


Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

**Referencia bibliográfica**

---

Scarabôtolo, H. (1971). *El modernismo en hispanoamérica y el modernismo brasileño* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

**Título:** El modernismo en hispanoamérica y el modernismo brasileño

**Autor:** Hilda Luiza Scarabôtolo de Codina

**Año:** 1971

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Doctorado

**Palabras claves:** Rubén Darío, culto, estética, afirmación latinoamericana, conciencia hispanoamericana

**Referencia en APA 7ma. ed.**

Scarabôtolo, H. (1971). *El modernismo en hispanoamérica y el modernismo brasileño* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

**Resumen**

La presente tesis busca analizar el desarrollo del Modernismo en los territorios Hispanoamericanos y Brasil, no buscando comparaciones, sino desde un enfoque histórico, tomando como eje a Rubén Darío; dicho trabajo se desarrolla en tres grandes capítulos. En el primero de ellos, se haba del Modernismo en general: su origen, su significado, su duración y su desarrollo en el área designada anteriormente. El segundo capítulo habla de la estética del movimiento y de las características de los poetas relativos a estos. Finalmente, en el tercer capítulo se habla específicamente de la tendencia americanista dentro de este movimiento, haciendo hincapié en distintos fenómenos como el surgimiento del "novomundismo" de Chocano, la intercomunicación entre los autores de ambos territorios, la afirmación latinoamericana, entre otros.

*Palabras Clave:* Rubén Darío, culto, estética, afirmación latinoamericana, conciencia hispanoamericana.

0075

S/95.00

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



# Universidad Nacional Mayor de San Marcos

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

PROGRAMA ACADEMICO DE LITERATURA Y FILOLOGIA

El Modernismo en Hispanoamérica

y

El Modernismo Brasileño

# Tesis de Doctorado

Hilda Luiza Scarabotolo de Codina

U.N.M.S.M. Dirección de Bibliotecas y Publicaciones
BIBLIOTECA DE LETRAS
037
022

LIMA — PERU

1971

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

# EL MODERNISMO EN HISPANOAMERICA

Y

# EL MODERNISMO BRASILEÑO

## - ASPECTOS COINCIDENTES Y DIFERENCIAS -

TESIS DE DOCTORADO

HILDA LUIZA SCARABOTOLO DE CODINA

A M I S P A D R E S

HERMINIO Y CATARINA

AL DOCTOR JORGE PUCCINELLI

RESPETUOSAMENTE

Y CON MIS AGRADECIMIENTOS

# S U M A R I O


INTRODUCCION pg. 2 a 5

I CAPITULO

El nombre "Modernismo": su origen y significación . pg. 6 a 15

El Periodo Modernista: inicio y duración

En Hispanoamerica pg. 16 a 22

En el Brasil pg. 22 a 32

II CAPITULO

La Estética de ambos movimientos:

La Libertad de creación pg. 32 a 44

El culto a la Belleza pg. 45 a 50

El culto de lo Moderno pg. 51 a 63

La imagen del poeta modernista:

El poeta-sacerdote pg. 64 a 68

El poeta-hacedor pg. 69 a 78

El poeta-desacralizado pg. 79 a 97

III CAPITULO

La tendencia americanista dentro del Modernismo Hispanoamericano y Brasileño:

El "novomundismo"de Chocano pg. 98 a 106

Afirmación Latinoamericana en Rubén Darío ("Oda a Roosevelt") y en Chocano ( "La Epopeya del Pacífico") pg. 107 a 115

La intercomunicación entre autores brasileños e hispanoamericanos pg. 116 a 121

"Macunaima" y la conciencia hispanoamericana pg. 122 a 127

"Tôda a América" de Ronald de Carvalho y el americanismo modernista pg. 128 a 150

CONCLUSION pg. 151 a 152

BIBLIOGRAFIA pg. 153 a 159


007

INTRODUCCION -

Representa siempre un aporte de significación, dentro de la Literatura General, el estudio de hechos literarios de distintos países, que presentan coincidencias y similitudes, pues, al tratar de desentrañar y aislar lo más específico y lo más significativo del fenómeno literario de cada uno de ellos, se delimitan, al mismo tiempo, las influencias exteriores de la creación misma y se sintetizan las causas comunes que explican la manifestación de movimientos literarios paralelos.

En el presente trabajo sobre el Modernismo Hispanoamericano y el Modernismo Brasileño no se procederá al estudio de literatura comparada en el sentido estricto, puesto que no hubo "relaciones binarias" entre un agente emisor y otro receptor; el campo de la investigación se ceñirá a los límites de lo que P. Van Tieghem llama de "Historia General de la Literatura" que, siendo una disciplina de la "Literatura Internacional", estudia hechos de orden literario que pertenecen a la vez a diversas literaturas.(1)

Si se considera como Juan Ramón Jimenez, que el Modernismo fue "un movimiento general" como el Renacimiento y que dentro de él caben todas las escuelas y las más diferentes manifestaciones artísticas y que su delimitación temporal va del año 1890 a 1940, no es sin propósito el estudio de las coincidencias y las similitudes de los movimientos modernistas de Hispanoamérica y del Brasil, de sus causas comunes, dentro del contexto del "siglo modernista". (2)

Por otro lado, aceptando la afirmación de Federico de Onís de que "el Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX" y si se considera al Modernismo Brasileño como parte, igualmente, de la referida "crisis universal", la aproximación de los hechos literarios entre ambos nos permitirá comprobar que los dos movimientos expresan un sentimiento general, originado en causas comunes, y se orientan hacia una profunda renovación de las artes y a la búsqueda de una expresión original que sobrepasa los límites de lo meramente artístico.

En el caso del Modernismo hispanoamericano y brasileño, se verá que ambos movimientos, llevando el mismo nombre y con idéntico impulso renovador, - pese a su diferencia en el tiempo y obedeciendo a una trayectoria distinta -, presentan muchos puntos de contacto que será provechoso resaltar. Además, ese paralelo entre ambos movimientos será una contribución para el conocimiento mutuo de la literatura peruana y brasileña cuyo escaso inter- conocimiento de autores y de obras no permite una divulgación tan amplia como sería deseable.

Con relación al Modernismo Hispanoamericano, he tomado a Rubén Darío como punto de referencia para el estudio de los diversos aspectos del tema de este trabajo, por tratarse del poeta síntesis del movimiento, expresión de sus virtudes y defectos, creador intencionado de una profunda renovación en la poesía de la lengua española.

Dentro del Modernismo Peruano, el "novomundismo" de la obra de Chocano, me pareció rico de sugerencias en su paralelis

mo con el sentido americanista de ciertos aspectos del movimiento brasileño.

Este trabajo tiene por objetivo dar las coordenadas de ambos Modernismos, sin pretender agotar la vasta red de implicancias que significó el nacimiento, el desarrollo y la transformación del movimiento en las áreas hispánica y brasileña, poniendo énfasis en el papel de la poesía como instrumento transmisor y representativo en el proceso que ha comprometido toda la literatura del siglo XX. Fue, a través de la poesía de Rubén Darío, que la lengua española entró a participar en la modernidad, y fue la poesía que predominó en el Modernismo Brasileño hasta 1930, cuando comienza el reinado de la prosa.

Para el desarrollo de los diversos asuntos, se ha utilizado una variada metodología; ni era posible limitarse a seguir un único método, pues los temas son distintos y cada uno necesitaba ser tratado según su naturaleza. Por ese motivo, coexisten el método histórico, sociológico, estilístico, buscando siempre la mejor integración entre el tema y su adecuado tratamiento.

(1) - "La Littérature Comparée" - P. Van Tieghem
Librairie Armand Colin - Paris - 1946

(2) - "El Modernismo" - Notas de un curso (1953)
Juan Ramón Jimenez - Aguilar - México - 1962



I - CAPITULO

I - El nombre "Modernismo" : su origen y significación en ambos movimientos.

En Hispanoamérica

Llama la atención que, con una diferencia de cerca de 26 años, el movimiento de renovación de la literatura brasileña lleve el mismo nombre que su similar hispanoamericano.

Es que el término "modernismo", desde su aparición a mitad del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX, se fue enriqueciendo de connotaciones especiales, derivadas de las circunstancias históricas, económicas, sociales y literarias, ampliando su significado y fortaleciendo su dominio.

Según Juan Ramón Jimenez, (1), el término "modernismo" surge unido al movimiento iniciado por los teólogos alemanes, a mediados del siglo XIX, acentuándose a fines del mismo siglo. Ese modernismo teológico propugnaba la unión de los dogmas con los descubrimientos científicos de la época y fue condenado por el Papa Pio X en su encíclica "Pascendi Gregis", la cual, además está en contra de cualquier manifestación modernista. A través del Abate Alfred Loisy, ese movimiento pasó a Francia y de ahí a los Estados Unidos. En la literatura, el modernismo penetró tambien con espíritu renovador y esa denominación se mantuvo en Alemania, España y Rusia; sin embargo en Francia, tomó el nombre de parnasianismo y simbolismo. De acuerdo siempre a la explicación de JRJ, el término "modernismo" penetró en Hispanoamérica, posiblemente, por intermedio de Martí, de Darío o de Silva que visitaron Estados Unidos y se habrían enterado de la existencia de un grupo de poetas modernistas, "los místicos del medio oeste".

De esa manera, el término "modernismo" habría pasado a Hispanoamérica para designar un movimiento literario que significó, por su amplitud y sus consecuencias, una verdadera carta de madurez para la literatura hispanoamericana.

Se puede observar, sin embargo, que, quizás, el nombre de "modernismo" no haya tenido que hacer un recorrido tan largo para llegar a los oídos de Martí o de Darío. Desde el momento en que comienza la ruptura de los valores unitarios del siglo XIX, en que la ciencia abandona poco a poco su cerrada actitud racionalista y empieza a poner todo en duda, en que el artista afirma el dominio específico del arte y se divorcia de la sociedad, en que el desarrollo de la industria y de la técnica incorpora sensaciones y emociones completamente desconocidas para el hombre; en que la formación de la alta burguesía y del proletariado traen sus consecuentes proyecciones políticas y sociales; en que el progreso proporcionado por la máquina a combustión y el aprovechamiento de la electricidad intensifican el comercio, el transporte y cambian la noción del tiempo y de la distancia, el sentido de "modernidad" y del "modernismo" estaba en el aire, al principio de manera latente, y más tarde, concientemente.

Por lo tanto, no sería raro que los poetas hispanoamericanos, conscientes de la condición de dependencia de la literatura de sus países - mero reflejo de la peninsular -, atraídos por el desafío que significaba actualizarse e iniciar " el movimiento de libertad" en América, no encontrasen un nombre más sugestivo y más adecuado a sus propósitos que el de "modernismo". Además, no hay que olvidarse que los países hispanoamericanos,

después de su independencia política y a medida que se va formando una conciencia nacional, a través de un relativo bienestar económico, político y social, tratan de consolidar su posición como naciones independientes y sus escritores se esfuerzan por hacer una obra forjada con elementos propios en la que palpitara la savia de una cultura que ya se va diferenciando y caracterizándose cada día más.

En 1890, Darío, en el retrato que hace de Ricardo Palma, usa el término modernismo, indicando claramente la existencia de una difundida atmósfera de sentido renovador y dando como consagrada la terminología para expresar el movimiento que se procesaba: "... el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño, pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América Española: el modernismo. Conviene saber: la elevación y la demostración de la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarillero penetran en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía; dar calor y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro." (2)

La definición que del término Modernismo dá el Diccionario (1898) de la Real Academia Española - "afición excesiva a las cosas modernas con desprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura" - indica la existencia de una fuerte mentalidad tradicionalista, dispuesta a defenderse de la desarticulación que significó la ruptura histórica del siglo XIX al entrar en la Modernidad.

La palabra Modernismo, en su trayectoria, se va sobrecargando, poco a poco, de significación peyorativa, - frivolidad, extravagancia, novedad - que la desfiguran detal manera, hasta ser rechazada por el mismo Rubén Darío, cuando invectiva contra sus imitadores, dejando bien claro que su arte responde a una elevada concepción del quehacer poético y a una urgente necesidad de integrarse en su tiempo.

De ese sentido de la urgencia en participar en todas las circunstancias que expresaban la modernidad, de ese imperativo de creación había nacido una conciencia - ya latente, ya lúcida - que se traducía en la afirmación de un repudio contra la rutina y la vejez de las fórmulas y fomentaba una amplia libertad creadora.

En su artículo titulado "Modernité", Baudelaire al hacer la crítica de un pintor contemporáneo, comenta: "Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique,la méthode générale: Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance, car presque toute nostre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations." (3)

En consecuencia, no será difícil descubrir en los poetas hispanoamericanos esa decisión de acompañar su tiempo y buscar a

---

(3) "Infeliz del que estudia en la antiguedad otra cosa que no sea el arte puro, la lógica, el método general ! Por zambullirse demasiado en ella, él pierda la memoria del presente; él abdica del valor y de los privilegios proporcionados por las circunstancias,porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime a nuestras sensaciones."

toda costa su originalidad, - no prestada y por lo tanto ya envejecida -, fruto y creación de la modernidad, que extrae lo eterno de lo transitorio".

EN EL BRASIL -

En el Brasil la denominación de "modernismo" se impuso en lucha abierta contra la de "futurismo".

En 1912, Oswald de Andrade - uno de los fundadores del movimiento - al regresar de Europa, dió a conocer el "Manifiesto del Futurismo" de Marinetti, que habría de tener singular importancia en la etapa preparatoria del movimiento renovador brasileño.

Los principales futuristas, proclamando un concepto dinámico de la belleza, en contraposición al concepto estático - basado en la armonía, en el equilibrio, en el orden -, afirmando la existencia de una "belleza nueva; la belleza de la velocidad", hicieron impacto en un grupo de jóvenes rebeldes que vivían en São Paulo, orgullosos del progreso industrial de su ciudad.

Iconoclastas, en permanente "espíritu de guerra" y "estado de exaltación", al grupo constituido por Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Anita Malfatti y Victor Brecheret, los puntos del programa marinettiano - sobre el llamado a una lucha agresiva y destructora contra el pasado - tendría una vigencia especial, principalmente en el periodo que antecede a la preparación de la Semana de Arte Moderno, en 1922.

De las dos vertientes del Futurismo - la decadente por un lado y la positivista-nietzchiana por otro - es sin duda

esa última que influenció el primer núcleo de artistas creadores del movimiento modernista. Mario de Andrade lo confiesa cuando escribe: "éramos unos puros. Aún cercados de la repulsa cotidiana, la salud mental de casi todos nosotros, nos impedía cultivar el dolor. En eso, tal vez, las teorías futuristas tuviesen una influencia única y benéfica sobre nosotros. Nadie pensaba en sacrificio, nadie se hacía el incomprendido, nadie se imaginaba precursor, ni mártir: éramos una vanguardia de héroes convencidos y muy saludables". (4) Esa actitud concordaba plenamente con la imagen del artista-héroe marinettiana: joven, agresivo, lleno de coraje y de fervor, ligado a su tiempo, destructor y a la vez creador de un orden nuevo.

"En 1920 - aclara Mario da Silva Brito - ya es grande, en São Paulo, el consumo de la palabra futurismo. Los modernos no se declaran dentro de la escuela de Marinetti y los hay que la combaten, pero todos son considerados futuristas, por los enemigos de las nuevas tendencias. Los modernos son encasillados a la fuerza - aún contra su voluntad - dentro del futurismo. Ni siempre son los oponentes sistemáticos de la renovación los que así actúan o proceden. Son más bien representantes de las ideas aceptadas que ponen bajo el denominador común - futurismo - todo cuanto les parezca diferente, inusitado. Basta que el crítico - o simplemente el observador - depare con una novedad, con algo un poco fuera de lo común, para que se ponga de inmediato de sobreaviso y denuncie el hecho extraño, colocando así al artista al margen de la corriente general. Y entonces es aplicada la etiqueta - futurista - que tiene sentido peyorativo y significa - por lo menos, falta de equilibrio; está ligada a la idea de locura, de

algo patológico. Todo es futurismo y todos son futuristas. Basta solamente que el artista se aleje un milímetro de los patrones convencionales vigentes". (5)

Pese al reconocimiento explícito de Mario de Andrade de que "el espíritu y las modas" del Modernismo fueron importados de Europa, no era intención del grupo modernista considerarlos como un fin sino como un medio para la actualización de la inteligencia brasileña; el futurismo había servido de cabal motivación para la mentalidad de los intelectuales paulistas y provocado un intenso entusiasmo en la vanguardia artística; sin embargo, si por un lado la inspiración de los métodos futuristas fueron bien aceptados por otro lado, los modernos no abdicaban de su propósito de encontrar soluciones específicamente brasileñas para el nuevo camino que estaban tentando abrir. Por ese motivo, a partir de 1921 y después de la realización de la Semana de Arte Moderno, en 1922, y hasta 1924, surge una fuerte corriente encabezada por Mario de Andrade, que se niega a caer bajo la denominación de futurista.

En el "Prefacio Interessantíssimo", de su libro de poesías "Paulicéia Desvairada", publicado en 1921, en homenaje a São Paulo, Mario de Andrade es bastante explícito, cuando declara:

> "No soy futurista (de Marinetti). Lo dije y lo repito. Tengo puntos de contacto con el futurismo."

Y en el libro "A Escrava que não é Isaura" - Discurso sobre algunas tendencias de la poesía modernista - Mario de Andrade se muestra abiertamente antimarinettiano: "Marinetti creó la palabra en libertad. Marinetti, sin embargo, descubrió lo que siempre había existi-

tido y se equivocó profundamente tomando por un fin lo que era apenas un medio pasajero de expresión. Sus fragmentos de palabras en libertad son intolerables de hermeticismo, de falsedad, de monotonía". (6) Además, el futurismo que había proclamado la necesidad de ser moderno, que había intuido con gran acierto la general aspiración de integrarse a las exigencias de un nuevo concepto y un nuevo estilo de vida, ya había cumplido su función polémica y concluido su ciclo renovador, agotándose en un programa establecido. Ya era pasadismo. Y así lo reconoce, con anterioridad, Rubén Darío en su artículo "Marinetti y el Futurismo" cuando al referirse al punto I de la doctrina: "queremos cantar el amor del peligro, el hábito de la energía y de la temeridad", comenta: " en la primera proposición paréceme que el futurismo se convierte en pasadismo.- No está todo eso en Homero ?" (7)

En cambio, el Modernismo, abierto a todas las teorías artísticas de la vanguardia europea, se enriquece con una particularidad que define, en cierta manera, el Movimiento brasileño: por un lado se siente dentro de la corriente universal de renovación y recibe conscientemente de ella los influjos; por otro lado, no pierde, en ningún momento la perspectiva del problema brasileño y actúa siempre en esa dirección.

De esa manera, la denominación de "Modernismo" prevaleció sobre la de "Futurismo" porque se ajustaba mejor a la realidad y al propósito del movimiento brasileño, que, según Wilson Martins, "era mucho más flexible (que el futurismo) y permanecerá abierto a las sucesivas metamórfosis que lo caracterizan", en sus diferentes etapas.

El nombre de Modernismo, sin embargo, tampoco se ajusta al movimiento brasileño por su generalidad y por confundirse con el movimiento hispanoamericano, el cual, en 1922, ya había evolucionado para un post-modernismo, ése sí coincidente con el Modernismo Brasileño.

(1) - Juan Ramón Jimenez - "El Modernismo" - Notas de un Curso (1953) - pgs. 250/1/2 -
Ensayistas Hispánicos - Aguilar - México - 1962

(2) - Rubén Darío - "Obras Completas" - Vol. II - pg. 19
Afrodisio Aguado SA - Madrid - 1950

(3) - Charles Baudelaire - "Oeuvres Completes" - Vol. II - pg. 307 - Editions "La Boetie" - Bruxelles - 1948

(4) - Mario de Andrade - "O Movimento Modernista" - pg. 8 - Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores em 30/4/1942.

(5) - Mario da Silva Brito - "História do Modernismo Brasileiro" - I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna - pgs. 161/2
Edição Civilização Brasileira SA - Rio de Janeiro - 1964

(6) - Mario de Andrade - "A Escrava que não é Isaura" da "Obra Imatura" - pgs. 239/240
Livraria Martins Editôra - São Paulo - 1960

(7) - Rubén Darío - "Obras Completas" - Vol I - pg. 618
Afrodisio Aguado SA - Madrid - 1950

(8) - Wilson Martins - "A Literatura Brasileira" - Vol. VI - "O Modernismo" - pg. 85 - Editôra Cultrix - São Paulo -1969

# I - CAPITULO

## II - El Periodo Modernista: inicio y duración

## En Hispanoamérica -

Cuando Rubén Darío publica, en Chile, "Azul", Juan Valera comenta que "el libro está impregnado de espiritualidad cosmopolita", y dice de Darío: "Y usted no imita a ninguna: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo, lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro y ha sacado de ello una rara quintaesencia." (1) Y precisamente esa "rara quintaesencia" será el rostro más visible del Modernismo Hispanoamericano, para el cual, "Azul" publicado en 1888, constituye un hito fundamental, que se ampliará considerablemente con la aparición de la siguiente obra poética de Darío. En efecto, con "Prosas Profanas" publicado en 1896, queda fundado el Modernismo Hispanoamericano, que no llegó a constituirse en una escuela en el sentido orgánico de la palabra, sino que fue, como lo define Goldberg, "una síntesis de muchos movimientos", (2) coincidiendo, de esa manera, con el juicio anterior de Valera y la ambición de Darío de abarcar los elementos culturales más dispares para crear una poesía al mismo tiempo suya y universal, dentro de una perfecta comprensión de la "fuerza de las tradiciones y las previsiones de lo futuro."

Desde luego, 1896 es una fecha convencional; el Modernismo Hispanoamericano no nació precisamente el mismo año de la publicación de "Prosas Profanas", pero se le puede considerar como punto de partida, porque en el libro de Darío ya están definidas

todas las coordenadas que regirán posteriormente el movimiento en Hispanoamérica y en España.

Con "Prosas Profanas" se abre el ancho camino del Modernismo hispanoamericano que, al postular una completa libertad de creación, resulta como fruto de un intencionado esfuerzo de vivificar las letras, y al mismo tiempo es la síntesis de una época eufórica por las primeras conquistas técnicas, frívola dentro de su desconcierto y cuyas inquietudes ya dejaban translucir el trasfondo de una crisis latente que se haría visible y declarada más tarde con la primera Guerra Mundial.

El camino de la transformación literaria, sin embargo, ya había sido preparado, antes de 1896, por los precursores del Modernismo. Manuel Gutiérrez Nájera, en México, poeta culto, sensible, aristocrático, espíritu en permanente conflicto con el medio, se adelanta con su rico lirismo impregnado de nuevos matices, de sutil melodía interior, de profundas melancolías, a las conquistas de la poesía lírica que se desarrollará plenamente en el Modernismo.

José Martí y Julián del Casal, en Cuba, ambos, con diferentes acentos, han preparado, el uno con su prosa arrebatada y su poesía espontánea y el otro, coh su exquisito lenguaje poético, el camino hacia la libertad de espíritu que ha producido frutos tan originales en el Modernismo y un ideal de Belleza que se acentúa hasta sus últimas consecuencias en Rubén, Herrera Reissig y Amado Nervo.

En Colombia, José Asunción Silva ensaya combinaciones métricas y ritmos nuevos, en una anticipación a las soluciones

estilísticas encontradas por los modernistas.

Ninguno de esos precursores del Modernismo, sin embargo, tuvo una conciencia tan lúcida de la urgencia de buscar nuevas fuentes de originalidad, como Salvador Díaz Mirón, en México y Manuel Gonzalez Prada, en el Perú.

Díaz Mirón, admirador como Darío, de la "aristocracia del pensamiento" y de la "nobleza del arte", siente un profundo "desdén hacia los criterios de multitud", que lo lleva a cultivar un permanente deseo de salir de lo común, del camino trillado, del gusto oficial, de la rutina; desprecia "aquella razón menguada que no se aventura; que no se compromete; que llama deformidad a la belleza extraordinaria, barbaridad al sacrificio heroico y demencia al genio creador." (3)

En su obra "Díaz Mirón. Su Poética", José Almoina estudia exhaustivamente al poeta y lo sitúa en los lindes del Modernismo: " Ese lirismo espontáneo, la percepción y expresión sensualista de la circunstancia en torno, el amor por lo plástico y lo musical, la tendencia a fundir o relacionar las sensaciones, todo esto que puede calificarse de mundo exterior de su poesía, son testimonios del "modernismo" de Díaz Mirón; pero, a su vez, el subjetivismo meditativo, la tristeza soledosa que se escapa con frecuencia del fondo de sus versos, la preocupación por el destino que se le aparece bajo el inexorable peso del "fatum", la búsqueda del equilibrio formal entre la concisión horaciana, la exhuberancia moderna y el sentimentalismo romántico, su misma estética con tantos elementos procedentes del clasicismo (.....) resultan elementos ' que nos obligan a suspender o aplazar su ingreso pleno, sin eufe -

mismos, en el Modernismo. Es el sino de los poetas de transición." (4).

Manuel Gonzalez Prada, espíritu combativo, acostumbrado al rigor científico, desgarrado por los problemas del Perú, se lanza igualmente contra la inercia, la desidia, el pasado, sobre todo el literario, como se puede apreciar en los siguientes párrafos de la Conferencia que pronunció en el Ateneo de Lima, en 1886: "Quien escribe hoy y desea vivir mañana, debe pertenecer al día, a la hora, al momento en que maneja la pluma. Si un autor sale de su tiempo, ha de ser para adivinar las cosas futuras no para desenterrar ideas y palabras muertas." (....) "Arrostrando el neologismo, el extranjerismo o el provincialismo, que rejuvenecen y enriquecen el idioma, rompiendo el molde convencional de la forma cuando lo exijan las ideas y no profesando más religión literaria que el respeto a la lógica, dejemos las encrucijadas de un sistema exclusivista y marchemos por el ancho y luminoso camino del Arte libre."(5)

Poniendo en práctica su pensamiento, Gonzales Prada ensaya no solamente nuevas formas métricas - la balada, el laúde, el cuarteto persa, la espenserina, la gacela, el "pantum" - sino que aporta al verso castellano el "polirritmo sin rimas", importante innovación por la que - según el estudio de Alfredo Gonzales Prada "El Polirritmo sin rimas" - "la armonía total no proviene, como en el poema clásico, de la repetición de las melodías semejantes de cada verso, sino de una sucesión de melodías diferentes. Quiere decir: versos de distintos metros, cuya artística disposición constituye la armonía total del poema." ..... "Tórnase así el polirritmo de Gonzalez Prada en un ágil y dúctil instrumento polifónico ,

capaz de saltar o deslizarse de un ritmo a otro, conforme el sabio capricho del poeta."

La innovación de Gonzalez Prada no consistía en la abolición de la rima, sino en libertar el ritmo, combinando, dentro del poema, versos de distintos metros, que expresasen todos los matices del pensamiento o del sentir poético; así, el polirritmo, hecho de la "melodía individual de cada verso", del "ritmo interno del pensamiento", llegará "a la armonía integral del poema."

Mario de Andrade - el papa del Modernismo Brasileño - construye, también, su teoría del "verso armónico" y de la "polifonía poética". En el "Prefacio Interessantíssimo", todo él escrito en un tono irónico y desafiante, Mario de Andrade explica que el "verso melódico" es un

> "arabesco horizontal de voces (sonidos) consecutivos
> conteniendo pensamiento inteligible.
> Pero, si en vez de usar únicamente versos
> melódicos horizontales
> (.....)
> hiciéramos que se sigan palabras sin ligazón
> inmediata entre sí: estas palabras, por el hecho
> mismo de no tener secuencia intelectual,
> gramaticalmente, se superponen unas a las otras,
> para nuestra sensación formando, no más
> melodías, sino armonías.
> Me explico mejor:
> Armonía: combinación de sonidos simultáneos.
> Ejemplo:
> "Arrobamientos .... Luchas .... Saetas .... Cantigas...
> Poblar !"
> .... Así: en vez de melodía (frase)
> gramatical) tenemos el acorde de arpegios, armonía,
> - el verso armónico.

> Mas, si en vez de usar sólo palabras sueltas, uso frases sueltas: misma sensación de superposición, ya no de palabras (notas), sino de frases (melodías). Por lo tanto: polifonía poética."(6)

Mientras Gonzalez Prada considera la armonía como el resultado de la suma de melodías diferentes, es decir de versos polimétricos, dispuestos de acuerdo a la libre creación del poeta , Mario de Andrade la ve como la suma de sonidos simultáneos, o de frases superpuestas que, en este caso, se transforman en una "polifonía poética". O como él mismo lo explica: "Polifonía es la union artística simultánea de dos o más melodías cuyos efectos pasajeros de embates de sonidos concurren para un efecto total final".

En el origen de las dos proposiciones el principio es el mismo: alcanzar el resultado final a través de una mayor libertad en la disposición y en el uso de los elementos del lenguaje y del material poético. La diferencia entre ambos se estriba en que Mario de Andrade estaba viviendo las teorías de la vanguardia europea e impregnado de "modernidad" y ya había dado el salto hacia"la palabra en libertad", que Gonzalez Prada, con su aguda intuición , ya preconizaba en su "polirritmo sin rimas."

Todos esos precursores, cada uno a su manera y con distintos aportes, prepararon el camino hacia el Modernismo; por consiguiente, cuando surge Darío imponiendo su sello a la literatura hispánica, el ambiente literario ya estaba preparado y él representa el Modernismo en toda su conciencia de renovación, pues "Prosas Profanas" fue el fruto madura de una tierra largamente abonada. Por eso, la fecha de la publicación de "Prosas Profanas" - 1896 - considerándola siempre en su sentido relativo y con las necesarias reservas, puede ser tomada como el inicio del Modernismo, sobre todo, al afirmarse Darío como el poeta-síntesis del movimiento.

