

CARACTERIZACION DEL MODERNISMO BRASILEÑO: POETICA Y LENGUAJE

INTRODUCCIÓN

Sin el conocimiento objetivo de las entrañas teóricas de los movimientos de renovación, esto es, sin el claro esbozo de sus intenciones básicas, difícilmente podremos llegar a la evaluación correcta y equilibrada del *corpus* estilístico-temático representado por las obras resultantes. Para evaluar con equilibrio la validez de un nuevo mensaje es indispensable que se domine el código utilizado.

Una teoría nueva «no es comprendida jamás si se sigue juzgándola a través de teorías antiguas y de interpretaciones fundadas sobre estas teorías antiguas», según Henri Lefebvre. Tampoco para Max Bense se puede al mismo tiempo reivindicar el arte moderno y proporcionar análisis regresivos, porque «el arte moderno es el que menos soporta un retraso del lenguaje y del pensamiento en su interpretación y en su crítica»; del mismo modo es «imposible una creación regresiva, la creación sólo puede ser progresiva una vez que la innovación pertenece a su esencia»¹.

ANTECEDENTES

Los antecedentes del modernismo brasileño son, por una parte, las ideas que revolucionaron a Europa en la primera mitad del siglo XX y, por otra, la tradición nacionalista de la literatura brasileña, que se propone un proceso de conocimiento e interpretación de la realidad nacional.

¹ MAX BENSE: *Pequeña estética*. Perspectiva. Coleção Debates. São Paulo, 1972.

El sentimiento nacionalista, inicialmente revelado en la búsqueda de la tradición local en sustitución a la antigua tradición europea, fue la constante de nuestra historia literaria en todos los tiempos. La búsqueda y fijación de nuestra herencia cultural y estética, el descubrimiento del carácter nacional, la representación de las vicisitudes de nuestra formación histórica y de los caracteres psicosociales del pueblo brasileño denuncian la búsqueda de un ideal de cultura concreto, esto es, de un sistema de símbolos, de valores, de significaciones y aspiraciones delante del fenómeno de trasplante cultural de modelos literarios exógenos. Los países americanos, herederos de una cultura europea, iniciaron su proceso de emancipación colonial, descubriendo, primero, la naturaleza exótica, adaptándose a un nuevo ambiente y retirando de él sucesivamente los medios de subsistencia, de comercio y de manifestación del espíritu.

Por otro lado, los préstamos y estímulos de las vanguardias europeas constituyeron una forma de asimilación distinta de la que caracterizó períodos literarios anteriores. Había en nuestro medio la *congenialidad*² respecto a nuevas proposiciones y que Antonio Cândido esclarece: «Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara eran, en el fondo, más coherentes con respecto a nuestra herencia cultural que a la de ellos. El hábito del fetichismo negro, de los «calungas», de los exvotos, de la poesía folklórica, nos predisponía a aceptar y asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y las tradiciones espirituales.»

El dogma de la infalibilidad científica, erigido en el siglo XVIII y comienzos del XIX, y el optimismo animaban la filosofía de las luces: el positivismo, representado por *La Légende des siècles*, de Víctor Hugo. Pero la experiencia disminuye el optimismo: la teoría ondulatoria, el descubrimiento de las radiaciones, la relatividad generalizada muestran que la ciencia es un sistema de hipótesis y no un catálogo de verdades. La epistemología se interroga sobre los principios del conocimiento; se pone en duda el valor del pensamiento discursivo y racional. Con Bergson, la intuición se vuelve el camino del conocimiento auténtico. Como decíamos en otra parte³, «la irrealidad estética es para Bergson la realidad auténtica, el mismo ser... La intuición

² ANTONIO CÂNDIDO: *Literatura e sociedade*. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1965, págs. 144-145.

³ BELLA JOSEF: *História da Literatura Hispano-Americana*. Vozes. Petrópolis, 1971, pág. 206.

es el único medio para la captación momentánea de lo real, que es el papel del arte... El impresionismo se apoyó en las ideas bergsonianas. El cubismo fue síntesis de los opuestos bergsonianos —lo intelectual y lo sensible—. «Mientras los impresionistas cambian la expresión de la tercera dimensión, los cubistas cuestionan la percepción de los objetos: la imaginación del movimiento y del ritmo sustituye a la del espacio vacío.»

Lo que se cuestiona, esencialmente, es la interpretación de lo «real», una filosofía que hace del hombre «la medida de todas las cosas», formas de pensamiento y una estructura social originadas en el Renacimiento. El arte imitativo era el arte de un mundo fijo. Se trataba de encontrar una belleza acabada. Era el arte ilusionista, que buscaba un sucedáneo del mundo. El arte moderno trata de captar el mundo que vendrá, su modelo no lo antecede, él mismo se vuelve modelo, en el sentido cibernético de lo real. Sucede una ruptura con la teoría de la imitación (mimesis), o la representación directa de la naturaleza, y el llamado a un arte de creación, autónomo.

El rechazo de la tradición conduce en literatura al proceso del simbolismo, al que se le censura una teoría mística de la belleza, una escritura basada en artificios, alejada de la palabra viva, hermética.

Con la guerra, el santuario simbolista se deshace. La palabra rara se calla. Otro discurso lleva el pensamiento hacia los caminos de la modernidad. Una literatura de descubrimiento exalta la audacia y la conquista; la aventura del mundo se torna aventura del lenguaje. Blaise Cendrars registra, según técnica impresionista, la poesía de las simultaneidades y de las coincidencias. Saint-Paul-Roux define en su *idéorealisme* el poder autónomo de las imágenes e intenta «sobrecrear» el mundo.

