esta ambigüedad también está bien marcada en la primera parte:

*Café! Café! Eu exclamo a palavra sagrada (no deserto)
Café!... O seu fruto me trazia o calor no coração
Era o cheiro da minha paz, o gosto do meu riso
E agora ele me nega o pão...
Que farei agora que o café não vale mais!*
(Andrade, 2005, p. 426)¹⁵

Como un auténtico producto fetichizado, el café es simultáneamente fruta, bebida, consuelo; y valor, dinero, algo suprasensible al nivel mismo de lo sagrado que agudiza la sensibilidad y garantiza el bienestar de la vida. A modo de plegaria al niño Jesús, en busca de consuelo, pero también de justicia, “Los estibadores y sus mujeres” cantan mirando los sacos de café al final de la primera escena:

EU SOU AQUELE QUE DISSE:

¹⁵ Traducción: “¡Café! ¡Café! ¡Proclamo la palabra sagrada (en el desierto)!”/ ¡Café!... Su fruto me llenó de calidez el corazón./ Era el olor de mi paz, el sabor de mi risa./ Y ahora me niega el pan.../ ¿Qué voy a hacer ahora que el café no vale nada?”.

Eu tenho fome! eu tenho fome!
Grão pequenino
É uma fome antiga, de milhões de anos que renasce
Grão pequenino
Nem todo o trigo do universo feito pão
Acalmava esta fome antiga e multiplicada
Fome de fome
Fome de justiça
Fome de equiparação
Fome de pão! FOME DE PÃO.
(Andrade, 2005, pp. 428-429)¹⁶

De nuevo, la mistificación. La plantación de café no se percibe únicamente como causa del mantenimiento de la miseria en el monocultivo, sino como una posibilidad de liberación para los trabajadores. El pequeño grano de café resucitado (y las plantaciones que lo acompañan, cabe preguntarse) se inscribe en el mismo universo del hambre, que ya no es hambre material, sino hambre de justicia histórica. La transustanciación cristiana también resulta impresionante: aquí el pan no se transforma en la carne del salvador, ¡sino que el propio Niño Jesús resucita en forma de grano de café!

Pero la poetisa Norah de Figueroa ofrece una perspectiva aun más crítica en el poema “Nas labaredas do ouro - A tragédia do café” (En las llamas del oro: la tragedia del café) de 1932, que también utiliza un lenguaje bíblico y místico denso para describir la quema clandestina de toneladas de sacos de café para intentar aumentar su precio en las bolsas de valores:

Sobre as fogueiras do café,
Desse café queimado em sacrifício
Ao deus Moloch do momento hodierno...

¹⁶ Traducción: “YO SOY EL QUE DIJO:/ ¡Tengo hambre! ¡Tengo hambre!/ Grano diminuto/ Es un hambre ancestral, de millones de años de antigüedad, que renace./ Grano diminuto/ No todo el trigo del universo se convirtió en pan./ ¿Podría calmar este hambre antigua y multiplicada?/ Hambre de hambre/ Hambre de justicia/ Hambre de igualdad/ ¡Hambre de pan! ¡HAMBRE DE PAN!”.

— *O momento é fenício!*
A conquista do ouro é o ideal insano!
E Moloch eviterno
Exige carne e exige sangue humano!
 (Citado en Magalhães, 1939)¹⁷

La destrucción del café se percibe desde una perspectiva blasfema, si no satánica. Una extraña crítica al capitalismo, de alguna manera, salvaguarda la plantación de café, como si esta perteneciera a una esfera económica y simbólica distinta —¡una esfera humana!— a la del mercado financiero.

La temporalidad de la extracción

¿Por qué analizar el extractivismo en relación con los modernismos? Si bien la historia de las antiguas colonias es inseparable de la de su explotación extractivista, centrarse en los modernismos —específicamente en el contexto poscolonial— se justifica por la expansión y aceleración que la industrialización capitalista impulsó en estos territorios a principios del siglo XX. Mientras que las metrópolis mercantilistas explotaban recursos coloniales de alto valor, como metales preciosos y cultivos comerciales, para el comercio, el extractivismo capitalista se orientó principalmente hacia las materias primas esenciales para la manufactura industrial: hierro, petróleo, caucho, etc.

Fundamentalmente, esto marcó una transición de la extracción de bienes de lujo de alto valor a la de insumos industriales de bajo valor, un cambio que alteró drásticamente tanto la escala de la extracción como a sus actores. El monopolio estatal de la era

¹⁷ Traducción: “En las hogueras de café,/ De este café se quemó en sacrificio/ Al dios Moloch del momento presente.../ ¡El momento es fenicio!/ ¡La conquista del oro es un ideal descabellado!/ Y Moloch eterno/ ¡Exige carne y exige sangre humana!”.

absolutista dio paso a una multiplicidad de actores privados del Norte Global, lo que amplió tanto lo que se extraía como quién lo extraía¹⁸.

La geología es la última ciencia exacta en ser “transformada” por las humanidades. El concepto del Antropoceno —una intervención humana lo suficientemente profunda como para inaugurar una nueva era geológica— exige herramientas de la Economía, la Historia, la Sociología y la Historia Cultural. En este contexto, el análisis de José Miguel Wisnik sobre Carlos Drummond de Andrade resulta fundamental. Nacido en Itabira, Minas Gerais —sede del gigante minero Vale do Rio Doce—, Drummond siempre movilizó imágenes de piedra, mineral y trenes. En *Maquinação do mundo* (La maquinación del mundo) (2018), Wisnik contextualiza esta producción local dentro del ámbito de la destrucción inducida por la minería, tendiendo puentes entre los campos dispares de la geología y la teoría literaria. Evitando el reduccionismo sociológico, su enfoque desvela capas de significado relacionadas con la estética: un “pensamiento-sentimiento” o aprehensión interna de crecer en una tierra que, literalmente, se llama “Minas Generales” (Minas Gerais).

En poemas como “A montanha pulverizada” (La montaña pulverizada) y “O maior trem do mundo” (El tren más grande del mundo),

¹⁸ Muchos autores han descrito la minería y la explotación de los recursos naturales como el destino de las Américas. *Las venas abiertas de América Latina* (1971), de Eduardo Galeano, es un caso excepcional de libro utilizado tanto en la investigación académica como en la movilización política. Desde esta perspectiva —que abarca corrientes tan diversas como la Teoría de la Dependencia y la Teología de la Liberación— el continente está condenado a perseguir eternamente la modernización del Norte (como una zanahoria que cuelga ante un burro); las Américas se ven obligadas a vender productos a precio de saldo, solo para recomprarlo después al Norte, procesado y a un precio superior. Esta lógica solo funciona porque la gran mayoría de los recursos permanece en manos de una minoría. Esta es la dimensión económica. Sin embargo, existen otras facetas: epistemológica, artística, ontológica y política. El pensamiento poscolonial o decolonial intenta escribir simultáneamente la historia de estos procesos y proponer su interrupción, empleando estrategias que toman como modelo principalmente a los pueblos indígenas. El futuro debe ser, de alguna manera, ancestral. Un siglo antes, ciertos modernistas latinoamericanos habían llegado a esta misma conclusión.

Wisnik revela una sutil mezcla de sentimentalismo y el Antropoceno —o “solastalgia”— específicamente a través de la repetición excavada y melancólica del Pico Cauê, una encrucijada de la historia personal, nacional y global. En “A montanha pulverizada”, publicado en *Boitempo II* en 1973, Drummond describe la vista desde la ventana de su infancia del pico, “la colina de mi padre y mi abuelo / de todos los Andrades que han pasado y pasarán”, solo para despertar una mañana a una realidad diferente:

*Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.*

*Era coisa de índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é a sua vista a contemplá-la.*

*De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.*

*Esta manhã acordo e não a encontro,
britada em bilhões de lascas,
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões,
no trem-monstro de 5 locomotivas
— trem maior do mundo, tomem nota —
foge minha serra vai,
deixando no meu corpo a paisagem
miserio pó de ferro, e este não passa¹⁹. (1992, p. 629)*

¹⁹ Traducción: “Voy al balcón y veo mi montaña,/ la montaña de mi padre y mi abuelo,/ de todos los Andrades que han pasado/ y pasarán, la montaña que no pasa. // Era cosa de indios y la adoptamos/ para adornar y presidir la vida/ en este valle

La imagen estática que unía a generaciones al territorio se desmorona repentinamente. El poema expresa una melancolía característica, pero también revela una extraña temporalidad donde los elementos más constantes se ven sometidos a una rápida desaparición. En tales contextos extractivistas, el tiempo geológico se convierte en tiempo mineralógico: lo antiguo se extrae a gran velocidad para transformarse en mercancía y, poco después, en desecho. El pasado primitivo se convierte en un sacrificio necesario para un futuro abstracto ubicado en otro lugar.