Rubén cambia el panorama literario de América y de España; por primera vez, América, ya no es el cuerpo que recibe pasivamente su cuota periódica - y siempre con retraso - de sangre nueva importada desde Europa. El idioma castellano, en manos de Darío, se revitaliza, se hace más armonioso, más fluido, enteramente sumiso a su estética "acrática" y con todo el frescor de una lengua renovada va a influir ampliamente en los escritores y poetas americanos y españoles.

EN EL BRASIL -

En el Brasil, el Modernismo hace su entrada oficial en la vida literaria con la Semana de Arte Moderno, realizada en la ciudad de São Paulo, en 1922, año en que se celebra el Centenario de la Independencia del Brasil.

En su Conferencia sobre el "Movimiento Modernista", Mario de Andrade manifiesta: "La semana marca una fecha, eso es innegable. Pero, lo cierto es que la preconciencia primero, y en seguida la convicción de un arte nuevo, de un espíritu nuevo, desde por lo menos seis años venía difundiéndose en el ... sentimiento de un grupito de intelectuales paulistas. Al comienzo fue un fenómeno estrictamente sentimental, una intuición divinatoria, un .... estado de poesía."

Veremos ahora como nace y se desarrolla esa "preconciencia" y este "estado divinatorio" hasta concretarse en su primera manifestación: la Semana de Arte Moderno, en 1922.

Cuál sería el panorama de la literatura brasileña a comienzos del siglo XX, en esos primeros veinte años que se suele llamar de prenodernista o de transición ?

El clima era de un general agotamiento, de una repetición interminable de fórmulas gastadas, de clisés; el parnasianismo, en su preocupación formal había llegado a su fin; el simbolismo, que en Francia significó una gran revolución poética, en el Brasil, como impulso creador de una nueva orientación, significó muy poco. Nos dió, sin embargo, dos grandes poetas: Cruz e Souza y Alfonsus de Guimaraens. Ambos crearon su obra en silencio, no dejando discípulos ni mayores influencias. La herencia concreta que legó el simbolismo, fue el verso libre, ampliamente utilizado por los modernistas.

En ese periodo coexisten todas las tendencias literarias: el parnasianismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo y el regionalismo.

Por otro lado, se notan también los signos de un inconformismo latente, que no sabe que rumbo tomar. En ese ambiente ecléctico, las nuevas generaciones están desconcertadas; no hay un pensamiento que pueda dar cohesión a ese sentido todavía impreciso de la necesidad de un cambio y que creara una conciencia de lucha. Pero, eso vendrá poco a poco, impulsado por las conquistas materiales y por el impacto de la guerra de 1914.

El siglo XX surgió bajo el signo de transformaciones materiales y espirituales profundas. El Brasil recibe también los beneficios de la técnica y de la industrialización, del desarrollo de la agricultura cuyos productos - el café, el cacao y el azúcar alcanzan notables índices de prosperidad. Por otro lado, la ley de población del suelo, de 1907, permite la entrada, en apenas 8 años, de casi un millón de inmigrantes que, al traer la máquina, hicieron

la economía brasileña más dinámica y activa. El proceso cultural, entretanto, es mucho más lento y necesita de condiciones especiales para su desarrollo.

Llega por entonces la guerra de 1914, sacude el mundo, las conciencias, divide las opiniones. La guerra mundial permite al Brasil excelentes negociaciones, creando un clima precario de prosperidad que se reflejaba en un estado general de optimismo. La producción y el comercio europeos desorganizados por la guerra, proporcionan al Brasil y a otros países de idéntica economía, la mejor oportunidad para el aprovechamiento de numerosas fuentes de riqueza. El Brasil abandona su tradición de país exclusivamente agrícola y procura desarrollar su industria.

Esos sentimientos de euforia, de optimismo, de inquietud política y social, esa efervescencia espiritual que se revelaba en todos los campos de la vida nacional producen la aparición de un nuevo estado de ánimo que ya no puede expresarse, en literatura, y en las artes en general, dentro de moldes pasadistas. Se acentúan las señales de inconformismo, se comienza a proclamar la necesidad de una nueva estética. Se funda la "Revista do Brasil" ( L. P. Barreto, Julio Mesquita y Alfredo Pujol) a nombre del nacionalismo que sería más tarde uno de los dogmas del Modernismo. Se promulga el Código Civil, reconocimiento, entre otras cosas, la emancipación de la mujer; resurge el interés por el conocimiento del Brasil, de su territorio; se inicia la publicación en la "Revista do Brasil " del "Dialeto Caipira" de Amadeu Amaral, lo que denota ya una preocupación linguística que sería luego uno de los postulados defendidos por el Modernismo.

Desde 1916 ya se podía hablar de una insatisfacción en la vanguardia brasileña, que contaba entre sus principales representantes a Monteiro Lobato quien propugnaba hasta la saciedad la absoluta urgencia de abandonar los clisés, el calco de la cultura europea, sobre todo la francesa, y la importancia de aunar los esfuerzos en el intento de crear algo propio que pudiera ser verdaderamente la expresión de lo nacional.

La Exposición de Anita Malfatti.- En 1917, ocurre en São Paulo un hecho importantísimo: la exposición de Anita Malfatti, pintora brasileña que había realizado estudios en Europa y Estados Unidos y presentaba, ahora, cuadros expresionistas y cubistas. La exposición de Anita Malfatti, en un ambiente que a duras penas había llegado hasta el impresionismo, fue el divisor de aguas. Se forman los grupos, se dividen las opiniones. De un lado, los que no pueden aceptar ese arte insólito, violento, que rompe con todas las convenciones; de otro lado, los que se extasian en la revelación de ese arte nuevo, coincidente con sus expectativas. En la primera categoría se encuentra Monteiro Lobato que, teniendo todas las condiciones para ser el jefe natural de la juventud de vanguardia, perdió su oportunidad al escribir el artículo titulado "Mistificación o Paranoia", sobre la exposición de Anita Malfatti, donde manifiesta, además de criticar duramente a la artista, una completa impermeabilidad a las corrientes de vanguardia, llamándolas todas de "ramas del arte caricatural". Todo el artículo revela la incómoda irritación de una clara inteligencia que, de repente, se siente incapaz de comprender racionalmente, lo que oscuramente intuye: que el camino propuesto por "El Hombre Amarillo" (7) o "La Mujer de Pelo Verde" (8) es irreversible, pues ofrece la interpretación de un mundo caótico, desligado ya de una unidad espiritual y de una "colecti

vidad de comunes credos"; que el uso arbitrario de los colores expresa la oposición del artista a la sociedad y su deseo de deformar la realidad que lo rodea. En la segunda categoría, se encuentran Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia que vislumbran en ese arte el verdadero camino para un arte nuevo e independiente.

Tres años después esos mismos jóvenes hacen el descubrimiento del escultor brasileño Victor Brecheret que había regresado de Europa y trabajaba en silencio y total soledad en una sala prestada de un edificio a medio construir. Lo que más los entusiasmaba en Brecheret es que, habiendo adquirido en Europa los elementos de las modernas corrientes artísticas, permanezca fiel, en su creación a su tierra. Los jóvenes de vanguardia lo señalan como el ejemplo a seguir, lo califican como el "Rodin brasileño" y consideran su aceptación por una parte de la crítica y del público, como la "primera victoria de la causa y del espíritu modernista".

La exposición de Anita Malfatti y las obras de Brecheret produjeron la chispa necesaria que despertó una conciencia de lucha en los jóvenes paulistas, en búsqueda de la modernización de las artes brasileñas. "Alrededor de ellos - lo aclara Mario da Silva Brito - giran los vanguardistas de la primera hora. La pintura al principio y la escultura después están en la raíz del movimiento".

La Semana de Arte Moderno - São Paulo - 1922

El ambiente literario ya estaba preparado para el cambio. Ya se conocían las nuevas corrientes europeas - el expresionismo, el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo - que valorizaban "l'ame monstrueuse" de Rimbaud, un exacerbado individualismo ,

la recuperación del subconsciente - tan utilizado por los místicos de la Iglesia hasta el siglo XVI -; el sueño como una super-realidad; la intuición como medio válido para aprehender la realidad ; la "durée" bergsoniana que reemplaza "el tiempo físico especial por una duración psíquico-sensible"; y lo moderno, que no significa solamente el automóvil, el avión, el cine, la rapidez, la simultaneidad, sino también, el "dinamismo superior" estrechamente ligado al desarrollo del maquinismo y la decisión de aprehender lo esencial de su tiempo.

En 1921 ya está constituido el primer grupo modernista, el núcleo pionero: los poetas Mario de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, el novelista Plinio Salgado, los pintores Anita Malfatti y Di Cavalcanti y el escultor Victor Brecheret.

Surgió, entonces, la idea de hacer una "Semana de Arte Moderno", en São Paulo, dentro de las conmemoraciones del Centenario de la Independencia del Brasil. Se organizaron exposiciones de artes plásticas, lecturas de poemas, conferencias, conciertos de música en el Teatro Municipal.

Muchas de esas reuniones terminaron en protestas violentas, abucheos, silbidos y reacciones extremadas. Los jóvenes modernistas buscaban precisamente eso: escandalizar. Cometieron todos los excesos posibles con la intención de provocar el debate, de llamar la atención. Erigieron como único valor lo moderno. Por lo tanto, fue un movimiento contra las fórmulas envejecidas, la rigidez de los moldes fijos, la dictadura del rigor gramatical portugués, que todavía dominaban la literatura. "Fue un movimiento esencialmente destructor" lo dice Mario de Andrade y prosigue: " hasta

destructor de nosotros mismos, porque el pragmatismo de las investigaciones siempre debilitó la libertad de la creación". De ahí la lucha contra el automatismo, en beneficio de la pesquisa; contra las reglas, en favor de la libre creación, contra el conformismo social, en pro de una revisión de la realidad brasileña.

La Semana de Arte Moderno - como lo deja claramente asentado Mario da Silva Brito - no fue el inicio del Movimiento Modernista sino la culminación de todo un proceso que se gestaba desde el comienzo del siglo. Fue necesario, en su presentación oficial, exagerar y cometer excesos para despertar las conciencias y ganar adeptos.

La controversia fue intensa: de un lado los pasadistas que protestaban enérgicamente contra la juventud de vanguardia, acusándola de inepta y a su vez, los jóvenes que no daban tregua en su trabajo demoledor; todo se debatía frente a su irreverencia iconoclasta.

El primer momento del Modernismo - centralizado principalmente en la Semana de Arte Moderno y sus repercusiones - fue de excesos, de una ansia de renovación y de originalidad sin medidas; pero, luego de ese impulso destructor, las aguas fueron bajando a su debido nivel, y entro el Modernismo en su etapa decididamente constructora.

SÃO PAULO : CENTRO IRRADIADOR .-

São Paulo, la capital del Estado de São Paulo, fue el núcleo central del movimiento; eso no significa que el mismo espíritu nuevo no estuviera en fermentación del norte al sur del país. En Rio de Janeiro, por ejemplo, se encontraban Ribeiro Couto, Ma-

nuel Bandeira, Renato de Almeida, Villa Lobos, Olegario Mariano, Ronald de Carvalho y otros que trabajan en la misma dirección.

Sin embargo, como dice Mario de Andrade, en su Conferencia sobre el Modernismo, en 1942: "São Paulo estaba mucho más al corriente que Rio de Janeiro. Y socialmente hablando el Modernismo sólo podía haber sido importado por São Paulo y estallado en la provincia. Había una gran diferencia, ahora ya menos sensible, entre Río y São Paulo. Río era mucho más internacional como norma de vida exterior. Es claro: puerto de mar y capital del país, Río posee un internacionalismo ingénito. São Paulo era espiritualmente mucho más moderno, pero fruto necesario de la economía del café y del industrialismo consecuente. São Paulo estaba, por su actualidad comercial y su industrialización, en contacto espiritual y además técnica, con la actualidad del mundo". (9)

De São Paulo, por consiguiente, parten las coordenadas del movimiento modernista, objetivado en la Semana de Arte y representado, sobre todo, por el teórico movimiento, el escritor Mario de Andrade.

Ya en 1917, Alceu Amoroso Lima - Tristão de Athayde - preconizaba: "Hoy, la misma ley de la historia que viene encontrando entre nosotros, como vemos, plena confirmación, nos autoriza a prever que el futuro movimiento intelectual del Brasil se irradiará desde São Paulo. Viviendo en pleno germinal de las ideas regionalistas, disfrutando de la mitad de la fortuna nacional, poseyendo una aristocracia de la tierra, habiendo heredado sus hijos la altivez y el buen sentido de los paulistas de Piratininga, prepárase São Paulo para la realeza de la República. El siglo XVI perteneció a Pernambuco; el XVII, a Bahia; el XVIII, a Minas Gerais; el XIX, a Rio de Janeiro; el siglo XX es el siglo de S.Paulo". (10)

Tomando las declaraciones de Mario de Andrade y de Tristão de Athayde, con la debida reserva, no se puede, entretanto, dejar de señalar el papel pionero que desempeño São Paulo en el desarrollo del movimiento modernista en el Brasil.

De todo lo dicho anteriormente, se concluye que la Semana de Arte Moderno de São Paulo no fue el inicio del movimiento modernista sino la coronación de todo un estado de espíritu que se gestaba desde los comienzos del siglo, de la misma manera que la publicación de "Prosas Profanas", en 1896, revelaba ya una conciencia estética preparada por los precursores da Darío.

Considerando el inicio del movimiento modernista hispanoamericano a partir de la aparición de "Prosas Profanas", en el año de 1896, y del brasileño, con la realización de la Semana de Arte Moderno, en 1922, vemos que hay una diferencia de 26 años entre ambos movimientos. Por ese motivo, mientras el Modernismo de Rubén Darío encontraba para la poesía nuevos caminos a través de un tratamiento muy personal de las conquistas de la vanguardia europea y las incorporaba rejuvenecidas a la corriente americana, sin bruscos cambios, el Modernismo brasileño tuvo que quemar etapas, vivir bajo el signo de una violenta ruptura con el pasado, abrir un amplio frente con varias trochas para posibilitar el aireamiento del ambiente literario y permitir el encuentro del artista con su tiempo y con su tierra.

La vigencia de ambos movimientos .-

Para el Modernismo hispanoamericano muchos opinan que, a partir de 1911, cuando Enrique Gonzalez Martínez publica por pri-

mera vez "La muerte del Cisne", ya comienza a disminuir la fuerza del movimiento, pero se puede considerar que la influencia modernista persistió hasta 1920.

El modernismo brasileño termina su etapa caracterizadora después de la segunda guerra mundial, cuando surge la llamada generación de 1945.

Fueron, por lo tanto, más de 30 años de decisiva influencia que ambos movimientos ejercieron en sus respectivas literaturas.

(1) - Rubén Darío - "Azul" - Prólogo de Juan Valera - pg. 10
Editorial Tor - Buenos Aires - 1939

(2) - Isaac Goldberg - "La Literatura Hispanoamericana" -
Estudios críticos - Versión castellana de M. Cansino Assens
Prólogo de L. Díez Canedo
Editorial América - Madrid

(3) - José Almoina - "Díaz Marón - Su Poética"
Editorial Jus - México - 1958

(4) - José Almoina - Obra citada.

(5) - Manuel González Prada - "Páginas Libres" - vol. I pgs. 21 y 27
Ediciones Páginas Libres - Lima - 1960

(6) - Mario de Andrade - Obras Completas de Mario de Andrade - II
"Poesías Completas" - Prefacio Interessantíssimo - pgs.22/23
Livraria Martins Editôra SA - São Paulo - 1955

( y y 8 )

Nombres de los cuadros expuestos por Anita Malfatti.

(9) - Mario de Andrade - "Movimento Modernista"
Rio de Janeiro - Casa do Estudante do Brasil - 1942

(10) - Wilson Martins - "O Modernismo" - pgs. 50/51

## II CAPITULO

### La estética de ambos movimientos

El Modernismo Hispanoamericano y el Brasileño surgen como reacción al agotamiento literario que se reflejaba en el periodo inmediatamente anterior a ellos y con la intención deliberada de renovar los medios de expresión, haciendo del lenguaje poético un instrumento dócil para alcanzar el objetivo propuesto.

Lo primero en destacar es una difusa y poderosa intuición - luego transformada en lúcida conciencia - que se encauza en la búsqueda de nuevas formas de expresión. Tenemos el testimonio de Mario de Andrade cuando explica que toda esa fermentación empezó como "una intuición adivinatoria", un... estado de poesía" (1) para transformarse, más tarde, en una verdadera cruzada de proselitismo; lo mismo confiesa Darío en su "Autobiografía" : "... y de la lectura mútua de los alejandrinos del gran francés (Víctor Hugo) ... surgió en mí la idea de renovación métrica que debía ampliar más tarde". (2) y en otro párrafo: "ha sido deliberadamente que después, con el deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles." (3)

Para ese ambicioso propósito de renovación, el Modernismo Hispanoamericano y el Brasileño no disponen, entretanto, de un programa estético claramente formulado, pues, las numerosas influencias que inciden sobre ellos, la variada gama de elementos que entran en su composición, la falta de identidad en el gusto, la libertad de creación, no favorecen la cohesión de principios válidos para todos los artistas modernistas.

Podemos, sin embargo, a través de la obra de los modernistas hispanoamericanos, sobre todo Rubén Darío, extraer los puntos principales de su poética y por intermedio de la prédica de Mario de Andrade, Menotti del Picchia y los manifiestos de Oswald de Andrade, encontrar la espina dorsal del pensamiento de los modernistas brasileños.

a- La libertad de creación.-

El individualismo que caracteriza al movimiento modernista en Hispano América y en el Brasil, no encontró mejor apoyo y más fecundo campo de trabajo que en las amplias perspectivas originadas del postulado de la libertad de creación.

Basado en ello, Darío se niega a lanzar un manifiesto: "Estaba de moda entonces la publicación de manifiestos, en la brega simbolista de Francia y muchos jóvenes amigos me pedían hiciese en Buenos Aires lo que en Paris, Moréas y tantos otros. Opiné que no estábamos en idéntico medio y que tal manifiesto no sería ni fructuoso ni oportuno". Además, coherente siempre con sus principios, considera Darío que "proclamando como proclamo una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción. Yo no tengo literatura "mía" - como lo ha manifestado una magistral autoridad -, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía, en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea". (4)

De esa manera, la negativa de Rubén a formular objetivamente los postulados de una estética modernista, unido al afán de libertad implícito en el movimiento, produce, como se observa dentro de su amplio pànorama, un eclecticismo que originará varias tendencias sin agruparlas en una escuela.

Como consecuencia, vemos, el fenómeno de la pro -

ducción de poetas individuales, fuertemente diferenciados entre sí, como por ejemplo Rubén y Chocano, Herrera Reissig y Lugones, pero todos ellos dentro del marco perfectamente delimitado del Modernismo.

Rubén Darío, individualidad virgorosa ha temido siempre a sus imitadores, comprendiendo que al consagrarse a la labor artística "en medio a la desoladora congelación intelectual que nos rodea", serían inevitables los peligros de la imitación y por eso aconseja a los jóvenes a que no lo imiten y los estimula a crear su obra con independencia de criterio y dentro de la más amplia libertad, única regla para el verdadero artista. Pese a todas las advertencias, la "plaga colorista y artística" de los imitadores serviles se expandió por toda América hispánica, "cometiendo- en la expresión de Rodó - un pecado de profanación quitando a las cosas del espíritu el pudor y la frescura de la virginidad."(5)

Armado de ese poder de congregar a su alrededor la juventud y la vanguardia artística, con la autoridad que le daba no solamente su reconocida fama, sino también el difícil trabajo de divulgación de las nuevas ideas, Darío hubiera podido fundar una escuela literaria con postulados formulados orgánica y objetivamente. Sin embargo, su poderosa individualidad, aliada a la convicción de que solamente la libertad creadora, unida al talento y al esfuerzo, bastan para reconocer e inventar la belleza - meta ideal de la poesía - le impiden de transformarse en rector formal del arte hispanoamericano y lo hace confesar claramente: " Yo no soy jefe de escuela".

En el Brasil, la libertad creadora nace, se afirma y se expande con el Modernismo. El filón que los románticos habían descubierto y que fue cultivado, em mayor o menor escala, a través de las diferentes manifestaciones artísticas, llegó a sus

extremas consecuencias con las corrientes de la vanguardia europea, a comienzos del siglo, sobre todo el expresionismo que, por medio de su violenta oposición al arte oficial, de sus deformaciones de la realidad en su afán de aprehender su secreto, en la evasión de los fenómenos de lo real hacia el mundo interior, abre el camino del arte abstracto.

Esa ruptura con el mundo real, la necesidad de no copiar la vida sino interpretarla libremente, de acuerdo al temperamento individual, el uso arbitrario de los materiales específicos de cada arte, han producido un clima de absoluta libertad creadora que, al llegar al Brasil, permitió la eclosión del movimiento modernista.

Para los jóvenes organizadores de la Semana de Arte Moderno, la libertad creadora era un postulado que se ajustaba como un guante a las pretensiones eclécticas, a la desorientación de los primeros años del movimiento. En realidas, el grupo iniciador y despues los otros que se han adherido, no tenían una clara idea sobre el programa que se proponían a cumplir, ni mucho menos una identidad de enfoque sobre los medios y la finalidad del movimiento. Mario de Andrade lo dice, en el "Prefacio Interesantíssimo", sin ambages:

> " .... ; y el autor de este
> libro sería hipócrita si pretendiese representar
> orientación moderna que todavía no comprende
> bien". (6)

El punto de contacto entre todos ellos era el anhelo común de cambiar el orden literario vigente, en lucha abierta contra el arte oficial; de ahí el amalgama de escritores, artistas e intelectuales que, muchas veces, sólo tenían en común, el punto de partida - el rechazo a lo establecido -, resultando el eclecticismo de los primeros años, el origen de las diferen-

tes tendencias que se manifestaron más tarde en el seno del movimiento.

Fundamentando toda la obra de los modernistas brasileños se destaca el apasionado deseo por la libertad creadora, revelada tantas veces en Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia y que podría resumirse en el desahogo lírico de Manuel Bandeira, en su Poética :

"Estoy harto del lirismo comedido
del lirismo bien comportado"

.....

"Abajo los puristas
Todas las palabras sobre todo los barbarismos universales
Todas las construcciones sobre todo las sintaxis de excepción
Todos los rítmos sobre todo los innumerables".

.....

"No quiero ya saber de lirismo que no sea liberación".

La libertad creadora produce igualmente otra característica señalada innúmeras veces por Mario de Andrade: el experimentalismo, que según el crítico brasileño Wilson Martins "resultaría mucho más de una inseguridad, de una impreparación técnica, que, al contrario, de un dominio soberano de todas las virtualidades del artesanato." (8)

En ese aspecto, la sólida preparación de los modernistas hispanoamericanos contrasta con el experimentalismo de los brasileños. A ese respecto, es muy esclarecedor el testimonio de Darío, en su "Autobiografía": Así, pues, mis frecuentaciones en la capital de mi patria eran con gente de intelecto, de saber y de experiencia, y por ello conseguí que se me diese un empleo en la Biblioteca Nacional. Allí pasé largos meses leyendo todo lo posible, y entre todas las cosas que leí, horrendo referens!, fueron todas las introducciones de la Biblioteca

de Autores Españoles de Rivadeneira, y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua. De allí viene que, cosa que sorprendiera a muchos de los que conscientemente me han atacado, el que yo sea en verdad buen conocedor de letras castizas.... Ha sido deliberadamente que despues, con el deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles."(9)

En 1909, en "Historia de mis libros", esclarece ; "Al escribir "Cantos de Vida y Esperanza" yo había explorado no solamente el campo de poéticas extranjeras, sino tambien los cancioneros antiguos, la obra ya completa ya fragmentada, de los primitivos de la poesía española.... A todos esto agregad un espíritu de modernidad con el cual me compenetraba en mis incursiones poliglóticas y cosmopolitas." (10)

Por eso, Rubén, aunque no haya publicado ningún manifiesto, ni haberse constituido en jefe, se impuso como orientador del movimiento y, en muchas oportunidades, exortó a la juventud "deseosa de una reforma, de un cambio de su manera de concebir y cultivar la belleza", a comprender "el valor del estudio y de la aplicación constante" y no creer que "con el solo esfuerzo del talento podría llevarse a cabo la labor emprendida"

Se nota, en consecuencia que, mientras Rubén se preparaba, para la difícil tarea de dar una nueva orientación a las letras hispanoamericanas, Mario de Andrade no esconde, en 1941, que "Si contemplamos el panorama artístico, lo que salta abundantemente a la vista es la imperfección de la preparación técnica. El experimentalismo de los "modernistas" de mi generación, muchas veces, se confundía con la ignorancia y fue defensa de muchos."

El Modernismo brasileño, como el hispanoamericano,

no tuvo un conjunto de ideas estéticas, un programa estructurado , una identidad de métodos y de visión de los problemas; a través de su trayectoria, llena de contradicciones, supo, entretanto, imponer - según Mario de Andrade - "la fusión de tres principios fundamentales en un todo orgánico de la conciencia colectiva", siendo el primero de ellos, el "derecho permanente a la pesquisa estética ".

Ese principio modernista está intimamente vinculado al concepto de libertad creadora, que tantos caminos abrió a los artistas de nuestra época, y tambien está en el origen, en la raíz misma del movimiento modernista brasileño.

No se puede negar que el fermento, la levadura que hizo crecer ese sentido de libertad fue importado de Europa;las corrientes europeas actuaron, en ese caso, como catalizadoras ; lo importante para los modernos, al recibir la influencia europea, era precisamente transformarla e incorporarla como elemento natural en la corriente cultural brasileña, no como un cuerpo extraño a su realidad. Intentaban recrear lo importado y transformarlo en producto nacional.

Era ésa una tarea excesiva si recordamos la pode - rosa influencia que Paris ejercía sobre el arte brasileño, sobre todo a fines del siglo XIX y en el período anterior a la guerra de 1914. Paris despertaba una pasión sin límites entre los intelectuales brasileños y rarísimos fueron los que no realizaron el sueño de no conocerla y gozar de sus sortilegios.

Esa influencia y aún el conocimiento directo de la fuente, no consiguió, sin embargo, transformar la literatura brasileña, como ocurrió con la hispanoamericana, de esa misma época. Sería oportuno por eso preguntar por que el representante supremo del parnasianismo brasileño - Olavo Bilac (1865-1918) - que ha viajado a Paris, por primera vez, en 1891,- cuando el sim

bolismo estaba en pleno desarrollo - allí regresó varias veces, no se percató que el parnasianismo estaba por cumplir su ciclo y que las artes francesas caminaban ya en otra dirección? Cómo no pudo intuir que las novedades traídas por Verlaine, Rimbaud y Mallarmé indicaban un amplio camino, lleno de posibilidades y no intentó si quiera empezar un movimiento de renovación similar al que Rubén Darío dió vida en América Hispánica?

Ese fenómeno podría tener su explicación, considerando que Olavo Bilac - "el príncipe de los poetas brasileños" admirado e idolatrado no solamente por las clases cultas sino también por el pueblo, era el representante del arte consagrado del arte oficial. Su interés por los poetas franceses se orientaba hacia los más ortodoxos parnasianos - Lecomte de Lisle y José Maria Heredia - sin tener ninguna afición a los simbolistas "malditos" - Rimbaud y Verlaine -, y el obscuro Mallarmé. En Francia, como en todas partes, al lado de artistas que constituían el patrimonio del arte oficial, existían otros que no solamente hacían una obra polémica, sino que, muchas veces, trasladaban esa misma actitud a su propia vida, en una oposición permanente y en un rechazo visible a la sociedad. Bilac, por su misma condición de poeta integrado en un sistema establecido no llega a captar las innovaciones del parnasiano Banville - precursor del simbolismo - y permanecerá insensible a los cambios introducidos por el simbolismo y despues por las demás corrientes de la vanguardia europea.

Por otro lado, la obra de los simbolistas brasileños, sobre toda la de los dos poetas más importantes - Cruz e Sousa y Alphonsus de Guimaraens -, no fue suficiente para vencer la barrera impuesta por el arte oficial parnasiano y su influencia se manifestó aisladamente. De ese modo, una vez más el Brasil camina descompasado con relación a Europa, y en ese caso,

también con Hispanoamerica.

"La hegemonía de Paris, en el ambiente intelectual brasileño - lo comenta Brito Broca - decaerá solamente, despues de la guerra, con el Movimiento Modernista,"(11) e influye en ese nuevo estado de cosas, precisamente, el "derecho permanente a la pesquisa estética".

Para que esa libertad, entretanto, pudiera ser realmente ejercida y realizada y dar los resultados deseados, muchos obstáculos se oponían.

Uno de ellos era empezar a mirar hacia dentro, ver en profundidad al país, pensar en términos de realidad brasileña y el otro, quizás, el más difícil, expresar ese intenso sentir brasileño en un lenguaje que estuviera lo más cerca posible del ser psicológico nacional.

De esa manera, se retoma el camino abierto por el Romanticismo sobre la necesidad de llevar en cuenta las peculiaridades del lenguaje brasileño e identificarlo lo más estrechamente posible con el sentir nacional.

