

LA FORMA MURAL EN *MARCO ZERO I*: IMÁGENES DIALÉCTICAS DE UNA HISTORIA EN SUSPENSO

Rebeca Errázuriz Cruz
Centro de Estudios Americanos
Universidad Adolfo Ibáñez
veronica.errazuriz@uai.cl

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo propone una lectura alternativa de la novela *Marco Zero I: a revolução melancólica* de Oswald de Andrade como una dialéctica entre panorama e instantánea que a través de fragmentos discontinuos muestra la imposibilidad de construir una imagen totalizante de Brasil. Para ello discutimos la recepción de la novela y hacemos un análisis de la forma mural como propuesta narrativa innovadora que permite presentar las peculiaridades de una materia social concreta. Nuestra tesis central es que la novela de Oswald, pese a considerarse una obra fallida, desarrolla una forma innovadora que permite abordar los conflictos sociales e históricos de la década de 1930 a través de una (re)presentación de lo popular que evita su totalización, de tal modo que tanto la forma como la materia de lo narrado hacen sensibles las fracturas ideológicas e históricas de un proceso de modernización periférico.

PALABRAS CLAVE: Oswald de Andrade, *Marco Zero*, novela social, modernismo brasileño.

THE MURAL FORM IN MARCO ZERO I: DIALECTICAL IMAGES OF HISTORY AT A STANDSTILL

This article proposes an alternative reading of the novel *Marco Zero I: a revolução melancólica* by Oswald de Andrade as a dialectic between panorama and snapshot that through discontinuous fragments shows the impossibility of building a totalizing image of Brazil. For this, we discuss the reception of the novel and we analyze the “mural form” as an innovative narrative proposal that allows to present the peculiarities of a specific social matter. Our central thesis is that Oswald’s novel, despite being considered a failed work, develops an innovative literary

form that allows addressing the social and historical conflicts of the 1930s through a (re) presentation of the popular that avoids its totalization in such a way that both the form and the matter of what is narrated make palpable the ideological and historical fractures of a process of peripheric modernization.

KEYWORDS: Oswald de Andrade, *Marco Zero*, social novel, Brazilian modernism.

Recepción: 16/05/2021

Aprobación: 24/06/2022

*La identidad de la experiencia, la vida en sí continua
y articulada que es la única que permite
la actitud del narrador, se ha desintegrado.*

Theodor W. Adorno

EL VIRAJE DE OSWALD

En el famoso prefacio de 1933 a *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade se distancia de los primados estéticos que habían guiado la escritura de su novela y de su actividad como escritor clave del modernismo brasileño:

A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia *Pau-brasil* também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremadamente esgotada e reacionária. Ficou da minha este livro. (*Serafim* 11)¹

Este prefacio es una declaración pública del viraje ideológico de Oswald, quien por esos años ya militaba en el Partido Comunista brasileño (PCB)². La crisis económica de 1929, que derrumbó a la oligarquía cafetera de São

¹ “El valor del café fue una operación imperialista. La poesía *Pau-brasil*, también. Todo eso tenía que derrumbarse con los clarines de la crisis. Como se derrumbó casi toda la literatura brasileña ‘de vanguardia’, provinciana y sospechosa, cuando no extremadamente agotada y reaccionaria. De la mía, quedó este libro”.

² Sobre la relación de Oswald de Andrade con el PCB, véanse Carreri, Cunha; y Silva *Marco Zero*.

Paulo, había abierto un nuevo período histórico-social que, desde la perspectiva estratégica del PCB, podría ser aprovechado como evento inicial del impulso revolucionario obrero. La Revolución de 1930, que defraudó las expectativas de una transformación estructural de la sociedad brasileña, no era más que un cambio de hegemonía, una nueva oligarquía urbana, financiera, industrial y mercantil se abría paso con el ascenso de Getúlio Vargas. Todos los esfuerzos de Oswald durante este período estarían dedicados a colaborar con la causa del partido, y su viraje ideológico, como es evidente, altera su concepción de la función del arte y de la importancia del modernismo, calificado ahora como un movimiento burgués. La poesía *Pau-brasil*—que aspiraba a romper con el orden del imperialismo cultural europeo— se revela como otra forma imperialista más, cuyo valor habría sido tan ficticio como el precio del café. ¿Cómo podría Oswald transformarse en un escritor al servicio del pueblo? La respuesta vendrá con un anunciado proyecto, la escritura de una saga sobre la década de 1930, llamada *Marco Zero*. La primera entrega, *Marco Zero I: a revolução melancólica*, se publicó en 1943 y la segunda, *Marco Zero II: Chão*, en 1945³. Oswald deseaba participar de las nuevas tendencias literarias de Brasil y sumarse al fenómeno del *romance social do trinta* que denunciaba el atraso y la precariedad de la sociedad brasileña. Efectivamente, a partir de aquella década se produce una radicalización ideológica en el campo cultural literario de Brasil que, de acuerdo con Luiz Lafetá, correspondería a un segundo momento del modernismo. En la década de 1920 el modernismo aparece como un proyecto estético, expresado en la renovación del lenguaje literario y en experimentaciones formales destinadas a redefinir los rasgos propios de la literatura local; pero durante los treinta el modernismo no desaparece, sino que vive un segundo momento a través de un despliegue ideológico (Lafetá 19). Este segundo momento, según Lafetá, no implicó el abandono de las innovaciones introducidas por su fase inaugural, lo que se deja de lado es el énfasis en la experimentación como objetivo primordial. La renovación del lenguaje literario, más espontáneo y liberado de academicismos, es puesta al servicio del deseo de representar la realidad brasileña y denunciar sus condiciones materiales y sociales de atraso. Antonio Candido señala que este nuevo realismo social surge en Brasil con anterioridad al famoso Congreso de la Unión de Escritores de la URSS de 1934 en el que se condenaron los formalismos estéticos y se proclamó el realismo socialista como única forma

³ Finalmente, la saga de cinco novelas quedó reducida a solo dos. Al parecer, la tibia recepción por parte de la crítica habría influido en el abandono del proyecto.

auténtica. Fueron las propias transformaciones históricas y sociales de Brasil y en particular la Revolución de 1930, las que incidieron en la radicalización política del campo literario y en la preocupación por el contenido por encima de la forma, donde la fidelidad a lo real se vuelve tan primordial que es incluso percibida como una marca de honestidad escritural, tal como afirma Jorge Amado en su nota previa a *Cacau* (1933): “com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” (Candido “A Revolução” 195). Las tensiones entre la voluntad ideológica por *presentar* y las mediaciones estéticas que traicionarían la supuesta transparencia de ese gesto, marcan las producciones artísticas del período entre 1930 y 1945 y abren una discusión sobre el ajuste de las formas de representación de *lo social* en un momento donde es el carácter político de lo social, en cuanto a la agencia, lugar y visibilidad de los sujetos portadores de la historia, lo que está en crisis.

En este artículo, proponemos una lectura de *Marco Zero I* (1943)⁴ como articulación de una dialéctica entre totalidad y fragmento, que se despliega a través de lo que Oswald llama novela mural. La saga *Marco Zero* presenta una constelación de personajes heterogéneos que se mueven entre los espacios rurales y urbanos del Estado de São Paulo durante los meses previos a la llamada Revolución Constitucionalista de 1932, cuando la oligarquía cafetera intentó recuperar su antiguo poder y lideró una rebelión regional contra el gobierno central de Vargas. *Marco Zero I* se caracteriza por su propuesta narrativa inspirada en el muralismo mexicano, donde cada capítulo se organiza en fragmentos desconectados entre sí y que van presentando el desarrollo de la trama y de los personajes a través de momentos discontinuos. La narración ofrece un amplio desfile del espectro geográfico y social paulista: campesinos y pequeños propietarios, *fazendeiros* arruinados, obreros, inmigrantes italianos y japoneses, nordestinos, banqueros, industriales, comerciantes y pequeños empleados. La trama se despliega a través de escenas donde aparecen los diferentes personajes, algunos figuran solo fugazmente, otros tienen un carácter más protagónico, pero el conjunto es presentado como un gran friso de la sociedad en un momento de crisis y transformación. Entre los personajes, hay dos que destacan por tener un papel más protagónico: el militante comunista Leonardo Mesa y el joven Jango Formoso, miembro de una familia de terratenientes arruinados.

⁴ Este artículo se concentra en la primera entrega, donde Oswald presenta su propuesta narrativa mural. La segunda novela –*Chão*– si bien replica la forma mural, posee otros elementos formales que difieren de la primera, como la narración por medio de diálogos sobre cuestiones estéticas, lo que amerita otro análisis.

En el momento de su publicación, Candido criticó esta novela por la inadecuación entre contenido y forma, aduciendo que una técnica narrativa puntillista no era la más apropiada si la intención del autor era pintar un amplio fresco social. Proponemos, en cambio, explorar esta antinomia como *imagen dialéctica*⁵ de lo social, de la marcha de la historia y del proceso de modernización desigual en Brasil, a través de la cual el autor muestra las tensiones no resueltas en las relaciones entre literatura y sociedad, en particular sobre las funciones representacionales de lo literario en tanto forma estética capaz de mediar nuestra mirada de lo social. Tal como propone Roberto Schwarz en su análisis de la poesía *Pau-brasil*, nos parece necesario examinar esta novela en función de la materia histórica y social específica que intenta organizar a través de operaciones formales que dan espesor y sentido a dicha materia (14). Si bien observamos que en *Marco Zero* vuelven a aparecer ciertos procedimientos típicos tanto de la poesía como de la prosa oswaldiana (recorte y montaje, condensación, elipsis y yuxtaposición de lo arcaico y lo moderno), al estar organizados bajo una nueva propuesta formal, dichos procedimientos pasan a cumplir una función diferente en la construcción del significado global de la novela que vale la pena explorar. En ese sentido, si bien la novela reaprovecha hallazgos estéticos de la obra previa de Oswald, puede ser leída como una apuesta experimental completamente nueva.