Para las culturas no modernas, el ritmo tradicional se construye a lo largo de los siglos mediante ritos y mitos vinculados a los ritmos del tiempo, entendido en portugués y otras lenguas romances como historia y clima. Esta temporalidad material contrasta marcadamente con el tiempo abstracto de la fábrica; por consiguiente, estas culturas se resisten necesariamente a la aceleración y la homogeneización de la temporalidad moderna. En estas culturas, el elemento geológico —una experiencia colectiva del tiempo ligada a la tierra y sus transformaciones— sufre un cambio radical en la modernidad. Procesos que abarcan millones de años se aceleran y se perfeccionan en segundos. Seres que solo conocen la superficie de la tierra, pero respetan el ritmo de sus procesos profundos, se sorprenden al verla repentinamente expuesta, revelando un pasado primitivo que no debía ser visto (Kopenawa, 2015).

El extractivismo es la actividad económica en la que este choque temporal se manifiesta con mayor violencia. Un proceso material de millones de años se interrumpe y se comprime en años, meses, semanas. Macarena Gómez-Barris, en *La zona extractiva*, describe la transición de un río utilizado para el transporte de petróleo a uno

sombrío donde la riqueza / mayor es la visión que la contempla. // Desde lejos nos revela su perfil grave./ En cada curva del camino apunta/ a una forma de ser, en hierro, eterna,/ y le infunde eternidad al fluir. // Esta mañana me despierto y no la encuentro,/ aplastada en miles de millones de astillas,/ deslizándose sobre una cinta transportadora/ atascando 150 vagones,/ en el tren monstruo de 5 locomotoras/ —el tren más grande del mundo, tomen nota—/ Mi montaña huye, se va,/ dejando en mi cuerpo el paisaje/ miserable, y esto no pasa”.

dentro de una reserva de alta biodiversidad, donde el contraste en las temporalidades es marcado:

Diez millas más allá de las casas flotantes, el río se bifurca de nuevo. Al desviarse hacia los ríos negros, o “aguas negras”, y alejarse del Río Napo, el ritmo acelerado del extractivismo desaparece en las tierras protegidas de los pueblos indígenas Shuar, Huaronani, Quichua, Tagaeri y Taromame, señalizadas únicamente por un pequeño letrero que reza “Parque Nacional Yasuní”. A diferencia del bullicio ruidoso del transporte de petróleo a lo largo del cauce principal del Río Napo, en este afluente menor, una sola hoja que cae al agua desde la copa de los árboles se convierte en un acontecimiento trascendental. Aquí, la percepción se ralentiza, donde el ritmo frenético de la extracción no es la única temporalidad, y donde la noción alargada del tiempo geológico permite una percepción diferente del intrincado desarrollo del mundo natural. En los dos metros de agua turbia que bañan nuestra canoa motorizada, se encuentran contenidos un millón de años de evolución. (2017, p. XI)

Mientras que la mirada extractivista impone una división radical entre sujeto y objeto, la práctica indígena no moderna se produce de forma conjunta en contacto con el territorio. El bosque no es un “fondo” (en el sentido bancario), un recurso objetivo y gratuito para la extracción, sino una construcción indistinguible de los sujetos que lo habitan (Neves, 2022).

El caso de *Pau Brasil*

En esta alquimia perversa donde la piedra se reduce de su forma máxima —la montaña— a su forma mínima —el polvo—, todas las relaciones se erosionan: minerales, sociales y personales. Es notable que la crítica tardara décadas en abordar la importancia estructural de estos elementos extractivistas en la literatura brasileña. Al dirigirnos a San Pablo y a una de sus obras modernistas

inaugurales, encontramos el extractivismo original que fundó la nación plasmado en la misma portada: como bandera, título del libro y nombre del país: *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, enmarcado por el brillante e irónico trazo de Tarsila do Amaral. Además, el desarrollo posterior del extractivismo en el pensamiento oswaldiano eleva la cuestión —como debe ser— por encima de lo meramente material. Revela que el extractivismo nunca se produce únicamente a través de elementos materiales, sino también a través de elementos culturales. Volviendo a Drummond, la “ausencia marcada” señalada en la segunda estrofa del poema (“*Era coisa de índios e a tomamos/ para enfeitar e presidir a vida*”)²⁰ también impregna el libro de Oswald: la extracción de elementos humanos, usos tradicionales, modos de consumo y ciclos de producción. Todas estas dimensiones son extraídas simultáneamente.

La hipótesis principal, por lo tanto, plantea el extractivismo como una lente productiva para interpretar los modernismos periféricos sudamericanos. Sin embargo, esta herramienta crítica solo resulta eficaz si evita reducir la obra a su coyuntura histórica (el contexto extractivista), revelando en cambio procedimientos que son en sí mismos extractivistas o críticos del proceso dentro del texto literario. Pensar el extractivismo y el modernismo conjuntamente implica analizar el primero en múltiples niveles. En el caso de la poesía de *Pau-Brasil*, estos incluyen: la presencia de materiales extraídos; la denuncia del discurso extractivista a través de la parodia o el montaje; y la ambición de “poesía exportadora” del yo lírico, una mirada que, en sí misma, podría entenderse como extractivista.

La mirada extractiva en la literatura puede entenderse como una estetización del territorio (parafraseando a Walter Benjamin): retratar la tierra como propaganda, como si se vendiera. Reduce la especificidad material y la pluralidad relacional a un lenguaje aplaudidor que elimina la diferencia, legible solo para un público fuera

²⁰ Traducción: “Era cosa de indios y la adoptamos/ para adornar y presidir la vida”.

del territorio, similar a las “cartas de descubrimiento” coloniales, que eran esencialmente prospectos para inversiones en el extranjero. Esta literatura presenta lo nuevo bajo la apariencia de lo viejo y familiar, ofreciendo “visiones del paraíso” (De Holanda, 1995), ya sea pasado o futuro. ¿Cae Oswald de Andrade en esta trampa? ¿O la línea inicial del “Manifiesto Pau-Brasil” —“*A poesia existe nos fatos*”²¹— invierte la ecuación? En lugar de estetizar el territorio (los hechos existen en la poesía), ¿territorializa la poesía? A propósito, “*casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino*”²². Son hechos estéticos, pero casualmente reflejan los colores de la bandera nacional. Una elección curiosa para su argumento.

Análisis de texto

La primera sección del libro, “Por ocasião da descoberta do Brasil” (Con motivo del descubrimiento de Brasil) —una dedicatoria, una invocación a la musa y una presentación programática, todo en uno— introduce la irónica noción de “descubrimiento”. Irónica porque, en última instancia, fueron los portugueses quienes necesitaban ser “descubiertos” sin sus ropas, como señala Oswald con ironía en un famoso poema. Sin embargo, la ironía también reside en lo absurdo de pretender descubrir una tierra ya habitada por muchos pueblos. Más allá de esto, el “descubrimiento” adquiere una dimensión geológica más trágica cuando se concibe no en términos de navegación o vestimenta, sino de la tierra y lo que esta oculta. El descubrimiento de Brasil es también una forma de desvelar lo que la tierra guarda. Si los pueblos amerindios se especializaron durante milenios en la siembra y la cosecha en múltiples capas —tejiendo una colcha de muchos tejidos, animales, plantas, minerales y

²¹ Traducción: “La poesía reside en los hechos”.

²² Traducción: “Chozas de azafrán y de ocre en el verdor de la favela, bajo el azul cabralino”.

espíritus, integrados por incontables manos y garras que cosían la tierra todas juntas—, entonces el descubrimiento europeo de Brasil es un desgarrar repentino de este tejido. Destruye la sutileza de ocultar y revelar, junto con su delicada red de relaciones. Es un gesto extractivista fálico que desgarrar, despoja y desolla, dejando la tierra expuesta al cielo abierto, descubierta²³. En otras palabras, la tierra descubierta por la búsqueda de cobre²⁴.

En la sección siguiente, “Falação” (Palabrerío) (que también incluye partes del conocido “Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil”, publicado el mismo año), el programa estético del libro se presenta en un tono aforístico, casi manifiesto. El primer verso termina con la palabra “Exportación”, en mayúscula. La exportación se concibe históricamente en un sentido económico, pero se traslada inmediatamente al presente enunciativo en un sentido cultural y poético, dentro de una especie de análisis de sistema literario o “literatura mundial”²⁵. La poesía se contempla en un contexto global, como

²³ En otro contexto, aunque sin duda similar, el chamán yanomami Davi Kopenawa reflexiona sobre la minería y la obsesión del hombre blanco con el “armadillo gigante” en territorio estadounidense: “Las cosas que los blancos extraen de las profundidades de la tierra, minerales y petróleo, no son alimentos. Son cosas malignas y peligrosas, saturadas de tos y fiebres, que solo Omama conocía. Sin embargo, decidió desde el principio esconderlas bajo el suelo del bosque para que no nos enfermaran. No quería que nadie pudiera sacarlas de la tierra, para protegernos. Por eso deben permanecer donde él las dejó enterradas para siempre. El bosque es la carne y la piel de nuestra tierra, que es la espalda del antiguo cielo Hutukara que cayó al principio de los tiempos. El metal que Omama escondió en su suelo es su esqueleto, que el bosque rodea con su frescura húmeda. Estas son las palabras de nuestro xapiri, que los blancos desconocen. Por eso estos forasteros siguen excavando la tierra sin cesar como armadillos gigantes. No creen que se contaminen. como nosotros. Están equivocados” (2013, pp. 282-283).

