



INTRODUCCIÓN

Modernismo y vanguardia en Brasil

La literatura brasileña, al igual que las literaturas hispanoamericanas y las de los pueblos francófonos del Caribe o de expresión *créole*, no alcanzó la madurez expresiva hasta la segunda década del siglo XX, cuando las principales literaturas de Europa ya habían experimentado la ruptura de sus diversos manifiestos de vanguardia, a partir de 1908, con el futurismo y el expresionismo y, posteriormente, con el cubismo, el dadaísmo, el “espiritunovismo” e incluso el surrealismo. Aunque históricamente es anterior al surrealismo, el modernismo brasileño, iniciado en 1922, recibe influencias de casi todos esos movimientos. Pero son las ideas futuristas y el pensamiento teórico de la revista *L’Esprit Nouveau*, que sintetizó tras la guerra —desde el punto de vista de la cultura francesa *créole*— el sentido de renovación del futurismo, las principales fuentes de la primera poética del modernismo brasileño.

En el Brasil, el modernismo surge como un proceso de cambio de rumbo más que como una ruptura absoluta con el pasado próximo, acentuadamente parnasiano-simbolista. En este sentido, es el gran restaurador de un romanticismo reconsiderado, ampliado y actualizado desde una visión estética de la cultura lusobrasileña. Esto explica la importancia que los nuevos escritores conceden al regionalismo, o “nativismo”, trasladándolo del campo a la ciudad y procurando darle una dimensión universal, como en el caso de los poetas de la década de 1920, los poetas novelistas del nordeste Graciliano Ramos (1892-1953), Jorge de Lima (1895-1953), José Lins do Rego (1901-1957), Rachel de Queiroz (1910-2003) y, durante los últimos años o más bien la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en la narrativa creadora de Erico Veríssimo (1905-1975) y João Guimarães Rosa (1908-1967), tanto como la poesía de Lêdo Ivo (1924-2012) y João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Además, es imperativo destacar tres voces femeninas urbanas, metropolitanas y cosmopolitas: Clarice Lispector (1920-1977), la paulista Lygia Fagundes Telles (1923) y Fayga Ostrower (1920-2001), artista plástica que también nació con el don de la palabra. Esto explica también la ambigüedad fundamental del modernismo: la ruptura con el pasado, en la medida en que ese pasado significó un aislamiento cultural que supone también una transformación de las fuerzas más auténticas de la tradición brasileña.

Conviene aclarar que el movimiento literario que en Hispanoamérica se conoce como modernismo, cuyo mayor representante es Rubén Darío (1867-1916), o por las dos vertientes de modernismo y posmodernismo que configuran el perfil de esta época, tiene muy poco o nada que ver con el modernismo brasileño. El modernismo hispanoamericano surgió a finales del siglo XIX y, en cierto sentido, se confundió con las formas parnasianas y simbolistas. A excepción de algunas rupturas persona-



les como la de Vicente Huidobro, solo a partir de 1921 las vanguardias europeas se hicieron sentir mayormente en varios países hispanoamericanos, donde la transformación estética no alcanzó las características de un movimiento coherente, integrado y continental hasta 1924, cuando se constituyen sus corrientes de *vanguardia*. En este sentido, el modernismo brasileño, con sus transformaciones en las generaciones de 1922, 1930 y 1945, equivale a la vanguardia (o a las dos vertientes de vanguardia y posvanguardia que configuran el perfil de esta generación hispanoamericana).¹

1. LOS PRELUDIOS FUTURISTAS

Pese que el primer manifiesto futurista brasileño se publicó en junio de 1909 en Rio Grande do Norte –y en diciembre del mismo año en Bahía–, y pese a algunas reacciones con respecto al futurismo, las ideas vanguardistas de Marinetti tardarían aún diez años en llegar realmente a los escritores brasileños, tanto veteranos como noveles. Los primeros veían en el futurismo una señal de locura, consecuencia de la guerra, y confundían bajo el nombre de futurismo la mayoría de los *-ismos* conocidos entonces. Los segundos, principalmente los jóvenes de São Paulo (lugar de gran concentración de emigración italiana), veían en el futurismo el signo de la renovación literaria y artística. El término servía para identificar cualquier intento de renovación y fue aplicado primeramente por los defensores de la tradición y del orden cultural para señalar a los artistas que se desviaban de tal orden. Posteriormente, los jóvenes lo aceptaron, asimilaron sus postulados estéticos y, al final, terminaron despreciándolo tras la Semana de Arte Moderno.

En un artículo titulado “El futurismo”, Menotti del Picchia (bajo el pseudónimo de Hélios) elogia, en 1920, la obra de Marinetti, hablando de la “nueva corriente literaria, ya casi victoriosa en Europa” y de la “fuerza expresiva de ese poeta que es –para mí– uno de los más poderosos y sugerentes que he conocido”. Los artículos de Oswald de Andrade de 1921 no solo presentan rasgos estilísticos de los manifiestos de Marinetti, sino que se convierten muchas veces en paladines del futurismo. En “Na maré das reformas” escribe que

La vida multiforme y absorbente, maravillosa en su complejidad, violenta en su tragedia y en su vértigo, la vida del siglo xx, con fábricas y bolchevismo, con la sangre aún caliente derramada en el holocausto de la gran guerra, pide otra técnica para su representación, otra expresión verbal para su exteriorización artística.

En mayo de 1921, Oswald de Andrade escribe “O meu poeta futurista”, refiriéndose a Mário de Andrade y a su *Paulicéia Desvairada*, entonces todavía inédita. El artículo termina con estas palabras:

¹ Para una cronología hispanoamericana práctica y un acercamiento en profundidad, véase José Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá: Caro y Cuervo, 1963, y 1977, 2.ª edición, obra que invariablemente seguimos aquí.



Bendito sea ese futurismo paulista, que se hace compañero de camino de quienes aquí se dejan los nervios y el corazón en la lucha brutal, en la lucha americana, *bandeirantemente*.

Sin embargo, Mário de Andrade, ya por entonces vinculado a la revista *L'Esprit Nouveau*, no acepta la denominación de futurista y responde a Oswald de Andrade, preguntando:

¿Futurista por qué? ¿Será solo y únicamente porque mi amigo (él mismo, Mário) admira a ciertos corifeos del Futurismo y reconoce, en medio de sus errores, los beneficios que ese grupo nos ha traído?

Y también:

En cuanto al Futurismo brasileño, o más concretamente de São Paulo, ¿está Oswald de Andrade convencido de que existe?

Oswald de Andrade vuelve a la carga diciendo que “los versos de *Paulicéia Desvairada* pertenecen al más sorprendente, al más asombroso y, a mi entender, al más dichoso futurismo”.

La polémica sirvió para divulgar y popularizar el término “futurismo”, que aparece en la mayoría de los textos periodísticos de la época. Oswald de Andrade y Menotti del Picchia son los grandes defensores del futurismo en Brasil. Menotti llega a escribir que

El Futurismo dogmático y extremado [...] no acaba de morir en Italia. Murió hace mucho tiempo... Eso no quiere decir que de él no haya surgido el formidable impulso de renovación estética, cuyos ecos resonaron hasta en Brasil.