Los románticos- especialmente José de Alencar -no tenían, en realidad, la pretensión de crear una "Lengua brasileña" como muchos críticos han querido hacer creer; pero sí , han levantado el problema de una lengua más identificada con el espíritu brasileño y más libre del rigor gramatical portugués y de la tiranía académica.

El Modernismo coge nuevamente el hilo conductor que lleva directamente al problema linguístico y hace resurgir el tan discutido tópico de la "lengua brasileña".

Esa preocupación estaba en el aire y será precisamente Monteiro Lobato, en el artículo "Nosso Dualismo" sobre Oswald de Andrade, quien plantea con mucha precisión y exactitud el problema de la lengua: "Este juego de niños inteligentes, que

otra cosa no es el movimiento (futurismo), desempeñará una seria función en nuestras letras. Obligará a una atenta revisión de valores y apresurará el abandono de dos cosas a las que andamos aferrados: el espíritu de la literatura francesa y a la lengua portuguesa de Portugal. Porque es realmente raro esto de permanecer tan franceses por el arte y el pensamiento y tan portugueses por la lengua, nosotros los escritores, nosotros los arquitectos de la literatura, cuando la tarea de un escritor de determinado país es levantar un monumento que represente las cosas y la mentalidad de ese país por medio de la lengua hablada en él.

Formamos, los escritores, una élite enteramente divorciada de la tierra, por el gusto literario, por las ideas y por la lengua. Somos un grupo de franceses que escribe en portugués - completamente ajenos a cualquier país de América que no piense en francés ni hable portugués. Este dualismo de mentalidad y de lengua tendrá que cesar un día. Los gramáticos se convencerán al fín que la lengua portuguesa ha variado entre nosotros como sucede cada vez que un idioma muda de continente" Y al terminar el referido artículo, dice Monteiro Lobato: " El resultante de la campaña futurista tenderá para apresurar este proceso de unificación. Pero, no lo realizará. No es eso obra de un hombre, ni de un grupo. Es obra del tiempo y del pueblo" (12)

El Modernismo tentó romper el dualismo mencionado por Monteiro Lobato, pero no pudo de una sola vez realizar esa tarea que demandaba el esfuerzo no solamente de los poetas, novelistas y de los escritores en general, sino tambien de la contribución de los filólogos y de los gramáticos en la codificación y la selección de los elementos diferenciadores de la lengua portuguesa hablada en Portugal y en el Brasil.

Lo fundamental era que "el espíritu modernista reconoció - según esclarece Mario de Andrade - que si vivíamos ya nuestra realidad brasileña, era necesario revisar nuestro instrumento de trabajo para que nos expresásemos con identidad. Se inventó de la noche a la mañana la fabulosísima "lengua brasileña". Mas, era aún prematuro y la fuerza de los elementos contrarios, principalmente la ausencia de órganos adecuados, redujo todo a manifestaciones individuales." (13)

Lo cierto es que el esfuerzo iniciado por los modernistas de 1922 llamó la atención sobre el problema de las tendencias sintácticas que dan peculiaridad al lenguaje brasileño, sobre los modismos, sobre el aporte de las lenguas amerindias, africanas y otras que continuamente enriquecen y contribuyen a la evolución de una lengua que busca cada vez más expresar el íntimo modo de ser brasileño.

El trabajo y el esfuerzo orientados hacia el "derecho permanente a la pesquisa estética" - "la gran victoria del movimiento en el campo del arte" -, no se agotó cuando el Modernismo, en 1945, terminó su trayectoria como influencia visible y extensa en la literatura brasileña. Se proyectó más allá de esa fecha cronológica y permanece vigente en narradores y poetas brasileños actuales que han heredado del Modernismo la preocupación linguística y la libertad creadora y realizan con profunda conciencia crítica la tarea que los escritores de 1922 apenas empezaron.

(1) - Mario de Andrade - "Movimento Modernista" - Rio de Janeiro - Casa do Estudante do Brasil - 1942.

(2) - Rubén Darío - "Obras Completas" - vol. I - pag. 69 Afrodisio Aguado SA - Madrid - 1950

(3) - Rubén Darío - obra citada - pag. 40

(4) - Rubén Darío - "Poesías Completas" - Palabras Liminares - pag. 611 - Aguilar SA Ediciones - Madrid - 1954

(5) - José Enrique Rodó - "Obras Completas" - Rubén Darío - Su personalidad literaria - Su última obra - pag. 170 - Ediciones Antonio Zamora - Buenos Aires - 1948.

(6) - Mario de Andrade - "Poesias Completas" - Prefácio Interessantíssimo - pg.12 - Livraria Martins Editôra SA - São Paulo.

(7) - Manuel Bandeira - "Antologia Poética" pag. 70 Editôra do Autor - Rio de Janeiro - 1961.

(8)- Wilson Martins - "O Modernismo" - Editôra Cultrix Ltda. - São Paulo - 1969

(9) - Rubén Darío - "Obras Completas" - vol. I - pag. 40

(10)- Rubén Darío - "Obras Completas" - vol. I - pag. 215

(11)- Brito Broca - "A Vida Literária no Brasil" - 1900 - pag. 98 - Livraria José Olympio Editôra - Rio - 1960 -

(12)- Monteiro Lobato - "Na Antevéspera " -pgs. 112/3 Editôra Brasiliense Ltda. - São Paulo - 1950.

(13)- Mario de Andrade - "Movimento Modernista".

b) El culto a la belleza -

Si analizamos la nota "Dilucidaciones" que Darío dedica ". A los Nuevos Poetas de las Españas" en "El Canto Errante", encontramos la clave para aclarar puntos de la poética modernista.

Dice Darío: "Pienso que el don del arte es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos íntima y exteriormente ante la vida. El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que vá más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento."(1) Estamos, pues, delante de un arte que se niega a ser arte-apariencia, mímesis de la naturaleza, copia fiel de lo que ve, de la realidad que siente. El poeta es el conocedor directo de la realidad, pero la transforma a su gusto. Es él el creador de nuevas realidades que están por detrás de las apariencias y residen en la esencia misma de las cosas. Además, el poeta avizora más allá de lo que nos proporciona el conocimiento común; puede penetrar en las profundidades de la vida, de las cosas para buscar el porqué la causa, la razón y puede, sin miedo, zambullirse en el yo profundo, en la búsqueda del amor, de la esperanza y de los desencontrados afanes del hombre. Rescata todo lo que puede a la luz común y lo transfigura con la luz ideal del pensamiento. Por eso, en la raíz de ese arte lleno de reminiscencias platóricas, revive el Ideal como fuerza creadora insustituible y como impulso rector en la vida.

Del Idealismo al culto por la Belleza hay un paso; de ahí ese "intenso amor absoluto de Belleza" que confiesa profesar Darío y del cual encontramos tantos testimonios en su obra y en la de los demás poetas modernistas.

Al respecto, nos dice Washington Delgado en su estudio "Situación Social de la Poesía de Rubén Darío": "Esta fe en

(en la Belleza) es el resultado de un idealismo íntimo e intenso. Rubén Darío y los poetas americanos de su generación o de su escuela son unos platonistas irremediables; apesar del aparente materialismo sensorial de sus imágenes, más que sensuales son- para usar palabras del propio Darío - "sentimentales, sensibles y sensitivos." (2)

En la raíz de ese idealismo está la explosión del arte individualista que caracterizó el final del siglo XIX. El artista moderno insurge contra el realismo dominante, que había llegado a su apogeo y comienza a mirar la realidad no desde afuera sino desde adentro, es decir, a vivirla internamente. Esa visión particular del artista sobre el mundo que lo rodea y su forma peculiar de expresarla sin seguir otros cánones que los de su libertad creadora, provoca una ruptura entre el artista y la sociedad, un desiquilibrio entre el público, acostumbrado a determinadas convenciones y el artista, que rechaza violentamente los patrones estereotipados. Como resultado de la ruptura del convencionalismo a que estaba acostumbrado el público, surge el artista "déraciné", el "maldito", ridiculizado, rechazado por la sociedad que no lo comprende y no puede aceptar su cosmovisión basada en una inquietud interior que trastroca todos los valores establecidos.

El artista - ya no partícipe del engrenaje oficial, ya no integrado en un sistema tradicional - se evade en la búsqueda de otros mundos que le puedan devolver la prístina imagen de su yo profundo y la pureza del lenguaje.

Rimbaud pasa "une saison en enfer", Gauguin busca el exotismo del salvaje y de los primitivos y muchos otros se vuelven hacia el arte negro, el infantilismo y lo arcaico. Entre los poetas del Modernismo, Rubén, además de mirar hacia la Grecia y Versalles, siente que en América la poesía "está en

las cosas viejas: en Palenke y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino y en el gran Moctezuma de silla de oro" (3); Chocano, a su vez, se siente arrebatado por "esas naturalezas formidables" de América y recoge el acento pujante de sus voces que concuerdan con su desbordado orgullo; Herrera Reissig inventa su "Torre de los Panoramas", desde donde crea su obra - mezcla de ensueño y de locura - en un desafío abierto a la indiferencia del medio.

Se advierte, pues, que en el Modernismo Hispanoamericano la evasión se expresa de distintas maneras, pero todas ellas toman la forma de un anhelo incontaminado de Belleza. Esa evasión, sin embargo, no se parece a la evasión romántica -ilusoria, vaga, eterea - sino que toma el acento angustioso de las contradicciones del hombre y no pierde de vista la imagen - si bien disimulada en tantas formas, - del ser verdadero. Para escapar a la estrechez de la realidad cotidiana, para compensar el materialismo de una época orgullosa de sus progresos técnicos y científicos y abocada a sus preocupaciones de lucro y bienestar, como único camino posible a la felicidad del hombre, el artista moderno crea sus mundos míticos, a través de los cuales expresa la realidad circundante, no en su mera apariencia, sino en su sustancia misma, transfigurada por su ojo avizor. Así lo manifiesta Rubén al confesar:"Yo creo que no es otro el objeto, la atmósfera, el alimento, la vida de la poesía que el culto a la eterna y divina belleza" (4).

El artista moderno manifiesta disconformidad con su tiempo y de esa pugna constante y de ese estado de incomunicación con el ambiente, nace la obra impregnada de una intensa búsqueda de belleza, poblada de visiones ideales. En Herrera Reissig, más de una vez se dan actitudes de hostil oposición a la sociedad burguesa y Darío expresa claramente su evasión al

declarar: "Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que vereis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de paises lejanos e imposibles: qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer" (5). Por ese motivo, Rubén vive entre sus cisnes que

"dioses son de un país halagüeno,
y hechos son de perfume y de armiño,
de luz alba, de seda y de sueño"!

El cisne, encarnación de la Belleza, símbolo del mundo ideal, no se limita, sin embargo, solamente a su papel de "alado aristócrata" de un "país halagueno"; él es también el reflejo de las contradicciones y de las inquietudes que acechan al poeta:

"Qué signo haces, Oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?"

el consolador que con sus "blancas figuras pintorescas" alejan

"de nuestras mentes tristes las ideas obscuras."

Como un rezago del romanticismo, el cisne - ya no la naturaleza - es el confidente del poeta en su doble visión del mundo: la mítica y la real

"casi no hay ilusiones para nuestras cabezas,
y somos los mendigos de nuestras pobres almas."
.....
"Faltos de los alientos que dan las grandes cosas,
qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?"

El poeta necesita para su angustia y su amargura un testigo y no encuentra otro más perfecto que el silencioso e impasible cisne:

"He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,
que habeis sido los fieles en la desilusión."

Nadie podría sospechar que un poeta como Chocano, que pide un arte objetivo, rehuye la "torre de marfil" y se

mezcla en la lucha política y la acción, pudiera expresar tan angustioso lamento de inconformidad con su tiempo, como en "Anacronismo":

"Debí yo haber nacido no en esta edad sin gloria,
sino en un tiempo heroico que nunca volverá."

Por otro lado, conociendo el temperamento orgulloso y desmedido de Chocano, se comprende el desahogo de "Prehistoria", al expresar:

"Siento que el mundo actual me viene estrecho...
Río del terremoto y del ciclón...
y algo, que no podría
explicarse a las gentes de esta Edad,
me infunde un soplo de soberanía,
de predominio y de solemnidad."

El artista moderno, que rehuye a la vulgaridad, al contacto con el "rastacuerismo", la chatura y lo mediocre, se aisla en su mundo, ya sea en su "torre de marfil", como la mayoría, ya sea en una "torre de cristal", como Chocano, y siente profundo respeto hacia la "aristocracia del pensamiento". El poeta, ser de excepción, se encierra en su reino interior y se dedica a aprehender lo inefable y a expresar estados de alma misteriosos, a través de la música verbal y del poder incantatorio de las palabras. Esa poesía pura, fruto de un estado de gracia que puede colindar con la experiencia mística, provoca una magia, un "frisson", una iluminación interior, que eleva al poeta por encima de lo común de los hombres. Por eso, el poeta del Modernismo Hispanoamericano busca sobre todas las cosas la Belleza - único alimento a la altura de su dignidad - y podrá decir:

"Y es así cómo el diálogo entre Dios y yo empieza:
-Hiciste el bien?
-No siempre; pero, sí la Belleza!...(6)

(1) - Rubén Darío - "Poesías Completas" - pg. 792
Aguilar S.A. Ediciones - Madrid - 1954

(2) - Washington Delgado - "Situación Social de la Poesía de Rubén Darío" - publicado en "Letras" - Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM - nº 76-77
Lima - 1966

(3) - Rubén Darío - "Obras Completas" - vol. IV - pg. 738
Afrodisio Aguado SA - Madrid - 1955

(5) - Rubén Darío - "Poesías Completas" - pg. 612

(6) - José Santos Chocano - "Obras Completas" - Compilada, anotada y prologada por Luis Alberto Sanchez - pg. 632 -
Aguilar - México - 1954

El Culto de lo Moderno -

El concepto de la Belleza, como finalidad suprema de la obra de arte, tan arraigado entre los modernistas hispanoamericanos, se atenua entre los poetas de la Semana del 1922, para dar luz a un otro culto que impregna y orienta todo el proceso creativo de ese movimiento: el culto de lo moderno, entendido aqui como adhe - sión incondicional, irrenunciable de esa generación a su tiempo.

Si bien esa característica no sea novedad, puesto que siempre ha existido esa preocupación de los escritores y artistas por su tiempo, nunca se ha venerado tanto lo actual y se ha insis- tido en su valor, su necesidad e importancia como en este siglo . Desde Baudelaire, pasando por Rimbaud, que dictamina: "Es menester ser absolutamente modernos", la intención de vivir inserido en lo más particular, en lo nuevo de su tiempo, domina como una constan- te poderosa toda la literatura de nuestra época.

Para los modernistas brasileños, vivir su tiempo, es imperativo y se confunde con la otra intención - una constante en tre ellos - de actualizar el Brasil en relación con las corrientes extranjeras, pero, al mismo tiempo, con su propia realidad, en un afán de expresar, a través de lo particular, lo universal.

Ese culto de lo moderno no se manifiesta, sin embargo, a través de los signos exteriores, como lo dice Mario de Andrade :

> "Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nêle sua razão de ser." (1)

Por ese motivo, el autor del "Prefacio Interessantíssimo" no se considera "modernista" - sinónimo de moda -, sino "moderno" (2) es decir, integrado en su tiempo, receptivo a todas las transformaciones, participando y construyendo él mismo su actualidad.

En "A Escrava que não é Isaura", libro en el cual Mario de Andrade expone sus ideas estéticas, justifica todos los poetas contemporáneos que "reflejan la elocuencia vertiginosa de nuestra vida" y considera que uno de los resultados de la "modernizante concepción de Poesía" - resultado además que no es nuevo - es " el poeta integrado en la vida de su tiempo. Por eso: renovación de la sacra furia." (3)

Como consecuencia de esa voluntad de coincidir con el presente, deriva el violento ataque y la ruptura con el Pasado. Seis meses antes de la realización de la Semana de Arte Moderno, en Febrero de 1922, Mario de Andrade publica una serie de artículos, titulada : ""Mestres do Passado", en los cuales hace reflexiones críticas sobre la obra de los consagrados poetas parnasianos brasileños: Francisca Julia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac y Vicente de Carvalho. En esos artículos deja bien su posi -

---

(1) "Escribir arte moderno no significa jamás para mí representar la vida actual en lo que tiene de exterior: automóviles, cine, asfalto. Si estas palabras frecuentan mi libro no es porque piense con ellas escribir moderno, sino que, siendo mi libro moderno, ellas tienen en él, su razón de ser."

ción: admira y reconoce la obra de los maestros del pasado, pero re niega de su paternidad y no puede permitir que su sombra perturbe el trabajo de los jóvenes que, afanosamente buscan un camino nuevo, original, moderno. En un estilo sarcástico, burlón, de imitación parnasiana, sobre todo en la elección de las palabras, Mario de Andrade, en la introducción de esa serie de artículos, declama:

> "Ó Mestres do Passado, eu vos saúdo ! Venho depor a minha coroa de gratidões votivas e de entusiasmo varonil sôbre a tumba onde dormis o sono merecido ! Sim: sôbre a vossa tumbra, porque vós todos estais mortos ! .....
>
> Que a paz seja convosco ! " (4)

Ese requiem sobre el Pasado trae reminiscencias del famoso discurso de Gonzalez Prada en el Politeama, cuando exigía : "Que vengan árboles nuevos a dar flores nuevas y frutos nuevos ! Los viejos a la tumba y los jóvenes a la obra !" (5) Guardadas las distancias de tiempo y de diferentes circunstancias que motivaron el desahogo del escritor brasileño y peruano, se concluye que ambos consideran que a la juventud le cabe la tarea de desbrozar el camino nuevo, sin ataduras ni compromisos con el pasado.

El Modernismo brasileño activa deliberadamente el compromiso de los jóvenes con el presente y enardece su actitud creado

---

(4) "OH Maestros del Pasado, os saludo ! Vengo a deponer mi corona de gratitud votiva y de entusiasmo varonil sobre la tumba donde dormís el sueño merecido ! Sí: sobre vuestra tumba porque vosotros estáis muertos ! (...)

Que la paz sea con vosotros !"

dora, de igual manera que Gonzalez Prada, - un verdadero espíritu moderno - se anticipaba al avizorar: "Hay aqui una juventud que lucha abiertamente para destrozar los vínculos que nos unen a lo pasado; una juventud que desea matar con muerte violenta lo que parece destinado a sucumbir con agonía importunadamente larga." (6)

Para Hlínio Salgado "hay una relación mucho más notable de lo que se puede creer entre el Arte y el Tiempo en que es producida." (7) Por eso, "lo esencial es aprehender del "espíritu del Tiempo". (8) Cassiano Ricardo, a su vez, considera que "la obra tiene que reflejar el instante en que es creada y el pedazo de paisaje moral y físico en que echó raíces: es de su tiempo y de su país." (9)

Graça Aranha - el académico del Modernismo brasileño lee, en 1924, una Conferencia en la Academia Brasileña de Letras, titulada "El Espíritu Moderno" donde analiza la función de la Academia y critica duramente su actitud estéril en defensa del Pasado : "O passado é uma ficção. Nós o creamos, o interpretamos e o deformamos . ..... Como função social é a soma de deuses, de monstros , de fetiches, que se disfarçam en regras, métodos, gramática, para nos governar e nos limitar." ..... O que vivemos do passado, não é nosso, não somos nós. A nossa vida começa exatamente no ponto em que se inicia a nossa libertação, ou já no esfôrço que fazemos para nos libertar das nossas heranças espirituais." (10)

---

(10) "El pasado es una ficción. Nosotros lo creamos, lo interpretamos, lo deformamos. (...) Como función social es la suma de dioses, de monstruos, de fetiches, que se disimulan en reglas, métodos, gramática, para gobernarnos y limitarnos" (...)" Lo que vivimos del pasado, no es nuestro, no somos nosotros. Nuestra vida comienza exactamente en el punto en que se inicia nuestra liberación, o ya en el esfuerzo que hacemos para librarnos de nuestras herencias espirituales".

Luego de ese discurso en el cual ataca la indiferencia y la inmovilidad de la Academia y reclama que se integre en las transformaciones del espíritu moderno para participar activamente en la vida nacional, Graça Aranha presenta un proyecto de reforma que le parecía tan necesaria y fundamental. Vale la pena transcribir el texto del mencionado proyecto, para señalar el extremado deseo de su autor en substituir el "espíritu académico" por el "espíritu moderno", sinónimo, en este caso, de un valuntad nacional orientada hacia la movilidad del tiempo y la originalidad en la creación:

1) O dicionário, que a Academia pretende fazer, será o "Dicionário Brasileiro da Língua Portuguêsa". Nêle serão incorporados todos os vocábulos e frases da linguagem corrente brasileira, impròpriamente chamados brasileirismos. Os "portuguesismos" ou expressões da língua usada exclusivamente em Portugal, sem uso corrente no Brasil, não serão introduzidas nesse dicionário brasileiro da língua portuguêsa.

2) A Academia não aceitará para os seus concursos:
   a - poesias parnasianas, árcades ou clássicas;
   b - poesias, romances, novelas, contos ou qualquer trabalho de ficção, de assunto mitológico, que não seja do folclore brasileiro, tratado com espírito moderno;
   c - obras de histórias estrangeiras, antiga ou moderna. As obras históricas brasileiras devem ser tratadas com espírito crítico moderno, que sabe situar o passado e libertar-se do passadismo.

3) A Academia promoverá conferências públicas, feitas pelos acadêmicos, exclusivamente de assuntos atuais filosóficos, estéticos, literários ou sociais, que tenham relação com a cultura brasileira.

4) Todos os trabalhos publicados pela Academia, as conferências dos acadêmicos e as obras premiadas pela Academia, serão em linguagem corrente, usual, expurgada de todo o arcaismo, ou de expressões do denominado classicismo verbal português.

5) A Academia fará cada semestre um estudo crítico moderno do movimento literário brasileiro, tendo em atenção principalmente as novas correntes literárias, filosóficas e artísticas.

6) A Academia fará imprimir as obras dos jovens escritores, que não encontrem editôres e trouxerem à literatura brasileira, originalidade e modernidade.

7) A Academia solicitará dos escritores modernos, premiados ou não por ela, trabalhos originais para a sua revista." (11)

Un proyecto de esa índole no podría tener aceptación dentro del baluarte del pasadismo; la Academia, en su cuidada y elegante respuesta a Graça Aranha, manifiesta que no puede "tener una actitud literaria extremada" y que, dentro de esa orientación ecléctica, todo es permitido desde que se busque "la belleza en sí" ... "todo es legítimo en arte con la condición de tener "Belleza" y "sinceridad"

El concepto de la "Belleza en sí" es muy discutido entre los modernistas brasileños, empeñados en la construcción de una obra coherente con el tiempo y con el medio. Graça Aranha comenta que "ningún perjuicio es más perturbador a la concepción del arte que el de la Belleza." (13) "El arte no reside solamente en aquella sensación indeterminada de lo que convencionalmente se llama belleza. Qué es la belleza ? Nada más indefinible e incierto. La belleza en sí, la belleza trascendente, es una idea abs -

(11) - traducción del texto en la página 61

tracta, cuyo subjetivismo es infinitamente variable. Lo bello es un perpetuo equívoco entre los hombres." (14)

Mario de Andrade, para quien la poesía es comunicación, concibe el arte no solamente como belleza sino como " la expresión de los sentimientos, de los pensamientos por medio de la Belleza". (15) No debe haber en el artista la preocupación consciente de fabricar la Belleza". (16) ella debe existir naturalmente y no dominar como finalidad principal la creación. La Belleza no estará ausente de la poesía modernista, pero "no debe ser un fin. La Belleza es una consecuencia." (17)

En la conclusión del parecer de la Academia, sobre el proyecto de Graça Aranha, se lee: "sólo el pasado da la materia de la poesía." Posición que mantiene los vínculos estériles que el grupo de vanguardia quiere destruir y, por lo tanto, anti-modernista.

Nutrirse de un pasado ajeno a la esencia del "ser brasileño" significa para los promotores de la Semana del 22, perpetuar lo rancio en la literatura y retroceder en lo social. Hay que ser contemporáneo y eso sólo se consigue plenamente descendiendo a los orígenes remotos, a la conciencia colectiva, redescubriendo el Brasil y, a la vez, participar en las mutaciones e influir en ellas. Ese es el trabajo al cual el Modernismo se entrega intencionalmente.

<u>La actualización de la inteligencia brasileña y</u>
<u>La estabilidad de una conciencia creadora nacional</u>

Frutos de esa labor de proselitismo y de necesaria prospección interior, son el segundo y el tercer principios que ,

según Mario de Andrade, el Modernismo supo imponer a la realidad cultural brasileña: La actualización de la inteligencia brasileña y La estabilidad de una conciencia creadora nacional.

Las corrientes europeas llegaron siempre con años de retraso al Brasil y cuando ya estaban totalmente consagradas hacían su aparición en la literatura y en las artes en general. Fueron siglos de coloniaje intelectual sin posibilidad de cambio, pese a la constante nativista que siempre se asomó en la literatura brasileña. A excepción del romanticismo, considerado como el primer intento consciente de la literatura brasileña de actualizar la temática y la lengua, todo lo demás, se ha recibido de segunda mano.

El Modernismo, ayudado por las conquistas técnicas, por la facilidad de comunicaciones, centra al hombre brasileño dentro de la corriente universal, actualizándolo y, por otro lado, abre las puertas hacia el intercambio y el conocimiento de la cultura brasileña dentro del propio país.

El centralismo cultural - herencia de la Monarquía - no cambio mucho con el advenimiento de la República. La escasa vida cultural que existía en la mayor parte de los Estados federativos ayudaba a mantener el centralismo y, aún en las Capitales de los Estados donde había una floreciente vida intelectual, como São Paulo y Recife, ese hecho no afectaba de ningún modo la hegemonía de Rio de Janeiro. Un escritor, si bien influyente y de prestigio en su Estado, sólo podría decirse consagrado en definitivo, después del respaldo que le diera la Capital de la República. Eso no impedía, sin embargo, la constante formación, en los Estados

federativos, de centros literarios de mayor o menor importancia;no obstante a esos esfuerzos, la realidad es que, en la opinión general, "fuera de Río no había salvación literaria posible."

El Modernismo va a cambiar ese estado de cosas. Comienza lentamente a descentralizarse la cultura brasileña. El grupo pionero de São Paulo - Mario de Andrade, Menotti del Picchia , Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Agenor Barbosa, Plínio Salgado, Cândido Motta Filho, Anita Malfatti y Victor Brecheret- , desencadena, a partir de 1920, el debate sobre las ideas estéticas vigentes y la actitud de iconoclastía y de rechazo que manifiestan por ellas, a través de sus obras y de sus artículos, empieza a contagiar los medios culturales de otros Estados del Brasil.

El antagonismo entre "pasadistas" y los, por aquel entonces, llamados "futuristas" se acentúa cada vez más hasta culminar en la Semana de Arte Moderno del 22, en la cual participaron también intelectuales de Río de Janeiro, como Graça Aranha, Ronald de Carvalho, la pianista Guiomar Novais y el compositor Villa Lobos.

El aislamiento se rompe poco a poco y el grupo paulista, reeditando la versión moderna de los "bandeirantes", sale del estrecho marco de la provincia y se dispone a viajar por el Brasil, haciendo obra de proselitismo y acercamiento. Los escritores y artistas que antes vivían aislados y desconocidos unos de los otros, comienzan a despertar para una nueva realidad, hacen circular rápidamente las ideas, intercambian experiencias y se proyectan más allá del ámbito regional.

En varios puntos del país coinciden las inquietudes y por todo el Brasil hay ecos de la Semana de Arte Moderno de São Paulo; Guilherme de Almeida, Mario de Andrade, Menotti del Picchia y otros viajan por varios Estados y algunos como Mario de Andrade descubren el Nordeste y la Amazonía (igual que Raúl Bopp más tarde) - fuentes inagotables del folclore brasileño. De la misma manera que, en el Modernismo Hispanoamericano, la vocación viajera de Darío y de Chocano acerca a los países de Hispanoamérica, los modernistas del año 22, interacercan los Estados brasileños, propiciando la rápida circulación de las ideas renovadoras del movimiento.

Las preocupaciones puramente estéticas de la primera fase modernista dan lugar, a partir de 1926, a un interés desusado por la problemática del hombre brasileño en todos sus aspectos, que se revela en los estudios sociológicos, en el gusto por las investigaciones históricas, por la participación activa en la vida política nacional, por la serie de estudios sobre el negro y el indio brasileños, el interés por el documental. Se acentúan sobremanera el regionalismo, entendido como elemento integralizador de las tradiciones brasileñas y la expresión más pura de su folclore.

Todo ese proceso de revisión de la temática brasileña llevará a la estabilidad de una conciencia creadora nacional, que abarca no solamente el campo específico de la literatura sino también los estudios históricos y sociales, la educación, con la creación de las Facultades de Filosofía, Ciencias y Letras cuya influencia ha sido decisiva en la formación de los cuadros de intelectuales y profesores, en el avance de los editoriales, en el incremento de las revistas especializadas, en la importancia creciente de la arquitectura, de las artes plásticas, de la música y la total renovación del teatro.

(11) - Traducción:

1) El diccionario, que la Academia pretende hacer, será del "Diccionario Brasileño de la Lengua Portuguesa". En él serán incorporados todos los vocablos y frases del lenguaje corriente brasileño, impropiamente llamados brasileñismos. Los "portuguesismos" o expresiones del lenguaje usado exclusivamente en Portugal, sin uso corriente en el Brasil, no serán introducidos en ese diccionario brasileño de la lengua portuguesa.