²⁴ La traducción intenta capturar el juego de palabras del portugués original (“*terra des-coberta pela busca do cobre*”), donde “*des-coberta*” (descubierta) crea un vínculo fonético y conceptual con “*cobre*” y el acto de despojar la tierra.

²⁵ Resulta interesante observar cómo esta misma concepción global de la circulación reaparece en el manifiesto posterior de Oswald, “Ordem e Progresso” (citado en el epígrafe de este ensayo), aunque esta vez planteada como una preocupación económica en torno al subdesarrollo y la dependencia. Incluso aquí, una mirada atenta percibe la posición político-económica periférica de Brasil dentro del sistema internacional y las consecuencias literarias de dicha posición. Oswald anticipa

un sistema de influencias y valoraciones. Sin embargo, no se trata de un juego de mesa nacionalista donde las naciones compiten en igualdad de condiciones, sino de una calle de sentido único entre centro y periferia que el poeta busca recorrer e invertir. Presta atención a la dinámica económica del intercambio literario y manifiesta un deseo —que podría denominarse, con cierta ironía, nacional-desarrollista— de una “exportación de la poesía”.

Y no una poesía cualquiera, sino una poesía “*emaranhada na cultura*” (enredada en la cultura). “*A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança*” (La rica formación étnica. La riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro y la danza). Es decir, una poesía cargada de valores y cosas locales. “*A história comercial da América*”, iniciada con el palo de Brasil (*pau-brasil*) que da nombre al país, es vista en su dimensión cultural. Comercio y Cultura, Pau-Brasil y Poesía Pau-Brasil. El pasado revisitado como proyecto de futuro. Pero también, innegablemente, una especie de reanudación del extractivismo original. También en la penúltima frase, “*A cozinha, o minério e a dança*” (La cocina, el mineral y la danza), encontramos una síntesis de posibilidades. Ya se había mencionado la gastronomía con el vatapá; es una práctica cultural local, fruto de la mezcla cultural y de los ingredientes disponibles. La danza ocupa un lugar similar; es un fenómeno cultural local, fruto de las constantes influencias de diversos grupos: los cordones carnavalescos ante los que “Wagner se sumerge”. ¿Pero qué hay del mineral? ¿Es lo que financia todo esto? ¿Y por qué no el acero, como aparece al final del libro? De todos los elementos, este es el único ahistórico; no tiene pasado ni futuro; es valor puro. Es “oro”. No se trabaja industrialmente. No cumple

los debates de la posguerra sobre la influencia, la literatura comparada, la circulación literaria y la literatura mundial. Denominar a la poesía *Pau-Brasil* sirve tanto para reforzar la historia colonial (ya que el objetivo sigue siendo la exportación de mercancías) como para ironizarla. Sería el equivalente nacional, por ejemplo, de llamar a la poesía de Minas Gerais “poesía de hierro”.

una función artística, ornamental ni ritual. ¿Oro, también, para la exportación?

En la segunda sección del libro, “História do Brasil” (Historia de Brasil), Oswald moviliza la técnica del montaje en su forma más pura, seleccionando fragmentos y colocándolos fuera de contexto. Podría decirse que opera un “extractivismo literario” al aplicar la técnica del montaje a textos coloniales, tratando la prosa histórica como materia prima para la producción de una nueva “poesía de exportación”. De estos cronistas, no se extrae la verdad histórica, sino el “hecho estético” que revela la ideología mercantilista y depredadora original: de Caminha y Gândavo, recorta la visión de la tierra y la mujer indígena como “naturaleza muerta” y mercancía disponible (“toda la historia de la Penetración” y “cocina, mineral y danza”); de Fernão Dias Paes, aísla la violencia explícita de la pólvora y la codicia por las esmeraldas, exponiendo la base militar y económica de la ocupación territorial; y de misioneros como Claude d’Abbeville, la irónica yuxtaposición entre catequesis moralista y fascinación exótica. Además, moviliza las obras de Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gândavo, Claude d’Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manuel Calado, JMpS (J. M. Pereira da Silva) e incluso el Príncipe Dom Pedro II, utilizando cartas, libros de historia y diarios, en portugués y francés, que abarcan desde el siglo XVI al XIX.

Considerando el extractivismo no solo como una práctica histórica, sino como un modelo formal de relación, ¿sería posible analizar la técnica poética y el modelo económico de forma conjunta? En este caso, parece que el procedimiento de montaje reproduce formalmente la operación extractivista. Recoge un elemento simbólico en su forma original de su lugar de origen y modifica, transporta y altera sus cualidades al integrarlo en un nuevo conjunto. Recorta fragmentos de relatos de viajes, incluso conservando la ortografía original, y los recompone. En la literatura de la colonización, desde esta perspectiva, mujeres, frutas, animales, ríos, montañas y minerales son indistinguibles. Exportar poesía, exportar mulatas: todo

desde la perspectiva del extractor portugués. Son listas de la compra, y América es el nuevo supermercado del mundo. Todo es material para ser extraído; todo es “naturaleza muerta”, como sugiere uno de los títulos de los poemas. Como poeta y editor, selecciona el discurso colonizador, extrayendo aquí y allá la visión —primero deslumbrante, luego mercantil— que ve todo como mercancía, calculando ya su valor de venta.

Los “hechos estéticos” se extraen y se insertan técnicamente en nuevos contextos. A partir de meras observaciones, folclore y cultura popular (con los que el extractor solo mantiene la relación de un observador externo, un turista, un explorador), se convierten en “poesía de exportación”. ¿Se trata de una imitación formal —aunque crítica— del extractivismo? ¿O es un extractivismo literario concebido precisamente para satirizar la mirada extractivista colonial? Leonardo Augusto recuerda la cuestión de un tipo de realismo fáctico o empírico en la poesía de Oswald, ya declarado en el “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”.

O poeta procedia extraindo de formas puras os motivos da poesia a ser expressa nos poemas. Essa pureza, que dizia respeito apenas às manifestações chamadas por Oswald de “fatos da cultura”, correspondia, na verdade, a formas em estado bruto, que não teriam qualquer possibilidade lírica, mas são trazidas para uma esfera simbólica e acabam produzindo o efeito estético, como num verdadeiro processo de Extrativismo²⁶.

Sin duda, por otro lado, también hay que decir que, si bien los poemas hablan directamente de las crónicas colonizadoras, los títulos irónicos de los pasajes marcan precisamente la distancia entre el poeta modernista y los cronistas. El paisaje en la visión del cronista

²⁶ Traducción: “El poeta procedía extrayendo de las formas puras los motivos poéticos que se expresarían en los poemas. Esta pureza, que solo concernía a las manifestaciones que Oswald denominó ‘hechos de la cultura’, correspondía en realidad a formas en estado bruto —desprovistas de posibilidad lírica inherente— que se introducen en una esfera simbólica, produciendo en última instancia un efecto estético similar a un verdadero proceso de extractivismo”.

es como una especie de supermercado, donde cada artículo se sucede indistintamente como en una lista de la compra. Pero al eliminar frases del flujo retórico y armonioso de las crónicas, Oswald logra precisamente resaltar la mirada colonizadora. El montaje irónico distingue el contenido veraz de los relatos de su paisaje literario, repleto de estilismos “humanistas”. El tono mercantil y sexual (todo es un deleite) se entrelaza con el tono militar. Fernão Dias Paes, en un pasaje donde la identificación es difícil de discernir, es explícito. Partió con hombres armados cargados de pólvora, porque:

*Vossa Senhoria
Deve considerar que este descobrimento
É o de maior consideração
Em rasam do muyto rendimento
E também esmeraldas²⁷.*

Cabe recordar que la literatura de viajes —cuyos fragmentos Oswald moviliza en esta parte (el relato del explorador, las cartas y los diarios, que hoy conforman el archivo de las literaturas nacionales)— tenía una función económica muy específica, más allá de la apreciación literaria con la que se lee hoy en día: atraer inversores. Estos relatos fueron fundamentales para convencer a las coronas y a los inversores privados de financiar las exploraciones. Presentaban la tierra y a sus habitantes como una oportunidad de negocio.

Heteroglosia, carnavalización, polifonía

Para comprender las implicaciones estructurales de la técnica de montaje de Oswald de Andrade dentro del marco del extractivismo, resulta útil el aparato teórico establecido por Mijaíl Bajtín. Para

²⁷ Traducción: “Su señoría/ Hay que tener en cuenta que este descubrimiento/ Es de suma importancia/ Debido a los altos ingresos/ Y también a las esmeraldas”.

Bajtín, la novela —y, por extensión, los sistemas literarios complejos— funciona como un espacio de heteroglosia, que representa la “multitud de géneros discursivos” que existen dentro de una lengua. Criticando la visión saussureana del lenguaje como un sistema cerrado y estático, Bajtín lo percibe como un ámbito dinámico donde las “fuerzas centrífugas” —como el humor popular y los lenguajes festivos— desafían constantemente las “fuerzas centrípetas” del discurso hegemónico, oficial y elitista. Desde esta perspectiva, un texto literario se convierte en un microcosmos de heteroglosia social, capaz de propiciar una “comprensión más profunda entre diversas perspectivas” (Robinson, 2011).