Sin embargo, en su “Prefacio interesantísimo” reafirma que no es futurista:

No soy futurista (de Marinetti). Lo he dicho y lo repito. Tengo puntos de contacto con el futurismo. Oswald de Andrade, al llamarme futurista, se equivocó. La culpa es mía. Conocía la existencia del artículo y permití que se publicase.

Dos años después, en *A Escrava que não é Isaura*, sabedor y consciente de las ideas del nuevo espíritu, Mário escribe que incluso los poetas que, en varios países europeos

Caminan por esa misma senda de construcción que llevará la Poesía a un nuevo período clásico, ya no siguen juntos. Unos avanzan más. Otros se rezagan. Otros se pierden en las encrucijadas.

Y refiriéndose a Marinetti:

¿Y aún será preciso decirlo? Marinetti, al que muchos imaginan como cruciferario de la procesión, va rezagadillo, preocupado por sustentar su futurismo, retórico en ocasiones y siempre vociferante.





Con la celebración de la Semana de Arte Moderno y tras observar la posición inequívoca de Mário de Andrade, muchos defensores y estéticamente beneficiarios del futurismo comenzaron a combatirlo, como es el caso de Menotti del Picchia, quien, en la conferencia pronunciada durante la Semana, afirma que

El término “futurista”, con que erróneamente la etiquetaron, lo aceptamos porque era un desafío. [...] Yo, personalmente, abomino del dogmatismo y la liturgia de la escuela de Marinetti. [...] En Brasil no hay, sin embargo, razones lógicas y sociales para el *futurismo ortodoxo*, porque el prestigio de su pasado no es apropiado para coartar la libertad de su manera de ser futura.

Pero lo interesante es que el ejemplo que da Menotti del estilo de los jóvenes está enteramente calcado de los manifiestos de Marinetti, como en el siguiente párrafo:

Por la autopista de peaje de la Vía Láctea los automóviles de los planetas corren vertiginosamente. Aries, el Carnero del Zodíaco, perseguido por la Osa Mayor, toda dentada de astros. Las estrellas tocan el *jazz band* de luz, dando ritmo a la danza armónica de las esferas. El cielo parece un inmenso cartel luminoso que Dios colocó en lo alto para anunciar eternamente su omnipotencia y su gloria.

No es casualidad que en el “Manifiesto de París” de 1924 Marinetti señale la existencia de algunos discípulos en Brasil, entre los que se encuentra un tal “De Andrade”, y todo hace suponer que se trata de Oswald de Andrade, el más inquieto de todos. De este modo se puede afirmar que el futurismo sirvió para dar el impulso de renovación que necesitaban los jóvenes escritores brasileños. Pero bajo el signo del *futurismo* había también ecos expresionistas, cubistas, dadaístas e incluso, como veremos a continuación, muchos elementos del nuevo espíritu que en cierta medida sintetiza todas esas vanguardias. Su función se limitó, como toda la obra de Marinetti, a abrir caminos. Una vez concluida la Semana de Arte Moderno se inició el proceso de rechazo del futurismo, hasta el punto de que, tanto veteranos como noveles, abuchearon al propio Marinetti a su paso por Brasil en 1924.

Conviene recordar que los jóvenes de São Paulo ya estaban más o menos agrupados hacia 1920, año en que Mário de Andrade escribió su *Paulicéia Desvairada*, que se convertiría en el primer libro del modernismo brasileño. Durante ese año, Mário lee su libro a sus amigos de São Paulo y de Río de Janeiro; en agosto de 1921 comienza a escribir la revisión crítica de los “Mestres do passado” y, en diciembre, redacta el “Prefacio interesantísimo” y la “Carta” que su lado joven escribe a su lado conservador, colocando ambos textos como introducción de *Paulicéia Desvairada*, que se publicará al año siguiente. Es también el año en que Graça Aranha, diplomático y escritor de renombre nacional, que había vivido veinte años en Europa, regresa definitivamente a Brasil y, tras una serie de contactos con los jóvenes de São Paulo, planea la realización de la Semana de Arte Moderno.





2. EL “ESPÍRITU NUEVO” DE LA SEMANA DE ARTE MODERNO

Prestemos atención a tres aspectos que pasaron desapercibidos a los historiadores de nuestra modernidad, aspectos que, vistos en profundidad, muestran cómo el modernismo brasileño fue justamente una prolongación de las ideologías vanguardistas de Europa, principalmente de Francia e Italia. La lucha de los brasileños, como por otra parte la de todos los escritores iberoamericanos, consistió en adaptar los temas y las formas del Viejo Mundo a las necesidades nacionales y culturales del Nuevo, receptor no de símbolos pasivos, como en los tiempos coloniales, sino de signos de renovación que, ligeramente alterados y ambientados en la realidad americana, resultaron eficaces para dinamizar la literatura y las artes.

Preocupados por las relaciones con el futurismo, mas procurando negarlo antes que asumir coherentemente su proyección en Brasil, los primeros estudiosos de la Semana de Arte Moderno no prestaron demasiada atención a las concepciones teóricas de Mário de Andrade y Graça Aranha, procedentes de la visión sintetizadora y equilibrada de Apollinaire y de sus admiradores, que se agruparon en torno a la revista *L'Esprit Nouveau*, fundada en 1920. Al futurismo de Menotti del Picchia y de Oswald de Andrade se opone el “espíritu nuevo” de Graça Aranha y Mário de Andrade. Ésta es la raíz más sólida del modernismo, la que lo alimenta por dentro y no superficialmente como en las polémicas mencionadas.

Los movimientos de vanguardia en Europa pueden dividirse, de manera más o menos didáctica, en dos frentes que, en determinados aspectos, se oponían aunque estuvieran unidos por un principio común de renovación literaria. Si bien el futurismo y el dadaísmo representan las manifestaciones más ruidosas y los objetivos más “destructores” de la tradición, el expresionismo y el cubismo apuntan hacia la “construcción” de las grandes síntesis psicológicas, solo percibidas en la recomposición por parte del lector o del espectador. Entre las dos corrientes vanguardistas surge (o resurge) la tendencia clásica de la revista *L'Esprit Nouveau* –más próxima a la construcción que a la destrucción–, que viene a fecundar, desde más cerca, las primeras teorías poéticas de Mário de Andrade. Pero el espíritu nuevo es también una tendencia reductora de la realidad y de él proviene la dialéctica universalismo/nacionalismo que divide a los modernistas brasileños.

Es precisamente en esa reducción donde se realiza la gran contribución poética de las vanguardias europeas, por cuanto destrucción y construcción son las dos caras de una misma forma de trabajar la realidad, transformándola en lenguaje, ya que para probar su novedad y ser aceptado, todo movimiento necesita expresar sus conceptos mediante un nuevo discurso formal. Es sobre el lenguaje sobre el que actúan las primeras fuerzas “destructoras” del futurismo y los intentos de pulverización del dadaísmo, aparte de las experiencias de Mallarmé, cuyas repercusiones alcanzan tardíamente a la poesía brasileña, como en la poesía concreta y en el poema-proceso, donde la idea de un “proyecto” o de “versiones” no está lejos de la concepción formulada por Mallarmé en el “Préface” de *Un coup de dés*. Sobre el lenguaje operan asimismo las fuerzas mágicas de la significación metafórica del expresionismo, la geometrización de los cubistas y, en otro plano, el “irrealismo” de un movimiento



que, a través de la ciencia o de la magia, puede sondear más rigurosamente la sub- o la superrealidad del alma humana, como en el caso del surrealismo.