2) La Academia no aceptará para sus concursos:

a) poesías parnasianas, árcades o clásicas;

b) poesías, novelas, novelas cortas, cuentos o cualquier trabajo de ficción, de asunto mitológico, que no sea del folclore brasileño, tratado con espíritu moderno;

c) Obras de historias extranjeras, antigua o moderna. Las obras históricas brasileñas deben ser tratadas con el espíritu crítico moderna, que sabe situar el pasado y libertarse del pasadismo.

3) La Academia promoverá conferencias públicas, hechas por los académicos, exclusivamente de asuntos actuales filosóficos, estéticos, literarios o sociales, que se relacionen con la cultura brasileña.

4) Todos los trabajos publicados por la Academia, las conferencias de los académicos y las obras premiadas por la Academia, serán en lenguaje corriente, usual, expurgadas de todo arcaismo, o de expresiones del denominado clasicismo verbal portugués.

5) La Academia hará cada semestre un estudio crítico moderno del movimiento literario brasileño, tomando en cuenta, principalmente, las nuevas corrientes literarias, filosóficas y artísticas.

6) La Academia imprimirá las obras de los jóvenes escritores, que no encuentren editores y aporten a la literatura brasileña originalidad y modernidad.

7) La Academia solicitará de los escritores modernos, premiados o no por ella, trabajos originales para su revista."

(1) - Mario de Andrade - "Obras Completas" - II - "Poesías Completas" - Prefácio Interessantíssimo - pg. 29
-Livraria Martins Editôra SA - São Paulo - 1955

(2) - "Cartas de Mario de Andrade a Manuel Bandeira" - pg. 45
Organização Simões Editôra - Rio de Janeiro - 1958

(3) - Mario de Andrade - "Obra Imatura" - "A Escrava que não é Isaura" - pg. 224
Livraria Martins Editôra SA - São Paulo - 1960

(4) - Mario de Andrade - "Mestres do Passado" - texto reproducido de "Antecedentes da Semana de Arte Moderna" - pg. 257 de Mario da Silva Brito.

(5) - Manuel Gonzalez Prada - "Páginas Libres" - Tomo I, pg. 68
Discurso en el Politeama - Ediciones Páginas Libres - Lima - 1960

(6) - Manuel Gonzalez Prada - pg. 36/37 - obra citada.

(7) - "O Curupira e o Carão" - Plínio Salgado - Menotti del Picchia - Cassiano Ricardo - Editorial Helios Ltda. São Paulo Pg. 37

(8) - Id., ibidem - pg. 38

(9) - Id., ibidem - pg. 50

(10) - Graça Aranha - "O Espírito Moderno" - 2ª edição
Cia. Editôra Nacional - São Paulo - pg. 52

(11) - Graça Aranha - obra citada - pg. 67

(12) - Graça Aranha - obra citada - pg. 69

(13) - Graça Aranha - obra citada - pg. 12

(14) - Graça Aranha - obra citada - pg. 79

(15) - (16) y (17)

Mario de Andrade - "A Escrava que não é Isaura" de la "Obra Imatura" - pg.

## LA IMAGEN DEL POETA MODERNISTA

### El poeta-sacerdote: -

En "Dilucidaciones" se encuentra esta declaración de Darío: "Jamas he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra." (.... ) "La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas, lo contiene todo por la virtud demiúrgica. Los que la usan mal, serán los culpables si no saben manejar esos peligrosos y delicados medios." (1)

Hay dos puntos importantes a resaltar en ese párrafo: primeramente, la defensa del verdadero ejercicio de la poesía, tal como es practicado por Darío - "jamás he manifestado el culto exclusivo de la palabra por la palabra" - en contra del encarnizado enfoque de la crítica que tanto ha discutido en él y en el Modernismo, el hacer arte por el arte, el aspecto exterior de su poesía, su excesiva musicalidad, lo frívolo de sus temas, su exotismo. Esos defectos que, en realidad han existido, pertenecen, sin embargo, a aquella parcela del Modernismo que no supo manejar los "delicados y peligrosos medios" de expresión. La palabra en manos de la mediocracia imitadora se ha vuelto instrumento de la oratoria hueca, vacía, sin contenido. Por eso, Darío temía tanto a sus imitadores, a la "plaga colorista y artística" y despreciaba a los "desahogados dilettanti y a los industriales de la literatura".

El verdadero poeta, sin embargo, sabe usar las palabras, puesto que ella es el principio activo por excelencia, la mediadora entre el mundo real de los sentidos y el mundo ideal del pensamiento, el puente que vence "el tiempo y el espacio". De ahí - este es el segundo punto importante - se llega a la concepción del

poeta-sacerdote de ese culto a la Belleza, con poderes demiúrgicos, que lo hace depositario del don carismático. Cuando él habla, lo hace en diferentes lenguas, de tal manera que, él que lo entiende, lo interpreta a su gusto, transformando el lenguaje, por su virtud inherente, en una fuente inagotable de posibilidades de comunicación.

Ese carácter divino de la poesía, como un don supremo concedido a una minoría capaz de "entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado de después", está expresado por Darío en innumerables oportunidades, pues, como poeta, se sentía un ser de elección:

"Torres de Dios ! Poetas !
Pararrayos celestes
que resistes las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes
rompeolas de las eternidades."

Darío había dicho: "Para mí, el poeta tiende, por una parte, a la naturaleza, y entonces confina con los artistas plásticos; por otra parte, se junta con los sacerdotes y entonces sube hacia la divinidad. De allí el símbolo, que manifiesta la idea con el encanto de la forma, y está animado por un vago y poderoso misterio. Atraer ese raro espíritu del poeta a las agitaciones que conmueven a lo común de los hombres, es hacerle enredarse en sus grandes alas. Es el caso del "Albatros" de Baudelaire."(2)

Es así como el poeta del Modernismo Hispanoamericano, sacerdote del culto de lo inefable y de la Belleza, es el intérprete del "secreto ideal" y se aisla en su "torre de marfil", con acentuado desprecio por la "mayoría opaca y sorda." Pero aún así la marea de la vida lo alcanza y Darío conoce la fragilidad de esa "torre de marfil" y sabe que ella es el refugio de un alma "sentimental, sensible, sensitiva",

" y tímida ante el mundo, de manera
que, encerrada, en silencio, no sabía
sino cuando en la dulce primavera
era la hora de la melodía ..." (3)

A medida que esa alma tímida madura, ya no le basta la estrechez de su aislamiento y quiere "penetrar en el alma de los demás y hundirse en la vasta alma universal:"

" La torres de marfil tentó mi anhelo,
quise encerrarme dentro de mí mismo,
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo."(4)

En su deseo de mayor comunicación, Darío trata de encontrar el equilibrio entre el mundo real y el mundo ideal y se observa, en los títulos de su obra, una secuencia bastante significativa: "Azul", "Los Raros", "Prosas Profanas" - fase estetizante - "Cantos de Vida y Esperanza", "Cantos Errantes", "Poemas de Otoño", "Canto a la Argentina" - fase de mayor compromiso con los problemas de su tiempo y de su medio, un acercamiento a la condición humana-. El reconoce, en el Prefacio de "Cantos de Vida y Esperanza": "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas:" Es sin duda una forma de concesión, pues, Darío, espíritu raro, sacerdote de culto divino de la poesía, acepta enredarse en las agitaciones de la vida, despojarse de su voluntad de aislamiento, en su deseo de ser comprendido por todos y su poesía se vuelve cada vez más clara, más sencilla e interior, más humana.

Este deseo de Rubén de ir hacia las muchedumbres, conciliando su orgullo de creador y las contingencias del hombre común, recuerda la crítica que Mario de Andrade hacía del hermetismo en

poesía y de su deseo de ser entendido: "Sé muy bien la repugnancia que nos dá, a nosotros, poetas de nosotros, cualquiera concesión, hecha a los demás. Y esa concesión es necesaria, sin embargo. Es preciso acabar con ese individualismo orgulloso que hace de nosotros dioses y no hombres. Hoy yo soy muy humilde. Mi mayor deseo es ser hombre, entre los hombres. Transfundirme. Amalgamarme. Ser entendido. Sobre todo eso. QUIERO SER ENTENDIDO. Porque si es verdad que Dios me dió alguna cosa de superior, es por un deseo de que los demás se beneficien de ello." (5)

Idéntico sentido tiene las palabras de Darío, en "Opiniones", al comentar la imponente ceremonia del entierro de Zola: "Estas grandes conmociones tan solamente las causan los que salen de las aisladas torres de marfil, cristal o bronce, del arte puro. Hay, para lograr tamañas coronas, que ser fuente y pan para los demás, conformándose con el propio dolor, hermano de la gloria. Hay que convencerse de que no se ha venido con el mayor don de Dios a la tierra para tocar el violín, o el arpa, o las castañuelas o la trompeta. Tocarlas, sí, para universal gozo y danza dionisiaca, en paz y fiesta común con todos." (6)

Este anhelo de identificación con los demás, de aceptar su parecido con todos los hombres, de participar más ampliamente en la fraternidad humana, no disminuye, sin embargo, su condición de poeta-sacerdote, de "torre de Dios", de mediador entre los hombres y la Belleza - condición además que ha sido para Rubén y para los demás poetas uno de los soportes sobre el cual reposa toda la creación del Modernismo Hispanoamericano.

(1) - Rubén Darío - "Poesías Completas" - "Dilucidaciones"
Edición citada anteriormente - pg. 794

(2) - Rubén Darío - "Obras Completas" - Vol. IV - pg. 740
Edición ya citada.

(3) y (4) - Rubén Darío - "Poesías Completas" - Cantos de Vida y Esperanza - pgs. 706/7

(5) - "Cartas de Mario de Andrade a Manuel Bandeira" - pg. 22
Organização Simões Editôra - Rio de Janeiro - 1958

(6) - Rubén Darío - "Obras Completas" - Vol I - pg. 230

El poeta-hacedor

En el Modernismo brasileño, el poeta pierde su caracter sacerdotal, demiúrgico, primeramente, porque en la etapa inicial del movimiento él aparece como el demoledor sistemático del pasado, como el destructor del esquema tradicional y, en segundo lugar, porque el "estado de gracia" es sustituido por "el estado de inocencia".

Sería, sin embargo, una afirmación incompleta decir que el poeta del Modernismo brasileño ha perdido radicalmente su condición de hierofante, puesto que, en las dos líneas de fuerza que dominan las ideas estéticas del periodo 1922-1930, - una representada por Mario de Andrade y la otra por Oswald de Andrade- la primera de ellas mantiene el concepto, con un nuevo enfoque, del poeta como ser de excepción. Será solamente con Oswald de Andrade, como veremos más adelante, que el poeta adquiere la dimensión del constructor de un nuevo orden formal, del inventor de una nueva disposición para los materiales, dejando de lado, completamente, la función de mediador, de intérprete del mundo ideal.

La imagen del poeta modernista brasileño está vinculada, desde luego, a la concepción del Arte, y en ese caso, específicamente de la poesía.

Em "A Escrava que não é Isaura" - pequeño ensayo sobre estética modernista - Mario de Andrade considera la poesía como comunicación que debe "recrear en el espectador una conmoción análoga a la del que la sintió primero" (1). En la génesis de la creación poética está la "conmoción" que provoca el Lirismo Puro, el cual, sumado a la Crítica (en el sentido de esteticismo, de trabajo) y a la Palabra, dá como resultado la Poesía. Según él, ha completado la fórmula de Dermée: Lirismo + Arte = Poesía.

El Lirismo Puro, originado por una "conmoción", "es libre, no depende de nosotros, ni depende de nuestra inteligencia", y produce un estado especial, una transformación interior que predispone al acto creador. Coincide con Valéry, al explicar esos "états poétiques": "ils se sont produits sans cause apparente, à partir d'un accident quelconque; ils se sont développés selon leur nature, et par là, je me suis trouvé écarté pendant quelque temps de mon régime mental le plus fréquent. Puis, je suis révenu à ce régime d'échanges ordinaires entre ma vie et mes pensées, mon cycle étant achevé. Mais il était arrivé qu'un poème avait été fait, et que le cycle dans son accomplissement, laissait quelque chose après soi" (2).

La inspiración de los románticos, considerada como el principio creador por excelencia, está muy lejos de ese Lirismo Puro o de ese "estado poético" que, si bien, constituyen el punto de origen de la creación, son insuficientes por si solos para producir la obra poética. "En toda craación se dá un esfuerzo de voluntad" (3), explica Mario de Andrade y al lirismo es necesario agregar un intenso trabajo de crítica para alcanzar, a través del instrumento artístico - el lenguaje - un "máximo de expresión".

El "orden intelectual" es sustituido por el "orden subconsciente" y por ese motivo "en la poesía modernista el lirismo puro está expresado con el mínimo de desenvolvimiento que sobre él pueda practicar la inteligencia" (4).

Frente a ese enfoque de la realidad, el poeta modernista ya no tiene Verdades, sino su V̄erdad, su verdad indivi

---

(2) "ellos se producen sin causa aparente, a partir de un incidente cualquiera; se desarrollan según su naturaleza y, por eso, me encontré alejado durante algún tiempo de mi régimen mental más frecuente. Luego, regresé a ese régimen de trueques ordinarios entre mi vida y mis pensamientos, habiendo terminado mi ciclo. Pero sucedió que un poema había sido hecho, y que el ciclo, en su duración, dejaba algo detrás de sí."

dual. "La verdad de una idea ya no consiste, como para todo el mundo, en su adecuación a la realidad exterior, puesto que para ésta no tienen sino desprecio; ella consiste en cierto estado de conciencia esencialmente personal, con el cual, por esta razón, las palabras de discusión y de verificación no tienen sentido"(5).

Mario ha escrito "A Escrava" en 1922, pero la publicó solamente en 1924, y en el "Posfacio" del libro comenta que muchas de sus ideas, en esos dos años que han transcurridos, se han transformado, entre ellas, la referente a la "bancarrota de la inteligencia", opinando que la "inteligencia procedió negativamente apagándose ante los otros dominios del ser." Habiendo partido del "lirismo subconsciente", Mario acaba por restaurar la inteligencia, se no en su "superioridad y prioridad", por lo menos, en el "dominio, la orientación" que le cabe. Y concluye el "Posfacio" afirmando: "es nuevamente la inteligencia la que pronuncia el "he dicho".

A propósito de la reincorporación de la inteligencia los quehaceres del ejercicio creativo, en la estética moderna, advierte J. Benda, al comentar "la voluntad consciente" de Valéry: "La doctrina (muy alejandrina) consiste, entonces, no tanto en desterrar la inteligencia de la literatura, sino, por el contrario, en admitirla como soberana (bajo forma de trabajo artístico, no de esfuerzo de análisis, ni de penetración de lo real) para oponerla a los elementos de efectividad que pueden entrar en la composición de la obra literaria: la inspiración, y, más generalmente, los impulsos del corazón" (6).

Muchas veces, Mario de Andrade criticó el experimentalismo, la falta de preparación de los artistas contemporáneos y, de manera especial, de los poetas modernistas. Cree que el artesanato es indispensable al artista que desea conocer los secretos de los materiales que va a manipular. El concibe la manifes-

tación artística, organizada en tres etapas: "una: el artesanato, la única verdaderamente pedagógica, que es el aprendizaje del material con que se hace la obra de arte. Otra manifestación de la técnica es el virtuosismo, llamémoslo así, en la falta de palabra específica. Entiendo aquí por virtuosismo del artista creador, el conocimiento y práctica de las diversas técnicas históricas del arte - en fin, el conocimiento de la técnica tradicional" (7)" ....."Finalmente, la tercera y última región de la técnica es la solución personal del artista al hacer la obra de arte"(8).

A simple vista, parecería que, al considerar la"solución personal", como la última región de la técnica, Mario sustrae de la poesía su "aura" tradicional y confía en que el poeta, sin el impulso lírico, pueda crear su universo poético. No hay tal contradicción entre su fórmula:Lirismo Puro + Crítica+ Palabra = Poesía y la "solución personal" aliada a la técnica. Si él acepta como fundamental para la poesía moderna, la varieda de temas (no hay temas antipoéticos), la rica veta del subconsciente, la simultaneidad, la síntesis y la rapidez, todos esos elementos sometidos a un riguroso tratamiento técnico, escapa, sin embargo, a esa "solución personal", una partícula imponderable, imposible de ser aprehendida y que cae dentro del ámbito de lo inefable. El poeta de Mario de Andrade, además de ser un obediente artesano y un técnico que investiga con "voluntad estética", dejando de lado el exceso de individualismo, profundizando en su cosmovisión, es tambien un inspirado participante del misterio.

En la carta a Manuel Bandeira, del 26 de Noviembre de 1928, Mario habla del poema "Noturno da Rua da Lapa" y lo califica como una de las "cosas más intensamente líricas que he leído en mi vida" y prosigue: "Y cabe aquí una disertación comparativa entre el semi-irónico en tí y en Oswald. En el "Noturno" tú ganas la partida, pero de cuerpo entero. Es que en tu poesía

entra un elemento que Oswald, un gordo de alma y cuerpo, no tiene: misterio. Oswald emplea irónicamente lo sentimental. Tú empleas sentimentalmente lo irónico. Y por eso, poseeslа posibilida de poner más misterio en las cosas" (9).

El misterio para Mario, sin embargo, no va en desmedro de la actitud crítica que todo poeta debe ejercer con riguroso criterio y vigilancia. Las dificultades que se presentan al poeta para transmitir el estado poético por medio de la palabra, no pueden ser resueltas apenas por el impulso lírico o por una dosis de misterio; hace falta resolver una serie de problemas que la creación misma plantea, intentar múltiples opciones para llegar al poema, al verdadero poema que, al contrario del lenguaje ordinario, "ne meurt pas pour avoir vécu: il est fait expréssement pour renaître de ses cendres..." (10).

Salido del parnasianismo, Mario nunca se curó totalmente de su primera ligazón literaria, lo cual, sin embargo, no le impidió de realizarse como artista moderno. Inserido sólidamente en su tiempo, buscó con una lucidez ejemplar activar la vanguardia, reconociendo su papel de "fuerte agenciador del movimiento" y de "poco donador de Belleza". Nunca lamentó no estar predestinado a grande artista cuyo destino "es aquella permanencia despues de la muerte, aquella actividad ciertamente más fecunda y menos propiamente humana que divina, de crear el descanso, el placer, la evasión de este mundo que la Belleza dá"(11).

Esas palabras de sentido tan clásico nos muestran un Mario de Andrade salvaguardando aquella parte del pasado que constituye lección para ser meditada y no reproducida.

A través del itinerario de Mario-poeta, se puede establecer algunos puntos fundamentales de la función del poeta moderno, según la concepción marioandradina:

1 - La importancia de expresar "lo único", "lo ori-

ginal" de su tiempo y de sí mismo:

"Costumo andar sozinho"(12)

.....

".....Agora não me digam que ando à procura da originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha". (13)

significando que dependerá sólo de sí mismo y que sus ideas serán más originales a medida que representem una cogitación personal, un hallazgo suyo, una fórmula única.

2 - En la creencia de que

"..... versos não se escrevem para leitura de olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se, choram-se." (14)

coincidiendo nuevamente con Valéry, cuando afirma que "un poème ne devienne poème, comme un morceau de musique, que lorsqu'on l'entend resonner dans toute sa valeur. Quand il est sur le papier, on est tenté de faire abstraction du principal, sa valeur intégrale, et donc de le juger sur une lecture des yeux. Rien de plus étranger à la poésie. Par conséquent, toutes les fois qu'il s'agit de poésie et de poéte, c'est du poème en acte qu'il s'agit, et le vers n'a qu'une définition possible; c'est une "manière de dire".... Chaque fois que vous aurez affaire à un poème, s'est toujours sonnant dans une bouche humaine." (15)

---

(12) "Acostumbro andar solo".

(13) "....Ahora no me digan que ando a procura de la originalidad, porque ya descubrí donde estaba, me pertenece, es mía."

(14) ".....versos no se escriben para lectura de ojos mudos. Versos se cantan, se gritan, se lloran."

(15) "Un poema no deviene poema, como un trozo de música, sino cuando se le oye resonar en todo su valor. Cuando se halla en el papel, se siente tentación de hacer abstracción de lo principal, de su valor integral, y luego juzgarlo sobre la base de una lectura visual. Nada más extraño a la poesía. En consecuencia, todas las veces que se trata de poesía y de poeta, es del poema en acto de que se trata, y el verso no tiene sino una definición posible: es una manera de

Es la reivindicación del "lenguaje activo" que, según J. Benda, "es el retorno a las literaturas primitivas, destinadas a ser declamadas, en tanto que una de las peculiaridades de la civilización ha sido considerar la literatura en tanto que lectura."(16) Como consecuencia, la metrificación es despreciada, para ceder lugar a los "ritmos interiores de los cuales el poeta no tiene que dar cuenta a nadie, y, algunas veces, fantasías expresivas, pausas respiratorias, efectos cómicos, etc."(17)

3 - En el sentido de precariedad del arte. El principio de la libertad creadora, la valorización del subconsciente, la falta de un mundo coherente y estable, el cambio de los valores, o mejor, la imposibilidad de creer en un valor fijo, la "movilidad" del pensamiento moderno, conducen al artista a un sentimiento de completa precariedad de su forma de Arte.Esa contingencia sel arte ya se asomaba en Darío al decir: " No creo preciso poner cátedra de teorías de aristos. Aristos, para mí, en este caso, significa, sobre todo, independientes. No hay mejor excelencia. Por lo que a mí toca, si hay quien me dice, con aire alemán y con lenguaje un poco bíblico: "Mi verdad es la verdad", le contesto: "buen provecho". Déjeme usted con la mía, que así me place, en una deliciosa interinidad." (18)

Ese sentido de la precariedad de la forma de arte, que ya despuntaba en Darío, se agudiza en el poeta modernista brasileño, por ser él participante de un mundo fragmentario y caótico, expuesto a todas las contingencias de sus "disociasiones íntimas" y al llamado de la multiplicidad exterior, llevándolo a rechazar los valores codificados y aceptar los de esen-

---

decir... Toda vez que tengais que ocuparos de un poema, ha de ser siempre resonando en una boca humana."

cia perecedera.

Cuando Mario de Andrade termina de exponer su teoría sobre el "verso harmónico", pregunta:

> "Que tal? não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construi." (19)

y al terminar el "Prefacio Interessantíssimo" declara:

> "Está acabada a escola poética "Desvairismo" Próximo livro fundarei otra." (20)

Haroldo de Campos señala, al analizar ese fenómeno en la poesía de Oswald de Andrade: "El nuevo arte es un arte en el horizonte de lo precario que se despoja de los nobles y exclusivos implementos de lo eterno, para incorporar la categoría de lo contingente." (21)

Llegamos, por lo tanto, a la definición de un poeta que, si bien no participa del mundo carismático de Rubén y de los modernistas hispanoamericanos, acepta el impluso lírico,"el estado poético", "la atmósfera de indeterminación", como punto de partida para el misterio de la creación poética, que se hace, como todo trabajo del espíritu, siguiendo una elaboración minuciosa, sujetándose a todas las contingencias de las tentativas y de las opciones en el esfuerzo de adecuar, con originalidad y perfección, el pensamiento a la palabra.

"El moto lírico despierta el deseo de actuar"(22) llevando el poeta a realizar el poema. Se retoma, de esa manera, el sentido etimológico del <u>poïen</u> - hacerlo - enunciado por Valéry, y se llega a la concepción del <u>poeta-hacedor</u>, de "celui qui s'achève en quelque oeuvre", restringida aquí en el sentido de "oeuvre de l'esprit". "Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous

---

(19) "Qué tal? Pero no se olvide que otro vendrá a destruir todo lo que he construido."

(20) "Se acabó la escuela poética "Desvairismo" En el próximo libro fundaré otra."

les moyens physiques qui lui peuvent servir." (23)

Dentro del ámbito de ese concepto, se alinean, con diferentes matices, varios poetas del Modernismo Brasileño, entre ellos, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, buscando conciliar el misterio del acto creador y el ejercicio de la crítica, considerados ambos como actividades de una forma de energía espiritual de naturaleza especial (24), que es condición del poeta.

(1)-Mario de Andrade - "A Escrava que não é Isaura" de la "Obra Imatura" - pg. 203 - Livraria Martins Editôra São Paulo - 1960

(2) - Paul Valéry - "Varieté V" - pg. 135 - "Poésie et Pensée Abstraite" - Gallimard - 1945

(3) y (4)-Mario de Andrade - obra citada - pg. 243 y 205

(5) - Julien Benda - "El triunfo de la literatura pura" - pg. 127 - Argos - Buenos Aires - 1948

(6) - Julien Benda - obra citada - pg. 130

(7) y (8) - Mario de Andrade - "O Baile das Quatro Artes" - Livraria Martins Editôra

(9) - "Cartas de Mario de Andrade a Manuel Bandeira" Organização Simões Editôra - Rio - 1958

(10) - Valéry - obra citada - pg. 151

(11) - "Mario de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros" pg. 149 - Editôra do Autor - Rio de Janeiro - 1968

(12) (13) y (14) - Mario de Andrade - "Poesias Completas" - "Prefácio Interessantíssimo" - pags. 27, 30, 31. Livraria Martins Editôra SA - São Paulo - 1955

(15) - Julien Benda - obra citada - pg. 49

(16) - Julien Benda - obra citada - pg. 50

(17) - Mario de Andrade - "A Escrava que não é Isaura" -pg. 228

(18) - Rubén Darío - "Poesías Completas" - Dilucidaciones -pg. 789 - Aguilar SA -Ediciones - Madrid - 1954

(19) y (20) - Mario de Andrade - "Prefácio Interessantíssimo" pgs. 23 y 32

(21) - "Poesias Reunidas de Oswald de Andrade" - pg. 24 - Introdução e Organização de Haroldo de Campos - Difusão Européia do Livro - São Paulo - 1966

(22) - Mario de Andrade - "A Escrava que não é Isaura" -pg. 286

(23) - P. Valéry - obra citada - pg. 300 - "Cours de Poétique"

(24) - P. Valéry - obra citada - pg. 156 - "Poésie et Pensée Abstraite".

El poeta desacralizado.-

El 18 de Marzo de 1924, Oswald de Andrade publi - ca, en el "Correio de Manhã", el "Manifesto da Poesia Pau-Bra - sil" (1)que constituirá el punto de partida de la otra línea de fuerza que se hace presente en el desarrollo del Modernismo Bra sileño. Sintetizando ideas que estaban en el ambiente brasile- ño de la época (actualización de la poesía, mirada hacia aden - tro, rescate de la pureza genésica, yendo a las fuentes de la brasilidad, el uso del lenguaje cotidiano, etc.) y otras que circulaban entre la vangurdia europea (la libertad y la inven- ción creadoras, la aventura poética, etc), Oswald de Andrade ex pone el sentido de la ruptura histórica y el impulso revolucio- nario que fermentaba en el seno de los modernistas del 22.

"A Poesia existe nos fatos" - con esa aserción , se abre el "Manifesto Pau-Brasil". No hay separación entre el artista y el mundo fenomenológico, pero, tampoco debe haber transposición de los hechos con sentido naturalista; la obra de arte se realiza en la materia, a través del artificio creador y de los nuevos mecanismos del lenguaje, que el artista moderno ya tiene a su disposición o los inventa. La realidad ya no es algo que se mira desde afuera, dando de ella una simples impre sión, sino algo que se interpreta desde adentro y que se vive des de el interior.

Ese comportamiento amplía considerablemente el cam- po poético, pues todo son hechos estéticos "revertiendo en rique- za": "Las chozas de azafrán y de ocre en los verdes de la Barria- da, bajo el cielo brasileño". "La riqueza de los bailes y de las frases hechas". "La formación étnica rica. Riqueza vegetal. "La cocina". (....) "Hablar difícil". "El bachiller".

"A Poesia para os poetas"- El arte contemporaneo afirma, con especial insistencia, su esencialidad y su naturaleza original. El artista ha adquirido consciencia de su libertad y ha buscado para su arte el lenguaje específico.que le correspondía. Por otro lado, "Los hombres que sabían todo se deformaron como gomas infladas. Reventaron." Se regresa a la especialización: "Filósofos haciendo filosofía, críticos, crítica, amas de casa, tratando de cocina". Por ese motivo, el peeta tambien organiza su mundo, original y autónomo: "La poesía para los poetas. Alegría de los que no saben y descubren".

Oswald insurge contra el viejo criterio que consideraba el arte como subsidiaria de lo social: "Hubo la inversión de todo, la invasión de todo: el teatro de tesis y la lucha en el escenario entre morales e inmorales. La tesis debe ser decidida en guerra de sociólogos, de hombres de ley, gordos y dorados como Corpus Juris". Rescata el carácter específico del arte y reclama: "Agil el teatro, hijo del saltimbanqui. Agil e ilógico. Agil la novela nacida de la invención. Agil la poesía."