Esta interacción de voces culmina en el concepto de polifonía, desarrollado magistralmente en *Problemas de la poética de Dostoievski* (Bakhtin, 1963). Bajtín define allí la novela polifónica no solo como una obra con muchos personajes, sino como un principio arquitectónico específico donde “una pluralidad de voces y conciencias independientes y no fusionadas... se combinan, pero no se fusionan en la unidad del acontecimiento” (1984, p. 6). En esta estructura, el autor no impone un significado final y monológico; más bien, los personajes poseen “igualdad de derechos” y sus voces conservan una “persuasión interna”, participando en un diálogo abierto. Históricamente, esta estructura polifónica tiene sus raíces en la carnavalización: la transposición de los rituales carnavalescos a la literatura. Como se explora en *Rabelais y su mundo*, el carnaval suspende las jerarquías oficiales y permite un “mundo al revés”, creando un espacio de familiaridad pública y “ambivalencia sancionada” donde estilos y registros sociales dispares pueden interactuar en igualdad de condiciones.

Aunque Bajtín defendió la novela como el vehículo principal para este choque democrático de voces, la poesía vanguardista de Oswald de Andrade produce un efecto sorprendentemente similar de convivialidad literaria. Si bien Oswald mantiene un control irónico y omnipresente —que distingue su enfoque de la entrega de Dostoievski a sus personajes—, su obra busca representar la

totalidad de un proceso histórico. Para lograrlo, orquesta una polifonía que incluye las voces de los verdugos y la lógica de la organización territorial colonial junto con perspectivas subalternas. En los primeros capítulos de *Pau-Brasil*, Oswald pone de relieve la heteroglosia del portugués en el Brasil colonial, una lengua ya fracturada por las clases sociales y que rápidamente absorbía influencias indígenas, africanas y europeas. Mediante el montaje, organiza una polifonía que da cuenta de distintas perspectivas históricas sobre el territorio. La voz del escriba del siglo XVI choca con la del modernista del siglo XX; el autor no disimula estas diferencias, sino que permite que colisionen en la página. En este sentido, la brutal realidad del contexto colonial brasileño proporcionó la estructura básica que el modernismo llegó a carnavalizar.

Cabe preguntarse, sin embargo, si Oswald realmente extrae la voz de los subalternos. La respuesta es compleja, ya que el extractivismo en *Pau-Brasil* opera principalmente desde posiciones de poder. Si bien los subalternos suelen estar representados en acción —trabajando, bailando o sufriendo—, rara vez se les concede una subjetividad comparable a la de las autoridades coloniales o la del propio poeta. El extractivismo estético explota la superficie visual y cultural de los subalternos para su exportación, utilizando eficazmente su imagen mientras conserva el micrófono para el narrador de la élite, movilizándolo a menudo sus palabras en su contra.

Sin embargo, el carnaval bajtiniano presupone una liberación que la poscolonia no puede permitirse. En la zona extractiva, el “mundo al revés” no suspende la jerarquía; la recrea como un espectáculo grotesco. Aquí debemos recurrir a Achille Mbembe, quien argumenta que lo “carnavalesco” en la poscolonia no funciona automáticamente como una herramienta de resistencia. Mbembe critica la suposición de que lo grotesco es inherentemente subversivo o que opera únicamente “de abajo hacia arriba”. En cambio, plantea que, en la poscolonia, lo grotesco estructura las propias prácticas del Estado, incluidos sus rituales de poder y violencia. En este contexto, la risa, la parodia y la obscenidad pueden funcionar no

como crítica, sino como complicidad o anestesia: una “intimidad violenta” donde el sujeto y el “mandamiento” comparten el mismo espacio vital, al que él, irónicamente o no, llama precisamente “convivialidad”.

Mbembe describe esta dinámica como una forma de “teofagia”, donde “el dios es devorado por los adoradores” (2001, p. 112). A diferencia del “exterior” liberador del carnaval de Bajtín, el sujeto poscolonial participa a menudo en una coreografía grotesca del régimen, reproduciendo su epistemología en una “imitación barata del poder”. Esta lectura más sombría sugiere que el montaje de Oswald, al tiempo que expone el carnaval de la historia brasileña, también revela el mecanismo de una violencia convivencial —que podríamos llamar “necronivialidad”— que no rompe el orden establecido, sino que lo repite. Este giro teórico, desde la polifonía festiva de la vanguardia hasta la violencia estructural de la poscolonia, proporciona la perspectiva necesaria para examinar la siguiente sección, donde el “oro de la carne negra” expone el combustible humano de esta máquina histórica.

La tercera sección, “Poemas da Colonização” (Poemas de la Colonización) (que quizás se hubiera titulado más apropiadamente “Poemas da Escravidão” [Poemas de la Esclavitud]), confirma la estrategia de narrar la historia de Brasil a través de recortes de prensa y anuncios publicitarios. El elemento indígena del primer encuentro cede terreno a la esclavitud como fuerza motriz —y, podría decirse, como combustible— de la maquinaria colonial: “*O ouro da carne preta e musculosa*” (El oro de la carne negra y musculosa). En otras palabras, el cuerpo deshumanizado se transforma en una máquina de producir riqueza. El cuerpo negro no es valioso como el oro, sino que su valor se reduce a su capacidad para extraer el oro destinado a la exportación.

Antes de explorar las contradicciones de Oswald, resulta instructivo comparar su obra con la literatura mucho menos contradictoria del otro poeta “modernista del café”, Cassiano Ricardo, quien es más directo en sus convicciones. Con una confianza y

crudeza escalofriantes, pregunta si el hombre negro participó en el “bandeirantismo”. Su franqueza es didáctica respecto al papel de cada grupo en la poscolonia extractiva. La extracción del territorio depende de la extracción de personas de África para extraer los frutos del suelo americano.

O carvão humano chegava em cargueiros, para a oficina das raças. Adubos pretos para a fecundação para a oficina das raças. Adubos pretos para a fecundação de nossa democracia biológica. Plantas negras cujas raízes quentes mergulhariam bem fundo, no fundo da raça cósmica. Seis milhões de trabalhadores, é o cálculo de Calmon, que se deslocaram pelas três zonas de fixação - a do açúcar, a do ouro e a do café. (1976, p. 76)²⁸

La expresión “carbón humano” sintetiza, de forma macabra y brillante, los niveles superpuestos inherentes al término extractivismo (racialización y expropiación) como pocas metáforas pueden hacerlo. La extracción del trabajo humano se confunde con los materiales extraídos de la tierra por ese mismo trabajo; desde la perspectiva del proceso, no hay distinción entre ellos. Y en el caso específico del carbón, ambos sirven para arder como combustible para la modernización del planeta. Respecto al elemento humano, el cuerpo negro esclavizado, Achille Mbembe escribe:

La extracción consistía, ante todo, en el desgarrar o la separación de los seres humanos de sus orígenes y lugares de nacimiento. El siguiente paso implicaba la remoción o extirpación, condición que posibilita el acto de presión y sin la cual la extracción queda incompleta. Los seres humanos se convertían en objetos cuando los esclavos pasaban por la fábrica y eran exprimidos para obtener el

²⁸ Traducción: “El carbón humano llegó en cargueros, para el taller de las razas. Fertilizantes negros para la fecundación del taller de las razas. Fertilizantes negros para la fecundación de nuestra democracia biológica. Plantas negras cuyas raíces ardientes se hundirían profundamente, en las profundidades de la raza cósmica. Seis millones de trabajadores, según el cálculo de Calmon, que se desplazaban por las tres zonas de asentamiento: la del azúcar, la del oro y la del café”.

máximo beneficio. La extracción no solo los marcaba con un sello indeleble, sino que también producía al Hombre Negro. (2017, p. 40)

Volviendo a Oswald y a la forma en que presenta este periodo en su poesía —mucho más crítica y matizada que Cassiano Ricardo—, vemos cuerpos negros, explotados y explotadores, marcados no solo por la racialización, sino también por el género. Varios poemas tratan sobre mujeres esclavizadas que son violadas para producir hijos —mano de obra para los amos— o hijas que avergüenzan a la esposa traicionada y que luego deben ser asesinadas por la madre “por miedo a la ama”. Hay una cierta alegría atormentada que, para el lector contemporáneo, evoca la sociabilidad descrita por Gilberto Freyre (2003). Una especie de coexistencia entre el “malandro” (embaucador) y lo macabro; un punto de vista jovial que solo pueden sostener respecto a esta parte de la historia quienes descienden de un lado específico del proceso: es decir, los herederos de la “Casa Grande”.

Por el contrario, hay una representación de personas negras con capacidad de acción, una característica poco común para la época. Son trabajadores con nombres que ejercen oficios técnicos, como “*O Narciso marceneiro*” (Narciso el carpintero) y “*O Casimiro da cozinha*” (Casimiro de la cocina). Y si la violación regulada genera “*filhos/escravos escravas*” (hijos/esclavos o esclavas), no hay paz porque de repente “Ambrósio” podría atacar a “Seu Juca” con un cuchillo. Si el poder del amo de esclavos es similar al de un “señor feudal” que desafía incluso la autoridad imperial, los negros de “capoeira” tampoco inclinan la cabeza ante los soldados, desafiándolos en portugués brasileño: “*Qué apanhá? / Pernas e cabeças nas calçadas*” (“¿Quieres que te golpeen?” / Piernas y cabezas en las aceras).