La saga completa pretendía abarcar la convulsionada década de 1930 en el Estado de São Paulo⁶. Esta propuesta ficcional implicaba una dificultad especial, pues Oswald se propone retratar un período histórico de profunda crisis y transformación de la sociedad paulista, de las élites políticas y de las oligarquías. El desarrollo y desenlace de los procesos sociales que se abren con la Revolución de 1930 aún es incierto durante el período de escritura (1933-1943) y la visión de Oswald sobre la marcha histórica de

⁵ “Sin duda que no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en lo que lo sido viene a unirse como en un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: la imagen es dialéctica en suspenso. Dado que así como la relación del presente respecto del pasado es tan solo continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son por lo tanto imágenes auténticas (es decir, son imágenes no arcaicas), y el lugar –el espacio– donde se las encuentra es el lenguaje” (Benjamin *Pasajes* 742)

⁶ La narración se mueve principalmente entre las pequeñas villas rurales de Bartira y Jurema, la ciudad de São Paulo y el puerto de Santos, que en conjunto mapean los intercambios comerciales de exportación e importación al interior del Estado. Ferreira elabora una lista de los espacios reales y ficcionales presentes en la novela (65).

los acontecimientos que conducen al nacimiento del Estado Novo como proyecto modernizador, es en gran medida parcial y toca un momento crítico de su propia biografía. Pero dicha dificultad no se limita solo a la pericia del autor para elevar su mirada y captar el movimiento del todo social de un período al cual pertenece, sino que en aquellos años es la propia forma de la novela tradicional la que está en crisis en la literatura occidental (sea central o periférica), tal como anuncian autores como Gyorgy Lukács, Theodor W. Adorno y Walter Benjamin en aquel mismo período. La ambición de escribir un *roman-fleuve*, al modo de *La comedia humana* de Balzac, era una empresa realizable durante el siglo XIX, pero no ya en el siglo XX, cuando el desplome de la economía y la Primera Guerra, tal como señala Walter Benjamin, transformaron la realidad en una materia imposible de narrar o de articular bajo la forma de una experiencia (*El narrador* 60). Así como se derrumba el precio del café, también caen las antiguas formas de narrar la realidad de Brasil, y las novelas de la década del treinta dan cuenta de un déficit en cuanto a la posibilidad de organizar la experiencia, lo que permite entender la afirmación de Jorge Amado citada más arriba como síntoma de un desencuentro profundo entre forma literaria y realidad brasileña. La destrucción de la oligarquía que sostuvo materialmente la Semana de Arte del 22 y el modernismo paulistano, es también, entonces, una crisis de las formas, pues las soluciones poéticas y narrativas que el autor propone en su obra previa resultan impracticables durante la década siguiente. El mundo, tal como Oswald lo conociera, ha estallado en pedazos y las viejas estrategias literarias no le sirven para recoger las esquilas.

El vuelco de la literatura brasileña hacia la denuncia social habla de este déficit de experiencia, pero también de otra cuestión crucial que atraviesa bajo diferentes condiciones las literaturas de los países centrales y periféricos: la representación de aquello que solemos llamar el pueblo. Los procedimientos de representación literarios de lo colectivo están en crisis frente a las nuevas tecnologías del cine y la fotografía que retratan a las masas en tanto fuerza colectiva, y las diferentes formas artísticas de la década se ven enfrentadas al desafío de presentar a *ese* pueblo, ya sea con fines revolucionarios (el nuevo cine soviético, pero también el realismo socialista en literatura o el muralismo mexicano en pintura) o con fines de explotación fascista⁷. El *pueblo* en su doble acepción, como instancia de lo social en tanto sujeto político colectivo

⁷ Está en juego lo que Benjamin denomina estetización de la política, a la que llama a responder mediante la politización del arte (“La obra de arte” 85).

portador de una voluntad general, o como la clase social desfavorecida, cuya presentación estética es disputada por distintas facciones políticas; se vuelve un significante en disputa ideológica no solo respecto de su representación política (*Vorstellung*), sino también de su presentación estética (*Darstellung*). Siguiendo a Didi-Huberman, nuestra propuesta indaga sobre la novela de Oswald como forma de (re)presentación del *pueblo* como sustrato de lo político, donde es figurado como un *inhallable* que se manifiesta en la imposibilidad de una presentación que lo agote. Buscaremos leer la propuesta estética múltiple y horizontal de Oswald como un discontinuo que permite detectar “lo que hace ‘inhallables’ a los pueblos en la crisis de su figuración tanto como en la de su mandato” (Didi-Huberman “Volver sensible” 68).

RECEPCIÓN DE UNA PROPUESTA MURAL: PUNTILLISMO Y FLORESTA TROPICAL

En 1943, Antonio Candido dedicó una serie de notas al acontecimiento literario del año: la publicación de la nueva novela de Oswald de Andrade. En la nota “Antes do *Marco Zero*”, Candido hace una revisión bastante dura de su obra narrativa previa y afirma que la trilogía *Os condenados*, pese a su innovadora técnica cinematográfica de narración, adolece de gongorismo verbal y de falta de profundidad psicológica. Aunque reconoce el mérito de *Serafim Ponte Grande* como sátira social, acusa una tendencia general a la superficialidad. Esta nota desató la furia de Oswald, quien no tardó en responder⁸. En su defensa invoca a Roger Bastide, quien había escrito una nota laudatoria sobre *Os condenados*. En efecto, Bastide comenta que es justamente la técnica de narración cinematográfica la forma que organiza y da sentido a *Os condenados*, pues da cuenta del contraste entre la acelerada industrialización y crecimiento urbano moderno de São Paulo, y el estancamiento de una oligarquía decadente (236). El fotomontaje narrativo, comenta Bastide, muestra la evolución psicológica de sus personajes a partir de gestos y actitudes contenidas en diferentes escenas aisladas que condensan su significado. El lector debe entrever la evolución psicológica implícita mediante la interpretación de estos gestos mínimos, cuyo sentido solo se devela al ligar el conjunto de fragmentos relacionados entre sí por medio

⁸ Véase “Antes do ‘Marco Zero’” (Andrade *Ponta de lança* 42-7)

del montaje que los contrasta, entregando la clave que permite entender su significado en cuanto conjunto (237-238).

Cuando apareció *Marco Zero I*, el juicio de Candido tampoco fue favorable⁹. Oswald fracasa al combinar vanguardia y novela social, dice Candido, pues no logra conciliar ambos aspectos de manera afortunada. Falla al intentar pintar un fresco social mediante una técnica de narración puntillista, forma inapropiada para un retrato transversal de la sociedad:

Neste livro é facilmente observável uma antinomia entre a concepção e a realização. O concebido, quase grandioso, tendo eu já indicado o quanto há nele de vigore de largueza. O realizado, não lhe correspondendo. E é esta antinomia irremediada que suprime no livro a possibilidade dialética de ultrapassar as fraquezas, vencendo-as num desenvolvimento fecundante [...] não creio que o pontilhismo seja a técnica mais indicada para os murais. (“Marco Zero” 5)¹⁰

Por su parte, Bastide también comenta la novela para *O Estado de São Paulo*. Analiza la técnica narrativa mural como la disposición de un conjunto de escenas que no se conectan en una sucesión temporal, sino a través de una contigüidad espacial que —trazando el retrato múltiple de un espacio común en un tiempo determinado— constituye la representación de la realidad en su dimensión no cronológica sino simultánea, como un mosaico de escenas mínimas que van cubriendo la totalidad de un espacio determinado. Bastide propone llamar a esta propuesta tropicalismo literario urbano. El carácter tropical no estaría en la selva, sino en la ciudad, en su carácter entremezclado y heteróclito, donde se combinan modernización y

⁹ Es importante señalar que, muchos años después, en su ensayo “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade” de 1970, Candido modifica su visión general de la obra narrativa de Oswald y celebra los hallazgos estéticos del llamado par-impar *Memórias sentimentais de João Miramar* y *Serafim Ponte Grande*. Si bien su juicio sobre *Marco Zero* continúa siendo negativo, su criterio se transforma y afirma que Oswald debería haber intensificado su técnica de narración discontinua, perjudicada por la interferencia de sus adhesiones ideológicas (Candido, “Digressão” 55). Para un análisis de las lecturas de Candido sobre la obra de Oswald de Andrade, véase Della Torre “Modelos”, Errázuriz Cruz “Antonio Candido” y “Un crítico”.