2.1. Mário de Andrade y la revista *L'Esprit Nouveau*

Mário de Andrade leía y anotaba la revista *L'Esprit Nouveau*, fundada en París en 1920 por Le Corbusier y Ozenfant, en homenaje a Apollinaire, muerto en 1918, el mismo año en que escribió el artículo-manifiesto “*L'Esprit Nouveau et les poètes*”, en el que las concepciones de un mundo nuevo, de posguerra, se unían a las de un arte nuevo, nacional y universal al mismo tiempo, y que debería ser la expresión organizadora del mundo que se recuperaba de los destrozos de la Primera Guerra Mundial. De ahí la voz de Apollinaire, que había contribuido a implantar el sentido de renovación a partir de 1908:

El espíritu nuevo que se anuncia pretende, ante todo, heredar de los clásicos un sólido sentido común, un espíritu crítico seguro —apreciación de conjunto del universo y del alma humana— y un sentido del deber que analice los sentimientos y límite o, más bien, contenga sus manifestaciones.

Los *puristas*, nombre con el que pasaron a ser designados solamente los pintores neo-anticubistas, fueron los primeros en enarbolar la bandera del ideario de Apollinaire, desarrollando una teoría poética conciliadora entre el pasado y el presente, entre el irracionalismo dadaísta, que llegaba a su fin, y el psicologismo surrealista, que iniciaba su andadura y preparaba el manifiesto de 1924.

Es posible que Mário de Andrade no conociera directamente el “testamento” de Apollinaire, publicado póstumamente en el *Mercure de France* y no divulgado en forma de libro hasta 1946, un año después de su muerte. Entre tanto, la mayor parte del pensamiento de Apollinaire se divulgó a través de la revista *L'Esprit Nouveau*, en los veinte volúmenes que la compusieron durante el período 1920-1925, cuando finalmente desapareció. En ella Mário conoció a algunos teóricos de los que menciona en el “Prefacio interesantísimo”, como Jean Epstein, Zdzilas Milner, Paul Dermée, Georges Migot y Ribot. Fue allí donde leyó la “*Découverte du lyrisme*”, de Paul Dermée; “*Le phénomène littéraire*”, de Jean Epstein; y “*La création pure*”, de Vicente Huidobro, indicando en nota a pie de página su fuente de lectura. A pesar del posible desconocimiento directo del texto del autor de *Calligrammes*, hay semejanzas entre la estructura y el contenido de “*L'Esprit nouveau et les poètes*” y los dos polos de *A escrava que não é Isaura*: el de la creación y el del creador, además de la preocupación por el verso libre, por la rima, por la temática nacional y otros elementos de la poética y la retórica, vistos en perspectiva de equilibrio entre la tradición y lo nuevo.

El pensamiento literario de Mário de Andrade procuraba de este modo armonizar el pesimismo destructor de los futuristas y dadaístas con el optimismo creador de los puristas o “espíritunovistas”, no teniendo en realidad demasiada vinculación con el futurismo de Marinetti.



2.2. Graça Aranha y el “Testamento de Apollinaire”

Otro aspecto se refiere a la participación de Graça Aranha en los acontecimientos de la Semana de Arte Moderno. Famoso como novelista y miembro de la Academia Brasileña de Letras, el autor de *Canaã* vivió como diplomático en Europa desde principios de siglo y conoció de cerca la gran agitación intelectual de la *Belle époque*, asimilando, bien o mal, el sentido de renovación de los grupos vanguardistas. Es evidente la influencia francesa en sus concepciones estéticas, principalmente en su preocupación por el “espíritu moderno”, idea popularizada por el futurismo, desarrollada por Apollinaire y que, tras la muerte de éste, repercutió en los fundamentos teóricos de la revista *L'Esprit Nouveau*.

Graça Aranha llegó a Brasil con un libro de ensayo, la *Estética da vida*, predicando precisamente el “espíritu nuevo”, expresión que se hace corriente en su obra y en la prensa brasileña de la época. Posteriormente será el título de su conferencia en la Academia Brasileña de Letras, y del libro donde aquella aparece en 1925. Habiendo regresado a su país en octubre de 1921, en noviembre participaba ya en la organización de la Semana. Desde el comienzo, Graça Aranha se situó en el centro del movimiento de renovación de las letras brasileñas, cuyo elemento de repercusión pública fue la celebración de la Semana de Arte Moderno, en el Teatro Municipal de São Paulo, durante los días 13, 15 y 17 de febrero de 1922, aprovechando los festejos del centenario de la Independencia de Brasil.

La conferencia inicial fue pronunciada por Graça Aranha y se tituló “A emoção estética na arte moderna”. En la segunda parte de la misma velada Ronald de Carvalho habló sobre “A pintura e a escultura moderna no Brasil”. Durante la segunda noche, la del gran abucheo del público, el conferenciante fue el paulista Menotti del Picchia, que habló sobre “Arte moderna”. Dos años después, Graça Aranha pronunciaba en la Academia su famosa conferencia sobre “O espírito moderno”, sintagma que se hizo obsesivo en su pensamiento. Como se ha visto, el *esprit nouveau* de Apollinaire correspondía a la fase constructivista, tendente al equilibrio entre tradición y renovación, lo cual tenía sentido sobre todo después de la guerra. A diferencia de Graça Aranha, la conferencia de Menotti del Picchia fue enteramente marinettiana, pese a que en ella se decía que “se abomina del dogmatismo y de la liturgia de la escuela de Marinetti”. Pero Graça Aranha era el heredero directo de Apollinaire, lo que no excluye la hipótesis de que hubiera conocido el cubismo en Brasil, a medida que se propagaba entre sus adversarios...

2.3. La Semana de Arte Moderno y el “Congrès de L'Esprit Moderne”

Finalmente, el tercer aspecto hace referencia al nombre de la Semana de Arte Moderno. Se sabe que fue sugerido en diciembre de 1921 por Graça Aranha, y todo indica que también fue “traído” de Europa. Hacia 1921, cuando el dadaísmo ya no tenía sentido (fue una literatura de guerra) y las ideas de Apollinaire comenzaban a ganar adeptos, Tristan Tzara y André Breton, juntamente con el grupo que se reunía



en torno a la revista *L'Esprit Nouveau*, planearon la realización de un “Congrès de L'Esprit Moderne”, que se celebraría en marzo de 1922. El citado congreso tenía entre sus objetivos la defensa del “espíritu moderno”, la confrontación de los valores nuevos con los del pasado y el debate sobre el retorno del equilibrio clásico. El congreso no llegó a realizarse a causa de las discrepancias por parte de Tzara, frustrándose definitivamente a finales de 1921, cuando Graça Aranha ya se encontraba en Brasil.