Es un tipo de humor, tal vez desprovisto de ligereza, donde la imagen de “*dezenove pretinhas grávidas*” (diecinueve negritas embarazadas) se juxta pone con otras como:

*A escrava pegou a filhinha nascida
Nas costas*

*E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada*²⁹.

Casi todos los poemas presentan imágenes de violencia retratadas con naturalidad, es decir, dentro del contexto ideológico de la esclavitud legalizada por el Rey y legitimada por la gracia de Dios. Por otro lado, vista desde una perspectiva positiva, comienza a manifestarse aquí la contribución fundamental de la cultura negra a la lengua portuguesa y a la cultura brasileña en su conjunto. Sería un error interpretar ciertas transcripciones como burla o elitismo. La obra de Oswald reconoce, se inspira en, imita y rinde homenaje a la valiosa contribución del habla negra que brasilizó el portugués.

*“O gramático”
Os negros discutiam
Que o cavallo sipantou
Mas o que mais sabia
Disse que era
Sipantarrou*³⁰.

Además, la crudeza con la que se representa la violencia marca el inicio del reconocimiento de la brutal violencia que estructuró la historia de Brasil; una historia que no se vivió pasivamente, sino a través de “levantamientos” brutalmente reprimidos. La técnica de yuxtaposición en este breve pero crucial capítulo opera a nivel sintáctico, mediante la selección de frases, pero va más allá a través de la proximidad de estrofas que tratan sobre círculos sociales completamente diferentes durante la esclavitud. Estas distintas sensibilidades y lenguajes, marcados en el texto, coexisten con una naturalidad macabra, resaltando la banalidad de la esclavitud (su “necronvivialidad”). Analicemos esta secuencia de poemas:

²⁹ Traducción: “La esclava puso a su hija recién nacida/ en sus espaldas/ Y se arrojó al río Paraíba./ Para que el bebé no fuera atormentado”.

³⁰ Traducción: “El gramático/ Los negros estaban discutiendo/ Que el caballo ‘sipantou’ [se sobresaltó]/ Pero el que más sabía/ Dijo que era/ ‘Sipantarrou’ [una hipercorrección/neologismo de sobresaltado]”.

“Azorrague”
Chega! Peredôa!
Amarrados na escada
A chibata preparava os cortes
Para a salmoura.
 “Relicário”
No baile da Corte
Foi o Conde d’Eu quem disse
Pra Dona Bemvinda
Que farinha de Suruhy
Pinga de Paraty
Fumo de Baependy
*É comê bebê pitá e cahi*³¹.

No son siglos los que separan ambas escenas; son centímetros en el papel del libro y metros en las granjas de esclavos coloniales.

Sin embargo, antes de la aparición de la esclavitud en el libro, había otra figura negra, justo al principio: un hombre negro moderno, mencionado en la misteriosa cita contenida en “Falação” y el “Manifiesto Pau-Brasil”: *“Uma sugestão de Blaise Cendrars: Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino”*³². La locomotora es la imagen por excelencia de la Modernidad, representando no solo el transporte rápido y de larga distancia de personas sino, sobre todo, de materias primas y mercancías. De repente, este negro esclavizado —que sigue constituyendo gran parte de la población trabajadora del país— aparece

³¹ Traducción: “Látigo/ ¡Basta! ¡Perdona! Atado a la escalera/ El látigo preparó los cortes/ Para la salmuera”.

“Relicario/ En el baile de la corte/ Fue el conde d’Eu quien dijo/ A Doña Bemvinda/ Que harina de Suruhy/ Cachaça de Paraty/ Tabaco de Baependy/ Es comer, beber, fumar y caer”.

³² Traducción: “Una sugerencia de Blaise Cendrars: Tienen las locomotoras llenas, están a punto de partir. Un hombre negro gira la manivela del interruptor giratorio en el que se encuentran. El más mínimo descuido los hará partir en dirección contraria a su destino”.

como quien tiene la responsabilidad (¿o la oportunidad?) del destino del país, de la locomotora nacional. El francés advierte así al “ustedes” (*vós*)³³—no está claro si se refiere a los brasileños en general o a la élite artística, pero en cualquier caso, el hombre negro no parece estar incluido en esta interpelación— con una metáfora espaciotemporal: la locomotora puede dirigirse hacia “su” destino, o la negligencia en la acción del hombre negro podría conducir al camino opuesto. El término “*desvio rotativo*” (desvío rotatorio), que parece ser un término técnico ferroviario, conlleva así implicaciones históricas: es un retorno, un giro.

Si queremos ir más allá de la interpretación más obvia —una de carácter explícitamente racista, aleccionador y tutelar (que no parece encajar del todo en el contexto del libro y del Manifiesto)—, es posible plantear preguntas más vinculadas a la coyuntura: en efecto, es el trabajador negro quien maneja la locomotora nacional. A él, y a otros grupos de trabajadores, les corresponde indicar el destino, que puede ser opuesto al que el francés indica a sus compañeros. Si llevamos más allá la metáfora moderna de la locomotora, la posibilidad de que el hombre negro, por un “descuido” o un “error millonario”, pueda girar la manivela del interruptor giratorio —o al menos accionar el freno de emergencia—³⁴ representa la posibilidad de otro modernismo. Este sería un modernismo que rompe con el futurismo y se dirige hacia el pasado, es decir, hacia lo “primitivo” como destino y ya no meramente como origen, tal como lo hará la Antropofagia poco después³⁵.

³³ Véase el trabajo de Alexandre Nodari (2022) sobre los pronombres oswaldianos.

³⁴ En uno de los fragmentos de las *Tesis sobre filosofía de la historia* (1939-1940), Walter Benjamin corrige el rumbo de la filosofía marxiana de la historia al retomar su famosa cita: “Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero quizás sea todo lo contrario. Quizás las revoluciones sean un intento de los pasajeros de este tren —es decir, la raza humana— de activar el freno de emergencia” (citado en Löwy, 2005). Las consecuencias ecológicas de esta corrección para nuestra época son evidentes.

³⁵ Ivan Marques coincide con esta interpretación: “O negro girando a manivela também serve de imagem para a guinada do Modernismo brasileiro em direção ao passado e à ‘originalidade nativa’, com a consequente valorização de aspectos con-

Pasamos ahora a la cuarta sección, “São Martinho”, que comienza con un poema típico del lirismo drummondiano:

“Noturno”
Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
*Como um meridiano*³⁶.

La modernidad se anuncia discretamente, en clave casi romántica, a través de otra locomotora que separa lo nuevo de lo arcaico. Es un corte histórico que el segundo poema, “Prosperidade” (prosperidad), explicará. Describe el paso de la esclavitud, el azúcar y la minería (que no se nombran explícitamente), al café y la industrialización que este posibilita, en un tono apoteósico. Después de todo, estamos llegando a San Pablo y a los ancestros del poeta. La primera persona del plural aparece por primera vez.

La mirada —a la vez extractivista y crítica— se repite aquí. A los bandeirantes se les llama primero “cruzados agrícolas”, luego se confiesa que “engendraron hijos con las señoras y las esclavas”. Es un poder fálico presentado como procreador de tierras, granjas y personas. La conocida yuxtaposición entre el tranvía y la carreta de bueyes, analizada por Roberto Schwarz, se repite aquí en varios montajes, yuxtaposiciones y polarizaciones: “*Usinas e igrejas*” (molinos e iglesias), “*caçadas e frigoríficos*” (cacerías y plantas frigoríficas), “*eleições tribunaais e colônias*” (tribunales electorales y colonias).

La descripción del material a extraer —el café, junto con la tierra, el sol, el agua y el trabajo necesarios para su surgimiento— lo estetiza. “*O cafezal é um mar alinhavado*” (la plantación de café es un mar hilvanado). El mate *chimarrão* es “*ouro em pó*” (oro en polvo) del

trastantes da cultura nacional, isto é, de nossos desastres” (2012, p. 55). Traducción: “El hombre negro que hace girar la manivela también sirve como imagen del giro del Modernismo brasileño hacia el pasado y hacia la ‘originalidad nativa’, con la consiguiente valorización de aspectos contrastantes de la cultura nacional, es decir, de nuestros desastres”.

³⁶ Traducción: “Afuera la luz de la luna continúa / Y el tren divide Brasil / Como un meridiano”.

“*cavaleiro do gado*” (caballero del ganado). Vale la pena recordar que la plantación de café también fue el golpe de gracia para la Mata Atlántica. Timothy Morton llama “poética de las especias” a un tropo en el que los bienes se estetizan y se convierten en artículos de lujo³⁷. Después del café, emergen gradualmente imágenes de otro Brasil: el urbano. “*Depois da criação do município novo/ Plantado depressa nas ruas de poeira*” (Después de la creación del nuevo municipio/ Plantado rápidamente en las calles polvorientas). Las granjas y los pájaros permanecen, pero ahora está la “*escola rural*” (escuela rural) y el que no puede asistir a la escuela, el que fue expulsado del trabajo en el campo y no tiene lugar en el trabajo de la ciudad, el “*pai negro*” (padre negro):

Cheio de rótulas

Na cara nas muletas

Pedindo duas vezes a mesma esmola

*Porque só enxerga uma nuvem de mosquitos*³⁸.