"A inocência construtiva"- "La mente del hombre moderno, que no está arraigado en una colectividad de comunes credos, filosofía y visión de la vida, es desesperanzadamente caótica. Aún las colectividades o cuasi-unidades de razas, naciones, clases y grupos profesionales se inclinan a un antagonismo mutuo que conduce al aislamiento o a la destrucción. De esta suerte, el caos psiquico de un mundo de dobles personalidades se ve enfrentado a la multiplicidad de un mundo "deshecho en fragmentos". El sujeto y el objeto del arte moderno se hallan, en consecuencia, en un estado similar de desintegración". El artista moderno es víctima, por una parte, de sus disociaciones íntimas; por otra parte cede a la multiplicidad externa de la cual

tiene clara conciencia. (...) Reduce "el mundo de las apariencias a fragmentos... volviendo a acomodar estos fragmentos de acuerdo a un nuevo orden" (2) Estas observaciones de Hatzfeld, al comentar el arte moderno, se aplican al proceso analizado por Oswald de Andrade: "Así, la revolución indicó apenas que el arte se había vuelto hacia las elites. Las elites comenzaron desmanchando. Dos frases: la, la deformación a través del impresionismo, la fragmentación, el caos voluntario. De Cézanne a Mallarmé, Rodin y Debussy hasta ahora. 2a., el lirismo, la presentación en el templo, los materiales, la inocencia constructiva". El poeta de Oswald de Andrade desintegra primeramente los elementos de la realidad, para luego reunirlos en una "nueva e imposible síntesis". Dando una respuesta polémica, en su negación de la realidad, el artista se entrega al experimentalismo, a un anhelo de pureza y al deseo de encontrar un lenguaje "natural y neológico". Por consiguiente, el poema- fabricado con los elementos organizados de la rebelión - resulta un objeto que la invención del poeta despojó de su sacralidad, de su carga de "ethos" y lo ha convertido en un objeto para ser consumido. Haroldo de Campos señala en su excelente estudio "Uma Poética da Radicalidade" que, "en el "Manifesto Pau-Brasil" se observa claramente ese movimiento pendular destrucción/construcción" (...) "La poesía de Oswald de Andrade acusa de esa manera ambas vertientes: la destructiva, desacralizante, y la constructiva, que rearticula los materiales preliminarmente desierarquizados." (3)

"Movimento de reconstrução geral" - Para Oswald de Andrade, la poesía "pau-brasil" sería "la primera construcción brasileña en el movimiento de reconstrucción general." Mas, "como la época es milagrosa, esa construcción, que sucederá a la fragmentación, tendrá tambien sus leyes nuevas, de acuer-

do a su tiempo: "El trabajo contra el detalle naturalista -por la síntesis; contra la morbidez romántica - por el equilibrio geométrico y por el acabado técnico; contra la copia, por la invención y por la sorpresa" Las leyes, sin embargo, no son suficientes para realizar esa construcción de materiales puros, hace falta "ver con ojos libres" y dentro de "una nueva perspectiva". Substituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: "sentimental, intelectual, irónica, ingenua". Y complementarla con "una nueva escala": "La propaganda produciendo letras mayores que torres. Y las nuevas formas de la industria, de los transportes, de la aviación. (...) Laboratorios y oficios técnicos. (...) Lo correspondiente de la sorpresa física en arte". Hay en ese llamado a las conquistas técnicas, visible influencia del futurismo y al mismo tiempo, otro aspecto que fue señalado por Haroldo de Campos: "la respuesta del arte a la industria". A medida que la tecnología avanza y asume las funciones del artista, éste se supera continuamente buscando nuevas fórmulas creativas, hasta que "el circuito se cierra, se torna reversible, la serpiente muerde su propia cola, y la vanguardia pasa a encontrar pretextos creativos en la propia cultura de masa, o en los detritos y emblemas de esa cultura."(4) Oswald de Andrade al pedir "lo correspondiente de la sorpresa física en arte" se anticipa a la importancia del dibujo industrial y su texto correspondiente como lenguaje de masa y al impacto, eficaz y agresivo, de esa forma de expresión - sorpresiva, visual y sintética - de la tecnología industrial.

Ese proceso de participación del artista en la cultura de masa fue posible porque "hubo un fenómeno de democratización estética en las cinco partes sabias del mundo".Con

el pirograbado, la máquina fotográfica, el piano de manija y los objetos en serie el "aura" del objeto único entraba en proceso de falencia". (5) "Las niñas de todos los hogares se han vuelto artistas".

"A volta ao sentido puro" - "Nuestra época anuncia la vuelta al sentido puro". Oswald de Andrade confiesa su descubrimiento de lo primitivo, en contacto con los artistas de la vanguardia francesa: "He visto en las exposiciones, en las conferencias, en los círculos de artistas e intelectuales, lo que era el Arte Moderno. Un increible destrozamiento de las buenas maneras del "Blanco, adulto y civilizado". Lo primitivo se exhibía en los tapices mágicos de Picasso, en Rouault, en Chirico, que majestuosamente creaba el surrealismo. La estatuaria negra de Benin figuraba en las vidrieras de la Rue La Boetie. Los ateliers eran trincheras revolucionarias. Los grandes artistas nuevos hablaban desde las cátedras del "Collège de France". La mecánica de Léger, la geometría que, del cubismo, pasaba al abstraccionismo, revelaban tambien las artes de lo primitivo, que nada tienen de paisajista ni de agricultor. La ola tomó cuenta del mundo actual, de este gran mundo del siglo XX que se debate en las tenazas de la reacción por no haber llevado hasta las últimas consecuencias la certeza de su alma primitiva".. De esa manera, como lo explica Paulo Prado, "Oswald de Andrade en un viaje a Paris, del alto de un "atelier" de la Place Clichy - ombligo del mundo - descubrió deslumbrado, su propia tierra, Al regresar a su patria, confirmó, en el encantamiento de las descubiertas manuelinas, la revelación sorprendente de que el Brasil existía".

Ese regreso "al sentido puro" en la "aceptación fenomenológica de disposición inaugural" está trabado con la preocupación de oponer "el contrapeso de la originalidad nati-

va para inutilizar la adhesión académica" y alcanzar la meta de ser "apenas brasileño de nuestra época".

Ese sentido puro de la poesía pau-brasil va unido al propósito y a la ambición fundamental del modernismo brasileño de rescatar la originalidad subyacente en el alma nacional, haciendo uso, para eso, de todas las conquistas expresivas de la vanguardia europea y de las técnicas ofrecidas por la modernidad.

El primitivismo modernista asume en Oswald de Andrade y en Mario de Andrade dos rostros distintos, cada uno ligado a su respectiva cosmovisión; el propio Mario se encarga de hacer las distinciones, cuando, en una carta dirigida a Tristão de Athayde, le recrimina haberle llamado "primitivo", en el sentido de la orientación que Oswald de Andrade dió a esa palabra". Y aclara: "soy primitivo porque soy un individuo de una fase que se inicia." (6) Así, Mario se siente primitivo porque cree intensamente que él está en el inicio de una etapa genésica y de honda significación creadora. Oswald, a su vez, se siente primitivo porque "ve con ojos libres" y se propone a zambullirse en los orígenes para buscar el material puro, no contaminado, que él hierarquiza de acuerdo a su libertad creadora. Hay, sin embargo, una contradicción entre su ingenuidad primitiva y el gran esfuerzo de elaboración, de utilización de las técnicas expresivas, de perfeccionamiento formal que significa su obra poética. Es un primitivo que, como observa Mario de Andrade, no renuncia a la sátira y a la travesura de tono cómico, y más bien la espontaneidad de su poesía esconde una fuerte trabazón formal, que está lejos de tener la sencillez que aparenta.

"Práticos. Experimentais. Poetas" - La destrucción sistemática que el poeta oswaldiano debe ejercer para

recrear continuamente tiene su base en el dadaismo, tomado no tanto como una tendencia artístico-literaria, sino como una actitud de espíritu que lleva hasta las últimas consecuencias su antidogmatismo, haciendo tabla rasa de todo lo anterior ("sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin pesquisa etimológica. Sin ontología") . El poeta inventa su arte todos los días, sin necesidad de hacer una pesquisa coherente, sin partir de datos racionales o trabajar con materiales ordenados. El poeta dadá no "crea" obras, sino que "fabrica objetos" con intención polémica, arbitraria y provisional. Esa "reificación" de la obra de arte hace poetas "prácticos", "experimentales" y plantea el problema literario en tanto que problema de expresión literaria, exclusivamente, libres de cualquier otra consideración de tipo moral, social o intelectual. Por otro lado, el deseo de concebir la literatura como un "producto artificial", conlleva el propósito de aceptarla como un sistema de convenciones, abierto solamente a los que se adhieren a la misma causa. Plinio Salgado señala ese aspecto de la póetica de Oswald al decir que "el Arte en la concepción oswaldiana es una convención" y por lo tanto "niega el sentimiento humano del Arte" (7) . El poeta del "Manifesto Pau-Brasil" se expresa lo menos posible intuitivamente y por ende,ejerce un control sistemático contra la invasión no solamente de la retórica sino tambien de la elocuencia para llegar a la invención pura. Mario, en cambio, considera necesario la elocuencia "hija legítima de la vida", anotando una vez más sus diferentes puntos de vista, con relación a Oswald.

En ese mundo autónomo de la palabra, cerrado sobre sí mismo, con leyes propias, destituido lo más posible de los elementos efectivos, el poeta resuelve la tensión interior,

(1) - Oswald de Andrade- "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" - transcrito de "Angulo e Horizonte" de Mario da Silva Brito - Editôra Martins - São Paulo - 1969

(2) - H.A. Hatzfeld - "Superrealismo" - pg. 13 Argos - Buenos Aires - 1951

(3) - "Uma poética da Radicalidade" - estudio de Haroldo de Campos publicado en "Poesias Completas de Oswald de Andrade" - Difusão Européia do Livro - S. Paulo - 1966.

(4) - Id., ibidem - pg. 24

(5) - Id., idibem - pag. 23.

(6) - "71 Cartas de Mario de Andrade" pgs. 21 y 22 Livraria São Jose - Rio de Janeiro.

(7) - Plinio Salgado - Menotti del Picchia - Cassiano Ricardo "O Curupira e o Carão" - Editorial Helios Ltda.- São Paulo - 1972

(8) - Oswald de Andrade - "Manifesto Antropófago" - transcrito de obra citada de Mario da Silva Brito.

MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL

Oswald de Andrade.-

A poesia existe nos fatos. Os pesebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são estéticos.

O carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo.

Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Tôda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações o lado autores conhecidos.

Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidades do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel.

Não podemos deixar de ser doutor. Doutores. País de dores anônimas, de doutôres anônimos. O Império foi assim.

Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitárias.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invensão de tudo: o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese de

ve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e doirados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance nascido da invenção. Ágil a poesia.

A Poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menos descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos : Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituira-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fôsse lã mesmo, não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho ..... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com tôdas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de ôlho virado - o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Pleyella. E a ironia slava ' compôs para a Pleyella. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou a máquina de fazer versos - já havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolucão indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1º, a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne a Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2º, o lirismo, a apresentação no tempo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coinci - dência da primeira construção brasileira no movimento de recons - trução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do pró - prio rotamente dinâmico dos fatôres distintivos:

A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie
A invenção
A surprêsa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala.

Qualquer esfôrço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geômetra e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surprêsa.

Uma nova perspectiva:

A outra, a Paolo Ucello criou o naturalismo de apo - geo. Era uma ilusão ótica. Os objetos distantes não diminuiam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo le-

tras maiores que tôrres. E as novas formas da indústria, da viação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tiques de fios de ondas e fulgurações. Estrêlas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surprêsa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstroso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e côres. A estatária são volumes sob a luz.

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar dominguei ra, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com os olhos livres.

Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria e a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilíndros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O trabalho de geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapêso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra tôdas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de Jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Transcrito de "Angulo e Horizonte" de Mario daSilva Brito - Editôra Martins - São Paulo-1969.

TRADUCCION

MANIFIESTO DE LA POESIA PAU-BRASIL

Oswald de Andrade

La poesía existe en los hechos. Las chozas de azafrán y de ocre, en los verdes de la Barriada, bajo el cielo brasileño, son hechos estéticos.

El carnaval de Rio es el acontecimiento religioso de la raza. Pau-Brasil. Wagner sumerge ante las comparsas de Botafogo.

Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá (2), el oro y la danza.

Toda la historia bandeirante (3) y la historia comercial del Brasil. El lado doctor, el lado citaciones, el lado autores conocidos.

Conmovedor. Rui Barbosa: una cartola en la Senegambia. Todo revirtiendo en riqueza. La riqueza de los bailes y de las frases hechas. Negras de joquei. Odaliscas en el Catumbi. Hablar difícil.

El lado doctor. Fatalidades del primer blanco llegado y dominando políticamente las selvas salvajes. El bachiller.

No podemos dejar de ser doctor. Doctores. País de dolores anónimos, de doctores anónimos. El Imperio fue así.

Eruditamos todo. Olvidamos el gavilán de penacho.

La nunca exportación de la poesía. La poesía anda oculta en las lianas maliciosas de la sabiduría. En las lianas de las nostalgias universitarias.

Pero hubo un estallido en los conocimientos. Los hombres que sabían todo se deformaron como gomas infladas. Reventaron.

La vuelta a la especialización. Filósofos haciendo filosofía, críticos, crítica, amas de casa tratando de cocina.

La Poesía para los poetas. Alegría de los que no saben y descubren.

Hubo la inversión de todo, la invasión de todo: el teatro de tesis y la lucha en el escenario entre morales e inmorales. La tesis debe ser decidida en guerra de sociólogos, de hombres de ley, gordos y dorados como Corpus Juris.

Agil el teatro, hijo de saltimbanqui. Agil e ilógico. Agil la novela nacida de la invención. Agil la poesía.

La Poesía Pau-Brasil. Agil y cándida. Como una niña.

Una sugerencia de Blaise Cendrars: Teneis las locomotoras llenas, vais a partir. Un negro gira la manija del desvío rotativo en que estais. El menor descuido os hará partir en la dirección opuesta a vuestro destino.

Contra el oficinismo, la práctica culta de la vida. Ingenieros en vez de jurisconsultos, perdidos como chinos en la genealogía de las ideas.

La lengua sin arcaismos, sin erudicción. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos.

No hay lucha en la tierra de vocaciones académicas. Hay sólo uniformes. Los futuristas y los demás.

Una sola lucha - la lucha por el camino. Dividamos: Poesía de importación. Y la Poesía Pau-Brasil, de exportación.

Hubo un fenómeno de democratización estética en las cinco partes sabias del mundo. Se había instituido el naturalismo. Copiar. Cuadro de carneros que no fuese lana de verdad, no servía. La interpretación en el diccionario oral de las Escuelas de Bellas Artes quería decir reproducir igualito.... Vino el pirograbado. Las chicas de todos los hogares se han vuelto artistas. Apareció la máquina de fotografía. Y con todas las prerrogativas del cabello largo, de la caspa y de la misteriosa genialidad del ojo en blanco- el artista fotógrafo.

En la música, el piano invadió las salitas desnudas, de calendario en la pared. Todas las chicas se volvieron pianistas. Surgió el piano de manija, el piano de patas. La Pleyella. Y la ironía eslava compuso para la Pleyella. Stravinski.

La estatuaria caminó detrás. Las procesiones salieron nuevecitas de las fábricas.

Sólo no se inventó la máquina de hacer versos - ya había el poeta parnasiano.

Ahora bien, la revolución indicó apenas que el arte ' regresaba hacia las elites. Y las elites comenzaron deshaciendo . Dos fases: 1º, la deformación a través del impresionismo, la fragmentación, el caos voluntario. De Cézanne a Mallarmé, Rodin y Debussy hasta ahora. 2º, el lirismo, la presentación en el tempo, ' los materiales, la inocencia constructiva.

El Brasil profiteur. El Brasil doctor. Y la coincidencia de la primera construcción brasileña en el movimiento de reconstrucción general. Poesía Pau-Brasil.

Como la época es milagrosa, las leyes nacieron de la propia rotación dinámica de los factores distintivos:

La síntesis
El equilibrio
El acabado de la carrocería
La invención
La sorpresa
Una nueva perspectiva
Una nueva escala.

Cualquier esfuerzo en ese sentido será bueno. Poesía Pau-Brasil.

El trabajo contra el detalle naturalista - por la síntesis; contra la morbidez romántica - por el equilibrio geométrico y por acabado técnico; contra la copia, por la invención y por la sorpresa.

Una nueva perspectiva:

La otra, la de Paolo Ucello creó el naturalismo de ' apogeo. Era una ilusión óptica. Los objetos distantes no disminuian. Era una ley de apariencia. Reacción a la copia. Substituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua.

Una nuevaescala :

La otra, la de un mundo proporcionado y catalogado ' con letras en los libros, niños en el regazo. El reclame produciendo letras mayores que torres. Y las nuevas formas de la industria, de los transportes, de la aviación. Postes. Gasómetros .

Rails. Laboratorios y talleres técnicos. Voces y tics de hilos de ondas y fulguraciones. Estrellas familiarizadas con negativos fotográficos. Lo correspondiente de la sorpresa física en el arte.

La reacción contra el asunto invasor, diverso de la finalidad. La pieza de tesis era un arreglo monstruoso. La novela de ideas, una mezcla, el cuadro histórico, una aberración. La escultura elocuente, un pavor sin sentido.

Nuestra época anuncia la vuelta al sentido puro.

Un cuadro son líneas y colores. La estatuaria son volúmenes bajo la luz.

La poesía Pau-Brasil es un comedor en día dominguero, con pajaritos cantando en la vegetación resumida de las jaulas, un sujeto delgado componiendo un vals para flauta y la Mariquita leyendo el periódico. En el periódico anda todo el presente.

Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. Ver con ojos libres.

Tenemos la base doble y presente - la floresta y la ' escuela. La raza crédula y dualista y la geometría y el álgebra y la química luego de la mamadera y del té de anís. Una mezcla de ' barrorro mi niño' y de ecuaciones.

Una visión que golpee los cilindros de los molinos, en las turbinas eléctricas, las usinas productoras, las cuestiones ' cambiales, sin perder de vista el Museo Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar. La raza. El carnaval. La energía íntima. El sabiá. La hospitalidad un poco sensual, amorosa. La saudade de los curacas y de los campos de aviación militar. Pau-Brasil.

El trabajo de la generación futurista fue ciclópico. Acertar el reloj imperio de la literatura nacional.

Realizada esa etapa, el problema es otro. Ser regional y puro en su época.

El estado de inocencia sustituyendo el estado de gracia que puede ser una actitud del espíritu.

El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica.

La reacción contra todas las indigestiones de sabiduría. Lo mejor de nuestra tradición lírica. Lo mejor de nuestra ' demostración moderna.

Apenas brasileños de nuestra época. Lo necesario de química, de mecánica, de economía, y de balística. Todo digerido. Sin meetin cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias libresca. Sin comparaciones de apoyo. Sin pesquisas etmológicas. Sin ontología.

Bárbaros, crédulos, pintorescos y tiernos. Lectores de periódicos. Pau-Brasil. La floresta y la escuela. El Museo ' Nacional. La cocina, el mineral y la danza. La vegetación. Pau-Brasil."

## III CAPITULO

## La tendencia americanista dentro del Modernismo Hispanoamericano y Brasileño

### El "novomundismo" de Chocano

El gran descubrimiento de la naturaleza - ya no como elemento decortativo, sino como participante de la realidad del hombre -, lo hizo el Romanticismo y, de una manera o de otra, ella ha jugado, desde entonces, un papel importante en todas las manifestaciones artísticas. El Modernismo Hispanoamericano y el Brasileño, desde su vertiente romántica, han retomado el tema de la naturaleza, el primero con el propósito de valorizar lo autóctono, su glorioso pasado, así como los espectáculos naturales de América y el segundo, con el objetivo de redescubrir el mundo mítico que se esconde en su "prehistoria" e ir en busca de las fuentes más pura de brasilidad.

En 1897, publicó José Santos Chocano en la revista "La Neblina" una crítica sobre "Los Raros" de Rubén Darío, en la que censura "enérgicamente" la excesiva adhesión de Rubén a la literatura francesa, concluyendo en esta definición: ...."el Modernismo puede y debe americanizarse entre nosotros".

Esa aseveración indica que antes de la publicación del estudio de Rodó "Rubén Darío", en 1899, en el cual el autor plantea el problema del "poeta de América" y atribuye al vate nicaraguense un "antiamericanismo involuntario", ya manifestaba Chocano su preocupación en utilizar los motivos proporcionados por la tradición, por la naturaleza, por la poesía subyacente en las raíces profundas de la raza indígena y en el acervo de costumbres y de historia intrínsecamente americanas. Coincide, por lo tanto, con Rodó, quien, en el mencionado estudio, propone como fuente de inspiración para el poeta de América, deseoso de crear un arte libre y original, "nuestra Naturaleza soberbia y

las originalidades que se refugian, progresivamente estrechadas, en la vida de los campos." (1) Sin embargo, una base tan limitada no podría ser el único soporte de una obra autóctona, original y de arraigo americano. Lo reconoce el mismo Rodó, en su trabajo "El Americanismo Literario" (2) y esclarece que tambien forma el tejido de una literatura autónoma todas las formas y manifestaciones de vida, expresadas a través de tendencias peculiares, de rasgos particularizantes de la consciencia colectiva, de las ideas, gustos y modas de la época y, por fin, del que constituye, en última instancia, el instrumento creador - el poeta -, el cual, por medio de su obra vacía no solamente su originalidad personal, sino también la de su pueblo y del suelo donde están guardadas sus vivencias.

Es bueno recordar que el Modernismo en el Perú se dió con retraso, en virtud de la guerra con Chile (1879); la inteligencia del país estaba empeñada en la reconstrucción y en la revancha, de tal suerte que el poeta tenía que ser una voz de combate, de alerta, con un contenido político-social destinado a levantar los bríos cívicos.

Chocano es, por esa razón, como lo explica claramente Luis Alberto Sánchez, un modernista muy peculiar. Primeramente, un modernista que no conocía a los franceses y que, por consiguiente, quedó fuera de la órbita de la influencia de los mismos. Luego, un modernista que es tocado muy levemente por el lado decadente del movimiento ("En un café", "Flor de Hispania") y no siente ninguna atracción por las delicuescencias y el agotamiento espiritual de "los raros"; más bien se concentra en una expresión vigorosa y de intensa fuerza vital.

El propósito de hacer un arte autónomo y originalmente americano es ambición del modernismo y los caminos para llegar a eso son muchos. Para Rubén Darío no le asusta el trato

con los franceses o con cualquier otra literatura y nutrirse de los alimentos espirituales los más variados, pues, arraigado a su ser está "el inarrancable filón de la raza"; por ese motivo, al mismo tiempo que escribe "El soneto Autumnal al Marqués de Bradomín" o "Leda" - ambos de corte cosmopolita -, expresa una profunda sensibilidad americanista en "Roosevelt", "Los Cisnes", "Salutación del Optimista", en "Cantos a Argentina".

Chocano, a su vez, elevado a "Poeta de América" por Rodó y Andrés Gonzalez Blanco, se aplica en su afán de "americanizar el modernismo" con la pasión que siempre ha manifestado en todas sus actitudes. Toma esa tarea con conciencia, no solamente porque era parte de su íntima convicción, sino que, además está de acuerdo con su temperamento desbordante, con su vocación por las grandezas que conlleva el tono elocuente y la metáfora brillante; con su proyección al exterior, apasionado por la naturaleza y por esa belleza sensual que le viene a través de su pujanza y que lo lleva a decir: " La educación artística en nuestra América está indicada por el mismo espectáculo de la belleza. La belleza es aquí espectáculo enmarcado en la montaña y lamido por un sol que ciega. El artista que nazca en América tendrá que devolver en su obra la impresión intensa que le produce este espectáculo de fuerza y salud. Así, el Arte en América ha de ser objetivo, porque el hombre desaparece dentro de nuestra naturaleza y el alma misma es un objeto más." (3) Chocano no habrá sido un poeta objetivo, pero sí restaura dentro del Modernismo la rica veta del paisaje americano, dando origen a lo que Knapp Jones y Pedro Salinas denominan "novomundismo" y Francisco Contreras "mundonovismo", es decir, la utilización poética de la naturaleza y de temas americanos con una sensibilidad americana. O, como lo explica Sílvio Júlio, "el completo mundonovismo es aquél que se revela por el asunto y por el modo in-

confundible de tratarlo." (3)

La naturaleza como tema literario había sido explorada anteriormente por poetas hispanoamericanos como Ercilla(La Araucana"),Andrés Bello (Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida), Olegario Andrade (El Nido de Cóndores), Heredia (Niagara), Echeverría, Hármol y Zorrilla de San Martín (Tabaré). Chocano restaura esa tradición con especial cuidado, a raíz del viaje que realizó a Chanchamayo, que tuvo para él el efecto de una revelación; al sentir de cerca la portentosa fuerza del escenario natural, su espíritu se llena de entusiasmo ante esa fuente de misterio genésico y encuentra el tema perfecto para vaciar sus elocuentes imágenes y los ímpetus de su imaginación. Por eso, Francisco García Calderón anota: "nadie supera a Chocano cuando dá a lo inanimado una vida extraña y magnífica. (...;) Es el poeta dinámico (....) Canta la vida en formación y la batalla humana."(4)

El "novomundismo" contagia una extensa zona de la obra de Chocano, comenzando por "Iras Santas" - cuya poesía política de tono imprecatorio, revela la voluntad del joven poeta de identificarse con las aspiraciones populares y perfilarse como el cantor de "Ideales Nuevos" y el conquistarod de la "Eterna Aurora" - pasando por el tema histórico de la "Epopeya del Morro", para culminar en el "Derrumbamiento","Alma América", "Ayacucho y los Andes" y "Oro de Indias".

El Modernismo pretendió hacer una síntesis de todas las culturas, haciendo referencias a muchas de ellas; ese cosmopolitismo se reviste en Chocano de un carácter muy peculiar, que está íntimamente vinculado a su cosmovisión. Canta Chocano un mundo lleno de grandezas, porque cree que lo bello es portentoso, a diferencia de Rubén que, al ver el mundo con ojos de esteta, solamente canta la belleza por sí misma, recogiendo de las diferentes culturas "lo raro", "lo especioso", "lo refinado". Chocano,

por el contrario, busca el elemento pujante - con un regusto manifiesto por la virilidad y hasta cierto machismo -, la fortaleza, la gloria, ensalzando la Francia de Napoleón I y no la de Luis XVI, la España de los conquistadores, no la de los gentiles hombres y la América, sobre todo, en la que busca una síntesis peruana de lo Incaico y lo Español.

Para Chocano, que había confesado: "América es mi sóla fuente de poesía", no le inspiraban, ni ejercían sobre él ninguna clase de atractivo las mitologías grecorromanas y germánicas; en "Alma América", sobre todo, emplea lo maravilloso autóctono cuando expresa su emoción ante los ídolos de los dioses caídos: "Dioses de fuego y tierra! Dioses de agua y vientos!"; cuando canta las leyendas americanas, los héroes aztecas, mayas e incaicos; el fabuloso "El Dorado", el amor de los volcanes, las misteriosas amazonas; toda la magia subyacente en el alma primitiva de ese mundo de indomable fuerza, en la visión de ese pasado fascinante de las razas indígenas.

Al tono íntimo, de alegrías fugaces y melancólica música propia de la corriente modernista, le correspondía la naturaleza cultivada - los jardines y praderas, los lagos y boscajes, la brisa suave, las nubes tranquilas y las "pálidas tardes"; en cambio, al tono elocuente, desbordante, impetuoso del "novomundismo" de Chocano, sólo le convendría una naturaleza salvaje, con sus tempestades y rayos, sus cataratas y pantanos, sus ríos enmarañados, sus volcanes y montañas gigantescas. En ese mundo de efervescencia, de fuerza incontenible, de variadas plantas, el poeta sólo tendrá sentidos, ya nó para las rosas y crisantemos y el lotus, sino para el café, la caña , los cocoteros, para el alimento más específico de América - el maíz - y para la flor más preciada de las selvas - la orquidea.

En el Modernismo predominó el factor estético, la

búsqueda de la belleza, la renovación del lenguaje, el aporte de elementos culturales diversos. El lema de Chocano "En el Arte caben todas las escuelas como en un rayo de sol todos los colores", tiene su explicación no solamente en lo más específico de su talento, sino que revela también una estrecha vinculación a esa creencia modernista de la posibilidad de abarcar elementos variados, culturas diversas y realizar el milagro de la síntesis perfecta. Es indudable, también, que el optimismo de Chocano con relación al futuro, es el mismo del Modernismo y consecuencia del aparente bienestar social que gozaba América en aquel entonces, por su ingreso a los mercados mundiales y la afluencia de dinero. Esa actitud optimista del Modernismo era fuertemente impregnada de un intenso idealismo y un profundo sentido estético; le faltaba, sin embargo, la preocupación por la acción, inmediata, de la participación activa o del compromiso social o político. En ese aspecto, Chocano, una vez más, introduce su manera particular de sentir el Modernismo; su vida es la de un hombre de acción, apasionado y de orgullos violentos; su obra fue encauzada por la vocación inaplazable, por una conciencia lúcida que lo llamaba imperativamente a ser el cantor del continente americano. Ese pensamiento, más que cualquier otro, orientó toda la creación chocanesca.

El Modernismo, al incorporar una variada fauna a la literatura, lo que acentua su tendencia a lo exótico, permite a Chocano introducir toda una fauna de "exotismo" puramente americano. No encontramos en sus poemas, tigres de Bengala, elefantes y dromedarios, sino "un jaguar que se pasea, en graves, lentos, blandos pies..."; un caimán "inmóvil como un ídolo sagrado"; "vicuñas fugitivas de alada ligereza"; el sueño del boa que"duerme enroscado sobre blandas rosas" y cuyos ojos tienen la "limpidez de esmeralda"; cocuyos que son como "luces vacilantes/a mane

ra de extraña pedrería; la iguana "breve dragón sin alas" y muchos otros habitantes de ese mundo tentacular y misterioso de las selvas vírgenes, que tanta impresión ha causado en Chocano.