Ahora bien, imaginando también una especie de “congreso” (o una semana) en el que, al igual que en Francia, tomaran parte escritores, músicos y pintores, todo nos lleva a pensar que Graça Aranha se valió de esa idea de congreso. La coincidencia del nombre se refuerza aún más con la coincidencia de fechas: el congreso de París se iba a celebrar en marzo de 1922; la semana brasileña se programó para febrero del mismo año, a fin de adelantarse al evento de los franceses...

Así pues, tanto por la participación de Graça Aranha como por la de Mário de Andrade, la Semana de Arte Moderno, punto de partida de lo que posteriormente se denominó “modernismo”, fue una consecuencia de los movimientos de las últimas vanguardias europeas: de una vanguardia posterior a la guerra, cuando el ímpetu destructor de futuristas y dadaístas ya había sido frenado por la concepción ordenadora de un mundo nuevo, con la idea de un *espíritu nuevo* —es decir, moderno— presidiendo la mentalidad creadora, espíritu que inspiró las teorías de Graça Aranha, influyó en las teorías de Mário de Andrade —en su concepción poética— y motivó el nombre del primer sarao del modernismo brasileño.

3. RAÍCES EUROPEAS DEL “PAU-BRASIL” Y DE LA “ANTROPOFAGIA”

Dediquemos ahora unas palabras a las ideas de Oswald de Andrade, a los dos manifiestos literarios más radicales del modernismo en la década de 1920. Se puede decir que la Semana de Arte Moderno duró tres años, pues los que van de 1922 a 1925 fueron de continua asimilación de ideas nuevas, de controversias, de definiciones y hasta de perplejidades. En el centro de la agitación intelectual de la época se halla la polémica figura de Oswald de Andrade. Personalidad inquieta que había sido uno de los más intransigentes defensores del futurismo, Oswald de Andrade se amolda bien a la negatividad dadaísta y en el primer número de *Klaxon* (1922) esboza ya el contenido de su “Falação” en *Pau-brasil*, de 1924, texto de donde extraería su “Manifiesto de poesía Pau-Brasil”, del mismo año, donde es fácil descubrir una serie de marcas estilísticas europeas que sirven de telón de fondo a una teoría de la literatura nacional. En realidad, ese manifiesto es una síntesis inteligente de elementos futuristas, dadaístas e incluso espiritunovistas. En uno de sus pasajes más conocidos se dice que

No hay lucha en la tierra de vocaciones académicas. Solo hay uniformes. Los futuristas y los otros. / Una única lucha: la lucha por el camino. Dividamos: Poesía de importación. Y la poesía Pau-Brasil, de exportación.



Consciente del sentido colonial de la “importación”, Oswald de Andrade intenta transformar las influencias extranjeras en materia prima nacional, para que sea, después de trabajada, devuelta al extranjero como influencia brasileña.

Por eso, lucha entonces por la *síntesis*, por el *equilibrio*, por el *acabado técnico* y por la *invención*, en lugar de por la abundancia o el detalle naturalista, como él mismo explica en otro pasaje del manifiesto, revelando así algunas ideas de la revista *L'Esprit Nouveau* ya divulgadas por Mário de Andrade y Graça Aranha. Pero es innegable que su manifiesto constituye un aporte importante a la estética modernista que se estaba consolidando y que encontró en la poesía del propio Oswald su expresión más adecuada. Nos estamos refiriendo al libro *Pau-Brasil*, también de 1924, donde se practica un tipo de montaje de textos recogidos de viajeros y cronistas brasileños, tales como Pêro Vaz de Caminha (1450?-1500), y paródicamente trabajados en el sentido de la expresión de una ambigüedad cultural en la que el pasado colonial se interpone en el presente, creando situaciones tan irónicas y humorísticas como ofensivas, en el poema “Meninas da gare” (“Las meninas de la estación”), posiblemente una referencia paródica a dos de los cuadros más famosos del pintor español Diego de Silva Velázquez (1599-1660), *La infanta Margarita* (1654) y *Las meninas* (1656-1657) o *Les Demoiselles d'Avignon* (1906/07) de Pablo Picasso (1881-1973), pero más probable la “Carta de Pêro Vaz de Caminha”:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
com cabelos mui pretos pelas espáduas
e suas vergonhas e tão saradinhas
que de nós as muito bem fitarmos
não tínhamos nenhuma vergonha.

El poeta Oswald de Andrade invierte el pensamiento del primer cronista brasileño, creando, a través de la exploración semántica de significantes arcaicos, situaciones nuevas y realmente bien logradas desde el punto de vista del extrañamiento y de la contraposición de dos momentos de la cultura brasileña.

Su “Manifiesto antropófago”, en *Revista de Antropofagia* (1928), es asimismo el punto de convergencia de elementos procedentes de las vanguardias europeas, del futurismo, del dadaísmo y ahora también del surrealismo². La preocupación antropofágica, que muchos catalogan como auténticamente nacional, ya había sido explorada por la revista *Cannibale*, de 1921, en el cuento “Gli amori futuristi”, de Marinetti (en 1922) y también en el “Manifeste de manifestes” de Vicente Huidobro en 1925. Mientras tanto, el manifiesto de Oswald de Andrade, donde se dice que “Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”, constituye la primera huella del surrealismo en el modernismo brasileño. Hue-

² *Revista de Antropofagia*, año 1, núm. 1, mayo 1928, p. 7. Reedición de la revista literaria, publicada en São Paulo, 1ª y 2ª “Dentição”, 1928-1929. Introducción de Augusto de Campos. Metal Leve S. A., São Paulo, 1976.



lla en el sentido de absorción y transformación de conceptos que fueron sutilmente aplicados a la cultura, como en la frase “Tupy or not tupy, that is the question”, con un eco o guiño al soliloquio de *Hamlet*³. A partir de esa fecha, cuando se publicaron innumerables obras de interés en la poesía, en la novela, en la crítica y en el ensayo antropológico, la generación modernista ya se había liberado de los vestigios extranjeros iniciales y procuraba expresar con más autenticidad los principios de renovación del pensamiento y de las artes. Un bello ejemplo de esta época es la rapsodia *Macunaima*, el héroe sin carácter, es decir, el héroe en su primitivismo, sin el carácter del hombre brasileño de aquella época.

4. LAS TRANSFORMACIONES DEL MODERNISMO

La Semana de Arte Moderno en Brasil fue un doble vértice histórico: convergencia de ideas estéticas del pasado, depuradas y sustituidas por las nuevas teorías de la vanguardia europea; y, también, punto de partida de las más originales conquistas expresivas de la literatura brasileña en este siglo. Sin embargo, en el fondo, la ruptura con el pasado no fue absoluta y, en muchos aspectos, resultó más aparente que real: no se modificó la esencia cultural, sino que se dinamizó y se expresó en un lenguaje más próximo al habla coloquial, despojándola por tanto de elementos y valores de la estética parnasiana. Puede decirse, finalmente, que el modernismo de 1922 se centró en dos aspectos fundamentales: apertura hacia la búsqueda literaria en el diccionario y dinamización de los elementos culturales en la dirección de los macro y microtemas de la realidad nacional. Esa ampliación se produjo con más exactitud en el lenguaje, elevando el nivel coloquial del habla brasileña a la categoría de valor literario, lo cual no había sido posible en la concepción poética parnasiana, impregnada de vernaculismo.