Mendigar dos veces la misma limosna por no poder ver. Esta imagen trasciende el siglo y llega hoy a las calles de San Pablo, un tema que retomarán poetas contemporáneos como Régis Bonvicino.

Es razonable argumentar que la línea histórica que propone Oswald, aunque cronológica, no alberga una fe inquebrantable en el progreso. Se trata más bien de una danza de ciclos extractivistas, de materias primas y cuerpos humanos que se agotan y se intercambian según los caprichos del mercado internacional. Los restos,

³⁷ En su análisis de las representaciones literarias de las especias (canela, pimienta, etc.) durante el Romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del XIX, Timothy Morton (2008) define la “poética de las especias” como un recurso literario en el que las mercancías se estetizan y exotizan, transformándose en artículos de lujo que enmascaran las realidades materiales y violentas de su producción (como el colonialismo y la esclavitud). Morton escribe que los lectores (espectadores, en este caso) experimentan una poética de las especias que oscila entre “la éfrasis y la fantasía”.

³⁸ Traducción: “Lleno de rótulas/ Con el rostro apoyado en muletas/ Pidiendo dos veces la misma limosna/ Porque solo ve una nube de mosquitos”.

los agujeros, los claros cultivables (*roças*) y los mendigos son la única continuidad. La salida del mundo local al mundo global —que se sabía que existía, porque hacia allí se dirigían las cosas— ahora aparece a través de ondas de radio. La tierra, local, cede ante el cielo, global, tejido por teléfonos inalámbricos y “*antenas palmeiras*” (antenas-palmera) que “*escutam Buenos Aires*” (escuchan Buenos Aires).

A partir de entonces, el libro retrata y exalta la aceleración urbana y la llegada al yo lírico que escribe en el presente, en San Pablo, relatando fiestas y viajes en coche. “*Cafezais/cidade*” (plantaciones de café/ciudad): un montaje y síntesis histórica de la plantación de café que produce la ciudad, un nexo que no aparece en el poema pero que se revela a través de la lectura del libro (algo probablemente impensable en el lirismo europeo moderno, que distinguía tajantemente entre las ciudades y las montañas). La cuestión no es solo económica, sino también ideológica. No se trata simplemente de que el extractivismo “arcaico” de materia prima proporcionara los fondos para la industrialización de San Pablo; las propias fincas de café, que producían para la exportación, eran ya empresas capitalistas racionalizadas, estructuradas por cadenas de financiación, producción, distribución y consumo vinculadas al mercado internacional. La finca no es lo opuesto ni el antecesor de la fábrica, sino su modelo. Como explica Fernando Henrique Cardoso de manera algo triunfal:

O fazendeiro do “Oeste” era um empreendedor capitalista, com as principais características do chefe de empresa. À vontade do lucro somavam-se o arrojo e o espírito inventivo. [...] Certamente, o espírito capitalista, o afã de progresso do paulistano, se é verdade que também se deve ao imigrante, encontra suas raízes históricas na cafeicultura do “Oeste Paulista”, e sem este espírito São Paulo não seria o grande centro industrial que é hoje³⁹.

³⁹ Traducción: “El agricultor del ‘Oeste’ era un empresario capitalista, con las características principales de un jefe de empresa. Al afán de lucro se sumaban la audacia

La representación de esta relación entre el café y la fábrica aparece en Oswald de una manera menos triunfal y más compleja (porque también valora el elemento no moderno y fuerzas distintas a las del europeo blanco), pero en cierto modo, también se inscribe dentro de este espíritu de “Paulistânia”, heredero directo de Paulo Prado.

Finalmente, los playboys que cruzan la Avenida Paulista y son cruzados por ella, que se encuentran con el poeta Blaise Cendrars, y el poema final, “Metalúrgica”, que anticipa la transformación del mineral de Drummond en acero paulista-brasileño. La industria y el acero se mitifican, produciendo un mundo nuevo, como Anfión:

“Metalúrgica”
1300° à sombra dos telheiros retos
12 000 cavalos invisíveis pensando
40 000 toneladas de níquel amarelo
Para sair do nível das águas esponjosas
E uma estrada de ferro nascendo do solo
Os fornos entroncados
Dão o gusa e a escória
A refinação planta barras
E lá embaixo os operários
*Forjam as primeiras lascas de aço*⁴⁰.

En las tres partes siguientes, “RP1”, “Carnaval” y “Secretário dos Amantes” (Secretario de los amantes), emergen consideraciones mnemotécnicas, entrecruzadas por trenes de carga e historias de migración. Las ciudades y las costumbres urbanas se multiplican. El yo lírico aparece ahora con rasgos bastante discernibles. La

y el espíritu inventivo. [...] Ciertamente, el espíritu capitalista, la sed de progreso del paulistano, si bien es cierto que también se debe al inmigrante, encuentra sus raíces históricas en la cultura del café del ‘Oeste Paulista’, y sin este espíritu San Pablo no sería el gran centro industrial que es hoy”.

⁴⁰ Traducción: “Metalúrgica”/ 1300° / a la sombra de cobertizos rectos/ 12.000 caballos invisibles pensando/ 40.000 toneladas de níquel amarillo/ Para emerger del nivel de las aguas esponjosas/ Y un ferrocarril naciendo del suelo/ Los hornos conectados/ Dan el arrabio y la escoria/ Las barras de las plantas de refinación / Y allí abajo los trabajadores/ Forjan las primeras virutas de acero”.

historia de Brasil se convierte en historia personal. De Pau-Brasil a su propio *pau* (falo). Finalmente llegamos a “Postes da Light” (postes de luz), que contiene algunos de los poemas más famosos del autor. Es una presentación a la vez triunfante y banal de la vida en la ciudad que crece verticalmente, en la periferia, repitiéndose con diferencia. El verso “*Engaiolaram o resto dos macacos do Brasil*” (enjaularon al resto de los monos de Brasil) sirve como un resumen irónico de la destrucción de la fauna y la flora para la instalación prometeica del “*Jardim da Luz*” (jardín de luz) y sus olores enlatados.

Arranha-céus

Fordes

Viadutos

Um cheiro de café

*No silêncio emoldurado*⁴¹.

Desde la inmersión egocéntrica en San Pablo, vemos una anticipación del otro “descubrimiento de Brasil” (que debe ser tratado con la misma sorpresa irónica que aquel “descubrimiento” europeo original) y la visión de casi todo Brasil como arcaico desde los hornos del modernismo industrial alimentado por el carbón (mineral, vegetal y humano) y el café. San Pablo buscó una expansión hacia afuera (disputa de mercado) y hacia adentro (zonas extractivistas subcoloniales) de Brasil. En palabras del propio Oswald, en el prefacio de Serafim Ponte-Grande:

São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas? Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma. A

⁴¹ Traducción: “Rascacielos/ Fords/ Viaductos/ Un olor a café/ En el silencio enmarcado”.

*valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também*⁴².

Así, en “*Roteiro das Minas*” (guía de las minas), el moderno San Pablo, en plena industrialización gracias al café, visita Minas Gerais como quien visita un museo de historia natural. Es el momento en que la cronología del libro se curva; tras alcanzar el presente del yo lírico, y mediante un viaje espacial, reflexiona sobre el pasado desde una perspectiva temporal.

*A inconfidência
No Brasil do ouro
A história morta
Sem sentido*⁴³.

Como si el fin del ciclo minero (que, de hecho, nunca terminó, sino que se reinició con otros minerales, en otros lugares) implicara también el fin de la Historia. La típica melancolía que surge en los espacios post-extractivistas, “*fogo morto*” (fuego muerto). Como si la máquina de la historia realmente funcionara con carbón. Algunos objetos resurgen: “*A escola e a fazenda de duzentos anos*” (la escuela y la finca de doscientos años). Pernambuco, Bahía y otros territorios se contemplan con la alegría de quien descubre, con ojos de descubrimiento, siempre en esa ambigüedad inicial. El procedimiento ideológico de establecer diferentes temporalidades se repite ahora a nivel nacional.

“Sabará”
*Este córrego há trezentos anos
Que atrai os faiscadores*

⁴² Traducción: “San Pablo poseía un poderoso parque industrial. ¿Quién sabe si el auge del café no iba a colocar la literatura de los nuevos ricos de la semicolonía junto a costosos surrealismos imperialistas? Pero he aquí que el parque industrial de San Pablo era un parque de transformación. Con materia prima importada. A veces originaria de nuestro propio suelo. Macunaíma. La valorización del café fue una operación imperialista. La poesía de *Pau-Brasil* también”.

⁴³ Traducción: “La inconfidencia/ En el Brasil del oro/ Historia muerta/ Sin sentido”.

*Debaixo das serras
 No fundo da bateia lavada
 O sol brilha como ouro
 Outrora havia negros a cada metro de margem
 Para virar o rio metálico
 Que ia no dorso dos burros
 E das caravelas⁴⁴.*

Conclusiones

Finalmente, conviene retomar el “Manifiesto Pau-Brasil” y su concepto organizador de “hechos estéticos”, que trasciende las dicotomías entre esencia y apariencia. Un hecho estético es algo que es como parece y parece lo que es: una simplificación que supera también el dualismo fenomenológico. Ante todo, el hecho se impone. Corresponde al poeta moderno apropiarse de estos hechos, extrayendo poesía de todo: vegetal, animal, mineral y cultural. El lenguaje “natural y neológico” refleja esta superación.