El cisne "aristocrático" y de "estirpe sagrada" - símbolo del ideal y de la belleza - ha sido el ave heráldica del Modernismo, pero nó del Modernismo de Chocano, quien escoge como símbolo de su arte, en sus campos de gules, al cóndor, el ave que se sobrepone a las tempestades, que domina desde la altura y que lucha hasta la muerte. Tenía para Chocano ese significado simbólico porque lo menciona continuamente y "el pájaro salvaje" constituye para él casi una obsesión. El cóndor vive en contacto permanente con el azul, ama "sobre los vientos", vive "solitario en la cúspide" y cae "imperativamente con las alas tendidas y la cabeza en alto". Nada más grato a Chocano que esa aventura solitaria, donde pasea el cóndor, "como un orgullo alado" y llega a identificarlo con el artista en "El Cóndor Ciego", cuando dice:

> "..... tiende su señoril cabeza,
> como el instinto eterno de la inmortal belleza,
> hacia la misma altura que, aunque invisible, sientes
> dentro de tí, a manera que artistas y videntes
> se dan cuenta del rumbo del porvenir....; y sube,
> más allá del picacho, más allá de la nube." (6)

Sería oportuno recordar aquí la expresión de Vallejo - (Cóndores? Me friegan los cóndores!) - en "Telúrica y Magnética" del libro "Poemas Humanos" (7). En la poesía mencionada, Vallejo canta al Perú, "su suelo teórico y práctico, los frutos que produce ("Papales, cebadales, alfafares, cosa buena"), "las aguas con su sorda antiguedad", la cordillera, el clima, la luz, los alimentos, la fauna, la coexistencia de lo antiguo y lo moderno, y "el indio despues del hombre y antes de él". Todos esos aspectos naturales y exteriores de su tierra, trabados nerviosamente por un lenguaje sincopado cuyo rítmo en crescendo produce no el deleite de un soneto parnasiano o modernista, sino un

estado de convulsionada emoción, que aprehende,como un todo, la esencia poética, Vallejo usa los mismos materiales que Chocano en su poesía americanista. Sin embargo, en el momento de enunciar el cóndor, reacciona en un rechazo automático, como advirtiendo que ya estaba lejos del Modernismo de "Los Heraldos Negros" y de la simbología estereotipada de ese movimiento.

Hay que considerar que, en 1922, cuando Chocano ya había dado lo mejor de su creación, Vallejo publica "Trilce", libro en el cual inicia su separación del Modernismo, integrándose en las corrientes de la vanguardia europea del postguerra. De esa manera, Vallejo con ese "me friegan los cóndores", no acepta renovarle al "señor de los Andes" el sentido simbólico que tenía para Chocano - por anacrónico -, y asimismo deshecha, sin quedar residuos, las ideas poéticas modernistas. Vallejo, que se inicia en el Modernismo, despues de "Trilce" se encuentra insertado en el postModernismo, al integrarse cada vez más en las corrientes de la vanguardia - coincidiendo con el Modernismo Brasileño -, siendo el poeta peruano que transita por los dos movimientos, como testimonio de su tiempo.

(1) - José Enrique Rodó - "Obras Completas" - pg. 141 Edición citada anteriormente

(2) - José Enrique Rodó - obra citada - pg. 628

(3) - José Santos Chocano - "Obras Completas" - pg. 1004 - edición citada

(4) - Sílvio Júlio - "Idéias e Combates" - Edição da Revista da Língua Portuguêsa - Rio de Janeiro - 1927

(5) - Francisco García Calderón - "La creación de un continente" pg. 220 - Librería Ollendorff - Paris - 1912

(6) - José Santos Chocano - obra citada - pg. 415

(7) - César Vallejo - "Poesías Completas"- Recopilación y Prólogo de César Miró - pg. 188/9 - 2a. edición - Buenos Aires- 1953

## Afirmación latinoamericana en Rubén Darío ("Oda a Roosevelt") y en Chocano ("La Epopeya del Pacífico")

Un aspecto resaltante de esa necesidad de preservar la esencia del alma americana, fortalecer sus valores y acentuar sus características se ve claramente en la posición de Darío y de Chocano frente a los Estados Unidos cuyo incontenible desarrollo concitaba la admiración y, al mismo tiempo, la incertidumbre en los países de economía más débil. Analizando los poemas "A Roosevelt" de Rubén Darío y "La Epopeya del Pacífico", de Chocano, se observa que ambos revelan un estado de espíritu y una aprehensión bastante generalizada en la época, con referencia al crecimiento del poderío yanqui y de sus relaciones con los países de Hispanoamérica.

El poema "A Roosevelt" está fechado en 1904, dos años antes de la IIª Conferencia Internacional de Rio de Janeiro, de la cual Darío participó como Secretario de la Delegación de Nicaragua y en donde se aprobó la Doctrina Drago, que sienta las bases de la defensa de la integridad territorial de los países americanos, en contraposición al "Corolario Roosevelt" de la Doctrina Monroe.

Está escrito en versos de 14 y nueve sílabas, sin rimas, en dos partes delimitadas por el tema; en la primera, traza el retrato moral del presidente norteamericano:

> "Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman
> que habría de llegar hasta tí, Cazador,
> primitivo y moderno, sencillo y complicado,
> con un algo de Washington y cuatro de Nemrod". (1)

El amplio rítmo del alejandrino francés abre el poema solemnemente con un aliento de grandiosidad, de unción y formalismo (la Biblia) y la afirmación plectórica, optimista de

la fuerza y la pujanza moderna (W.Whitman). Prosigue el poema enlazando el vocativo "Cazador" con el nombre de Nemrod, mencionado en el Génesis como "el primer poderoso en la tierra", que fue vigoroso cazador delante de Jehová". Más adelante, el poeta refuerza la relación "cazador-Nemrod", al fusionar en un solo nombre propio dos grandes conquistadores - "Alejandro-Nabucodonosor" - y completando el símil iniciado anteriormente. El epíteto de "Cazador" alude no solamente a la afición de Roosevelt a la caza, sino a un rasgo característico de su espíritu, que se revelaría en su astuta política intervencionista en Latinoamerica y a los hechos relacionados con la independencia de Panamá y al contrato del usufructo de la Zona del Canal de Panamá.

Luego de esos cuatro alejandrinos cuya expresividad reside en la antítesis - procedimiento además que será una constante en el desarrollo del poema -, Darío rompe el tomo grave y en versos cortos de nueve sílabas, comienza a imprecar:

"Eres los Estados Unidos
eres el futuro invasor".

haciendo una transferencia significacional al hacer la superposición de los términos Roosevelt-Estados Unidos , en un solo , identificándolos. Como consecuencia, el mismo proceso se presenta en el binomo "Cazador-invasor" cuya identidad se acentua aún más frente a la posible e inerme presa:

" (...) invasor
"de la América ingenua que tiene sangre indígena
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español"

Comienza a delinearse el tema de los Estados Unidos como conquistador, utilizado también por Chocano, en la "Epopeya del Pacífico" ( A la manera Yanqui), en estrofas de 8 versos de 14 sílabas, sin rimas:

"Los Estados Unidos, como argolla de bronce,
contra un clavo torturande la América un pie;"(2)

Obsérvase que hay un matiz entre ambos poetas - fruto de dos maneras distintas de expresión -: Rubén atenua la altiva denuncia con el adjetivo "futuro" (futuro invasor), de gran eficacia expresiva al reaccionar con "América ingenua", grupo de constraste emocional que prepara la antítesis poste - rior - Estados Unidos - América Latina -; Chocano, en cambio, es conclusivo, no deja dudas sobre el hecho mismo y se puede repetir como Martín Adán que Chocano "obra la obra misma, consumada, cualquiera, pero tangible y precisa, útil siempre; y así sea moderando y abreviando, Chocano concluye;" (3) y en este caso, concluye con el acertado empleo del verbo "torturan", que conlleva la idea de algo lento, reiterado, indicando premeditación y frialdad deliberativa; asimismo, introduce una otra connotación que es la voluntad, quizás mismo la certeza, de que ese acto no será permanente, ni definitivo; por eso, este "clavo" tortura apenas "un pie" de América, lo que es un síntoma de esperanza, de la misma manera que el "Futuro" de Darío puede ser la fe de que no se cumpla integralmente el vaticinio.

Sigue el poema "A Roosevelt":

"Crees que la vida es incendio,
que el progreso es erupción,
que en donde pones la bala
el porvenir pones".
NO. "

el rítmo se dinamiza en esos eneasílabos con la abundancia de sustantivos y con el enfático adverbio NO. El poeta no se deja convencer por la filosofía pragmática ejemplificada en Roosevelt e implicitamente no acepta sus postulados para América Latina. Este tono defensivo de Darío se verá bastante morigerado en "Salutación al Aguila" , al expresar:

"Bien vengas, mágica Aguila de alas enormes y fuertes,
a extender sobre el Sur tu gran sombra continental,
Aguila prodigiosa, que te nutres de luz y de azul,
como una cruz viviente, vuela sobre estas naciones,
y comunica al globo la victoria feliz del futuro".

.....

"Que la Latina América reciba su mágica influencia".

Indudablemente, hay en el fondo, al lado de una creciente reserva y desconfianza, una profunda admiración por el ejemplo de energía, de trabajo y de tesón que representaban los Estados Unidos en ese periodo de afianzamiento de la era industrial. Como consecuencia, Darío propone los Estados Unidos como modelo para ser imitado en sus virtudes de laboriosidad, en "Salutación al Aguila" :

"Tráenos los secretos de las labores del Norte,
y que los hijos nuestros dejen de ser los rétores latinos,
y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter. "

Chocano, a su vez, indica igualmente este camino, cuando expresa:

" Y la América debe, ya que aspira a ser libre,
imitarles primero e igualarles despues."

En ambos poemas - "Oda a Roosevelt" y "La Epopeya del Pacífico" - hay una antítesis conformada por la oposición entre el hombre de América Latina y el hombre de raza sajona;en el poema de Darío, ese contraste constituye su espina dorsal,como se verá más adelante y en Chocano, de las ocho estrofas del poema, cuatro mencionan el contraste, ya explícita o implícitamente.

En la 1ª estrofa, hay la dualidad Norte-Sur:

"Imitemos oh Musa: las crujientes estrofas
que en el Norte se mueven...."

En la 2ª estrofa, Chocano advierte, sin matices, como es peculiaridad suya:

"Desconfiemos del Hombre de los ojos azules,

cuando quiera robarnos el calor del hogar
y con pieles de búfalo un tapiz nos regale
y lo clave con discos de sonoro metal".

La 3ª estrofa rechaza de hecho la posibilidad de una conquista de América por otra raza y establece una simbiosis inviolable entre el hombre y la naturaleza americana, que será, en última instancia, la que destruirá el posible invasor:

"Pero nadie se duela de futuras conquistas:
nuestras selvas no saben de una raza mejor,
nuestros Andes ignoran lo que importa ser blanco,
nuestros ríos desdeñan lo que vale un sajón;
y así, el día en que un pueblo de otra raza se atreva
a explorar nuestras patrias, dará un grito de horror,
porque el miasma, y la fiebre y el reptil y el pantano
le hundirán en la tierra, bajo el fuego del Sol."

En la 4ª estrofa aparece el tema de la construcción del Canal de Panamá - la verdadera epopeya del Pacífico - que, desde 1887, Lesseps intentaba abrir sin resultado. A partir de 1904, cuando la Compañía Francesa vendió su equipo y traspasó su concesión al gobierno norteamericano, recomenzaron los trabajos hasta su conclusión, en 1914. El tema de la apertura del Canal, que tanto apasionó la opinión pública de la época, ocupa cinco estrofas del poema, en las cuales el poeta preve, en una visión, los beneficios económicos y estratégicos del Canal de Panamá. En esa misma estrofa, se encuentra una última y la más expresiva antítesis de las razas, al decir:

"No podrá ser la raza de los blondos cabellos
lo que al fin rompa el Istmo .... Lo tendrán que romper
veinte mil antillanos de cabezas oscuras ,
que hervirán en las brechas cual sombrío tropel."

Para el optimismo de Chocano, el canal haría llegar a América una "turba" venida de los "puertos vibrantes/ de la Europa Latina", traída "por el propio camino que le alista el sajón".

Una visión más realista tendría, algunos años más

tarde, otro poeta peruano - Bustamante y Ballivián - al escribir "La Ruta":

" y, al hacerse realidad la senda
del futuro camino,
aún parecía cosa de leyenda ...
y hecho quedaba el nuevo destino;
pero la hoja de agua cristalina,
era sajona espada,
puesta con firme estocada
al cuello de América Latina" (4)

Prosiguiendo el análisis de "A Roosevelt", se observa que, en la segunda parte - delimitada por el tema -, Darío hace la contraposición entre los Estados Unidos y la América Latina. Esa contraposición es válida hasta hoy, pues el poeta, con su poderosa intuición adivinatoria, reduce la esencia de dos mentalidades, de dos actitudes frente a la vida, de dos cosmovisiones, o como lo diría Francisco García Calderón, de "dos formas de americanismo - el sajón y el latino - que es imposible reducir a unidad." (5)

Por un lado, la fuerza, el poder, la conquista, el dominio:

"Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes"

Por otro lado, las tradiciones seculares, las voces profundas de un tiempo idílico, la mezcla de razas valerosas:

"Mas la América nuestra, que tenía poetas
desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,
que ha guardado las huellas de los pies del
gran Baco,
que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
.....
vive de luz, de fuego, de perfumes, de amor."

El sajón cuando clama "se oye como el rugir del león", a diferencia del tono altivo y sereno en que el "noble Guatemoc" dijo: "Yo no estoy en un lecho de rosas".

Al espíritu pragmático, al sentido utilitario, a

la constancia inflexible de los sajones ("juntáis al culto de Hércules el culto de Mammón"), se contrapone la actitud ensoñadora, impetuosa, indisciplinada, generosa, de la América nuestra:

> ".....; esa América
> que tiembla de huracanes y que vive de amor,
> hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
> Y sueña. Y ama, y vibra, y es la hija del Sol".

El poder y el avance de todos los campos le abre a los Estados Unidos "el camino de la fácil conquista", pero, el poeta advierte:

> "Tened cuidado. Vive la América Española:
> Hay mil cachorros sueltos del León Español."

Cachorros que, a su vez, descienden también del "Grande Moctezuma, del Inca" y son los depositarios de las grandes virtudes ancestrales y de los fastos de la tierra.

Contra la potencia visible, avasalladora de los Estados Unidos, Darío parece conjurar el peligro con la insistente afirmación de que la América nuestra - genésica, mestiza, hija del Sol y del Dios cristiano - vive , "vive de amor" "vive de luz" , vive de sus sueños, de sus pasiones, pero vive con intensidad, si bien, en otra dimensión,

Aunque

> "... alumbrando el camino de la fácil conquista
> la Libertad levanta su antorcha en Nueva York".

el poeta combate los presagios que se ciñen sobre América intensificando su orgullo, su disposición de lucha y la certeza en su Dios, rasgos esos, en síntesis, muy de acuerdo al americanismo latino:

> "Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo,
> Riflero terrible y el fuerte Cazador,
> para poder tenernos en vuestras férreas garras.
>
> Y pues contais con todo, falta una cosa: Dios!"

Darío esclarece que "En "A Roosevelt" se preconizaba la soli

daridad del alma hispanoamericana ante las posibles tentativas imperialistas de los hombres del Norte". (6)

El problema de América frente a los Estados Unidos ha sido estudiado por muchos escritores, entre ellos, José E. Rodó, Manuel Ugarte, Rufino Blanco Fombona, Oliveira Lima, Francisco García Calderón, etc. Como resultado de ese enfrentamiento, se afianzó y se consolidó el americanismo de los países del centro-sur del continente, en un deseo cada vez mayor de integración. La obra nacionalista, dice Francisco García Calderón, "necesaria contra la tutela exótica, tórnase nefasta dentro del Continente. Facilitando divisiones y enervando vínculos hereditarios, prepara la conquista extranjera. Destruye la autonomía que pretende fundar. Existe en América una unidad superior a los límites que separan naciones y a previsorios antagonismos, o celos regionales: unidad de lengua y composición social, de religión y tradición que Europa ni Asia presentaban." (7)

Dentro del amplio movimiento modernista hispanoamericano, la actitud de oposición entre las dos Américas y el fortalecimiento de los vínculos entre los países latinos, es una característica que resalta, poniendo de manifiesto "la aspiración idealista que solidariza a la América del Sur contra las concepciones utilitarias del Norte." (8)

Darío y Chocano, viviendo plenamente su tiempo antenas receptoras de las contradicciones y anhelos de América Latina, que recién comenzaba a cuajarse en naciones independientes, expresan en "A Roosevelt" y "La Epopeya del Pacífico" esa faceta muy peculiar del americanismo en la poesía modernista.

(1) - Rubén Darío - "Poesías Completas" - pg.
Afrodisio Aguado SA - Madrid -1955

(2) - José Santos Chocano - "Poesías Completas" -pg.
Aguilar - México -1954

(3) - Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán)
"De lo Barroco en el Perú" - pg.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima -
1968

(4) - Enrique Bustamante y Billavián - "Obras Completas" -
III - Autóctonas - Cia. de Impresiones y Publicidad -
Lima - 1958 - 2ª edición.

(5) - Francisco García Calderón - "La Creación de un Conti
nente" - Librería Paul Ollendorff - Paris - 1912

(6) - Ruben Darío - "Obras Completas"- vol. I - pg. 217
Afrodisio Aguado SA - Madrid - 1950

(7) - Fco. García Calderón - obra citada

(8) - Ventura García Calderón - "Del Romanticismo al Moder
nismo" -

La intercomunicación entre autores brasileños e hispanoamericanos

El Modernismo brasileño revela igualmente una tendencia americanista - lamentablemente de corto aliento -, y otra específicamente nativista.

El conocimiento entre escritores brasileños e hispanoamericanos había sido siempre muy reducido y, salvo algunas excepciones, la interrelación era prácticamente inexistente. Hubo sí aislados contactos que se manifestaron entre Ricardo Palma y Gonçalves Dias, entre Coelho Neto y Clorinda de Matto Turner, quien tradujo el cuento "Magdala" del escritor brasileño; entre Chocano y Fontoura Xavier, de quien el poeta peruano tradujo "Opalas"; entre Darío y Fontoura Xavier cuyo talento tiene para el primero "la faz de la fuerza y la faz de la gracia" (1); entre Darío y Graça Aranha, habiendo cultivado el vate nicaraguense "con el creador de"Canaan" la más cordial de las amistades intelectuales" (2). Darío, en sus "semblanzas Americanas"comenta con entusiasmo la novela de Graça Aranha "que tuvo tan estupenda acogida en la patria brasileña y en toda la América del Sur" (3). Una entrañable amistad unió también Elysio de Carvalho a Darío, habiendo el escritor brasileño publicado, en 1906, el ensayo "Príncipe de los Poetas de Lengua Castellana", en homenaje a Darío, a quien considera "con el colombiano Guillermo Valencia, el argentino Leopoldo Lugones, el peruano José Santos Chocano, el cubano Julián del Casal y el mejicano Amado Nervo, uno de los más grandes, quizás el más grande poeta de la América española, en este momento de la raza y de la lengua." (4)

En 1906, asimismo, Rio de Janeiro recibe, con ocasión de la Conferencia Panamericana, la visita de Darío en el apogeo de su gloria literaria y del poeta peruano José Eufemio Lora y Lora, corresponsal en aquel entonces de "La Nación" de

Buenos Aires.

Todos esos hechos son, sin embargo, contactos aislados que no han favorecido una relación sistemática y un cambio de influencias perdurables entre los escritores brasileños e hispanoamericanos.

Esa situación comienza a cambiar a partir de 1912, cuando se notan las primeras señales de un intencionado acercamiento entre los escritores brasileños y los de Hispanoamérica. Por esa fecha, viaja Sílvio Júlio a Montevideo, como Delegado al IIº Congreso de Estudiantes y conoce personalmente a Rodó, Zorrilla de San Martín, María Eugenia Vaz, Angel Falco, José Ingenieros y otros. A su regreso, inicia, en Rio de Janeiro, en forma sistemática, un trabajo de divulgación de los escritores hispanoamericanos. Siguiendo su vocación americanista, publica, en 1924, el libro "Estudos Hispanoamericanos" y en 1926, "Apostòlicamente", dedicados ambos, en su mayor parte, al estudio de escritores hispanoamericanos. En la "Gazeta de Notícias", de Rio de Janeiro, firma Sílvio Júlio, en dos columnas, artículos que revelan su hondo deseo de integración continental y su conocimiento de la literatura que se dedicaba a difundir con especial tesón.

En los esfuerzos de esa tarea, colabora de manera muy eficaz - como lo refiere Carlos Maul - el librero Samuel Nuñez Lopez, de origen andaluza, que comenzó vendiendo obras científicas, arrinconado en una pieza de los fondos del "Café Amazonas", en Río de Janeiro, de propiedad de otro español - David Durán -, hasta tener su importante "Livraria Espanhola", desde donde la joven intelectualidad de Río de Janeiro tenía acceso a los escritores europeos y americanos, a través de las traducciones publicadas por la Editora Sempere, de Valencia. Fué así como se conoció, no solamente la nueva literatura española, sino

también la hispanoamericana que, según el testimonio de Carlos Maul tuvo el carácter de verdadero descubrimiento: ".....la gran sorpresa era América, que nos venía hablar de sus anhelos; así conocimos a un Blanco Fombona, un Rubén Darío, un Vargas Villa, un Ricardo Palma, un Santos Chocano, (...) un clásico como Montalvo, gente nueva y gente antigua, todo eso venido de las manos altruistas de ese librero espantoso y dinámico." (5)

Otro eslabón fundamental de esa cadena de hechos que propiciaron un interés inusitado por la literatura y el pensamiento hispanoamericano, fue la presencia del poeta peruano Enrique Bustamante y Ballivián, como Secretario de la Legación del Perú en Río de Janeiro. A fines de 1920, llegaba Bustamante y Ballivián con un libro bajo el brazo, recién publicado en La Paz, - "Autóctonas"-, lleno de preocupaciones por la historia y la tierra, de reminiscencias de leyendas, de pasión por el paisaje americano. Se une Bustamante y Ballivián en estrecha amistad con los jóvenes poetas y escritores de Río de Janeiro e inicia una labor de acercamiento que, pronto, dará resultados muy alentadores. En 1922, publica en Río de Janeiro, la antología "Poetas Brasileiros", integrada por autores de diferentes escuelas: "Románticos, Parnasianos, Simbolistas, Regionales y Poetas Nuevos". Cada una de las composiciones traducidas al castellano por él, viene precedida por una nota biocrítica. Justificando una antología tan eclética, los nombres que en ella figuran son representativos de las varias tendencias enunciadas: Gonçalves Dias, Alvares de Azevedo, Machado de Assis, Raimundo Correia, Mario Pederneiras, Alphonsus de Guimarães, Catulo Cearense, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Murilo Araujo, Sílvio Júlio, Ribeiro Couto y otros. La obra contiene un pequeño vocabulario y una relación bibliográfica, que ayuda a los lectores hispanoamericanos, a los cuales se destina, una mejor compren-

sión de la literatura brasileña.

En 1923, Bustamante y Ballivián es llamado al Perú y dos años despues regresa a Brasil; por esa fecha, escribe "La Epopeya del Trópico", titulada "Poema a Río de Janeiro", que será publicada en una pequeña edición bilingüe, organizada por un grupo de amigos, donde consta el original castellano y la versión al portugués hecha por Silva Lobato, quien en su Dedicatoria revela su estima y admiración por el poeta peruano:

"Poeta hermano, saludo
tu extraña melodía
y tu lira armoniosa.
.....
Vengo a ceñirte sobre la cabeza
esta afectiva y lírica corona...
y como un dios de América
te ofrezco el agua virgen
y llena de futuro de cien ríos."

Estando ya en el Perú, en 1930, Bustamante y Ballivián publica "9 Poetas Nuevos del Brasil", con una nota preliminar en la que situa, dentro de la literatura brasileña moderna, cada uno de los poetas traducidos. En esa nota, al comentar el continentalismo en la obra de Ronald de Carvalho, advierte que esa orientación es "novedad"en la literatura brasileña y lo que interesa en ella es "la tendencia a unir todo el continente en el mismo amplio vuelo lírico, generoso de promesas, por venir del Brasil que, generalmente, se ha detenido en la visión propia y si ha salido de ella ha sido para poner los ojos en Europa, sobre todo en Francia, cuyas corrientes literarias han influido tan poderosamente en la plasmación de su arte." (6)

Así, de la misma manera con que Bustamente y Ballivián hacía circular, con sus obras ya citadas, el nombre de tantos poetas brasileños, a su vez, Silva Lobato traducía al portugués el "Canto a Rio de Janeiro" del vate peruano y composiciones de otros poetas hispanoamericanos; al mismo tiempo, Tasso da Silveira - del grupo "Festa", al cual estuvo muy vinculado

Bustamante y Ballivián - en su libro "Igreja Silenciosa", publicado en 1922, trata sobre Rodó esteta y Licínio Cardoso escribe igualmente sobre el pensador uruguayo, Artigas y Varela en su libro póstumo, publicado en 1937, "Pensamentos Americanos". Leal Guimarães, en el "Jornal do Brasil", Sílvio Júlio y Waldemar Bandeira en la "Gazeta de Notícias" son los portavoces de ese movimiento de aproximación continental.

Toda esa inquietud por América, que se traducía en un propósito de unidad espiritual, no dejó indiferente a los gestores del movimiento de 1922. Imbuidos de la importancia que los países americanos asumen despues de la Primera Guerra Mundial, convencidos de que a "América cabrá el fatal liderazgo del universo" (7), los modernistas brasileños consideran indispensable el acercamiento con los países hispanoamericanos, en una amplia actitud contra el nacionalismo jacobino y en un esfuerzo de integración del pensamiento americano. Los modernistas,que se jactaban de su posición de vanguardismo frente a los problemas del mundo moderno, han tratado de romper la actitud de indiferencia y aislamiento que existía entre el Brasil y los países de Hispanoamérica, y no obstante su precario éxito, puesto que todavía perdura - si bien en menor grado - la misma situación, han demostrado que había, sin duda, una conciencia renovadora y americanista activando la "inteligencia" de nuestros países.

En el Brasil, los escritores del movimiento modernista que se han preocupado en expresar, a través de sus obras, ese sentido de la nueva conciencia americana y esa tendencia de integración continental fueron Ronald de Carvalho - con claro y manifiesto propósito - en su libro "Tôda a América" y Mario de Andrade, de manera peculiar e igualmente intencionada, en su obra "Macunaima".

(1) - Rubén Darío - "Obras Completas" - vol. II - pg. 862
Afrodisio Aguado S.A. - Madrid - 1950

(2) - Rubén Darío - obra citada - Vol.II - pg. 967

(3) - Rubén Darío - obra citada - Vol. II - pg. 966

(4) - Elysio de Carvalho - "Príncipes del Espíritu Americano"
Traducción del portugues y prólogo de César A. Comet
Madrid - Editorial América

(5) - Carlos Maul - "O Rio da Bela Época" - 2ª edición
Livraria São José - Rio de Janeiro - 1968

(6) - Enrique Bustamente y Ballivián - "Obras Completas"
Vol. III - 2ª edición - Cía. de Impresiones y Publicidad
Lima - 1958

(7) - Mario da Silva Brito - "Antecedentes da Semana de Arte
Moderna"

"Macunaima" y la conciencia hispanoamericana -

Dentro de la variada obra de Mario de Andrade, "Macunaima" es una de las más discutidas y la que se presta a diferentes interpretaciones. Escrita en una semana, del 16 al 23 de Diciembre de 1926, el libro fue blanco de las opiniones más opuestas y de críticas apasionadas. No se le puede clasificar en un género literario nítido, pues, participa de la novela, del poema, del romance y de la epopeya en el sentido medieval y a ninguno se ajusta cabalmente. El carácter contradictorio de "Macunaima" ha influido incluso en el ánimo de su autor, el cual declara en una carta a Augusto Meyer: "ese libro se está tornando una verdadera obsesión para mí. Hay momentos en que lo encuentro horrible. Hay momentos en que me parece bueno". (1) En otra oportunidad, Mario confiesa que fracasó y que la obra no salió como él queria (2), sin embargo, anteriormente había dicho que "Macunaima" era la "coronación" de su búsqueda de la entidad nacional y el cierre de una etapa. (3) La consideraba "un poema héroe-cómico, burlando del ser psicológico brasileño, fijado en una figura de leyenda, a la manera mística de los poemas tradicionales. Lo real y lo fantástico fusionados en el mismo plano. El símbolo, la sátira y la fantasía libre, amalgamados. Ausencia de regionalismos por la fusión de las características regionales. Un Brasil único y un solo héroe." (4)

La obra narra las aventuras de Macunaima en un mundo donde coexisten simultáneamente el estrato lógico, a través de la ironía y de la sátira y el estrato prelógico, manifestado por las leyendas, mitos y el sentido mágico de los sucesos, no pudiendo delimitarse claramente los dos planos.