En *La poesía brasileña en la actualidad*⁴ hemos escrito que, nacido bajo el signo de la libertad de expresión y transformando en instrumento de trabajo la investigación y el aprovechamiento de todas las potencialidades creadoras del idioma, el modernismo brasileño continuó su revolución, imponiéndose geográficamente y conquistando, al mismo tiempo, nuevas y sorprendentes proyecciones estéticas. Estas transformaciones o cambios van desde los más variados experimentos de ritmo hasta la osada abolición de la sintaxis, desde el nominalismo de las palabras-frase hasta la atomización del vocablo, explorando estructuralmente sus posibilidades fonéticas, morfológicas y semánticas, además de incorporar a la teoría informacional del poema nociones como la de los aspectos no verbales del contexto extralingüístico y la del espacio en blanco y/o negro, elevados hoy a la categoría de elementos poéticos relevantes.

³ “To be, or not to be, that is the question: / Whether ‘tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them?...” (Shakespeare, *Hamlet*, Act III, Scene 1).

⁴ Gilberto Mendonça Teles: *La poesía brasileña en la actualidad*. Montevideo, Letras, 1969.



Otra manera de enfocar históricamente las transformaciones del modernismo brasileño es considerando que la Semana de Arte Moderno fue una *koiné* literaria, en la cual se fundieron los diversos lenguajes vanguardistas. Elementos de las más diversas tendencias europeas se mezclaron con otros propiamente nacionales y constituyeron el lenguaje común de esa primera línea, de vanguardia, que recibió inicialmente el nombre de *futurismo paulista* y que, a partir de 1925, se popularizó con el nombre general de *modernismo*. La diversidad de esos elementos acabaría manifestándose a través de dos grandes tendencias evolutivas que estructuran el proceso de la modernidad brasileña: la línea del “espíritu nuevo”, conjunto de escritores que renovaron e intentaron ampliar los temas y las formas de la cultura nacional; y la línea moderada, procedente del simbolismo que, asimilando técnicas y formas nuevas, mantuvo la literatura en el marco universal del arte. La primera tuvo como centro a la ciudad de São Paulo; la segunda, a Río de Janeiro, entonces capital del país. Pero estas dos líneas acabaron entrecruzándose a lo largo de cuatro generaciones, cuya descripción abordamos a continuación.

4.1. *La generación de 1922*

Constituye la fase inicial del modernismo, cuando los escritores, predominantemente poetas, lucharon mucho (incluso entre ellos mismos) por imponer una nueva forma de sentir y expresar la literatura. Los autores más representativos de esta generación fueron: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo y Raul Bopp. En la obra de estos poetas, especialmente durante esta fase, encontramos un elemento común: la imposición de técnicas modernas sobre el tema nacional, lo que lleva a Mário de Andrade a decir: “Soy un tupí tañendo un laúd”; y a Manuel Bandeira (1886-1968) le hace gritar: “Estoy harto del lirismo amoroso / Político / Raquíctico / Sifilítico / Del lirismo que capitula ante todo lo que esté fuera de sí mismo”; y lleva a Oswald de Andrade a optar por poemas sintéticos, como en su “Nocturno”:

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como un meridiano

Incluso, lleva a Cassiano Ricardo (1895-1974) a incorporar a su poesía leyendas y mitos de los indios brasileños, como en el libro *Martim cererê*, de 1928, posiblemente inspirado en el mito tupí del *saci pererê*, uno de los poemas épico-líricos de nuestra modernidad cultural, con un campo semántico que refleja la tradición portuguesa, indígena y africana. No obstante, la influencia futurista había sido tan fuerte que, incluso en un poema de cuño nacionalista como *Cobra norato* (1931), de Raul Bopp, la locomotora futurista aparece metamorfoseada en el mito indígena de la *m'boy tatá* (la serpiente de fuego) o *mboy guaçu* (la serpiente grande), de la región amazónica. Es decir, todo refleja de alguna manera el imaginario colectivo



del trasfondo indígena, brujo, de la macumba o sustrato folclórico brasileño rural con un toque futurista.

4.2. *La generación de 1930*

A partir de 1930, una vez superadas algunas de las vacilaciones y contradicciones de la primera fase, surgen escritores –poetas, novelistas y ensayistas– ya menos preocupados por divulgar la renovación (incontestable a esas alturas) y más empeñados en la construcción de sus obras, casi siempre volcadas hacia los problemas espirituales y sociales del hombre brasileño. Es entonces cuando aparecen los nombres de Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes (1901-1975), Cecília Meireles (1901-1964) y Vinícius de Moraes (1913-1980). Son, en realidad, los mejores poetas brasileños del pasado siglo. Si bien Schmidt, Jorge de Lima, Cecília y Vinícius supieron construir un lenguaje poético de resonancias universales –como en *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima (1895-1953)–, los mejores ejemplos de coherencia y de transformación de los procesos poéticos y retóricos se encuentran en la obra de Murilo Mendes y, principalmente, en la de Carlos Drummond de Andrade.

Murilo Mendes, que vivió sus últimos veinte años en Italia, supo pasar de la poesía irónica y de tendencia surrealista de sus primeros libros al rigor objetivo de los poemas experimentales de *Convergência* (1970), donde recupera la técnica de la intertextualización usada por Oswald de Andrade. Es lo que se puede leer en el poema “Marcha do poeta”, en francés para resaltar más el juego paródico: “Allons enfants de la poésie / Le jour de lutte arrive chaque jour. / Allons enfants de la poésie / Le jour de gloire arrive chaque jour”. O en el poema “Lâminas”, de gran visualidad por la repetición epistrófica de la expresión “del siglo XX”.

Pero será Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) quien se convierta en uno de los mayores poetas de la lengua portuguesa. La falta de difusión de dicha lengua y de la literatura brasileña limita las resonancias de la obra de un autor como Drummond, el que dentro del modernismo mejor supo equilibrar invención y tradición, convirtiéndose en el poeta más leído, imitado y uno de los más estudiados de la literatura brasileña. Esta falta de difusión o aislamiento empieza a desmoronarse a fines del siglo XX, a partir del éxito del novelista portugués José Saramago (1922-2010), premio Nobel de Literatura en 1998, del impacto de la reciente prominencia de la economía brasileña en el mundo y de los aproximadamente 230 millones de hablantes que se comunican en el idioma portugués en cuatro continentes: Europa, África, América y Asia.