¹⁰ “En este libro puede observarse fácilmente una antinomia entre la concepción y la realización. Lo concebido es casi grandioso, habiendo ya indicado cuánto hay en él de vigor y amplitud. Lo realizado, sin embargo, no le corresponde. Y es esta antinomia no remediada la que suprime en el libro la posibilidad dialéctica de superar debilidades, vencéndolas en un desarrollo fecundante [...] No creo que el puntillismo sea la técnica más adecuada para los murales”.

atraso. Hasta este punto, la descripción de Bastide podría aplicarse a otras obras de Oswald o incluso a *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade. Pero en realidad, y más allá de la etiqueta tropicalista que podría ser discutida, la radicalidad de la novela de Oswald la atribuye al modo en que las pequeñas escenas y fragmentos –las instantáneas kodaks como Bastide las llama– son organizadas de una manera aparentemente caótica. Para explicar mejor esta característica, propone una comparación con *Los orígenes de la Francia contemporánea* de Hyppolite Taine, obra que se propone retratar un evento histórico específico de gran magnitud, como lo fue la Revolución francesa, a través de pequeños eventos:

Taine quer dar um quadro da revolução francesa por um acúmulo de pequenos fatos, de anedotas, de fragmentos de arquivo, um pouco assim como Oswald de Andrade compõe o quadro de um momento sociológico de São Paulo [...]. Mas enquanto Taine, antigo aluno da Escola Normal Superior, primeiro prêmio de composição francesa, liga suas fichas históricas por uma lógica firme, compõe-nas de acordo com uma ordem clássica e constrói um jardim à francesa. Oswald mistura as cartas, confunde os lugares, passa de uma personagem a outra, de uma intriga a outra, salta as tradições metodológicas e refaz a floresta tropical. (Bastide 288) ¹¹

La narración muestra hechos entremezclados que parecieran no estar conectados por ningún principio lógico que los organice o les dé un sentido secuencial: saltamos en un mismo capítulo y sin solución de continuidad de una hacienda a un sobrado, de una farmacia a una discusión entre migrantes japoneses. Sin embargo, existe un principio interno, que no opera con una lógica temporal o secuencial, sino espacial. Por ello, Bastide afirma que es una novela de “exploração espacial”: el objetivo es abarcar la totalidad de un espacio a través de un conjunto de fragmentos discontinuos, cuyo elemento común es su correspondencia en un lapso de tiempo breve que

¹¹ “Taine quiere dar un cuadro de la revolución francesa a través de la acumulación de pequeños hechos, de anécdotas, de fragmentos de archivo, así como Oswald de Andrade compone el cuadro de un momento sociológico de São Paulo [...] Pero, mientras Taine, antiguo alumno de la Escuela Normal Superior y primer premio de composición francesa, conecta sus fichas históricas a través de una lógica firme y las compone de acuerdo con un orden clásico, construyendo un jardín a la francesa; Oswald mezcla las cartas, confunde los lugares, pasa de un personaje a otro, de una intriga a otra, se salta las tradiciones metodológicas y recrea la floresta tropical”.

les es común. De allí que también refiera a esta técnica como una suerte de simultaneísmo¹². A partir de esta técnica, aparecerían dos problemas: la muerte de la intriga, que normalmente confiere unidad a la narración, y la falta de profundidad psicológica. La novela cubre una exterioridad que no puede ofrecer un retrato psicológico profundizado, lo que aparece como conjunto es una serie de “encuentros y corrientes sociológicas” (290) y de retratos que captan momentos psicológicos singulares. Bastide compara la técnica de Oswald con la del montaje cinematográfico: la cámara puede mostrarnos grandes momentos colectivos donde las figuras no alcanzan a cobrar individualidad, sino que prima el conjunto; pero también se detiene en *close-up* de rostros singulares, de gestos individuales que son rescatados para componer un panorama. El análisis de Bastide nos sugiere la posibilidad de leer estos momentos psicológicos condensados como imágenes capturadas en su singularidad, rescatadas del olvido y de un relato de la historia que suele invisibilizar esos gestos de vidas concretas y precarizadas; en sintonía con la propuesta de figuración de los pueblos que desarrolla Didi-Huberman¹³. Por otra parte, existiría, según Bastide, un personaje que confiere unidad al relato, cuyo punto de vista es privilegiado por la narración y que compara con el pregonero que antaño anunciaba noticias y sucesos diversos en la plaza pública: el comunista Leonardo.

(RE)PRESENTAR UN PUEBLO EN EL VÉRTICE HISTÓRICO: FORMA MURAL EN *MARCO ZERO I*

Las recepciones disímiles de Candido y Bastide frente a *Marco Zero I*, dan cuenta del problema de la representación adecuada de lo colectivo o de un pueblo como conjunto a través de una forma estética que capture las particularidades históricas y políticas de dicha colectividad. La cuestión de la forma estética y su adecuación a la representación de un tiempo histórico convulso fue, de hecho, ampliamente discutida por los intelectuales marxistas que se ocuparon del arte y la literatura durante la década de 1930: Lukács fue un defensor del realismo, en cambio Bloch, Benjamin, Adorno y Brecht,

¹² La palabra nos recuerda la propuesta similar de Mário de Andrade, pensada desde una lógica musical más que visual, en su “Prefácio interessantíssimo” (Andrade 23).

¹³ Véase Didi Huberman “Volver sensible / hacer sensible”; *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* y *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*.

abogaron por estéticas de vanguardia como el expresionismo¹⁴. Aunque la posición de Lukács frente a las vanguardias suele ser mal comprendida, lo cierto es que aceptó ciertas innovaciones formales, así como también fue contrario al realismo social aporreado defendido por el stalinismo, un “realismo sin relieve”, banal en su ausencia de contradicciones y en el facilismo de sus finales felices (61-62). Para Lukács, el cuestionamiento al arte de vanguardia no radica en el uso de procedimientos experimentales, sino en la visión de mundo general que las obras construyen a través de dichas técnicas. Es por eso que acuña la categoría de realismo crítico para referirse a las narraciones modernistas que se ajustan a un criterio de adecuación, donde el gran ejemplo es Thomas Mann, pues pese a que se vale de elementos narrativos propios de las vanguardias, logra articular una forma capaz de producir una totalidad dinámica objetiva que, en su carácter concreto, refleja la realidad en tanto que históricamente determinada. En cambio, critica a autores como Kafka o Joyce, pues sus narraciones presentan un mundo fracturado y carente de espesor objetivo, dominado por una subjetividad cuyo carácter alienado aparece como condición ontológica esencial y ahistórica¹⁵. Por otra parte, los argumentos de Brecht, Benjamin, Bloch y Adorno, si bien guardan diferencias importantes entre sí, convergen al señalar que las características formales de las obras modernistas serían una expresión crítica adecuada de las sociedades de un capitalismo avanzado cuyas crisis internas producen esta forma fragmentaria de relación con el mundo. Así, en *Herencia de esta época*, Bloch señala lo siguiente:

Mas tal vez la realidad de Lukács, esa que remite a una interminable y mediada coherencia total no es tan objetiva ni mucho menos; quizás el concepto de Lukács de realidad tiene rasgos clásicos y sistemáticos, quizás *la auténtica realidad es también interrupción*. Como Lukács tiene un concepto objetivo y cerrado de realidad, él, al hilo del expresionismo, lanza un ataque a *todos los experimentos artísticos que tratan de romper una imagen del mundo* (aunque esa imagen del mundo sea la del capitalismo). Él, en consecuencia, en *un arte que descompone la coherencia superficial e intenta descubrir algo nuevo en los espacios vacíos*, solo ve una descomposición subjetivista, y de ese modo ve todo experimento consistente en descomponer algo

¹⁴ Véase Bloch *et al.* *Aesthetics and politics*.

¹⁵ Para un resumen de las posiciones de Lukács, véanse “Los principios ideológicos del vanguardismo” (18-57) y “¿Franz Kafka o Thomas Mann?” (58-112).

en sus partes como la condición de la decadencia. (Bloch *Herencias* 252-253, el destacado es nuestro)

Bloch aboga por la representación de una realidad cercenada en pequeños trozos discontinuos, como una forma más ajustada al modo en que los sujetos viven la cotidianidad en las sociedades capitalistas de las metrópolis, cuyo desarrollo produce un efecto de alienación que impediría aprehender esa totalidad históricamente determinada defendida por Lukács en el realismo crítico. Pero, además, para Bloch, esta presentación trasciende el ámbito subjetivo, pues es la propia realidad la que posee fracturas en las que se anidan contradicciones históricas que es necesario expresar y que contienen supervivencias del pasado, pero también promesas utópicas de futuro. Asimismo Benjamin, en su ensayo sobre el narrador, acusa la imposibilidad de donar experiencia a través del relato y en sus escritos sobre Baudelaire señala la famosa diferencia entre experiencia (*Erfahrung*) y vivencia (*Erlebnis*), donde tanto el obrero en su trabajo con la máquina, como el transeúnte de la gran ciudad moderna, perciben la realidad capitalista a través de *shocks*¹⁶. De especial interés para nuestro análisis son las reflexiones de Adorno sobre el narrador de la novela contemporánea, en que aborda la imposibilidad de narrar al modo de la novela tradicional del siglo XIX y propone comprender la propia enajenación de la realidad capitalista como un medio estético (44). Adorno analiza la posición del narrador como un recurso estético que apunta a la ruptura de una ilusión: aquella de ese narrador cuya voz es transparente. El narrador de la novela tradicional evita asumir un tono reflexivo, pues su función es ser invisible y mantener la ilusión que permite al lector entrar al relato como si estuviera allí. El narrador contemporáneo, en cambio, asume una actitud que busca anular mediante diferentes estrategias su supuesta distancia estética:

Esta [la distancia estética] era inamovible en la novela tradicional. Ahora *varía como las posiciones de la cámara en el cine*: al lector tan pronto se le deja fuera como, a través del comentario, se lo lleva a la escena, tras los bastidores, a la sala de máquinas. Entre los casos

¹⁶ “Que el shock sea atajado de tal modo, detenido así por la consciencia, le daría al suceso que nos lo ocasiona carácter de vivencia [*Erlebnis*] en sentido eminente. Y esterilizaría ese suceso (al incorporarlo de manera inmediata al registro consciente del recuerdo) para toda posible experiencia [*Erfahrung*] poética. Se anuncia de este modo la pregunta de en qué forma podría la poesía lírica fundarse en una experiencia para la cual la vivencia del shock se ha convertido en norma” (Benjamin, “Sobre algunos motivos” 216).

extremos, de los que se puede aprender más sobre la novela actual que de cualquier caso medio considerado “típico”, se cuenta el procedimiento por el que Kafka absorbe completamente la distancia. A base de shocks destruye el recogimiento contemplativo del lector ante lo leído. (47, el destacado es nuestro)

Creemos que Adorno nos provee aquí una pista clave para comprender la curiosa propuesta mural de Oswald. Aunque coincidimos en parte con la afirmación de Candido acerca de esta novela como propuesta fallida y, en cierto sentido, dispareja en sus aciertos y desaciertos, nos parece que Oswald crea una propuesta formal que posee una riqueza singular en su solución para abordar un momento histórico cuyo sentido último no puede ser totalizado en una perspectiva única. Hasta ahora, los diversos análisis que hemos revisado¹⁷ suelen asumir que el narrador de *Marco Zero I* posee una perspectiva privilegiada que aspira a totalizar los contenidos fragmentarios presentados, perspectiva que tiende a identificarse con la de Leonardo, el personaje militante del PCB, o que oscila entre Leonardo y Jango, el hijo del *fazendeiro* arruinado que termina abrazando el comunismo y cuya trayectoria biográfica guarda coincidencias importantes con la del propio Oswald¹⁸. En general, la perspectiva del narrador suele entenderse como coincidente con aquella del PCB y su propuesta marxista-leninista¹⁹ para comprender la marcha de la historia y la acción revolucionaria. Pese a ello, varios comentaristas señalan la presencia de ambivalencias que en muchas ocasiones parecen malograr la novela, como en el caso de los migrantes japoneses (de Souza), de los campesinos (Silva *Marco Zero*; Guimarães “A representação”) y de los trabajadores del mundo industrial (Silva *Marco Zero*), cuyas presentaciones oscilan entre el drama y la caricatura cercana al naturalismo. A la vez, se ha destacado el valor documental de la novela en la construcción de pequeños retazos de microhistoria, donde aparecen ilustradas las formas de vida y el lenguaje del mundo popular, en especial de los campesinos²⁰; el mismo

¹⁷ Véanse Ferreira, Silva *Marco Zero y O Percurso*; Guimarães Júnior “A representação y “O nacional””; Nascimento y Corpas.

¹⁸ Véanse las dos tesis de Silva, en especial Silva *Marco Zero*.

¹⁹ El estudio más sistemático de la obra de Marx solo se desarrolla en Brasil a partir de los años cincuenta. Cuando Oswald escribe *Marco Zero* domina la perspectiva leninista impuesta por el PCB. Véase Della Torre *Vanguarda* 43-46.

²⁰ “O romance histórico que ele produz mostra sua preocupação com a micro-história, com a história dita do cotidiano, em evidência hoje. Mostra sua acuidade em negar a história

Candido rescata la construcción de caracteres como tipos sociales presentes en la novela. Pero también se han criticado las diferencias lingüísticas entre la voz culta del narrador y el lenguaje degradado del mundo popular (Guimarães “A representação”; Silva *Marco Zero*). Quizás la lectura más interesante es la que plantea Ferreira, quien ve a Oswald como una suerte de historiador donde ficción e historia se interpenetran: “trabalho concomitante de escritor e historiador, ficção e realidade: os limites entre esses campos seriam tênues, interpenetráveis. Para uma história abalada e mutante, queria o autor uma forma romanesca correspondente”²¹ (15). Es en línea con Ferreira que nosotros buscamos proponer una lectura de la forma mural como dialéctica entre panorama e instantánea, de tal modo que la combinación de ambos, en lugar de ser leída como un fallo técnico, puede ser comprendida como una forma estética que introduce perspectivas múltiples y disímiles, y con ello pone en cuestión la propia facultad de la voz narrativa para totalizar la perspectiva que se construye respecto de lo narrado.

Una de las cuestiones que deberíamos tomar en cuenta para comprender la peculiar propuesta oswaldiana de un mural discontinuo, es el desarrollo del muralismo mexicano, movimiento que inspira al autor a la hora de proponer esta organización formal para su obra. Oswald comenta en “Aspectos da pintura através de *Marco Zero*” que fue la conferencia de David Alfaro Siqueiros para el Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM) en 1933²², la que lo puso en contacto con los postulados ideológicos del muralismo. Oswald comenta que Alfaro Siqueiros lanzó una ofensiva seria al modernismo al poner en entredicho el valor de las vanguardias frente a la función revolucionaria de un arte cuya tarea es representar lo colectivo (*Ponta de lança* 103-104). En este ensayo, Oswald defiende la validez tanto del muralismo como de la pintura mecanizada y no figurativa de Fernand Léger, pues en ambos casos lo que importa es que son formas artísticas que

oficial e contar, nessa inquietante ficção, outra história, ou outras histórias; já que ele faz história oral, história dos vencidos” (Eleutério 11). Traducción: “La novela histórica que él produce muestra su preocupación por la microhistoria, por la que hoy entendemos como historia oral. Muestra su agudeza al negar la historia oficial y contar, en esa inquietante ficción, otra historia u otras historias; lo que hace es historia oral, historia de los vencidos”.

²¹ “trabajo concomitante de escritor e historiador, ficción y realidad: los límites entre esos campos serían ténues e interpenetrables. Para una historia convulsionada y mutante, quería el autor una forma novelesca correspondiente”.

²² Oswald señala que la visita ocurrió en 1934, pero según los registros de prensa fue en diciembre de 1933.

“procurariam lançar os fundamentos da arte constructiva do futuro”²³ (107). Del muralismo en particular le interesa su carácter monumental y colectivista (106) de vocación pública, donde las imágenes, más que contraponerse a las superficies de metal y granito de la ciudad moderna, las complementan. Además de la monumentalidad y el colectivismo como aspectos esenciales de la forma mural, se interesa también por una suerte de dialéctica entre lo individual y lo colectivo que asocia a “lo mural”. En la nota “Posição de Caillois”, comenta brevemente:

Caillois imprime ao romance burguês um caráter definitivo que não tem. Justamente, o *Ulisses* é um marco onde termina o romance da burguesia, pois, aí, num dia coletivista e mural, seus heróis destrozados não são mais de modo algum “os mandatários da própria debilidade ao país da força”. Como não são n’*A Montanha Mágica*, onde o episódio pessoal desaparece sob o inventario cultural de todo um século. Esses afrescos são suficientes para mostrar que o caminho do romance está mais que aberto na direção do futuro e o romance retomando sua função pedagógica, esta longe de se estiolar e perecer. (*Ponta de lança* 57)²⁴.

Más allá de la crítica a Caillois, llama la atención el uso de las palabras mural y fresco para referirse a dos novelas representativas de comienzos del siglo XX, *Ulises* y *La montaña mágica*. *Ulises* es para Oswald una novela antiburguesa por el panorama colectivo que se diseña en las 24 horas de Leopold Bloom y Stephen Dedalus, panorama que, a pesar de ser discontinuo tanto en términos de la trama como de las formas narrativas y del lenguaje, es entendido por Oswald como mural. Lo colectivo para Oswald, podríamos aventurar, no radicaría solo en la galería de personajes y situaciones, o en la pintura de un día en sus detalles múltiples, sino en una épica de héroes destrozados que se desdobra en perspectivas narrativas y lenguajes heterogéneos. En la novela de Mann, su carácter de fresco tiene relación, en cambio, con

²³ “buscarían lanzar los fundamentos del arte constructivo del futuro”.

²⁴ “Caillois imprime al romance burgués un carácter definitivo que no tiene. Justamente, *Ulises* marca el límite donde termina la novela de la burguesía, pues allí, en un día colectivista y mural, sus héroes destrozados ya no son en modo alguno ‘los mandatarios de la propia debilidad en el país de la fuerza’. Como no lo son en *La montaña mágica*, donde el episodio personal desaparece bajo el inventario cultural de todo un siglo. Estos frescos son suficientes para mostrar que el camino de la novela está más que abierto en dirección al futuro y que la novela, al retomar su función pedagógica, está lejos de agotarse o perecer”.

lo personal (lo individual) que se funde en un panorama epocal y cultural. En ambos casos, para Oswald es esencial que esos panoramas cumplan una función pedagógica que justifica la existencia de la novela como género.