En efecto, es posible calificar la relación de Oswald con las culturas tradicionales como extractivismo. Sin embargo, es crucial señalar que se trata de una relación bidireccional: él también extrae del centro desarrollado, estableciendo un doble flujo de intercambio. Este proceso, al que más tarde denominaría *Antropofagia*, abandona la noción previa de “poesía de exportación”, que implicaba un movimiento unidireccional, en favor de un proceso inherentemente recíproco. Como señala Berriel: “Si hubo un momento de convergencia entre Oswald y Paulo Prado en el imaginario retorno a 1500, esta coincidencia se deshace en el momento en que la poesía de *Pau-Brasil* se convierte en antropofagia, y las ideas de Paulo

⁴⁴ Traducción: “Sabará/ Este arroyo hace trescientos años/ Que atrae a los buscadores de oro./ Bajo las cordilleras/ En el fondo de la sartén lavada/ El sol brilla como el oro/ Otrora había negros en cada metro de la orilla./ Para girar el río metálico/ Que iba en el lomo de los burros./ Y de las carabelas”.

Prado alcanzan su plena explicitación” (2000, p. 115). De hecho, la antropofagia no es extractivista porque implica —al menos en la versión tupinambá— una relación temporal de intercambio e identificación basada en el otro. El devorador, al devorar, también es devorado.

¿Es posible, entonces, aplicar el término extractivismo a un movimiento de intercambio —por muy desigual que sea— como el que se presenta en este libro? ¿Sobre todo cuando se trata de un proyecto concebido para el “aquí y ahora” de la parte menos favorecida? En la calle de sentido único de la colonización, hablar de exportación es hablar de comercio en un sentido amplio y soberano: como intercambio entre pueblos. A pesar de sus limitaciones, la propuesta de exportación cultural puede considerarse una búsqueda de comunicación e igualdad que debe comenzar con la valoración de lo local.

Para reformular la pregunta: ¿ofrece este libro alguna contrapropuesta estética que apunte hacia un intercambio sostenible y no extractivista? ¿O es que el modernismo periférico es incapaz de escapar de la lógica extractivista, condenado simplemente a imitarla, ironizarla y, en última instancia, acelerarla? Como espero haber demostrado, una respuesta unívoca es imposible. El extractivismo funciona simultáneamente como y como forma, y sus contaminaciones están innegablemente presentes. Por otro lado, la apropiación que hace Oswald de la técnica del montaje de la vanguardia europea puede entenderse como una inversión estratégica. Al aplicar la lógica fragmentaria del modernismo al archivo colonial, reconstruye la historia de Brasil no como una epopeya unificada, sino como una serie de cortes extractivos. Este contra-extractivismo utiliza el arma del dominador para revelar las mismas heridas que la historia oficial pretendía ocultar, transformando la “novedad técnica” de Europa en un método para exponer la violencia arcaica de la periferia.

La investigación sobre *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade parte de la premisa de que el modernismo sudamericano no puede

entenderse simplemente como una ruptura estética, sino que debe interpretarse como isomorfo a la lógica extractiva que subyace a la historia de la región. De hecho, podría decirse que, así como la economía colonial se basaba en la extracción de materias primas para el consumo extranjero, el proyecto modernista de Oswald opera mediante una forma de “extractivismo estético”. Al explotar la “materia prima” de las crónicas coloniales, la herencia indígena, las particularidades del territorio y la mano de obra afrobrasileña, el poeta refina estos elementos hasta convertirlos en poesía de “calidad de exportación”. La técnica del montaje, por lo tanto, no es una yuxtaposición inocente; funciona como un aparato industrial que transforma el pasado no moderno en una mercancía futurista.

Por otro lado, es crucial reconocer que la imitación que hace Oswald de la mirada extractiva también funciona como una crítica sofisticada. Al adoptar la perspectiva del explorador solo para distorsionarla mediante la ironía y el montaje, visibiliza el aparato colonial en lugar de presentarlo como algo natural. Muestra la construcción de la mirada. En este sentido, *Pau-Brasil* no se limita a extraer; traza un mapa de las voces subalternas y las cosmologías indígenas, posicionándolas como la base, la condición de posibilidad de una nueva identidad nacional. En este sentido, Oswald opera como un pensador poscolonial *avant la lettre*, que se esfuerza por subvertir la dinámica centro-periferia. Su ambición es invertir los términos del intercambio, estableciendo una relación donde la cultura brasileña no sea una materia prima inerte, sino un experimento activo y compatible de convivialidad.

Sin embargo, esta intención subversiva se topa con los límites de la condición poscolonial. La tensión entre el deseo de Oswald de revalorizar lo local y la forma extractiva que emplea crea una paradoja que la crítica contemporánea, en particular a través de la obra de Achille Mbembe, ayuda a dilucidar. Esta dinámica complica profundamente el nexo entre convivialidad y desigualdad dentro del texto literario. Si bien la polifonía de Oswald permite que una multiplicidad de perspectivas —colonizadores, esclavos, viajeros

y élites modernas— habiten el mismo espacio textual, esta coexistencia dista mucho de la carnavalización liberadora imaginada por Bajtín y por la autoimagen de Brasil (con ecos de “democracia racial”...). En cambio, refleja la noción de Mbembe sobre la relación poscolonial en la que la convivialidad es una “intimidad violenta” entre oprimido y opresor. Las dispares temporalidades y sujetos en *Pau-Brasil* se ven forzados a un régimen estético compartido donde la desigualdad no se suspende, sino que se estetiza. El texto literario se convierte en un lugar de “teofagia”, donde el sujeto extraído es simultáneamente devorado y consagrado; una sombría sugerencia de que, en la poscolonia, la antropofagia podría ser a menudo teofagia disfrazada, digiriendo la sumisión en lugar de la alteridad.

Esta lectura multifacética demuestra el poder analítico del nexo entre convivialidad y desigualdad en sus tres dimensiones distintas. En el plano sociohistórico, el análisis de *Pau-Brasil* revela cómo los poemas documentan la dolorosa transición social de la explotación colonial al capitalismo industrial, visibilizando las persistentes jerarquías que estructuran la sociedad brasileña. En el plano socioliterario, la investigación muestra cómo la técnica del montaje orchestra un choque de voces y posiciones heterogéneas —desde escribas del siglo XVI hasta playboys del siglo XX—, plasmando dentro de la estructura del libro las tensiones de la coexistencia en un territorio polarizado. Finalmente, en el plano metacultural, el estudio destaca la negociación de Oswald respecto a la posición desigual de la literatura periférica en la república global de las letras, al intentar “exportar” la diferencia local como valor universal. La interacción simultánea con estos tres niveles permite que el análisis presente *Pau-Brasil* como algo más que un simple volumen de poemas. En cambio, emerge como una compleja zona de contacto donde las contradicciones inherentes a la modernidad no se reconcilian, sino que se experimentan intensamente.

Finalmente, en este límite metacultural, el extractivismo y el modernismo se revelan como fuerzas coconstitutivas que establecen una larga historia de convivialidad y desigualdad en

Sudamérica. Este nexo se articula vívidamente en las representaciones literarias de los ciclos extractivos: en los “soldados verdes” de Cassiano Ricardo sobre el auge del café y el bandeirantismo, en la crisis operística de Mário de Andrade sobre la misma materia prima y sus trabajadores, y en las “montañas pulverizadas” de mineral de hierro de Carlos Drummond de Andrade. Encuentra su expresión fundamental en el propio *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, donde el título reivindica la materia prima inicial de la extracción colonial, enmarcando la historia de la nación como un ciclo continuo de agotamiento material y cultural. A través de estas obras, la literatura establece los términos estéticos de esta coexistencia desigual con el extractivismo. Si bien el modernismo temprano posicionó contradictoriamente el extractivismo como una condición dolorosa pero necesaria para la modernización de la periferia, las perspectivas contemporáneas —ya sean “ficción de desastres”, testimonios o reflexiones de intelectuales indígenas y quilombolas sobre formas no extractivas de relacionarse con el territorio— sugieren un cambio estructural⁴⁵. El neoextractivismo ya no aparece únicamente como una etapa transitoria, sino como una estructura permanente de convivialidad bajo una desigualdad extrema: un estado caracterizado por el mantenimiento mínimo de la vida y la gestión rutinaria de la muerte de humanos, no humanos y territorios enteros. Esta condición, la evolución, o simplemente la implosión del nexo convivialidad-desigualdad, podría describirse mejor como “necronvivialidad” y ofrecería un marco crítico para futuras investigaciones sobre cómo la literatura (y otras formas de reproducción social) media la persistencia de un orden (neo)extractivo que ha sobrevivido a su promesa de progreso para la mayoría del planeta y sus pueblos.

⁴⁵ Esta es la segunda parte del alcance de mi investigación actual en el mencionado grupo de investigación “Infrastructure: Aesthetics and Supply”, con sede en la Universidad Ruhr de Bochum y financiado por la Fundación Alemana de Investigación (Deutsche Forschungsgemeinschaft).