Drummond de Andrade, poeta, periodista y ensayista, también alcanza una resonancia universal a su manera, fuera de la academia, ya sea explorando el contexto ideológico, como en “Mãos dadas”, de *Sentimento do mundo* (1942), donde se dice que “No seré el poeta de un mundo caduco. / Tampoco cantaré al mundo futuro. / Soy prisionero de la vida y miro a mis compañeros”; con la creación de una concepción filosófica del lenguaje, como en uno de los poemas de *Lição de coisas* (1962):



Tudo é teu, que enuncias. Toda forma
nasce uma segunda vez e torna
infinitamente a nascer;

o bien, finalmente, explorando la lengua en todas sus potencialidades creadoras. La obra de Drummond es uno de los mejores ejemplos para comprender la evolución de las formas poéticas del modernismo brasileño. Todas las iniciativas retóricas, desde el verso tradicional hasta las reducciones nominales de la palabra-frase, están presentes en su poesía, que contribuyó a abrir el camino del experimentalismo vanguardista de la década de 1950. Un poema como “Desabar”, de *As impurezas do branco* (1973), transmite bien la idea de la actualidad poético-retórica de Drummond:

DESABAR

Desabava
Fugir não adianta desabava
por toda parte minas torres
edif
 ícios
 princípios
 l
 o
 s
 muletas
desabando nem gritar
dava tempo soterrados
novos desabamentos insistiam
sobre peitos em pó
Desabadesabadesabadavam
As ruínas formaram
outra cidade em ordem definitiva

Es importante decir también que la prosa de ficción, que había sido actualizada a partir de la primera generación, con Oswald y Mário de Andrade (*Macunaima*, 1928), adquiere en ésta su pleno desarrollo, cuando los novelistas del Nordeste recuperan las técnicas de la novela realista del siglo XIX y le dan un contenido social sin precedentes en la historia literaria brasileña. Es algo que queda patente en la obra de Graciliano Ramos, José Lins do Rego y Jorge Amado (1912-2001).

4.3. La generación de 1945

A partir de 1945 se acentuó la preocupación por el restablecimiento de algunas formas poéticas que habían sido desactivadas por la primera generación –situándolas en segundo plano, como la métrica, la rima o los poemas de forma fija (sobre



todo el soneto)— y se volvió a la intensificación de la metáfora en el proceso poético. Aparecen los nombres de Alphonsus de Guimaraens Filho, João Cabral de Melo Neto y Lêdo Ivo.

A fines del siglo xx, y para muchos escritores de nuestro tiempo, João Cabral sigue siendo el poeta que más influencia ejerce entre los nuevos poetas brasileños y portugueses. Su poesía tiene dos vertientes: por una parte, la eliminación del sentimentalismo, la objetividad lingüística y la búsqueda de estructuras sólidas, casi monocordes, para el poema, concebido como una construcción de la inteligencia; por otra, la introducción enfática de los temas sociales relacionados con el Nordeste, surgiendo de ahí lo que el propio poeta calificó de “poema en voz alta”, que, incluso así, conserva la línea de despojamiento del lenguaje y el mismo poder de invención de nuevas técnicas expresivas, como en el poema “A Quevedo”, de *Museu de tudo* (1975):

Hoje que o engenho não tem praça,
que a poesia se quer mais que arte
e se denega a parte
do engenho em sua traça

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance
o que é acaso, chance,
mais: que o favor é engenho.

La comparación va desde el ingenio de la caña de azúcar del Nordeste hasta el poeta español y se actualiza con alusiones a Mallarmé y en la tematización del propio quehacer poético.

Lêdo Ivo es también uno de los grandes poetas de fines del siglo xx, con experiencia en otros géneros, como la novela o el ensayo, donde nos da una de las mejores evaluaciones del modernismo brasileño con *Modernismo e modernidade* (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1972). Su poesía despliega un abanico de experimentos que van desde la pureza formal en la reelaboración del verso tradicional al rigor con que se sirve de numerosos ritmos (en el sentido latino del término), creando posibilidades estéticas originales con el verso libre y dando contenidos políticos a versos cortos, en redondilla, como en la “Primeira lição” de *Estação central* (1964), donde utiliza imágenes de las cartillas que se usaban en los cursos primarios de las escuelas brasileñas: “Na escola primária / Ivo viu a uva / e aprendeu a ler. // Ao ficar rapaz / Ivo viu a Eva / e aprendeu a amar. // E sendo homem feito / Ivo viu o mundo / seus comes e bebes”.

Un dia no muro
Ivo soletrou
a lição da plebe.

E aprendeu a ver.
Ivo viu a ave?
Ivo viu o ovo?



Na nova cartilla
Ivo viu a greve
Ivo viu o povo.

4.4. *La neovanguardia experimental*

A partir de 1955, dentro de la “era desarrollista” de Juscelino Kubitschek, que propició la construcción de Brasilia en la Meseta Central, se recupera en Brasil el espíritu vanguardista dominante en Europa durante las dos primeras décadas del siglo XX. La nueva vanguardia brasileña (o neovanguardia experimental, para distinguirla y, al mismo tiempo, vincularla a la vanguardia que constituyó el propio modernismo) puede dividirse a modo de resumen en dos periodos: uno que va de 1955 a 1964, cuando la dictadura militar ocupó el poder e instauró la censura, y otro que va de 1967 a 1979, con la amnistía política.

El primero de esos movimientos se denominó “Poesía Concreta” y surgió en 1956 con el grupo “Noigrandes”, que promovió con ese nombre la Exposición de Arte Concreto en el Museo de Arte Moderno de São Paulo. El año siguiente fue trasladada a Río de Janeiro, donde obtuvo la adhesión de *O Jornal de Brasil*, que le dedicó durante algún tiempo un suplemento literario dominical. El movimiento se centró en torno a Décio Pignatari y a los hermanos Haroldo y Augusto de Campos. En 1958 hicieron público el manifiesto “Plano piloto para a poesía concreta” y en 1962, comenzaron a publicar la revista *Invenção*, cuyo último número circuló en 1967. Entre sus características más importantes cabe destacar: a) la poesía es vista como una evolución crítica de formas que da por concluido el “ciclo histórico del verso”; b) se reconoce el espacio gráfico como agente estructurante; c) se utiliza el ideograma como modelo de composición no lógico-discursiva, sino directo-analógica, como en los manifiestos futuristas; d) se busca la comunicación no verbal; e) se adquiere una responsabilidad total de aventura ante el lenguaje.

Sus teóricos y principales poetas no ocultan (incluso las resaltan) las influencias extranjeras: Mallarmé, Apollinaire, Ezra Pound, Joyce, Cummings; y también las nacionales: Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade y João Cabral de Melo Neto. Sus poemas (casi siempre visuales) fueron bastante divulgados en el exterior, llegando a influir sobre la nueva poesía portuguesa. Pero, a partir de 1965, el movimiento comenzó a declinar y hoy ya nadie habla de poesía concreta, a excepción, quizá, de los “Novísimos”, casi siempre epígonos de São Paulo y de algunas ciudades del interior del país.