Como vemos, la concepción de lo mural en Oswald, que contempla el uso de técnicas modernas de narración propias de las vanguardias, no necesariamente coincide con lo que comúnmente entendemos como muralismo. El muralismo mexicano que habría inspirado a Oswald, efectivamente incorporó elementos propios del arte moderno para pintar la épica del pueblo como agente revolucionario. Más allá de las diferencias entre Diego de Rivera, David Alfaro Siqueiros y Clemente Orozco; existen claros rasgos comunes como la escala monumental, la denuncia contra la opresión y la vocación por trazar grandes panoramas que constituyen un relato épico del pueblo, individualizado en personajes específicos, pero a la vez colectivizado como clase en movimiento (Amaral 283). Es el pueblo sufriente, pero a la vez épico y transformador, el que queda retratado en una imagen que muchas veces condensa varios siglos en un solo panorama. Así como los frescos del Medioevo y del Renacimiento pueden sintetizar la historia desde la creación de Adán hasta el día del juicio final, el mural de Diego de Rivera *Epopeya del pueblo mexicano* abarca nada menos que toda la historia de México, desde el período precolombino hasta la Revolución. La vocación épica del mural y su voluntad de registrar una versión redentora de la memoria popular es clara. Pero también el muralismo puede incurrir en una cierta simplificación histórica, mostrando un mundo dividido entre inocentes y verdugos (Traba 16). Hay un esfuerzo por fijar la legibilidad de la historia como espectáculo con un sentido único, que Marta Traba identifica sobre todo con la obra de Rivera: “el modo de contar evoca, como en el cine de Cecil B. DeMille, el movimiento poderoso de las masas, la confusión organizada y el gran espectáculo de la historia, escenificada y maquillada para volverla legible” (19)²⁵. Diferente es el caso de David Alfaro Siqueiros que, como mencionamos, dio una conferencia en el CAM en 1933, por lo que es lícito creer que fueron sus ideas las que tuvieron mayor impacto en Oswald. Aunque no se conserva un registro de la conferencia, los comentarios en la prensa y los escritos contemporáneos del artista sirven para dar una idea de los contenidos de la charla. Un artículo publicado en el *Diário de São Paulo*²⁶ sintetiza los distintos temas abordados: los

²⁵ Traba veía el muralismo mexicano como la antítesis del modernismo brasileño (25).

²⁶ “Um autêntico revolucionário da pintura”, 28 de diciembre de 1933.

elementos característicos del arte revolucionario, las innovaciones técnicas desarrolladas durante su estadía en los Estados Unidos y los hallazgos más recientes en su obra *Ejercicio plástico*. Quien lea los escritos publicados por Alfaro Siqueiros durante los años de su periplo sudamericano, podrá constatar que el artista critica el muralismo de Rivera y Orozco, quienes, a su juicio, habían traicionado el objetivo revolucionario, rindiéndose ante las exigencias populistas del Estado mexicano. En “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva” (1932) encontramos una suerte de manifiesto político-estético, donde se insiste en el uso de tecnologías modernas (cincel de aire y pistola para cemento, fotografía y proyección, pigmentos adaptados, etc.), el trabajo colectivo y el carácter público de la obra. En el manifiesto *Ejercicio plástico* (1933)²⁷, vuelve sobre estos temas y presenta su nueva propuesta de perspectiva dinámica, donde el mural se pinta de acuerdo con la idea de un espectador móvil, que pasea y ve la obra desde distintos puntos de vista: es esta perspectiva múltiple la que dicta la construcción de la obra. La imagen pintada adquiere así cualidades cinéticas y aprovecha los volúmenes de la superficie para producir sus efectos (Alfaro Siqueiros *et al. s/p*). Este mismo tema es abordado también en su conferencia en São Paulo, en la que habría dado énfasis a la obligación del arte mural de lograr dinamismo y movimiento a través de una perspectiva múltiple:

o que pretendíamos era precisamente sugerir aos que contemplassem a nossa obra um sentimento de dynamismo, de acção em prol das reivindicações que constituem o nosso ideal de organização social [...] imprimir à nossa pintura esse carácter de energia, de movimento, que da a impressão a quem a observa, de força, de ânsia e de coragem para a luta. (“Um autêntico revolucionário”)²⁸

De este modo, la obra mural ya no impone una perspectiva única y unilateral, sino que es liberada para que sean los espectadores, en sus recorridos y en la variedad de sus posiciones, quienes construyan sus propias miradas. La

²⁷ Este escrito, publicado en Buenos Aires, explica las innovaciones aplicadas a la pintura mural de una bóveda por encargo de Natalio Botana, trabajo realizado junto a Lino Eneas Spillimbergo, Enrique Lázaro, Juan C. Castagnino y Antonio Berni. En el folleto firman los cinco artistas.

²⁸ “lo que pretendíamos era, precisamente, sugerir a los que contemplasen nuestra obra un sentimiento de dinamismo, de acción en pro de las reivindicaciones que constituyen nuestro ideal de organización social [...] imprimir a nuestra pintura ese carácter de energía, de movimiento, que da la impresión a quien la observa de fuerza, ansia y coraje para luchar”.

mirada totalizante desaparece y en su lugar la obra se abre al juego de las miradas colectivizadas y a la vez singularizadas. Creemos que algo similar ocurre con la novela *Marco Zero I*.

El interés de Oswald por darle una forma “mural” a su novela, arranca del deseo de representar un momento histórico del Estado de São Paulo a través de un panorama social vasto y múltiple que abarcara el mundo urbano y rural, y que incluyera las diferentes clases sociales retratadas como “tipos” representativos. Esta *totalidad de lo social* es atravesada y puesta en tensión por la crisis histórica que abre el crash de 1929. Oswald elige para su novela el momento que precede a la Revolución del 32, cuando las contradicciones sociales entre clases están a la vista, pero es además un momento de descomposición de un viejo orden –la República vieja, la hegemonía paulista y la oligarquía cafetera– y el comienzo de uno nuevo cuyo perfil es incierto. Este período de descomposición y transformación es el acontecimiento común que permite unir, junto al territorio, la vasta galería de personajes, y la narración pone en evidencia que son estos dos ejes –momento histórico y espacio– los que determinan las subtramas de los personajes individualizados y dan sentido a los eventos del relato. La forma mural, entonces, es demarcada a través de estos ejes.

Sin embargo, como hemos visto, el mural novelesco de Oswald ostenta características peculiares. El mote de mural puntillista es bastante preciso si observamos que no hay un sentido de continuidad semejante al del mural tradicional, donde el espectador puede conectar la parte con el todo en un *continuum* coherente. En *Marco Zero* desfilan una multitud de personajes populares cuya historia conocemos de manera fragmentaria: los *posseiros* como Pedrão y Miguelona, el mulato Lírio, los pequeños propietarios Elesbão y el indio Belarmino, los proletarios del barrio Brás; son todos personajes que conocemos a través de pequeñas postales o instantáneas cuya interconexión es frágil. El procedimiento de narración por montaje rescata momentos significativos de ellos en la vorágine histórica mayor, como planos detalle de un film. Los sectores populares urbanos y rurales, no aparecen como un colectivo cohesionado que guía la historia, sino que la novela pone acento en sus miradas disímiles acerca de los acontecimientos, dando cuenta de las dificultades a la hora de movilizar a estos sectores sociales. Es más, la forma narrativa del montaje funciona como una estructura que subraya y pone de manifiesto el carácter fragmentario de estas clases en lo social, es decir, el estado todavía precario del avance de una conciencia de clase que permita activar su potencia histórica en tanto colectividad. La desconexión entre ellos

es evidente, sus individualidades parecen perdidas dentro del entramado histórico y la narración las recupera en pequeños fragmentos, en kodaks como señala Bastide, que capturan gestos de ira, miedo, confusión, desesperanza o desolación. En varias escenas veremos confrontadas la visión de Leonardo con la de los personajes populares que el militante comunista intenta reclutar para la causa revolucionaria. Quizás el episodio más expresivo de la confusión y la falta de cohesión de los sectores populares es la reunión del Sindicato de Construção Civil de Santos *ad portas* de la rebelión paulista. La escena, observada por Lírío y Leonardo, ilustra los diálogos contrapuestos de obreros y trabajadores reunidos para discutir la posibilidad de una huelga. Lo que vemos es un coro de voces disonantes, donde hay temor, desconfianza, deseo de lucha, sospechas de posibles policías infiltrados y una confusión general. Como señala Silva (*Marco Zero* 44), esta confusión es traspuesta a la propia narración que se reparte en diferentes focos de atención: las arengas del líder sindical y las protestas vociferantes de un chofer de tranvía temeroso de las consecuencias de la agitación, se combinan con los murmullos de asistentes que expresan sus reticencias a media voz y con los ruidos amenazantes de la calle allá lejos que anuncian la llegada de la policía. Aunque la discusión es ilustrada en gran parte mediante un estilo directo, la narración fija su eje en Lírío como personaje testigo del barullo, que registra los reclamos a viva voz, las murmuraciones de quienes están cerca suyo y los ruidos de la calle: “Por detrás de Lírío um homem azinhavrado e pequeno comentava”²⁹ (118), “Lírío prestou atenção vaga aos barulhos distantes”³⁰ (118). Este esquema será replicado por Oswald a lo largo de la novela: si bien hay fragmentos donde el narrador ilustra escenas breves sin que ninguna figura adquiera una posición central; en otras se impone la mirada de algún personaje, ya sea mediante el estilo indirecto libre o por pequeñas referencias que lo ponen en el centro de los sucesos ilustrados y percibidos, tal como ocurre en la escena anterior.