Bibliografia

- Acosta, Alberto (2013). Extractivism and neoextractivism: Two sides of the same curse. En Miriam Lang y Dunia Mokrani (eds.), *Beyond Development: Alternative Visions from Latin America* (pp. 61-86). Quito/Ámsterdam: Rosa Luxemburg Foundation/Transnational Institute.
- Amorim Izabel, Tomaz (2020). Crise da filosofia messiânica: a antropofagia matriarcal devora a Modernidade. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, 4, 147-167.
- Andermann, Jens (2023). *Entranced Earth: Art, Extractivism, and the End of Landscape*. Evanston: Northwestern University Press.
- Andrade, Carlos Drummond de (1990). *Boitempo II*. Rio de Janeiro: Record.
- Andrade, Carlos Drummond de (1992). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Andrade, Mário de (2005). *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Andrade, Oswald de (1925). *Pau Brasil*. París: Au Sans Pareil.
- Andrade, Oswald de (1931, 27 de marzo). Ordem e Progresso. *O Homem do Povo*, (1).
- Andrade, Oswald de (1971). *Obras completas VII: Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, Oswald de (1985). *Serafim Ponte Grande*. San Pablo: Global.
- Andrade, Oswald de (2022). *Pau Brasil* (edición facsimilar). San Pablo: Edusp.
- Arantes, Paulo (2014). *O novo tempo do mundo*. San Pablo: Boitempo.
- Augusto, Leonardo de Carvalho (2009). *O primitivismo no Pau-Brasil de Oswald Andrade: originalidade nativa como mensagem do espírito novo (1917-1925)* [Tesis de maestría]. Rio de Janeiro: Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Bakhtin, Mikhail (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Caryl Emerson, ed. y trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World* (Hélène Iswolsky, trad.). Bloomington: Indiana University Press.
- Baniwa, Denilson (2021, febrero). ReAntropofagia. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2021/02/artseen/ReAntropofagia>
- Benjamin, Walter (1995). *Obras escolhidas II: Rua de mão única* (Rubens Rodrigues Torres Filho y José Carlos Martins Barbosa, trads.). San Pablo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter (1996). One-way street. En Marcus Bullock y Michael W. Jennings (eds.), *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Berriel, Carlos Eduardo Ornelas (2000). *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: Papyrus.
- Campos, Haroldo de (1971). Uma poética da radicalidade. En Oswald de Andrade, *Obras completas VII: Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Candido, Antonio (1987). *Literatura e sociedade*. San Pablo: Companhia Editora Nacional.
- Cardoso, Fernando Henrique (1960). O café e a industrialização da cidade de São Paulo. *Revista de História*, 20(42), 471-475.
- Cardoso, Rafael (2021). *Modernity in black and white: Art and image, race and identity in Brazil, 1890-1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chagnon, Christopher et al. (2022). From extractivism to global extractivism: The evolution of an organizing concept. *The Journal of Peasant Studies*, 49(4), 760-792.
- Coronil, Fernando (2005). Natureza do pós-colonialismo: do eurocentrismo ao globocentrismo. En Edgardo Lander (ed.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas* (pp. 103-124). Buenos Aires: CLACSO.
- Costa, Sérgio (2022). Convivialidad-Desigualdad: en busca del nexo perdido. En Mecila (ed.), *Convivialidad-Desigualdad: explorando los nexos entre*

- lo que nos une y lo que nos separa*. Buenos Aires/San Pablo: CLACSO/Mecila.
- Esbell, Jaider (2018). Makunaima, o meu avô em mim! *Iluminuras*, 19(46), 11-39.
- Escobar, Arturo (2020). *Pluriversal politics: The real and the possible*. Durham: Duke University Press.
- Etzold, Jörn (2019). Der kommende Chor (Gesänge). En Jörn Etzold, *Gegend am Aetna: Hölderlins Theater der Zukunft*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Ferseck, Sony (2024). *De Makunaimê a Macunaíma: Só o Sol nos une* [manuscrito].
- Fischer, Luís (2022). *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. San Pablo: Todavía.
- Frank, Andre Gunder (1966). The development of underdevelopment. *Monthly Review*, 18(4), 17-31.
- Freyre, Gilberto (2003). *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. San Pablo: Global.
- Galeano, Eduardo (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- Gómez-Barris, Macarena (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/Londres: Duke University Press.
- Grosfoguel, Ramón (2016). Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y ontológico. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 1(4), 33-45.
- Gudynas, Eduardo (2016). El petróleo es el excremento del diablo: demonios, satanes y herejes en los extractivismos. *Tabula Rasa*, (24), 145-167.
- Gudynas, Eduardo (2018). Extractivisms: Tendencies and consequences. En Ronaldo Munck y Raúl Delgado Wise (eds.), *Reframing Latin American Development* (pp. 61-82). Londres: Routledge.
- Holanda, Sérgio Buarque de (1995). *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. San Pablo: Brasiliense.

- Junka-Aikio, Laura y Cortes-Severino, Catalina (2017). Cultural studies of extraction. *Cultural Studies*, 31(2-3), 175-184.
- Klengel, Susanne y Chicote, Gloria B. (eds.) (2024). *Entre observación, descripción y creación: convivialidades literarias*. Buenos Aires/San Pablo: CLACSO/Mecila.
- Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2013). *The falling sky: Words of a Yanomami shaman* (Nicholas Elliott y Alison Dundy, trads.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kopenawa, Davi y Albert, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. San Pablo: Companhia das Letras.
- Lima, Ellen (2021). *Ixé ygara voltando pra 'y'kûá: sou canoa voltando pra enseada do rio*. Cotia: Urutau.
- Löwy, Michael (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. San Pablo: Boitempo.
- Machado Araújo, Horacio (2013). Crisis ecológica, conflictos socioambientales y orden neocolonial: Las paradojas de Nuestra América en las fronteras del extractivismo. *REBELA - Revista Brasileira de Estudos Latino-americanos*, 3(2), 18-38.
- Magalhães, Basílio (1939). *O café na história, no folclore e nas belas-artes*. San Pablo: Companhia Editora Nacional.
- Marques, Ivan (2012). Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (55), 27-42.
- Marx, Karl (1976). Speech on the question of free trade. En *Marx & Engels Collected Works* (Vol. 6: 1845-1848). Londres: Lawrence & Wishart.
- Marx, Karl (1996). *O capital: crítica da economia política* (Vol. 1). San Pablo: Nova Cultural.
- Mbembe, Achille (2001). *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- Mbembe, Achille (2017). *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University Press.

- Mintz, Sidney W. (1985). *Sweetness and power: The place of sugar in modern history*. Nueva York: Viking-Penguin.
- Morton, Timothy (2008). *The poetics of spice: Romantic consumerism and the exotic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Müller, Gesine y Knobloch, Jan (2024). Escrituras de lo posglobal en y desde América Latina. En Gesine Müller y Jan Knobloch (eds.), *Escrituras de lo posglobal en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Neves, Eduardo Góes (2022). *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central*. San Pablo: Ubu Editora/Edusp.
- Nodari, Alexandre (2022). “Filhos do sol, mãe dos viventes”: sobre o enunciador do “Manifesto Antropófago”. *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, 4(2), 76-96.
- Orwell, George (2011). *The Road to Wigan Pier*. Londres: Penguin Books.
- Prado, Paulo (1931). *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. San Pablo: Duprat-Mayença.
- Ricardo, Cassiano (1929). *Martim-Cererê*. San Pablo: Editora Hélios.
- Ricardo, Cassiano (1976). O prosador. *Revista Brasileira*, (2), 47-90.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2012). Ch'ixinakax utxiwa: A reflection on the practices and discourses of decolonization. *South Atlantic Quarterly*, 111(1), 95-109.
- Robinson, Andrew (2011, 29 de julio). In theory — Bakhtin: Dialogism, polyphony and heteroglossia. *Ceasefire Magazine*. <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/>
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2024). Regionalismo simbólico y convivialidad literaria. En Susanne Klengel y Gloria B. Chicote (eds.), *Entre observación, descripción y creación*. Buenos Aires/San Pablo: CLACSO/Mecila.
- Schwarz, Roberto (1987). A carroça, o bonde e o poeta modernista. En *Que horas são? ensaios*. San Pablo: Companhia das Letras.
- Seidel, Verônica Franciele (2022). Da singularidade à polifonia: uma proposta de releitura da teoria bakhtiniana. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, 17(2), 39-57.

- Sterzi, Eduardo (2022). *Saudades do mundo: um novo olhar sobre a literatura modernista e a antropofagia*. San Pablo: Todavia.
- Svampa, Maristella (2019). *As fronteiras do neoextrativismo na América Latina*. San Pablo: Elefante.
- Taurepang, Avelino et al. (2019). *Makunaimã: o mito através do tempo*. San Pablo: Elefante.
- Varma, Rashmi (2021). Extracting Indigeneity. En Francesco Giusti y Benjamin Lewis Robinson (eds.), *The work of world literature* (pp. 127-150). Berlín: ICI Berlin Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2024). O matriarcado e o antropófago quase-transcendental. *Das Questões*, 16(1).
- Wisnik, José Miguel (2018). *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. San Pablo: Companhia das Letras.