Pero también es cierto que perduraron muchos elementos de valor, tanto para la poesía como para la crítica brasileñas. Por ejemplo: la difusión del espíritu de equipo en grupos literarios; la dinamización de la investigación y del análisis del texto; la divulgación de autores extranjeros a través de traducciones (ésta es, en realidad, la mejor contribución de los hermanos Campos); la relación de la poesía con las artes plásticas y musicales; el interés por el lenguaje; en definitiva, una serie de innovaciones que dejaron perplejo al lector más culto y completamente indiferente al lector





común, al cual (se decía) iban dirigidos los poemas concretos. Ésta es, por otra parte, una de las grandes incoherencias de la poesía concreta, poesía de la élite y de la universidad, preocupada (en cierto momento) por la participación política, como en el poema “fome” (*fome* significa ‘hambre’ en español), de José Lino Grünewald:

f	o	m	e	
f	o	m		e
f	o		m	e
f		o	m	e
	c	o	m	e

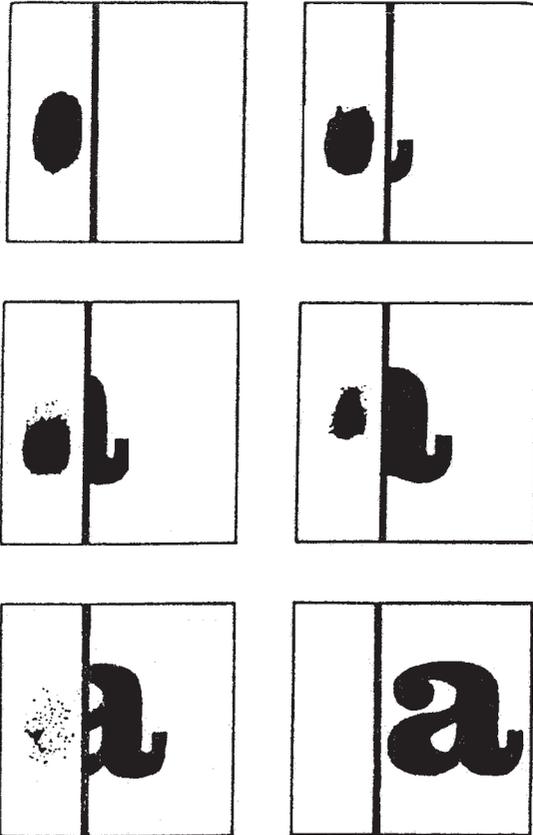
El segundo movimiento de la vanguardia experimental fue el del “Poema Processo”, liderado por Wladimir Dias-Pino, que había participado en la Poesía Concreta. Este movimiento se inició en 1967 con la destrucción de libros de poetas consagrados (Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes y João Cabral de Melo Neto) en el balcón del Teatro Municipal de Río de Janeiro. El lenguaje adoptado en sus manifiestos y la técnica de composición de sus “poemas” son casi los mismos de la Poesía Concreta, sobre todo si pensamos en el poema visual. Pero los representantes del Poema Processo fueron más lejos: intentaron abandonar el código lingüístico e instalarse en una galaxia semiótica que los convirtió mucho más en una suerte de dibujantes o pintores que en poetas propiamente dichos. Se sirvieron de la fotografía, el *collage* y el dibujo. Una de sus posibles originalidades es el sentido de *versión*, es decir, la posibilidad de que el poema se presente indistintamente a través de la palabra, el dibujo o el movimiento, como en ciertas formas de escultura. Sus “técnicos” hablan también de “proyecto”, es decir, del poema antes de ser realizado en alguno de esos lenguajes mencionados. En 1974 el grupo redactó otro manifiesto poniendo fin a sus actividades, y cada uno de sus integrantes pasó a trabajar de forma independiente. He aquí dos versiones de “Solida-1956” (léase ‘*solída*’ y no ‘*sólida*’), de Wladimir Dias-Pino:

S O L I D A	S O L I D A
S O L I D A O	, , , , , O
S O	, ,
L I D A	, , , , ,
S O L	, , ,
S A	, ,
I D	, ,
O	,
D A	, ,
L I D A	, , , ,
D	,
O	,
D	,
I A	, ,





También el siguiente poema proceso de 1970 de José de Arimathea es un buen ejemplo del tipo de composición que se quiere conseguir:



Entre el movimiento de la “Poesía Concreta” y el del “Poema Processo”, fluctuando entre uno y otro, apareció una serie de pequeños movimientos, de tentativas personales que no lograron mayores repercusiones. Constituye una excepción la Poesía Práxis, de Mário Chamie, quien, tal como ocurriera con la Poesía Concreta, se empeñó en crear adeptos en todo el país y acabó en solitario por ser realmente el mejor poeta del grupo. Todos esos “movimientos” de vanguardia experimental acabaron reclusos en las provincias, a través de pequeños grupos resistentes, cuando la realidad cultural brasileña estaba ya muy alejada de tales especulaciones visuales con la palabra.

Entre tanto, paralelamente a esos grupos de vanguardia experimental, existe hoy en todo Brasil una generación de poetas de entre 55 y 60 años, cada uno ya con varios libros publicados, una generación que se está imponiendo como heredera de lo mejor y de lo que ha perdurado al margen de las primeras generaciones moder-



nistas. No se hacen llamar posmodernos, son conscientes de que todavía siguen dentro de las perspectivas abiertas por las generaciones precedentes y que el repertorio temático, técnico y estilístico del modernismo dista mucho de agotarse en un país de dimensiones continentales como Brasil.

5. LOS PUNTOS CARDINALES DEL MODERNISMO

La gran extensión territorial de Brasil (más de 8.500.000 km²; con 4.320 km de norte a sur y 4.328 km de este a oeste) nos lleva a hablar de los cuatro puntos cardinales de su modernidad literaria: sus orígenes, la lucha inicial por transformar el material extranjero en elementos de la realidad nacional, sus repercusiones y desdoblamientos desde el litoral hacia el interior del país y, por último, las transformaciones regionales de ese espíritu de modernización que todavía continúa. Así pues, de manera similar a lo que sucede también en toda Iberoamérica (desde México hasta Chile y desde Perú hasta Brasil), el espacio brasileño puede contemplarse como un archipiélago de islas culturales unidas por la misma lengua y por una política federativa que, aun buscando el equilibrio de los estados, respeta sin embargo sus diferencias en el plano cultural.

5.1. *El norte*

Se consideran aquí el “norte” del modernismo brasileño sus fuentes europeas, marcadas inicialmente por la divulgación del ideario futurista, recibido primero como curiosidad y posteriormente como modelo de renovación. A menos de tres meses de su publicación en *Le Figaro*, el primer manifiesto de Marinetti fue presentado al público de la ciudad nordestina de Natal, en Rio Grande do Norte, en el periódico *A República*, el 5 de junio de 1909, siendo transcrito en diciembre del mismo año por Almáchio Diniz en el *Jornal de Notícias* de la ciudad de Salvador, en Bahía. El crítico bahiano escribe varios artículos sobre la obra de Marinetti, incluyendo entre ellos la traducción de un manifiesto español, el “Avantismo”. En 1913 Manuel Bandeira, todavía inédito en libro, escribe un artículo sobre métrica en el que analiza el verso libre y la ruptura de la rigidez del alejandrino. En 1914, en São Paulo, E. Bertarelli habla sobre las lecciones del futurismo. En 1916 Alberto de Oliveira, durante la recepción a Goulart de Andrade en la Academia Brasileira de Letras, se refiere al futurismo y a las nuevas formas de la poesía. En 1917 João Ribeiro escribe sobre Gilka Machado y, de paso, cita el futurismo. Es también el año del famoso artículo de Monteiro Lobato, “A propósito da exposição de Anita Malfatti” (1889-1964), donde se habla de “paranoia y mistificación”. A partir de ahí comienzan a dominar la escena premodernista los artículos de Menotti del Picchia, Sérgio Buarque de Hollanda, Oswald y Mário de Andrade, quienes, entre 1920 y 1921, forman el grupo que organizará la Semana de Arte Moderno en 1922. A partir de 1917 se tiene o se empieza a tener conciencia crítica del futurismo,