De manera muy sutil, Oswald logra este vaivén en la perspectiva del narrador: a ratos la voz que narra es distante e ilustra la historia mediante rápidas pinceladas que permiten identificar claramente la posición social de sus personajes: la descripción de la materialidad concreta de los ambientes y de los cuerpos es expresiva y concisa, recuerda a Flaubert y a Zola en su pintura de las clases populares. Sin embargo, hay fragmentos donde la

²⁹ “Detrás de Lírío, un hombre cobrizo y pequeño comentaba”.

³⁰ “Lírío prestó una atención vaga los ruidos distantes”.

perspectiva del narrador se desplaza hacia la de sus personajes, de este modo, el montaje de escenas pone en movimiento un juego de múltiples miradas sin privilegiar un punto de vista, lo que impide que emerja una perspectiva capaz de totalizar y dar sentido al desfile de pequeñas anécdotas y grandes acontecimientos que se combinan mediante nexos frágiles o tangenciales. Un ejemplo interesante de este desplazamiento de la voz del narrador que, en su dinamismo múltiple, se identifica con la consciencia de ciertos personajes, lo encontramos en el caso de Xavier, el empleado de oficina –“homem de confiança do escritório”³¹ (125)– de la Administradora Junquillo. Xavier se identifica con la familia Junquillo y comparte sus valores, no le gustan el fútbol ni el carnaval, arruinados por la participación de las masas: “O mundo para Xavier dividia-se perfeitamente em duas metades: as famílias e o pessoal do Brás”³² (126). Xavier es presentado por el narrador mediante una descripción sucinta y eficaz que recuerda a Flaubert, es el oficinista de bigotito que vive bajo la ilusión de pertenecer a la familia a la que sirve con el mayor de los celos. En fragmentos sucesivos de la novela, vuelve a aparecer el personaje, que sufre el doble golpe del fracaso de la revolución de sus patrones y su despido de la firma. Hacia el fin de la novela, revisitamos a Xavier, quien busca consuelo en el cine. El narrador ofrece una bella descripción del cinematógrafo como espectáculo popular, donde el público anhela esa justicia sencilla de los filmes de *cowboys*, del héroe que siempre triunfa, una justicia que parece redimir las penurias del mundo real:

O teatro popular e urbano tinha, para a coletividade expectante, um sentido catártico. A vida podia ser injusta em casa, mutiladora e presa nos cenários do trabalho, mas no Pedro II a fita saía dos limites da visão para resolver as mais ocultas reivindicações do indivíduo. Toda aquela gente, adultos e crianças, sentava-se conduzida pelos programas sensacionais, onde mocinho e vilão se defrontavam como na vida. E o vilão caía sempre vencido. No espirito dos fracassados restava a esperança de que o mundo se transformasse daquele jeito. A tela processava o castigo final dos brutos, dos tiranos e dos bandidos. O *cowboy* era uma transfiguração do Anjo esmagando Satã. (230)³³

³¹ “hombre de confianza de la oficina”.

³² “Para Xavier el mundo se dividía perfectamente en dos mitades: las familias y los pobladores del barrio Brás”.

³³ “El teatro popular y urbano tenía, para la colectividad expectante, un sentido catártico. La vida podía ser injusta en casa, mutiladora y opresiva en los escenarios del

Hasta aquí encontramos un narrador distanciado de la escena que, con tono pedagógico, explica el consuelo que el público busca en el *western*. Pero pronto la voz del narrador se confunde con la de Xavier, que ya no encuentra sentido en esas historias del paladín que triunfa sobre el mal: “Bobagem! São Paulo perdera a guerra. Bobagem pensar que o mocinho venceria sempre... Naquela tarde da frisa vacilara pela primeira vez no mundo a imagem invulnerável do mocinho. No cérebro de Xavier queimara-se de repente o celuloide encantado de Tom Mix”³⁴ (231). La decepción de Xavier, la pérdida de su inocencia y del mundo que creyó que era el suyo, poco a poco tiñe el tono de la narración. Al entrar al cine la descripción del público queda cargada de su sentimiento de decepción, rabia e impotencia, su desprecio por la concurrencia se manifiesta en la voz del narrador que habla de “população de malogrados, de adultos físicos paralisados em infância psíquica”³⁵, de “toda aquela gente disparatada”³⁶ que con un “riso líquido, nervoso, sacudia a platéia”³⁷ (231). Sería un error creer, como Guimarães Júnior (“Representação do povo” 11), que en esta descripción se trasluce la mirada despectiva del autor frente a las camadas populares. Hay una diferencia patente entre el inicio y el final del fragmento, donde pasamos de la alegre inocencia de un público festivo al despectivo horror frente a una ilusión pueril, es el horror de Xavier y es su mirada la que tiñe la escena, pues en esa risa líquida y nerviosa no puede dejar de verse a sí mismo y al engaño que dominó su vida.

La representación del mundo popular encarnado por personajes disímiles como Miguelona, Lírio y Xavier, puede contrastarse con la de los dos personajes que podrían entenderse como protagónicos. Tenemos por una parte a Jango, miembro de la oligarquía arruinada, que oscila entre la nostalgia

trabajo, pero en el Pedro II el film abría los límites de la visión para resolver las más ocultas reivindicaciones del individuo. Toda esa gente, adultos y niños, se sentaba conducida por los programas sensacionales, donde el héroe y el villano se enfrentaban como en la vida. Y el villano siempre caía vencido. En el espíritu de los fracasados persistía la esperanza de que el mundo se transformara de aquel modo. La pantalla impartía el castigo final a los brutos, a los tiranos y a los bandidos. El *cowboy* era una transfiguración del Ángel venciendo a Satán”

³⁴ “¡Tonterías! São Paulo perdió la guerra. Tontería pensar que el héroe siempre vencería... En aquella tarde en la platea vaciló por primera vez en el mundo la imagen invulnerable del héroe. De pronto, en el cerebro de Xavier se quemó el celuloide encantado de Tom Mix”.

³⁵ “población de malogrados, adultos físicos paralizados en una infancia psíquica”

³⁶ “toda esa gente disparatada”

³⁷ “[con] una risa líquida, nerviosa, sacudía la platea”

por un mundo perdido y una incipiente simpatía por las causas de izquierda. Por otro, tenemos a Leonardo Mesa, militante del PCB recién llegado desde Argentina con la misión de ganar adeptos para la causa revolucionaria. La narración parece poner en juego el protagonismo de ambos personajes como dos formas de encarar el estado de descomposición del viejo orden social, las opciones son abrazar la causa reaccionaria de la revolución melancólica aferrada a un mundo muerto, o encarnar al hombre nuevo representado por Leonardo, que avanza hacia la construcción de un mundo igualitario. Silva ve a estos personajes como dobles del propio Oswald —lo que podría explicar su protagonismo— y lee la novela como un intento por ilustrar la posición del PCB en aquellos años. Leonardo sería el representante del discurso del partido, de allí que, pese a su protagonismo, resulte ser un personaje plano, que parece estar allí para ilustrar la posición del PCB y el sentido teleológico de la historia como avance hacia la futura revolución (Silva, *Marco Zero* 97). Estos personajes presentan dos perspectivas de lo histórico: Jango, la mirada pasadista que ve el desarrollo de la historia como descomposición. Es un personaje afectado por un cambio epocal, inmerso en el despliegue de la historia como una consciencia desventurada (al modo hegeliano) que no alcanza a comprender su destino ni el sentido de los acontecimientos que vive. Atrapado por la parcialidad de su consciencia —en tanto miembro de una clase decadente—, duda acerca de cómo conducir sus acciones y solo hacia el final descubre su potencial como posible abanderado de la lucha comunista. En contraste, Leonardo es el personaje cuya perspectiva —de acuerdo con la doctrina marxista-leninista— se identificaría con la consciencia de la historia, conoce el sentido final de su marcha y colabora, como un iluminado, para su consecución. Bastide señala que es la mirada de Leonardo la que confiere unidad a la narración, sus reflexiones enmarcarían el sentido último del relato para recordarnos que nuestra percepción fragmentaria es solo aparente y que, desde el punto de vista colectivo, podemos percibir el movimiento de la historia. La novela cierra con su visión del futuro: “O marxista imaginava as transformações que o Brasil ia sofrer com a queda do latifúndio e o esfacelamento da monocultura”³⁸ (260).

Nuestra lectura, en cambio, difiere en este punto. Un análisis más profundo de la forma mural podría conducirnos hacia un sentido diferente. Si leemos el mural narrativo de Oswald como una imagen dialéctica del cruce entre

³⁸ “El marxista imaginaba las transformaciones que Brasil iba a sufrir con la caída del latifundio y el desmantelamiento de la monocultura”.

historia y pueblo, podemos construir una interpretación más abierta respecto del sentido del avance de la historia y de los sujetos sociales que participan de su construcción, donde el futuro conserva su opacidad y su indeterminación. En “Volver sensible/hacer sensible”, Didi-Huberman reflexiona sobre la dificultad para representar al pueblo en el campo de las artes, bajo la premisa de que en realidad cuando hablamos de pueblo, no podemos suponer que esta palabra designe una totalidad homogénea. Lo que existe son pueblos, es decir, una pluralidad que, cada vez que intentamos capturarla, se nos muestra como inhallable (61). La propuesta de Didi-Huberman es hallar a los pueblos en tanto inhallables a través de la imagen dialéctica tal como la entiende Benjamin, como un fragmento que, a contrapelo de la historia (entendida como relato oficial de la lógica del progreso), relampaguea e ilumina otro sentido de lo histórico que no se proyecta hacia el futuro, sino que ajusticia y guarda en la memoria la historia de la opresión mientras, a la vez, anuncia en su potencia la posibilidad de lo revolucionario³⁹. Una imagen dialéctica de lo popular es fragmentaria, y se apoya en imágenes del pueblo que interrumpen el tiempo vacío y homogéneo de la historia del progreso para mostrarnos la materialidad de cuerpos sensibles, atravesados por las emociones.