Macunaima (5), el héroe indio-negro, recibe de su compañera Ci-la Madre de la Foresta (6), al subir ésta al cielo adornada de luces, un famoso talismán - el muiraquitán (7). Lo pierde al escapar de la persecución de la Boiuna Capei (8)- un duende de los ríos - y se pone a buscarlo afanosamente; el pájaro uirapuru (9), con su hermoso canto le confía el paradero del muiraquitán. Este se encuentra en manos de un "regatão" (10) peruano, llamado Venceslau Pietro Pietra que, en realidad, era el gigante Piamán, comedor de gentes. Macunaima está dispuesto a ir donde Venceslau Prieto Pietra y recuperar la piedra verde; sus dos hermanos - Jigué y Maanape, que es hechicero,- deciden acompañarlo, "porque el héroe carecía de protección". Antes de partir, Macunaima va hasta la cabecera del Río Negro para dejar su conciencia en la Isla de Marapatá(11) La pone en la punta de un mandacuru (12) de diez metros para que las hormigas no se la coman. Se ponen los tres hermanos en camino de São Paulo, donde se encuentra Venceslau Pietro Pietra y en el recorrido, Macunaima se baña en una cueva cuya agua era encantada y se vuelve rubio de ojos azules; su hermano Jigué viendo el milagro se echa en la poza, pero ésta estaba muy sucia del color de Macunaima y consiguió apenas quedarse del "color de bronce nuevo"; Maanape, a su vez, alcanzó apenas mojarse las plantas de los pies y de las manos, que se volvieron rojas;de esa manera, los tres hermanos - "uno rubio, uno rojo y otro negro" - prosiguen su ruta hacia S. Paulo.

El núcleo de la obra es la búsqueda del talismán perdido y las aventuras y vicisitudes de Macunaima para recuperarlo.

Mario de Andrade llama a Macunaima "héroe sin ningún carácter", queriendo significar con eso que estaba lleno de

contradicciones y presentaba en su comportamiento facetas o - puestas entre sí. Era un héroe perezoso que, sin embargo, podía decidirse a la acción; era un pícaro, un villano que, al final, se vuelve romántico y abandona por propia valuntad este mundo para subir al cielo transformado en el "brillo inútil" de la constelación Osa Mayor; lo mismo desafiaba a un monstruo para enseguida ponerse a correr; pusilánime, no temía, entretanto, exponerse para rescatar la piedra verde en poder del gigante Piamán, comedor de gentes; sucumbe al encanto de cualquier mujer, pero, interiormente permanece fiel a Ci-la Madre de la Foresta, y siendo héroe necesita de la protección y ayuda de sus hermanos.

Macunaima - héroe sin ningún carácter - representa no tanto al brasileño como al Brasil - deglutidor de razas y culturas - aún en formación. Los tres hermanos - el rubio, el rojo y el negro - ya no forman solos el núcleo de la nacionalidad brasileña; a ellos se debe agregar un sinnúmero de a - portes culturales de otras razas, en un amalgama que se rehace continuamente hasta hoy. La falta de un carácter definido, de cambios continuos para adaptarse a nuevas situaciones revela la existencia de un estado de disponibilidad que va desapare - ciendo a medida que la tradición se afirma.

Según M. Cavalcanti Proença, "Macunaima participa de aquellos héroes de la literatura popular. No tiene prejuicios, no se ciñe a la moral de una época y concentra en sí propio todas las virtudes y defectos que nunca se encuentran reunidos en un único individuo. Por eso es excepcional." (13)

La lengua de "Macunaima" es un intento de Mario de Andrade de aproximarse de la lengua ideal brasileña; trabaja sobre todo en el sentido de romper con la rigidez de la sintaxis

portuguesa y usa un vocabulario rico en palabras indígenas, afrobrasileñas, de otras lenguas, incluso el quechua ("Sol, poncho dos pobres";"até ainda deu as fichas de inhapa").

"Como toda investigación intelectual - lo expresa Wilson Martins - la lengua de "Macunaima" no es hablada por ningún brasileño y aún, ni siempre será integralmente comprendida por los brasileños. Ella sería la lengua del brasileño monstruoso que trajese en sí mismo, en las proporciones exactas, los genes de todos los individuos, de todos los negros, de todos los inmigrantes y recuerdo de todas las épocas, de todas las actividades, de todas las regiones." (14)

En esa obra de Mario de Andrade, el americanismo alienta de diversas maneras. Primeramente, en su carácter "supergeográfico" (15): el héroe es brasileño, pero el gigante Piamán, Wenceslau Pietro Pietra, es súbdito del Vice-Reinado del Perú, descendiente de florentinos; de Bolivia mandan buscar una tijera para proteger el hijo de Macunaima de los maleficios de Tutú Marambá (16); Wenceslau Pietro Pietra toma vino "puro de Ica trepador, venido de Iquitos"; hay varias referencias al frío de los Andes, al agua nueva del Vilcanota, a Argentina, Méjico, Guiana Francesa, Paraguay y Bolivia.

Por otro lado, cuando se frustra el viaje que Macunaima pretendía hacer en Europa en busca del gigante Piamán, luego de calmada su cólera, habló a sus hermanos, en esos términos: - "Paciencia, Hermanos! no! no me voy a Europa. Soy Americano y mi lugar es en América. La civilización europea de fijo que acaba con la entereza de nuestro carácter." Nótese que Macunaima no dice "soy brasileño" sino "soy americano", al oponer por única vez Europa y América; y pese a ser un "héroe sin ningún carácter" y sobre todo por eso, no quiere

correr el riesgo de, en esa etapa de afirmación de su carácter específico, adquirir uno falso o yuxtapuesto a su verdadera e intrínseca naturaleza. Y eso es válido para toda América, sobre todo si se recuerda que Mario de Andrade quería que Macunaima "no fuese nacionalista sino sudamericano". (17)

El amecanismo de "Macunaima" de manifiesta más claramente cuando el héroe, al regresar a su tierra despues de haber recuperado el muiraquitán, en S. Paulo, va buscar la conciencia que había dejado en la Isla de Marapatá y, al no encontrarla, "cogió la conciencia de un hispanoamericano, la puso en su cabeza y se encontró bien, igual que antes". Esa sustitución de la conciencia de Macunaima por la de un hispanoamericano, sin que con eso haya ningún cambio de identidad, muestra hasta que punto Mario de Andrade consideraba al Brasil y los países de Hispanoamérica partes de una misma realidad en busca de una expresión propia y original y de un carácter definido.

Ronald de Carvalho comenta con mucho acierto: "Macunaima es el héroe del ciclo americano. Es una fuerza pura de la cosmogonía precolombiana, arriba o quizás fuera del bien y del mal". (18).

Mario de Andrade - "Macunaima" - O Herói sem nenhum caráter - Livraria Martins Editora - S.Paulo - 4ª edición - 1965

(1) - "Mario de Andrade escreve cartas a Alceu,Meyer e outros" Editora do Autor Ltda - Rio de Janeiro - 1968 (pg. 58)

(2) - id., ibidem - pg. 43

(3) - id., ibidem - pg. 165

(4) - id., ibidem - pg. 166

*(5) - Macunaima - "contiene como parte esencial la palabra Maku - lo malo - y el sufijo aumentativo ima , grande. Así el nombre significaría El Gran Malo. Tipo mitoló - gico amerindio, de costumbres amorales."

*(6) - Ci-la Madre de la Foresta - "Nombre creado por Mario de Andrade, según los métodos y creencias indígenas. Por casarse con ella, Macunaima se torna el Emperador de la Foresta Virgen".

*(7) - Muiraquitán - artefacto de jade, que se encuentra en el Bajo Amazonas, el cual se atribuye cualidades de amule- to.

*(8) - Boiuna Capei - duende nocturno de los ríos ; Capei es la luna.

*(9) - Uirapuru - pajarillos considerados mágicos en la Amazo- nia, portadores de felicidad y otras virtudes.

(10) -Regatão - vendedor ambulante que recorre continuamente los ríos de la Amazonia.

José Alípio Goulart - "O Regatão" - Editora Conquista - Rio de Janeiro - 1968.

*(11) -Marapatá - Isla del Municipio de Manaus, en la cabece- ra del Rio Negro. En la época del esplendor del cau - cho, allí dejaban la conciencia los que entraban en los siringales.

*(12) -Mandacarú - planta de la familia de las cactaceas.

(13) -M. Cavalcanti Proença - "Roteiro de Macunaima". S. Paulo - 1955 -

(14) -Wilson Martins - "O Modernismo" Editora Cultrix - S.Paulo - 3ª edición.

(15) -Wilson Martins - obra citada

*(16) -Tutú Marambá - cuco con que se asusta a los niños

(17)- M. Cavalcanti Proença - obra citada

(18) -Wilson Martins - obra citada.

Observ: las palabras de este glosario señaladas con una * fueron tomadas de M.C.Proença "Roteiro de Macunaima".

RONALD DE CARVALHO Y EL AMERICANISMO MODERNISTA

En 1926, cuando ya está delineada la orientación nacionalista, que se acentuará cada vez más en el modernismo brasileño, publica Ronald de Carvalho su libro de poemas, en versos libres, "TODA A AMERICA". Cronológicamente, es la última obra poética del autor, al lado de "Juegos Pueriles", publicada en ese mismo año. Se cierra de esa manera la trayectoria de Ronald de Carvalho, que comenzó poeta simbolista en "Luz Gloriosa" (1913), pasando por el neoparnasianismo de "Poemas y Sonetos" (1919)y los "Epigramas Irónicos y Sentimentales" (1922), hasta llegar a la libertad de "Juegos Pueriles" donde se unen síntesis de los hay-kay, una morbidez enervada de trópico y un don esencialmente objetivo que, en "Toda América" toma entonación épica, cogiendo al continente con viajero procedimiento de Kodak" (1)

Ronald de Carvalho, que participó en la Semana de Arte Moderno, en 1922, y ha sido el enlace entre el grupo pionero de São Paulo y los vanguardistas de Rio de Janeiro, desde temprano intentó la renovación, y pese a su formación europea, sus lazos con la cultura francesa, a su "delicado hedonismo intelectual" (2), no pudo sustraerse al llamado del espíritu nativista y al dinamismo de la época, sintetizado en su pensamiento de que el hombre moderno del Brasil "quiere que el artista hable un lenguaje claro y le traduzca los sentimientos impetuosos, las ambiciones enérgicas, la alegría de vivir y de dominar las cosas".(3)

"Toda América" ha sido traducida al francés por M. Von Wellish y E.H. Barbier; al italiano por Agenore Magno y al español, por Francisco Villaespesa; asimismo, muchos de sus poemas han sido traducidos al inglés, al ruso y alemán.

En esa obra, como el título lo indica, el Norte y Centro-Sur son tomados como una unidad y constituyen dos polos de un mismo cuerpo donde están presentes

...'tôdas as inspinações do azteca
e do germano, do guarani e do latino,
do hispano e do inca, do ainoré e do saxão,
do eslavo e do africano", (4)

y donde se concentran todas las esperanzas del futuro.

El libro empieza por el poema Advertencia, en el cual afronta el europeo, instalado en un mundo sin misterios, frente a un paisaje que le es familiar - "delante de tus árboles que conoces/ por el nombre" - y el americano, forjador de un nuevo mundo, propio, en el cual se ejercita en "inventar, en descubrir" y siente la "alegría de crear el camino con la planta del pie". Es precisamente ese "americanismo" que, según Francisco García Calderón, simboliza "la vida nueva, indisciplinada y espontánea, en oposición a la armoniosa cultura europea, obra secular, obra clásica." (5). El europeo, fruto de siglos de tradición, formado dentro de esquemas que no le permiten la opción, ni adoptar costumbres diferentes o nuevas modalidades de vida, hace exclamar al poeta:

"Europeu: filho da obediência, da economia
e do bom senso,
tu não sabes o que é ser Americano!" (6)

---

(4) "Toda a América" - Ronald de Carvalho - Pimenta Mello Cia. 1926
He actualizado la ortografía del texto portugués y traducido al castellano.

....'todas las imaginaciones del azteca
y del germano, del guaraní y del latino,
del hispano y del inca, del ainoré y del sajón
del esclavo y del africano."

(6) 'Europeo: hijo de la obediencia, de la economía
y del sentido común,
tú no sabes lo que es ser Americano!"

Esa advertencia recuerda la opinión de Alfonso Reyes, en 1936, cuando al hablar de la capacidad de síntesis de la mentalidad americana se expresa en esos términos: "Esa capacidad de asomarse a la vez al incoherente panorama del mundo y establecer estructuras objetivas, que significan un paso más, encuentra en la mente americana, un terreno fértir y abonado. Ante el americano medio, el europeo medio aparece siempre encerrado dentro de una muralla china e, irremediablemente, como un provinciano de espíritu. Mientras no se percaten de ello y mientras no la acepten modestamente, los europeos no habran entendido a los americanos. No se trata de vulgares calificaciones entre lo que puede ser superior o inferior en sí mismo, sino de puntos de vista diferentes sobre la realidad." (7)

Con el primer poema se insinua el tema central del libro: la exaltación del mundo primitivo, y salvaje de América y la tarea siempre desmedida del hombre que la habita - especie de creador, superado al fin, por sus propias obras:

"Europeu !
Nessa maré de massas informes, onde as
raças e as línguas se dissolvem,
o nosso espírito áspero e ingenuo flutua
sôbre as coisas,
sôbre tôdas as coisas divinamente rudes,
onde boia a luz selvagem do dia americano! (8)

---

(8) "Europeo !
En esa marea de masas informes, donde las
razas y las lenguas se disuelven,
nuestro espíritu áspero e ingenuo fluctúa
sobre las cosas,
Sobre todas las cosas divinamente rudas,
donde flota la luz salvaje del día americano!"

Siguiendo el hilo conductor del americanismo de Ronald de Carvalho, se encuentra en su origen el ejemplo de Walt Whitman y de "Autóctonas" de Bustamante y Ballivián, pero es evidente que el aporte realmente efectivo lo recibe de Chocano, de su dinamismo, de su amplia visión continental, de su aliento épico. El continentalismo de Ronald se asemeja al "novomundismo" de Chocano en lo que se refiere al aprovechamiento de la plasticidad de la naturaleza, de lo típico, de lo folclórico y de los aspectos exteriores de los temas; en que pese a lo ornamental, obedece en ambos poetas a una misma visión de América y de su destino, expresadas adecuada y orgánicamente. El poeta, que deseoso de afirmar su condición de americano, de hombre nuevo, de constructor eufórico de una obra inédita, no puede expresarse en la forma densa, punzante, cargada de trascendencia como Vallejo, ni en el lenguaje desmitificado, escueto, irónico de Oswald de Andrade. Tendrá que hacerlo, como lo hacen Chocano y Ronald de Carvalho, utilizando mucho de pintura y de música, animando a todos los sentidos, llamados a participar con intensidad en ese derroche de colores fuertes, de melodías inesperadas, de perfumes penetrantes, de luz nueva y en completa identificación con la tierra diversificada.

Luego de su canto al Brasil, Ronald de Carvalho presenta una serie de estampas del mundo americano que se descubría ante sus ojos maravillados: Mercado de Trinidad, que lo podría firmar Chocano, por la objetividad pictórica:

"Mercado de Trinidad
na tepidez molhada da manhã !
Doirados tropicais de ase e
frutas,
verdes marítimos, franjados de alcatrazes,
mar de corais, fogos de madreperolas ao sol.

Das cestas de vime rolam ananazes de
escamas oxidadas,
o amarelo e o vermelho dos papagaios
riscam o ar,
as mangas queimam penumbras de fôlhas
murchas,
a terra é uma vibração de coloridos." (9)

Nocturno das Antilhas, "hecho de corales y sargazos" y "primitivo como un descubrimiento"; Barbados, isla "toda clara/lavada por las aguas"/donde

"o sol brinca nas ruas,
por onde rolam os grandes ventos da maresia!
Súbito,
num escorrer de linhas oleosas,
balanceando os quadris, uma miss be ébano,
sorve a luz que lhe leteja nos seios trémulos
e lhe penetra o ventre, longa e profun-
damente ..." (10)

---

(9) "Mercado de Trinidad
en la tibieza húmeda de la mañana !
Dorados tropicales de ala y
frutas,
verdes marítimos gruñidos de alcatraces
mar de corales, fuegos de madreperlas al sol.

De los canastos de mimbre ruedan ananás de
escamas oxidadas,
el amarillo y el rojo de los papagayos
surcan el aire,
los mangos queman penumbras de hojas
marchitas,
la tierra es una vibración de colores".

(10) "El sol juega en las calles,
por donde ruedan los grandes vientos de la
marejada !

Súbito,
en un escurrir de líneas oleosas,
balanceando las caderas, una miss de ébano,
sorbe la luz que le palpita en los senos trémulos
y le penetra el vientre, larga y profun-
damente ... "

La visión bucólica del primer verso - "el sol juega en las calles - y el amplio rítmo del segundo verso - "por donde ruedan los grandes vientos de la marejada" - sugiriendo espacios abiertos y un movimiento continuado, sufren un corte tajante con el adverbio "súbito", que inicia la última parte del poema. La colocación de súbito como un solo verso crea una zona de tensión que se acentúa al contrastar con la melicia y el deslizar de las rr y de las consonantes líquidas del verso siguiente: " en un escurrir de líneas oleosas". A su vez, lo anunciado por " líneas oleosas" se complementa y se apoya en "balanceando las caderas " dando la clara visión de los movimientos cadenciados y rítimicos del cuerpo perfecto de la "miss de Cbano"; el término "miss" tiene adecuada eficacia en la economía del poema, pues condensa el doble significado de "joven y hermosa" y corresponde además a una tendencia del poeta en utilizar palabras de las lenguas de los países americanos. Los dos últimos versos son arrastrados ' por un rítmo sensual, voluptuosa, al confundirse la luz del sol al cálido cuerpo de la morena y al transferir a la luz la cali - dad de "palpitar", que en ella efecto, no causa: "sorbe la luz que le palpita en los senos trémulos/ y le penetra el vientre,larga y profun-/damente ..."

El poeta sigue su periplo por América: Broadway, cuyo suelo "es un paisaje en marcha" y "donde se confunden todos ' los rítmos del/ paso humano" y "un saxofón derrama un tibio torpor/ de negritud bajo el sol"; se mira en las aguas de Xochimilco y se pregunta: "Qué aguas podrán ahora/ reflejarme ?"; ve Tonalá como "pintada por un alfarero/debajo de los cardos macizos; y Antofagasta como un . "juego de poliedros"; conoce en Puebla sus noches "sin melancolía" y Guadalajara que /es toda una danza", y

exclama con entusiasmo: "yo vi la pampa !". Sin embargo, ningún paisaje americano lo emociona tanto como los Andes, en su soledad y en su pureza intacta; es tan arrollador este mundo prístino que el propio inmigrante se purifica y se desconcierta a su contacto:

"Aqui nestes grandes silêncios
das cordilheiras é que eu te
sinto, América !

Aqui está a tua virgindade
cheia de promessas excitantes,
aqui, onde o inigrante passa os olhos
inocentes,
onde o homem do Báltico e o homem do
Adriático,
o homem do heno e o homem do
Guadalquivir
não sabem as sementes que devem semear."(11)

Este paisaje hecho de soledad y agresividad cósmica- al contrario de las llanuras, las florestas y los valles - incita y permite al poeta meditar sobre la lucha que espera al hombre libre y cuestionar sobre el futuro de América:

---

(11) "Aquí en estos grandes silencios
de las cordilleras es que yo te
siento, América !

Aquí está tu virginidad,
llena de promesas excitantes,
aquí, donde el inmigrante pasa los ojos
inocentes,
donde el hombre del Báltico y el hombre del
Adriático,
el hombre del Rin y el hombre del
Guadalquivir
no saben las semillas que deben sembrar."

"As planícies e as bahias, as florestas e os
vales chatos
não vivem o tropel dessas aspirações,
dessas límpidas aspirações do ar livre e da
luz virgem.
Aquí há a infinita melancolia de uma aurora
que vai romper,
de uma aurora que não vai romper para
nós." (12)

Se presenta en el penúltimo verso el procedimiento estilístico de "la ruptura de lo psicologicamente esperado" (13), en la aparente contradicción entre los dos términos: "la infinita melancolía" y "una aurora que va a nacer", pues, se sabe, por comprobación o por vivencias formativas, que el romper de una aurora es radiante esperanzado y no melancólico; a su vez, "infinita melancolía" se explica y se integra en el verso siguiente, puesto que esa "aurora" no la verá el poeta, ni muchos otros hombres de su tiempo. Esta paradoja recuerda el pensamiento de Rodó, expresado por Próspero a sus discípulos: "No la veréis vosotros, la América que nosotros soñamos: hospitalaria para las cosas del espíritu, y no tan sólo para las muchedumbres que se amparen a ella; pensadora, sin menoscabo de su aptitud para la acción; serena y firme a pesar de sus entusiasmos generosos; resplandeciente con el encanto de una seriedad temprana y suave, como la que realza la expresión de un rostro infantil cuando en él se revela, a través de la gracia intacta que fulgura, el pensamiento inquieto que despierta". ..... (14)

---

(12) "Las planicies y las bahías, las forestas y los
valles llanos
no viven el tropel de esas aspiraciones
de esas límpidas aspiraciones del aire libre y de
la luz virgen.
hay aquí la infinita melancolía de una aurora
que va a nacer
de una aurora que no va a nacer para
nosotros."

La idea subyacente de la visión - un poco desolada - del largo camino a recurrir hacia la liberación total del hombre americano se expresa en la imposibilidad de alcanzar la meta de inmediato:

"Aqui nestas solidões brutas é que eu te
sinto América !

Aqui está a tua virgindade,
a tua virgindade que não podemos fe-
cundar ! (15)

Pese a su resignada confesión, el poeta predice un hermoso futuro- un poco reticente, es cierto - y el poema Fuente del Inca termina con una nota optimista:

"Ah ! como será bela a dansa do homem
livre, que ainda esperas,
a dansa do homem livre sôbreo teu ventre
violado ... " (16)

TÔDA A AMÉRICA - cinco poemas

El núcleo central de la obra de Ronald de Carvalho lo constituyen cinco poemas titulados "Tôda a América" y que dan el nombre al libro. En ellos se reafirman y se conforman los temas de la naturaleza de América en el "tumulto de su despertar "y el tema del mestizaje, propuesto como único camino para el ser americano encontrar su modo de expresión.

---

(15) "Aquí en esta soledad agreste es que yo te siento, América !

Aquí está tu virginidad,
tu virginidad que no podemos fe-
cundar !"

(16) Ah! qué bella será la danza del hombre
libre, que aún esperas,
la danza del hombre libre sobre tu vientre
violado ... "

El regreso a la naturaleza en Ronald de Carvalho tiene las mismas características señaladas por Manuel Díaz Rodríguez para el Modernismo Hispanoamericano. En "Camino de Perfección y otros ensayos", el autor venezolano indica como una de las características del Modernismo "la tendencia a volver a la naturaleza, a las primitivas fuentes naturales"; sin embargo, ese regreso a la naturaleza no condujo a la "nimiedad pueril de los pormenores", ni al "cúmulo de vanos detalles", sino a la "ingenuidad y a la sencillez, caracteres que por sí solos, harían del Modernismo un perfecto renuevo del clasicismo puro, a no ser por aquel otro carácter de intensidad impreso al arte modernista por la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja". (17) Además de esos caracteres, se advierte, muchas veces, en la ingenuidad de la naturaleza americana de Ronald de Carvalho, un matiz idílico cuyo mejor ejemplo es Tonalá. (18)

El tono ingenuo de los poemas revela una actitud de descubrimiento constante que el poeta reitera en expresiones de puro canto delante de un mundo integralizador, pero no integrado aún. Esta es la visión del poeta:

"De alto dos Andes, América,
.....
eu te vejo deitada e intacta no claro
músculo dos teus cristais, no ímpeto
das tuas águas, no frémito fresco das
tuas folhagens luminosas." (19)

---

(18) "Nuestra Señora de Guadalupe se ríe en todos los nichos,
con grandes ojos de vidrio y cachetes rosados,
para las indiecitas que muerden tamales
y para los gorriones que juegan al escondite
con el sol de los huertos verdes."(fragmento pg.56)

Esta visión se extiende hacia el futuro:

"Em ti está a multiplicidade creadora do
milagre,
.....
América voltada para o futuro como um
botão que espera a flor e o fruto !" (20)

Las energías de ese poder cósmico e incontenible que comienza a despertar, pone al hombre frente a experiencias únicas, no conocidas por ningún otro hombre, situándolo en una condición privilegiada:

"O mundo nasce outra vez em ti, e o homem
deante de ti sorri ingenuamente como
um deus.

"A tua manhã é um canto, é uma palpitação,
um estrondo, um rumor, um grito
alegre de posse." (21)

---

(19) "Desde lo alto de los Andes, América,
.....
Te veo echada e intacta en el claro
músculo de tus cristales, en el ímpetu
de tus aguas, en el susurro fresco de
tus follajes luminosos." (Tôda América -I)

(20) "En tí está la multiplicidad creadora del
milagro,
.....
América, predispuesta al futuro como un
capullo que espera la flor y el fruto !" (idem)

(21) "El mundo nacea otra vez en tí, y el hombre
delante de tí sonrie ingenuamente como
un dios.
Tu mañana es un canto, una palpitación,
un estruendo, un rumor, un grito
alegre de posesión." (Tôda a América - II)

En el poema nº I de la serie "Tôda a América", Ronald de Carvalho, por primera vez, se asoma al tema cívico y establece, sutilmente, la oposición entre la América de las compuertas/ de acero cromado de Pittsburgh/" y la América de las "carretas de bueyes", sin, entretanto, dar a ese contraste ningún cariz polémico o de denuncia como se advierte en Chocano o en Rubén Darío. En Ronald no se dá, en realidad, la antítesis, puesto que no está expresada la pugna entre dos contratios, sino más bien la comproba - ción escueta de los hechos y su enumeración:

"América dos cafezaes, dos seringais e dos
canaviais,
América das locomotivas e das carretas de
bois, dos elevadores e dos guindastes,
das porteiras de peroba e das comportas
de aço cromado de Pittsburgh,
América das usinas, dos dínamos, das
válvulas e dos émbolos,
América dos aprôbios e das reivindica-
ções, dos trusts e dos Estados
insolváveis." (22)

---

(22) "América de los cafetales, de los siringales y de los
cañaverales,
América de las locomotoras y de las carretas de
bueyes, de los ascensores y de las grúas,
de las porteras de peroba y de las compuertas
de acero cromado de Pittsburgh,
América de las usinas, de los dínamos, de las
válvulas y de los émbolos,
América de los aprobios y de las reivindica-
ciones, de los trusts y de los Estados
insolventes." (Tôda a América - I)

DEL MESTIZAJE

La obra de Ronald de Carvalho pretende dar una visión mestiza de América, presentando una gama de las diferencias y de los rasgos semejantes que ponen a todos los países del norte, centro y sur dentro de un mismo contexto de proyección, reflejado en ese continuo e interminable trueque de aportes de todo tipo, que determinará el camino y la orientación futura del continente. No se trata solamente de un mestizaje racial, sino del amalgama enriquecido con todas las manifestaciones de las culturas autóctonas y de la de los inmigrantes:

"Montanhas, chãs, planaltos, mangues,
várzeas, angras, tudo se enche da
comoção de tuas raças,
.....
a tua terra que viu os grandes deuses e os
grandes chefes, vestidos de ouro e
plumas, Cuauhtemoc, e Atahualpa,
Ahsonntli e Awonawilona, Tupán e
Huitzilopoxtli,
a tua terra, que viu o passado e as
migrações do crepúsculo,
ve agora, oh! América, a maravilhosa
confusão do Oriente,
o raio direto da Aurora,
o filho de Isis, de Minos e Elêusis,
o filho daBíblia e do Alcorão,
o filho dos dólmens e das cavernas
magdalénicas,
o filho das Sagas,
os estupradores do Atlântico." (23)

---

(23) "Montañas, llanos, planaltos, mangles,
campiñas, ensenadas, todo se llena de la
conmoción de tus razas,
.....
tu tierra que vió los grandes dioses y los
grandes jefes, vestidos de oro y
plumas, Cuauhtemoc y Atahualpa,
Ahsonntli y Awonawilona, Tupán y
Huitzilopoxtli,
tu tierra que vió el pasado y las
migraciones del crepusculo,
ve ahora, oh! América, la maravillosa
confusión del Oriente,
el rayo directo de la Aurora,
el hijo de Isis, de Minos y Eleusis,
el hijo de la Biblia y del Corán
el hijo de los dólmenes y de las cavernas
magdalénicas,
el hijo de las Sagas,
los estupradores del Atlántico."(Tôda a América-II)

De esa fusión siempre nueva salen "los hombres verticales/iluminados por el sol", buscando una "poesía libre" y una boz que "aún nuestros oídos no pueden escuchar". Para Ronald de Carvalho, el mundo mestizo americano está en trance de gestación y es un mundo abierto a todas las manifestaciones que pueden ser asimiladas, dando origen, a la larga, a un universo que no será la suma ni la resta de otros caracteres, sino el producto de una expresión nueva, distinta y diferenciada. Chocano y Darío, a su vez, conciben el mestizaje como un hecho, cuya núcleo y fundamento reposan en la aleación hispanoindígena.