movimiento que, en Brasil, pasó a resumir todas las ideas nuevas de Europa, mezclando, para el brasileño, lo nuevo y lo viejo, elementos procedentes del expresionismo, del cubismo, del dadaísmo y del “espíritu nuevo”. Incluso es muy posible, y todo parece indicarlo así, que la revista *L'Esprit Nouveau* fue una de las fuentes que más impresionaron la sensibilidad de Mário de Andrade y que le proporcionó material teórico para su concepción poética, expuesta en 1921 en el “Prefacio interesantísimo” y ampliada en 1924 a raíz de la *Escrava que não é Isaura*, el texto teórico más importante y completo de toda la poética modernista. Apuntados así algunos elementos magnéticos, orientadores del sentido estético y de la ideología inicial de la Semana de Arte Moderno, véase, en síntesis, lo que se puede leer como lado “sur” del movimiento inicial del modernismo.

5.2. *El sur*

Trátase aquí de las proyecciones y de los desdoblamientos en el espacio brasileño de las ideas nuevas predicadas en las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro. Pasados los primeros momentos de estupefacción del público, los jóvenes continuaron su trabajo de cimentar las bases teóricas del movimiento, de producir dentro de los principios de renovación y de llevar a las cuatro esquinas del país la revolución estética que coincidía con la conmemoración del centenario de la Independencia de Brasil. La caravana modernista fue irradiando hacia diferentes regiones brasileñas, llegando a Belo Horizonte, Maceió, Recife, Belém, Porto Alegre...; en definitiva, una proyección que tardó unos 20 o 30 años en abarcar, geográficamente, todo el territorio nacional. La repercusión geográfica va unida a la de propia transformación de las ideas modernistas, con el surgimiento de generaciones denominadas de 1922, de 1930, de 1945, además de otras más recientes. Esa expansión territorial del ideario de la Semana de Arte Moderno y su modificación a través del talento de cada generación constituyen el polo donde se encuentran los elementos para la discusión del carácter nacionalista y los principios de identidad nacional suscitados por el origen extranjero de los movimientos de vanguardia.

5.3. *El este*

La Semana de Arte Moderno abrió a la literatura brasileña el sentido de lo *nuevo*, del espíritu moderno, hasta tal punto que se formó en la conciencia del intelectual brasileño una especie de “tradicción de lo nuevo”, lo cual ha conducido a una antropofagia de generaciones donde la mayoría de los poetas consideraba que había que comenzar desde cero, como si antes no hubiera existido nada. Ahora bien, no fue eso lo que sucedió con los modernistas de 1922: Mário de Andrade, escribió, en 1921, una serie de artículos que mostraban la contribución del pasado (“Os Mestres do Passado”), y en toda su obra es fácil percibir la convivencia de formas y técnicas antiguas y nuevas. Ello resulta evidente en la “Carta” que el



Mário “joven” envía al Mário “viejo” pidiéndole disculpas por las osadías modernistas. Versos como “Galicismo a berrar nos desertos de América” y “Sou um tupi tocando um alaúde” son nuevos solo en las innovaciones semánticas, digamos, en la temática, porque su estructura métrica sigue correspondiendo al alejandrino y el decasílabo. No hay un solo poema en *Paulicéia Desvairada*, el primer libro del modernismo, que no contenga versos tradicionales combinados con el verso libre modernista. De este modo, el lado “este” de la Semana es este carácter de convivencia de la tradición y la modernidad: el escritor haciendo surgir lo nuevo desde dentro de lo viejo, renovándolo y enriqueciéndolo, dándole funciones de extrañamiento con la apertura llevada a cabo en el lenguaje y la posibilidad de poesía para todos los vocablos del idioma.

5.4. *El oeste*

Es fácil decir que el lado “oeste” de la modernidad brasileña es, aparte de su expansión geográfica por todo el país, el desdoblamiento en otros movimientos a través de diversas regiones, creando a partir del sustrato de la cultura mestiza local (en ocasiones de marcada contribución indígena) una nueva expresión de nuestra literatura, en la mezcla de elementos literarios del pasado con las formas ofrecidas por el modernismo pero ahora transformadas por el contacto con los elementos de la cultura regional. En este sentido se puede hablar de las dos vertientes de la modernidad literaria brasileña: la que comenzó en São Paulo y en Río de Janeiro y produjo los grandes nombres de la literatura nacional de este siglo; y la que, a partir del modernismo regional, va apareciendo e imponiéndose entre las nuevas generaciones de escritores en la actualidad.

La transformación del discurso literario en la vertiente Río-São Paulo, al ser más dinámica, conservó siempre un sentido radical de vanguardia, al tiempo que en los otros estados se da la tendencia al equilibrio, a la convergencia de las técnicas y las formas en la profundización de los grandes temas brasileños, como es, por ejemplo, la obra de Érico Veríssimo y João Guimarães Rosa. En otras palabras, Veríssimo escribe una de las sagas de la literatura brasileña del siglo xx, la trilogía *O Continente*, publicada entre 1949 y 1962, *O Tempo e o Vento*, *O Retrato* y *O Archipélago*; a la que ha de seguir la novela *Grande Sertão Veredas* (1956) del médico políglota, escritor y diplomático João Guimarães Rosa, cuyo título traducía Emir Rodríguez Monegal, literato uruguayo y profesor de Yale, como *Pampa grande* o *Caminitos*, y el propio autor, Guimarães Rosa, califica como “autobiografía irracional”⁵.

Los documentos que vienen a continuación intentan mostrar un primer momento, I. “El premodernismo”, de 1909 a 1921, cuando la idea de futurismo va apare-

⁵ Véase también la breve reseña de Felipe W. Martínez, “Have You Seen this Modernist?: João Guimarães Rosa”, <<http://htmlgiant.com/author-spotlight/have-you-seen-this-modernist-joao-guimaraes-rosa/>>.



ciendo paulatinamente en los periódicos, pero sin influir directamente en la producción de los escritores. Los que aparecen en II. “El modernismo” corresponden a los 25 años de transformaciones de la estética modernista: su afirmación, su adaptación y la modificación que el escritor brasileño logró imprimir a su concepción de modernidad. Finalmente, la parte III. “El experimentalismo”, documenta las modificaciones llevadas a cabo a partir del desarrollismo del gobierno de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), cuando aparecen movimientos literarios bastante radicales en su concepción del lenguaje, como es el caso de la “Poesía Concreta” o del “Poema Processo”.

A lo largo de este libro las notas al pie están numeradas de dos formas diferentes. Las marcadas con números árabes incluyen comentarios de los editores; las que llevan números romanos reproducen los comentarios de los textos originales. En cuanto a las traducciones de los textos compilados, se indican al final de cada texto los autores de las mismas; en caso de que no se indique, se trata de una traducción realizada por los editores.