Una de las críticas de Silva al personaje de Leonardo es su carácter abstracto (*Marco Zero* 104), su participación más bien expositiva es tan superficial que si lo borráramos, los hechos de la trama no se alterarían, simplemente perderíamos la visión unitaria que este personaje provee en tanto vocero de la ortodoxia del partido. Una lectura atenta nos muestra que este carácter abstracto se conecta también con la relación que mantiene con los personajes populares, la agenda revolucionaria y los mandatos del comunismo modelan su forma de ver al pueblo. La perspectiva de Leonardo se revela en muchos puntos como despectiva, en especial frente a las costumbres populares relacionadas con tradiciones religiosas y supersticiones. Este pueblo real, encarnado, no se ajusta al pueblo abstracto, ideal, que llevará a cabo la revolución. El pueblo real para él es siempre insuficiente e inacabado. En su discurso hay un desprecio que cae incluso en el racismo. Cuando se encuentra con Miguelona, la campesina cabecilla de la lucha de los *posseiros* contra los latifundistas, Leonardo la critica porque pese a su afán de lucha, no posee verdadera conciencia de clase. Al observar la mezcla de creencias de un trabajador que practica el catolicismo y el espiritismo, piensa:

³⁹ Véase Benjamin *Dialéctica en suspenso* (41-43).

Naquela confusão toda havia pouco fermento. Seria difícil vencer. Os trabalhadores acreditando nas curas mágicas! Era o assombro ainda onde Brasil mergulhava, com as proximidades geográficas da floresta, as proximidades étnicas do preto, do índio e do imigrante medieval...⁴⁰ (34)

Leonardo personifica un discurso comunista profundamente enraizado en el positivismo y en una concepción evolucionista, donde los elementos étnicos aparecen como obstáculos, así como la naturaleza tropical sería un determinante negativo en la evolución de estos pueblos brasileños. Si volvemos a examinar el final de la novela, Leonardo cita un poema anticlerical de García Lorca después de escuchar una conversación entre dos campesinos que discuten sobre la existencia del Saci Pereré. Su visión del progreso – inscrita en el horizonte marxista, que recuerda las ensoñaciones industriales poscoloniales descritas por Mary Louise Pratt (264)– es despertada por la idea de que ese pueblo campesino, supersticioso, va a desaparecer con el avance de la revolución y la industrialización:

A mística daquela massa compacta, que assistia anualmente a festa do Bom Jesus de Jurema, sofreria com a derrocada. Já com a revolução anterior, 32, anêmico revide do fazendeiro instalado secularmente no planalto - o paulista mudara. Tinha saído de casa. O caminho era o entrosamento anunciado no ritmo que a história humana impunha. O Brasil... As proximidades econômicas do latifúndio, as proximidades étnicas do negro, do índio e do europeu medieval, tudo isso iria no rolão de um dia novo. De um dia industrial.⁴¹ (260)

Aparece entonces una tensión entre el proyecto revolucionario y la realidad de Brasil, ilustrada en el panorama fragmentario y discontinuo del

⁴⁰ “En aquella confusión todavía había poco fermento. Sería difícil vencer. ¡Los trabajadores creyendo en curas mágicas! Brasil todavía estaba sumergido en la superstición, con las proximidades geográficas de la selva, las proximidades étnicas del negro, del indio, del inmigrante medieval...”

⁴¹ “La mística de aquella masa compacta, que asistía anualmente a la fiesta del Bom Jesus de Jurema, sufriría con la transformación. Ya con la revolución del año anterior, 32, anémica represalia del terrateniente instalado secularmente en el planalto, el paulista cambió. Había salido de casa. El camino era el ajuste anunciado en el ritmo que la historia humana imponía. Brasil... Las proximidades económicas del latifundio, las proximidades étnicas del negro, del indio y del europeo medieval, todo eso sería arrasado por un día nuevo. Un día industrial”.

montaje mural de la novela. La unidad que confiere el discurso de Leonardo es espuria y abstracta, pues su visión implica la borradura literal de las instantáneas populares rescatadas por el montaje oswaldiano. Los personajes populares –retratados con sus cuerpos y gestos, con su *fala* peculiar, con sus sufrimientos, miedos y contradicciones– contrastan con este personaje abstracto que carece de un *pathos*, de una emoción que pueda comunicarse y conectar con este pueblo. Si Leonardo es la columna narrativa de este mural, es una columna quebradiza, que no puede sostener lo real del pueblo brasileño sin borrarlo, lo concibe como una masa compacta. Podemos leer el cierre de la novela como un final paradójico de un cariz irónico, pues ¿quién verdaderamente escucha la voz de la Tierra? ¿Podemos concebir una revolución de los sin tierra como su transformación en una tierra sin gente? Esa tierra sin gente es un resultado que, al menos para el espacio social rural, no sería diferente al progreso enarbolado por el capitalismo global en su desarrollo desigual y combinado. El primer capítulo de la novela, “A posse contra a propriedade”, marca el tono de una lucha por la tierra para quien la trabaja y Miguelona es el personaje que mejor representa esa lucha y que es destacada en su gestualidad de cuerpo que resiste desde el comienzo de la narración. Pedrão dice de ella “Mecê é o Lampeão do Sur”⁴² (19), en cambio para Leonardo es “libertina, usurária, irreligiosa. Vinha de Boccaccio, de Adam Smith e de Voltaire. Uma exceção”⁴³ (40). Para Leonardo, Miguelona no es una defensora del pueblo sino una contradicción excepcional que no cabe en sus esquemas ideológicos.

Si leemos el discurso de Leonardo como una ironía acerca de la ceguera del PCB frente a la realidad brasileña, tendríamos que repensar en qué sentido podemos entender el realismo mural de esta novela. Si su forma mural funciona como mediación dialéctica de una realidad social, esta sería la de una visión fragmentaria de lo social en conflicto con diferentes discursos totalizantes: el de la antigua oligarquía, el de la nueva clase industrial y el del PCB, tres visiones de la marcha histórica de Brasil que aparecen en disputa. Un ejemplo interesante de la heterogeneidad de perspectivas podemos encontrarlo en una conversación entre Leonardo, Lírio Piratininga y el padre José Beato. Lírio expresa sus simpatías hacia la rebelión paulista contra Vargas, Leonardo intenta explicarle que la verdadera revolución no es la de São Paulo, sino

⁴² “su merced es el Lampeão del Sur”

⁴³ “libertina, usurera, irreligiosa. Venía de Boccaccio, de Adam Smith y de Voltaire. Una excepción”.

la internacional, la proletaria, que va de la mano del progreso industrial y técnico. Pero ni el padre Beato ni Lírio logran entender la visión de Leonardo:

[O padre Beato] era o índio convertido, o índio das reduções, o nômade da mata tornado místico pelo jesuíta, aniquilado em Cristo. Uma constante o fazia molécula tribal a serviço de Deus. O farmacêutico Piratininga sentiu-se desarmado em frente ao homem de batina. Era o escravo castigado no tronco, o quilombola da liberdade que o outro expulsara dos remansos da vida. Entre ambos estava o agitador branco, a alma inquieta da Europa.⁴⁴ (115)

Podemos ver el juego de la perspectiva móvil y el carácter dinámico de articulación de sentidos a escalas diferentes. Por un lado, en el fragmento, la voz del narrador se entremezcla con la de Leonardo, que ve en los orígenes indígena del sacerdote y africano del boticario, un resquicio de miedo y docilidad enquistados que parecen frenar su transformación ideológica. Es una crítica a partir de prejuicios donde, una vez más, Leonardo ve en los personajes populares carencias difíciles de solventar. Observamos cómo, nuevamente, el militante reduce a estos sujetos concretos a categorías de clase y raza. Sin embargo, el narrador avanza más allá y califica al propio Leonardo de “agitador blanco” y “alma inquieta da Europa”, quien también es categorizado como un “tipo” incapaz de comprender, desde su condición de blanco, la historicidad de las perspectivas de sus interlocutores. El calificativo de europeo parece acentuar una perspectiva imperialista, donde la ideología del marxismo mira a Brasil de lejos, sin comprenderlo, buscando moldear al pueblo a su imagen y de acuerdo con sus fines e intereses, tal como lo hiciera el colonizador evangelizador y esclavista. El fragmento, entonces, es legible en dos direcciones contrapuestas, que subrayan la heterogeneidad histórica de los tres personajes. Descubrimos, así, que el mural de Oswald funciona en una lectura en dos escalas: la escala panorámica, habilitada por miradas que intentan totalizar el contenido específico del pueblo brasileño y de su desarrollo histórico; y la escala micro de las instantáneas, donde aparece lo