REGVM IN PERV. ACADEMIA S. MARCI VRBIS S.M VLT PLVS RA

LOS POETAS EL AMERICA.-

Ha sido una constante en la literatura brasileña el esfuerzo - matizado de mayor o menor intensidad - para desembarazarse de la conciencia europea y crear una nueva conciencia de acuerdo a las características del ser nacional que, poco a poco, se despertaba y adquiría sus facciones propias. Afranio Coutinho, al explicar el fenómeno, así lo sintetiza: "Dada la contingencia de nación colonizada por europeos, - los portugueses -, y en virtud de la ausencia de una tradición autóctona que pudiese servirnos como pasado útil, la evolución de nuestra literatura fue una lucha entre una tradición importada y la búsqueda de una nueva tradición de cuño local o nativo. Ese conflicto de las relaciones entre Europa y América, ese esfuerzo de creación de una tradición local de substitución a la antigua tradición europea, marcan la dinámica de la literatura desde los momentos o expresiones iniciales de la Colonia." (24)

Ese propósito - intuitivo a veces, otras veces consciente - va en un "crescendo", siguiendo las diferentes etapas del desarrollo de la literatura brasileña, hasta alcanzar su plenitud en el Romanticismo y su madurez en el Modernismo. El Romanticismo coincide con la euforia de la independencia política y permite la afirmación de la libertad de pensamiento y la expresión consciente y sistematizada de la existencia nacional, revelándose "una vigorosa manifestación artística, en la que se reune una pléyade de altos espíritus de poetas y prosadores, creando, en una palabra, la literatura brasileña, en la autonomía de su tonalidad nacional y de sus formas y temas, y en la autoconciencia técnica y crítica de esa autonomía." (25)

Esa tónica de autodefinición nacional se acentuará y, poco a poco, se irá debilitando el cordón umbilical que unía el Brasil a Europa y lo mantenía en condición de mero reflejo de la cultura europea; esa preocupación se torna más consciente a fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuando los escritores tratan de expresar el sentimiento de la nacionalidad, a traves de diferentes formas, como lo atestiguan las obras de Olavo Bilac, de Coelho Neto, de Afonso Arinos, de Valdomiro Silveira, Euclides da Cunha, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato y Graça Aranha.

Con el advenimiento del Modernismo ese proceso de liberación se acelera - un poco desordenadamente, es cierto -, y recogiendo la herencia romántica profundiza en la problemática brasileña. Los escritores de la primera etapa del Modernismo quieren expresar la brasilidad en sus múltiples facetas y cada uno con materiales de su propia cosecha. Así, Mario de Andrade hace de São Paulo, tema de su obra poética y de las leyendas del folclore amazónica la base de "Macunaíma"; Cassiano Ricardo, en "Martin Cererê", crea una cosmogonía de gigantes, apoyado en el estrato histórico de los "bandeirantes" (26) paulistas; Osvald de Andrade requiere el primitivismo - "la alegría de la ignorancia que descubre" -, y los materiales con que construye su poesía son "la formación étnica rica. La riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá (27), el oro y la danza." "Toda la historia de la Penetración y la historia comercial de América. Palo-Brasil." (28) Raúl Bopp, a su vez, compone su largo poema "Cobra Norato" con los elementos que le proporcionará la Amazonía cuyo descubrimiento él resume de la siguiente manera: "Sentí, al llegar en la Amazonía, que estaba frente a un escenario completamente distinto, de una violencia desconcertante. La línea constante del agua y

foresta era el marco de un mundo aún incógnito y confuso. La impresión que me causaba el ambiente, en su rara brutalidad, escapaba a las concordancias. Era una geografía del mal-acabado. Las forestas no tenían fin. La tierra se repetía, cargada de voces y de alaridos anónimos. Siempre la foresta y el agua por doquier."

"Después de algún tiempo, en contacto continuo con la selva, adivinando su sentido mágico, comencé a creer en cosas que me contaban: eran voces indecifradas." (29) Han sido precisamente con esas "voces indecifradas" que ha tejido el itinerario de Cobra Norato en su búsqueda, por el mundo amazónico, de la hija de la Reina Lucía.

De esa manera, paralelamente al anhelo de los modernistas hispanoamericanos, sobre todo de Chocano y Rubén, de ser intérpretes del universo americano, hubo, tambien, entre los modernistas brasileños, sobre todo, en la etapa de 1922 a 1930, la urgencia de encontrar en las fuentes del mundo circundante los elementos para la creación de una poesía con personalidad própia.

En Ronald de Carvalho, ese propósito, influenciado por la amistad con Bustamente y Ballivián y por el conocimiento de autores hispanoamericanos, de Chocano, principalmente, se amplía para alcanzar a todo el continente americano. El quiere un poeta libre, fruto de la tierra, que al zambullirse en sus orígenes debe regresar con "las manos sucias/de tierra, de savia,de limo/ las manos de la creación." Ese poeta libre, ese poeta americano tendrá sobre todo "... inocencia para adivinar tus/prodigios/ y agilidad para correr por todo tu/ cuerpo de tierra, de carbón, de cobre, de/ oro, de trigales, de maizales y cafetales!"

Esa inocencia, sin embargo, le permitirá manifestar no solamente los aspectos y signos exteriores del mundo que lo rodea, sino aprehender la esencia pura que yace en los estratos de la realidad más profunda y primitiva, de la realidad genésica, por ese motivo,

> "sua poesia será o vagido da tua própria substância, América, da tua própria substância lírica e numerosa."(30)

No basta, sin embargo, para el poeta de América expresar esa "substancia lírica y numerosa", o cantar libremente la energía, la inocencia, el tumulto que se presentan contínuamente bajo múltiples formas, en esa coexistencia de todas las contribuciones, en ese crisol de posibilidades. Es necesario que el poeta avance un poco más y asuma su papel de "contructor" de la realidad al cual él pertenece con la utilización y el dominio de los materiales propios, que estén al alcance de su mano:

---

(30) "su poesía será el vagido de tu propia substancia, América, de tu propia substancia lírica y numerosa."

"Oh ! América, o teu poeta será
un construtor,
e qual o que lança n'água o
barco migrador,
e qual o que projeta o dinamismo da
máquina,
e qual o que calcula os alicerces e as
paredes,
e qual o que domina a massa pelo número,
êle terá a rude imaginação do inventor.

E diante da sua obra de granito e de ferro,
de madeira e de argila,
diante da sua obra áspera e nova, cheia de
homens e animais, de águas, plantas e
pedras,
América
o teu poeta caminhará no milagre da
criação." (31)

Puede parecer, a simple vista, que hay una coincidencia entre "el poeta inocente", "el poeta constructor" de Ronal de Carvalho y "la inocencia constructiva" demandada por Oswald de Andrade. Esas expresiones tienen, desde luego, algunos puntos de contacto, pero no son totalmente coincidentes, ni se identican en ambos poetas. Como ya quedó aclarado en el capítulo sobre la estética modernista, Oswald de Andrade propone, en su

---

(31) "Oh ! América, tu poeta será
un constructor,
y cual el que lanza al agua el
barco migrador,
y cual el que proyecta el dinamismo de la
máquina,
y cual el que calcula los cimientos y las
paredes,
y cual el que domina la masa por el número,
el tendrá la ruda imaginación del inventor.

Y delante de su obra de granito y de hierro,
de madera y de arcilla,
delante de su obra áspera y nueva, llena de
hombres y animales, de aguas, plantas y
piedras,
América,
tu poeta caminará en el milagro de la
creación."

"Manifiesto Pau-Brasil", al hablar de "inocencia constructiva" una nueva utilización de los materiales que ya han sido fragmentados, oscilando, como lo explica Haroldo de Campos, en el "movimiento pendular destrucción/construcción". El poeta-constructor de Oswald de Andrade inventa su obra - a partir de la desintegración de los materiales - dentro de un nuevo orden, donde el sentido mágico desaparece para dar lugar a un ejercicio lúdico-intelectual que explora el lenguaje objetivo en todas sus posibilidades de síntesis, haciendo del poema un verdadero producto, el objeto para ser consumido.

Para Ronald de Carvalho, "el poeta-constructor" debe igualmente crear un nuevo orden, pero, con el material intacto, "informe y desmesurado", a su disposición, de la misma manera que los ingenieros y los técnicos construyen sus máquinas; el poeta no parte de la fragmentación de los materiales, sino que los trabaja y los transforma en una "obra áspera y nueva", ayudado por su "cruda imaginación de inventor". El poeta de Ronald está, sin duda, afectado por las transformaciones que el maquinismo produjo en la perspectiva artística y desde luego, inserido en esa preocupación tan fundamental de nuestros tiempos - la afirmación del carácter específico del arte y de su autonomía. Preocupación que está igualmente expresada en O. de Andrade, cuando reclama "la poesía para los poetas. La alegría de los que no saben y descubren", afirmando, una vez más, el dominio específico e inconfundible del arte y delimitando sus fronteras propias, libre del criterio que la hacía subsidiaria de lo social. Ambos poetas quieren un arte de invención, no repetido y exigían rigor, celo y audacia en la manipulación de los materiales. Sin embargo, hay una diferencia entre ellos: Oswald de Andrade lleva hasta las consecuencias que le parecen necesarias, el experimento con el lenguaje, creando un univer-

so despoetizado, irónico, objetivo, prosaico y coloquial; mientras, Ronald de Carvalho, no obstante su versolibrismo basado en el rítmo, mantiene los vínculos tradicionales con el lenguaje y no puede sustraerse a la elocuencia, insuflando en su obra Tôda a América , una carga de "ethos", de realidad exterior, de naturaleza y de sentimientos, que se hace patente en ese "milagro de la creación" por donde deberá caminar el poeta de América.

El pensamiento de Ronald de Carvalho, relacionado con la función de la literatura brasileña y americana, y su profunda convicción de que nuestros países pueden y deben encontrar en sus propias fuentes su originalidad y su sello personal, están claramente enunciados en el último párrafo de su "Pequena Histó - ria da Literatura Brasileira": "El hombre moderno del Brasil debe, para crear una literatura propia, evitar toda especie de prejuicios. El tiene delante de sus ojos un gran mundo virgen, lleno de promesas excitantes. Organizar ese material, darle estabilidad, reducirlo a su verdadera expresión humana, debe ser la preocupación fundamental. Un arte directo, puro, enraizado profundamente en la estructura nacional, un arte que fije todo nuestro tumulto de pueblo en gestación, he aquí lo que debe buscar el hombre moderno del Brasil. Para eso, es necesario que él estudie no solamente los problemas brasileños, sino también el gran problema americano. El error primordial de nuestras élites, hasta ahora , fue aplicar al Brasil, artificialmente, la lección europea. Estamos en el momento de la lección americana. Llegamos finalmente a nuestro momento."

(1) - Enrique Bustamante y Ballivián -
"9 Poetas Nuevos del Brasil - Imprenta Minerva
Lima - 1930

(2) - Othon Costa - "Discursos e Conferências" - Editôra Cia.
Brasileira de Artes Gráficas - Rio de Janeiro - 1963

(3) - Ronald de Carvalho - "Pequena História da Literatura
Brasileira" - pg. 386 - 12ª edição - F. Briguiet Cia.
Editôres - Rio de Janeiro - 1964

(5) - Francisco García Calderón - "La Creación de un Continente"
Librería Paul Ollendorff - Paris - 1912

(7) - "Antología de Alfonso Reyes"
Elección y Prólogo de José Luis Martínez
Colección "Pensamientos de América" - IIa. serie - vol. 1
B. Costa Amic, Editor - México - 1965

(13) - Carlos Bousoño - "Teoría de la Expresión Poética"
Editorial Gredos - Madrid - 1962

(14) - José Enrique Rodó - "Obras Completas" - pg. 224
Ediciones Antonio Zamora - Buenos Aires - 1948

(17) - Manuel Diaz Rodriguez - "Camino de Perfección y otros
Ensayos" - Editorial Cecilio Acosta - Caracas

(24) - Afrânio Coutinho - "Introdução à Literatura no Brasil"
pg. 36 - Livraria São José - Rio de Janeiro - 1959

(25) - "A Literatura no Brasil" - Direção de Afrânio Coutinho
pg. 576 - Vol. I - Tomo 2 - Editorial Sulamericana SA.
Rio de Janeiro

(26) - "Bandeirantes" - Individuos que participaban en las expediciones destinadas a explorar el interior del Brasil en busca de indios y de minas de metales y piedras preciosas.

(27) - "Vatapá" - plato típico brasileño.

(28) - Oswald de Andrade - "Manifesto da Poesia Pau-Brasil"

Pau-Brasil - (Palo-Brasil) - planta cuya madera fue el principal producto de exportación de la colonia, en el siglo XVI. De ella deriva el nombre de Brasil.

(29) - Raul Bopp - "Movimentos Modernistas no Brasil" - 1922-1928 - Livraria São José - Rio de Janeiro

# C O N C L U S I O N

En el desarrollo de este trabajo, hemos visto los antecedentes del Modernismo en Hispanoamérica y en el Brasil, acompañado el desenvolvimiento de la idea fundamental que orienta a ambos movimientos: la necesidad de un cambio, la urgencia de innovación de los instrumentos del arte. Hemos aclarado, igualmente, que ese proceso no fue iconoclasta en Hispanoamérica, pero, sí, en el Brasil y que tenía por base la reivindicación de la total libertad para el creador.

Además, destacamos la diferencia de ambas estéticas y la función de poeta en cada una de ellas, y señalamos la faceta americanista que comprometió a poetas hispanoamericanos y brasileños.

Dada la magnitud del tema que significa el estudio paralelo de ambos movimientos, se ha delimitado el campo de la investigación a los aspectos arriba mencionados, pues dentro del ámbito de este trabajo no sería factible recoger todas las sugerencias que un material tan rico puede proporcionar.

Faltarían muchos puntos, de igual importancia, para una visión cabal del tema, como por ejemplo: establecer un paralelo entre la poesía sensorial de los hispanoamericanos y las diferentes formas de la poesía brasileña modernista ( Guilherme de Almeida y Rubén Darío, Chocano y Ronald de Carvalho, Vallejo, modernista y postmodernista, y Carlos Drummond de Andrade); analizar estilísticamente el lenguaje de ambos movimientos; estudiar '

la participación de los poetas modernistas en la vida política de sus países; analizar su vocación viajera y proselitista, entre otros.

Como no existen, en realidad, en la literatura, etapas delimitadas con nitidez, sino que los periodos se interpenetran mutuamente, hay una parte del Modernismo Brasileño que se acerca al Modernismo Hispanoamericano y otra que es paralela al postmodernismo. El objetivo de este trabajo fue señalar los aspectos coincidentes o similares de la primera etapa y aislar las diferencias de la segunda.

Si el presente estudio ha podido esclarecer algunos módulos fundamentales del desarrollo de ambos movimientos y alcance a fomentar la interrelación entre las literaturas de Hispanoamérica - concretamente la del Perú - y la brasileña, creo que habrá cumplido su finalidad y su función informativa y creadora.

## OBRAS CONSULTADAS


Isaac Goldberg - "La Literatura Hispanoamericana" - Estudios Críticos - versión castellana de R. Cansinos Assens - Prólogo de E. Diez Canedo - Madrid - Editorial América -

Andrés Gonzalez Blanco - "Escritores Representativos de América" Editorial América - Madrid

José Almoina - "Díaz Mirón - Su Poética" Editorial Jus - México - 1958

Rubén Darío -"Azul" - Prólogo de Juan Valera Editorial Tor- Buenos Aires - 1939

Rubén Darío - "Obras Completas" - Afrodisio Aguado SA - Madrid - Vols. I-III-IV - 1955
Vol. II - 1950

Rubén Darío - "Poesías Completas" - Aguilar SA Ediciones - Madrid - 1954

José Santos Chocano - "Poesía" - Prólogo, selección y notas de Luis Alberto Sánchez Editorial San Marcos -Lima -1959

José Santos Chocano - "Obras Completas" - Prólogo, selección y notas de Luis Alberto Sánchez - Aguilar- México -1954

Luis Alberto Sánchez - "Aladino - Vida y Obra de José Santos Chocano" - Libro Mex Editores - México - 1960

José María Eguren - "Poesías Completas" - Recopilación, prólogo y notas de Estuardo Nuñez - Editorial San Marcos - 1961

P. Henriquez Ureña - "La versificación española irregular" Publicaciones de la Revista de Filología Española - Madrid - 1933

R. Blanco-Fombona - "El Modernismo y los Poetas Modernistas" Editorial Mundo Latino - Madrid - 1929

José A. Balseiro - "Rubén Darío y el Porvenir" de "El Vigia"- Editorial Mundo Latino - Madrid -

Salvador Díaz Mirón - "Lascas" - Editorial América - Madrid

Salvador Díaz Mirón - "Sus mejores poemas" - Prólogo de R, Blanco Fombona - Editorial América -Madrid

Roberto Meza Fuentes - "De Diaz Mirón a Rubén Darío" Editorial Nascimento-Santiago-1940

Arturo Marasso - "Rubén Darío y su creación poética" Biblioteca Nueva - Buenos Aires -

Jaime Torres Bodet - "Rubén Darío" - Fondo de Cultura Económica
México - 1966

C. Ayala Duarte - "Resumen Histórico Crítico de la Literatura Hispanoamericana"
Editorial Saeta - Madrid - 1954

Ricardo Gullón - "Direcciones del Modernismo"
Editorial Gredos - Madrid - 1963

J. R. Jiménez - "El Modernismo" - Notas de un Curso (1953)
Aguilar- México - 1962

José Enrique Rodó - "Obras Completas"
Ediciones Zamora -Buenos Aires -1948

Enrique Bustamante y Ballivián -"9 Poetas Nuevos del Brasil"
Imprenta Minerva - Lima - 1930

Enrique Bustamante y Ballivián - "Obras Completas" - 2ª ed.
Cía. de Impresiones y Publicidad-Lima-1958

Luis Fabio Xammar - "La Poesía de E. Bustamante y Ballivián"
Librería e Imprenta Gil SA -Lima-. 1945

Antonio Olivier - "Este otro Rubén Darío"
Editorial Aedos - Barcelona - 1960

Mario Rodriguez Fernandez - "El Modernismo en Chile y en Hispanoamérica" - Instituto de Literatura Chilena
Santiago de Chile - 1967

Luis Alberto Sánchez - "La Literatura Peruana" - Derrotero para una historia cultural del Perú -
Ediciones Ediventas SA -Lima-1965

Augusto Tamayo Vargas - "Literatura Peruana - Lima - 1954

Julio Herrera Reissig - "Poesías Completas" - Editorial Losada SA - Buenos Aires - 1942

Francisco García Calderón - "La creación de un continente"
Librería Paul Ollendorff -Paris-1912

José Santos Chocano - "Poesías Escogidas" - Nota preliminar de Ventura García Calderón
Desclée de Brouwer - Paris - 1938

F. García Godoy - "La Literatura Americana de nuestros días"
Imp. de J. Pueyo - Madrid

Ventura García Calderón - "Semblanzas de América " - Editada por la Revista Hispano-Americana "Cervantes - Madrid - 1920

Ventura García Calderón - "Del Romanticismo al Modernismo"

Manuel Díaz Rodriguez - "Camino de Perfección y otros ensayos"
Editorial Cecilio Acosta- Caracas-

Alfonso Reyes - "Antología de Alfonso Reyes" - Selección y prólogo de José Luis Martínez - Colección "Pensamiento de América" - IIª serie, Vol.I- B. Costa-Amic Editor - México -1965

Pedro Salinas - "La Poesía de Rubén Darío" Editorial Losada SA - Buenos Aires - 1948

Leopoldo Lugones - "Las Montañas de Oro" Editorial Rioplatense - Montevideo-1919

Elysio de Carvalho - "Príncipes del Espíritu Americano" traducción del portugués y prólogo de César A. Comet - Editorial América-Madrid

Carlos Bousoño - "Teoría de la Expresión Poética" - Editorial Gresod - Madrid - 1952

Rafael Alberto Arrieta - "Contribución al Estudio del Modernismo en Argentina" - Boletín de la Academia Argentina de Letras - Tomo XXVI - nº 99 - Enero-Marzo de 1961 - Buenos Aires

Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán) - "De lo Barroco en el Perú" - Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lima- 1968

Marcelino Menéndez y Pelayo - "Historia de las Ideas Estéticas en España"- Colección Boreal - Editorial GLEM - Buenos Aires - 2ª ed. - 1944

Max Henriquez Ureña - "Breve Historia del Modernismo" Fondo de Cultura Económica -México-1954

Guillermo Díaz Plaja - "Modernismo frente a Noventa y Ocho" Espasa Calpe SA - Madrid - 1951

Arqueles Vela - "Teoría literaria del Modernismo". Su filosofía. Su estética. Su técnica. Edición Botas- México - 1949

Angel Valbuena Prlones - "Literatura Hispanoamericana" - Editorial Gustavo Gilisa - Barcelona-1965

Manuel Gonzalez Prada - "Pájinas Libres" - Tomo I-II - Ediciones Pájinas Libres - Lima - 1960

Raúl Estuardo Cornejo - "La Prosa Literaria en el Perú: Del Modernismo al Neo-realismo" - Revista "Letras y Educación" - Un.Nac. San Luis Gonzaga de Ica -Ica-Perú-1964

Juan Marinello - "Sobre el Modernismo" - Polémica y definición México - Un. Nac. Autónoma de México- Ediciones Filosofía y Letras - 1959

Luis Alberto Sánchez - "Otra ventana sobre Rubén Darío" - de la "Gaceta Sanmarquina" - Boletín Informativo de la Un. Nac. Mayor de San Marcos - Lima Enero - 1967

César Vallejo - "Poesías Completas" - Recopilación y Prólogo de César Miró - Editorial Losada SA - 2ª ed. Buenos Aires - 1953

Augusto Tamayo Vargas - "La Muerte de Darío y el Modernismo en el Perú" - artículo incluido en "Homenaje a Rubén Darío" - Separata de la Revista "Letras" - nº 76/77 - Instituto de Literatura - Un.Nac. Mayor de San Marcos - Lima - 1966

Washington Delgado - "Situación Social de la poesía en Rubén Darío" - Separata de la Revista "Letras" nº 76-77

Estuardo Nuñez - "La imaginería oriental exotista de Rubén Darío" Separata de la Revista "Letras" nº 76/77

José Alvarado Sánchez - "Rubén Darío, materia y quintaesencia" Separata de la Revista "Letras" nº76/7

Alberto Tauro - "José Santos Chocano y su "Alma América" - Revista "Letras" - órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Un. Nac. Mayor de San Marcos - nº 78-79 -Lima- 1967

**********

Antônio Cândido - "Formação da Literatura Brasileira"- 2 vols. Livraria Martins Editôra -S.Paulo - 1959

Péricles Eugênio da Silva Ramos - "Do Barroco ao Modernismo" Conselho Estadual de Cultura -S.Paulo -1967

Mario da Silva Brito - "Antecedentes da Semana de Arte Moderna" Editôra Civilização Brasileira SA - Rio-1964

Afrânio Coutinho - "Introdução à Literatura no Brasil" Livraria São José - Rio - 1959

Otto Maria Carpeaux - "Pequena Bibliografia crítica da Literatura Brasileira" - Edições Ouro - Rio -1968

Miguel do Rio Brando - "Etapas da Poesia Brasileira" Edição "Livros do Brasil" -Lisboa- 1955

Manuel Bandeira - "De Poetas e de Poesia" - Os Cadernos de Cultura - Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura- Rio de Janeiro

Raul Bopp - "Movimentos Modernistas no Brasil" - 1922-1928- Livraria São José - Rio - 1966

Afrânio Coutinho - "Crítica e Poética" - Livraria Acadêmica - Gráfica Olímpica Ltda. - Rio

Brito Broca - "A Vida Literária no Brasil - 1900" - Livraria José Olympio Editôra - 2ª ed. -1960

Carlos Dante de Morais - "Três fases da Poesía" - Cadernos de Cultura do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura - "Modernismo - Itinerário de Jorge de Lima" - Rio -

Carlos Maul - "O Rio da Bela Epoca" - Livraria São José - Rio de Janeiro - 2ª ed.

Othon Costa - "Discursos e Conferências" - Editôra Cia. Brasileira de Artes Gráficas - Rio - 1963

Massaud Moisés - "A Literatrua Brasileira" - Vol. IV - "O Simbolismo" - Ed. Cultrix Ltda. -S.Paulo- 1966

Alfredo Bosi - "A Literatura Brasileira" - Vol. V - "O Pre-Modernismo" - Ed. Cultrix Ltda. - São Paulo - 1967

Wilson Martins - "A Literatura Brasileira" - Vol. VI "O Modernismo" - Ed. Cultrix Ltda. - S.Paulo - 1969

Ronald de Carvalho - "Pequena Historia da Literatura Brasileira" F. Briguiet & Cia., Editôres - Rio-12ª ed.

Graça Aranha - "E Estética da Vida" - Livraria Garnier - Rio de Janeiro -Paris

Graça Aranha - "Espírito Moderno" - Cia. Editôra Nacional - São Paulo - 2ª ed.

M. Cavalcanti Proença - "Roteiro de Macunaima" - São Paulo -1955

Raimundo Barbadinho Neto - "Sob a rubrica do Modernismo" - Separata da Revista de Portugal - Serie A: Língua Portuguêsa - Vol. 34 - Lisboa- 1969

Mario da Silva Brito - "Ângulo e Horizonte" - Editôra Martins - São Paulo - 1969

Sérgio Milliet - "Diário Crítico" - 3º vol. (1945) - Livraria Martins Editôra - São Paulo

Monteiro Lobato - "Na Antevéspera" - Obras Completas de Monteiro Lobato - Vol. VI - Editôra Brasiliense Ltda. - São Paulo - 1950

Cassiano Ricardo - "Algumas reflexões sôbre a Poética de Vanguardia" - Livraria José Olympio Editôres - Rio de Janeiro - 1964

Mario de Andrade - "Movimento Modernista" - Rio de Janeiro - Casa do Estudante do Brasil - 1942

Mario de Andrade - "O Baile das Quatro Artes" - Livraria Martins Editôra - São Paulo

Mario de Andrade - "Obras Completas" de Mario de Andrade" - II Poesias Completas - Livraria Martins Editôra São Paulo - 1955

Mario de Andrade - "Obras Completas de Mario de Andrade" - "Obra Imatura" donde se encuentra el ensayo "A Escrava que não é Isaura" - Livraria Martins Editôra - São Paulo - 1960

Mario de Andrade- "Obras Completas" de Mario de Andrade" - "Macunaima" - O Héroi sem nenhum caráter - Livraria Martins Editôra- S.Paulo-1965

Mario de Andrade - "Mario de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros" - Editôra do Autor - Rio de Janeiro - GB - 1968

Mario de Andrade - "Cartas de Mario de Andrade a Manuel Bandeira" Organização Simões Editôra - Rio - 1958

Mario de Andrade - "71 Cartas de Mario de Andrade" - Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes Livraria São José - 1968

Ronald de Carvalho - "Tôda a América" - Pimenta Mello Cia. Rio de Janeiro - 1926

Ronald de Carvalho - "Toda la América" - Traducción de Francisco Villaespesa - Editora Hispano- Brasileña - São Paulo-Rio -1935- 3ª ed.

Manuel Bandeira - "Antología Poética" -Editôra do Autor - Rio de Janeiro - 1961

Cassiano Ricardo - "Poesías Completas" - Livraria José Olympio Editôra - Rio de Janeiro - 1957

Graça Aranha - "Canaan" - Introducción y traducción y notas de Antonio Alatorre - Fondo de Cult.Econ.-México-54

Péricles E. da Silva Ramos - "Poesia Moderna" - Antología - Ed. Melhoramentos - S.Paulo - 1967

Plínio Salgado-Menotti del Picchia-Cassiano Ricardo - "O Curupira e o Carão" - Editorial Helios Ltda. -S. Paulo - 1927

Oswald de Andrade - "Poesias Reunidas de Oswald de Andrade"- Introdução e Organização de Haroldo de Campos - Difusão Européia do Livro- São Paulo - 1966

Oswald de Andrade - "Memorias Sentimentais de João Miramar" - Introdução de Haroldo de Campos - Difusão Européia do Livro - S.Paulo - 1964

Raul Bopp - "Pitirum" - Editôra Leitura SA - Rio - 1968

Angel Crespo - "Introducción breve a Oswald de Andrade" - Revista de Cultura Brasileña - nº 26 - Vol.VII- Editada por la Embajada del Brasil - Madrid 1968 -

Sílvio Júlio - "Idéias e Combates" - Edição da Revista da Língua Portuguêsa - Rio - 1927

Celso Cunha - "Língua Portuguesa e realidade brasileira" Edições Tempo Brasileiro Ltda. -Rio-1970

José Alípio Goulart - "O Regatão" - Editôra Conquista -Rio-1968

**********

Pierre Guiraud - "La estilística" -Ed. Nova-Buenos Aires-1960

H.A. Hatzfeld - "Superrealismo" - Observaciones sobre Pensamiento y Lenguaje del Superrealismo en Francia - Argos - Buenos Aires - 1951

Julien Benda - "El triunfo de la literatura pura" Argos - Buenos Aires - 1948

Charles Morris - "Signos, Lenguaje y Conducta" Losada SA - Buenos Aires - 1962

Wladimir Weidlé - "Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes - Emece Editores SA -B.Aires-1951

Hans Sedlmayr-- "La Rivoluzione dell'Arte Moderna" Garzanti - Italia - 1960

Mario de Micheli - "Le avanguardie artistiche del Novecento" Schwarz Editore - 1959

Jean Cassou - "Situação da Arte Moderna" - Publicações Europa-América

M.F. Guyard - "La Littérature Comparée" - Presses Universitaires de France - Paris - 1951

P. Van Tieghem - "La Littérature Comparée" - Librairie Armand Colin - Paris - 1946

Henri Bremond - "La Poésie Pure" - Bernard Grasset - Paris 1926

Charles Baudelaire - "Oeuvres Complètes"- 2 vols. Editions "La Boetie" - Bruxelles - 1948

Georges Emmanuel Clancier - "Panorama Critique de Rimbaud au Surréalisme" - Pierre Seghers Ed. - France - 1953

Paul Valéry - "Variété V" - Gallimard - Paris - 1945

Albert Thibaudet - "Histoire de la Littérature Francaise" (de 1789 a nos jours) - Vol. II) - Americ-Edit. -Paris-Rio de Janeiro-