⁴⁴ “[El Padre Beato] Era el indio convertido, el indio de las reducciones, el nómada de la mata transformado en místico por el jesuita, aniquilado en Cristo. Una constante hacía de él una molécula tribal al servicio de Dios. El farmacéutico Piratininga se sintió desarmado frente al hombre de sotana. Era el esclavo castigado en el tronco, el quilombola de la libertad que el otro expulsara de los remansos de la vida. Entre ambos estaba el agitador blanco, el alma inquieta de Europa”.

heterogéneo a través de sujetos que exceden las clasificaciones tipológicas cuando los conocemos en su historicidad concreta, con su habla particular y en sus vivencias atravesadas por emociones de miedo e indignación, que se agitan en direcciones cruzadas y portando tiempos históricos diferentes que conviven en un mismo presente. Si retomamos los ejes de espacio y tiempo que organizan nuestro mural, descubrimos que su generalidad solo funciona en el plano panorámico, pues en la escala micro de lo concreto lo que encontramos es una multiplicidad de perspectivas, de cuerpos, de sujetos y de mundos alojados en un espacio que suponemos común —el Estado de São Paulo—, pero que está diferenciado en sus barrios, zonas y condiciones materiales de vida. Asimismo, en el eje temporal el momento histórico común se desdobra en múltiples temporalidades cuando entendemos que cada sujeto es portador de una historicidad específica en la que elementos del pasado aún perviven. El concepto de no contemporaneidad, acontemporaneidad o no simultaneidad de Ernst Bloch (*Ungleichzeitigkeit*) nos ayuda a comprender este fenómeno:

No todos viven un mismo *ahora*. Solo se está en ese *ahora* de un modo externo, a saber, en la medida en que uno puede percibirlo. Mas uno no lo vive al mismo tiempo que los otros.

Por el contrario, se carga con muchos contenidos pretéritos que interfieren en la vida. Dependiendo del lugar en que se encuentre uno y sobre todo de la clase a la que pertenezca, uno tiene sus épocas. (Bloch *Herencia* 111)

De este modo, la forma mural de la novela está constituida por una dialéctica entre panorama e instantánea (totalidad y fragmento); allí se entreteje la contradicción no resuelta de un mural puntillista, es decir, de un panorama que solo puede ser fiel a ese pueblo inhallable en la medida en que renuncia a construir una imagen homogénea y coherente del todo. En su lugar nos entrega retazos que se construyen con una perspectiva dinámica que no busca responder la pregunta sobre el camino histórico más acertado para Brasil. Esa renuncia nos entrega esta obra dispareja, compleja y llena de desajustes, que recoge la especificidad de lo concreto alumbrada en temporalidades históricas no simultáneas que conviven en un espacio heterogéneo. Oswald construye un panorama de retazos, restituyéndolos en una imagen que les otorga una legibilidad contraria a aquella que proveen la historia oficial o los discursos totalizantes (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 175). Esos retazos, al constituir una imagen dialéctica, están cargados de una historicidad, de “lo sido con el

ahora” que no se expresa como un curso, sino como una discontinuidad, pero que a la vez portan una potencialidad de futuro (Benjamin, *Pasajes* 742). El momento más expresivo de esta dialéctica es el recorrido por el mapa de los barrios de São Paulo que se traza en “Vesperas paulistas”, verdadero corazón de la novela. El título *Marco Zero*, posee entonces el sentido profundo de una novela mural sin marco, donde el panorama no alcanza a totalizar el contenido que el mural desea exhibir: la relación entre pueblo e historia. La ausencia de marco puede ser una clave de lectura; las instantáneas discontinuas subrayan las contradicciones entre atraso y modernización, las que no pueden ser resueltas mediante la afirmación del avance de la modernización sin más. La forma mural propone una dialéctica entre panorama y fragmento que articula el sentido profundo de esta novela. La obra toda de Oswald suele estar dirigida al señalamiento de esas contradicciones no resueltas y en esta obra lo que hay es una propuesta de novela social que busca darle densidad histórica a estas contradicciones puestas en una encrucijada cuyo futuro aún no está resuelto ni determinado.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W. “La posición del narrador en la novela contemporánea”. *Notas sobre literatura*. Obra completa, 11. Madrid: Akal, 2003. 42-8.
- ALFARO SIQUEIROS, DAVID. “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva. Experiencias técnicas del Bloque de Pintores (Sección Los Ángeles)”. Texto mecanografiado. 1932.
- ALFARO SIQUEIROS, DAVID ET AL. *Ejercicio plástico*. Buenos Aires: 1933.
- AMARAL, ARACY ABREU. “O muralismo como marco de múltipla articulação”. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983. 280-287.
- ANDRADE, MÁRIO. “Prefácio Interessantíssimo”. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1972. 15-31.
- ANDRADE, OSWALD DE. *Marco Zero I. A Revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 1991.
- . *Ponta de Lança*. Río de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- BASTIDE, ROGER. *Navette Literária França-Brasil. Textos de crítica literária de Roger Bastide*, tomo II. São Paulo: Edusp, 2010.
- BENJAMIN, WALTER. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. Santiago: LOM, 2009.
- . *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. Santiago: Metales Pesados, 2008.

- “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Obras*, libro 1, vol. 2. Madrid: Abada, 2008. 49-85
- *Obra de los pasajes*. Vol. 1. Madrid: Abada, 2013.
- “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. *Obras*, libro I, vol. 2. Madrid: Abada, 2012, 205-259.
- BLOCH, ERNST. *Herencia de esta época*. Introducción, traducción y notas de Miguel Salmerón Infante. Madrid: Tecnos, 2019.
- BLOCH, ERNST *ET AL.* *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, 1977.
- CANDIDO, ANTONIO. “Antes do *Marco Zero*”. *Folha da Manhã*, 15 de agosto de 1946, 5.
- “A Revolução de 1930 e a cultura”. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, 219-240.
- “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 33-61.
- “*Marco Zero*”. *Folha da Manhã*, 24 de octubre de 1946, 5.
- CARRERI, MÁRCIO LUIZ. *O socialismo de Oswald de Andrade: cultura, política e tensões na modernidade de São Paulo na década de 1930*. Tesis doctoral en Historia, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2015.
- CUNHA, VALDECI DA SILVA. *Oswald de Andrade: da “deglutição antropofágica” à “revolução comunista” (1923-1937)*. Disertación de maestría en Historia, Universidad Federal de Minas Gerais, 2012.
- DELLA TORRE, BRUNA. “Modelos críticos: Antonio Candido e Roberto Schwarz leem Oswald de Andrade”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 74 (2019): 178-196.
- *Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.
- DE SOUZA, MARCO AURÉLIO. “Um perigo amarelo? O discurso ambíguo do romance histórico de Oswald de Andrade”. *V Congresso Internacional de Historia*. 21 al 23 de septiembre (2011). 427-37.
- DIDI-HUBERNAN, GEORGES. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Cantabria: Shangrila, 2017.
- *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2018.
- “Volver sensible / hacer sensible”. ¿*Qué es un pueblo?* Alan Badiou *et al.* Santiago: LOM, 2014, 61-88.
- ELÉUTÉRIO, MARIA DE LOURDES. “Posse o Propiedade, eis a Questão”. Andrade, Oswald *Marco Zero I: a revoação melancólica*. São Paulo: Globo, 1991.
- ERRÁZURIZ CRUZ, REBECA. “Antonio Candido y el problema de la tradición: el lugar de Oswald de Andrade”. *Revista Chilena De Literatura* 88 (2014) 77-94.
- “Un crítico en formación: los primeros años de la crítica de Antonio Candido”. *Revista Chilena de Literatura* 97 (2018): 15-42.
- FERREIRA, ANTONIO CELSO. *Um Eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: Unesp, 1996.

- GUIMARÃES JÚNIOR, WAGNER FREDMAR. “A representação do povo em *Marco Zero* de Oswald de Andrade” *Revista Recorte* 15/2 (2018): 1-14.
- . “O nacional e o estrangeiro em *Marco Zero*, de Oswald de Andrade”. *Revista Investigações*, Recife, 32/1 (2019): 196-210.
- LAFETÁ, JOÃO LUIZ. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- NASCIMENTO, BRUNO Y DANIELLE CORPAS. “*Marco Zero* e a crítica”. *Todas as Musas* 3/2 (2012): 203-12.
- LUKÁCS, GYORGY. “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”. *Significación actual del realismo crítico*. Trad. María Teresa Toral y Federico Álvarez. Ciudad de México: Era, 1977. 58-112.
- . “Los principios ideológicos del vanguardismo”. *Significación actual del realismo crítico*. Trad. María Teresa Toral y Federico Álvarez. Ciudad de México: Era, 1977. 18-57.
- PRATT, MARY LOUISE. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- SCHWARZ, ROBERTO. “O carroza, o bonde e o poeta modernista”. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 11-28.
- SILVA, ANA MARIA FORMOSO CARDOSO E. *Marco Zero de Oswald de Andrade: uma proposta de romance mural*. Tesis de maestría, UNICAMP, 2003.
- . *O Percurso de um Projeto de Oswald de Andrade: memória da criação de Marco Zero*. Tesis doctoral, UNICAMP, 2010.
- TRABA, MARTA. *Arte de América Latina 1900-1980*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- “UM AUTHENTICICO REVOLUCIONÁRIO DA PINTURA”. *Diário de São Paulo*. 10 de diciembre de 1933.