La primera guerra mundial ha precipitado una crisis de valores que está fechada a comienzos de siglo. A fines del siglo XIX las mutaciones del pensamiento científico, los cambios políticos y económicos, las transformaciones sociales, el desarrollo de los cambios culturales y de información, el descubrimiento de las civilizaciones asiáticas y africanas sacuden la tradición intelectual, moral y estética. Esta «crisis del espíritu» marca, en su juventud, a los futuros surrealistas.

La antitradición encuentra un portavoz en Marinetti. El *manifiesto futurista*, escrito en 1909, hace la apología de la modernidad, identificada con el tumulto mecánico y la violencia material; el hombre, entregado a la velocidad y al metal, debe adaptar su sensibilidad y su imaginación al turbión en que es llevado. Marinetti transpone sobre

el plano estético, en la escritura y hasta en la tipografía, esta nueva conciencia de lo real.

En Francia, el teórico del nuevo espíritu en la generación de 1920 es Apollinaire. El crea visiones suntuosas, formas audaces, entonaciones inesperadas, sintaxis nueva; hace de cada poema una cuestión de sus propios medios, desarrolla una poética de lo extraño, que es, en germen, la teoría surrealista de lo insólito. Los *ismos* de vanguardia contribuyeron a poner en claro, de algún modo, el problema de la potencialización expresiva. Pero, al mismo tiempo, sustentaron la concepción romántica del poeta, o sea, siguieron viéndolo como un ser creador, dotado de intuición penetrante e imaginación poderosa, por el cual es lícito pensar que los *ismos* mantienen muchos aspectos del romanticismo, aspectos éstos que sufrieron mutaciones, pues los creadores creyeron ver en diversos aspectos de lo total poético la llave absoluta de la potencia expresiva.

SEMANA DE ARTE MODERNO

Realizada en febrero de 1922, en São Paulo, representa un marco en el arte contemporáneo del Brasil. Tuvo una doble función: primeramente, fue una especie de inventario de lo que los jóvenes hacían en materia de literatura, música, escultura, arquitectura; en seguida fue una especie de manifiesto vivo de que existía un nuevo espíritu en las artes brasileñas.

La exposición de pinturas de Lasar Segall y de Anita Malfatti, de importancia histórica incontestable en la revelación del gusto moderno entre nosotros, sirvió para agrupar los pioneros del movimiento y dirigir, en el curso de la polémica motivada, la inquietud estética de que estaban poseídos Mario y Oswald de Andrade, entre otros. Algún tiempo después, el descubrimiento de la escultura de Brecheret por nuestros principales modernistas excitó esta inquietud, que no tardaría en extenderse en la lucha pública contra el academicismo y el parnasianismo. Paralelamente al trabajo de asimilación y actualización de las formas, puestas en evidencia en la obra de los primeros artistas renovadores, se desarrollaba un proceso de *concienciación crítica*.

El modernismo brasileño nació y se desarrolló en un diálogo permanente, en una confrontación receptiva y comprensiva con las matrices de las corrientes europeas de vanguardia. Al lado del influjo determinante del espíritu de posguerra europeo, de características des-

tructivas —más como moda que como sentimiento auténticamente nacional—, había una preocupación de renovación de la cultura.

El nacimiento del modernismo en Brasil se tradujo por la movi-
lización teórica y práctica de los elementos renovadores hasta culminar
en el acto colectivo de la Semana de Arte Moderno.

Hay dos aspectos fundamentales de vanguardia en el modernismo:

1. Como agente de ruptura de los medios tradicionales de la
expresión (la cotidianidad, especialmente, como recusación a la idealiza-
ción de lo real).

2. Como movimiento de renovación del pensamiento brasileño
a través de la renovación del lenguaje, según un esfuerzo de actua-
lización del lenguaje brasileño con relación al mundo contemporáneo,
esto es: universalismo de expresión, y como consecuencia inmediata
del nacionalismo, la conciencia creadora nacional, volvernó hacia nos-
otros mismos y auscultar el pueblo y la tierra sobre la cual se es-
tableció, para la revalorización de la realidad brasileña.

Si había una intención de hacer la renovación artística en el Brasil,
ella se haría solamente a partir de una actualización del lenguaje, lo
que se podría alcanzar por una búsqueda permanente al nivel de lo
que se hacía en Europa, para llegar a la formulación de una nueva
técnica de representación.

Fue a partir del simbolismo cuando nuestros poetas empezaron
a frecuentar con asiduidad y provecho a los autores de vanguardia
que pudieran traer una lección de formas útil al adiestramiento téc-
nico del arte poético brasileño. Mallarmé se incluía entre los maestros
del grupo de rebeldes que se alzó contra los patrones de una poesía
que se había cristalizado en la rigidez académica. Con el modernismo
se consolidó esa conciencia poética fundada en los valores del lenguaje
como expresión creadora del hombre, lenguaje enfocado en una di-
mensión de mayor objetividad semántica, de más nítida índole reve-
ladora del ser nacional. Los manifiestos revolucionarios de 1922 asumen
carácter vanguardista. Los jóvenes de la revista *Klaxon* ven en la
obra de arte un «moto lírico», que es su «lente transformadora de la
naturaleza». El manifiesto de Oswald de Andrade —llamado *Pau
Brasil*— dicta como principios la síntesis, el equilibrio, la invención,
y en el se habla, por primera vez, en *poesía de exportación*. Cuatro
años después, el *Manifiesto antropofágico*, del mismo Oswald, radica-
liza una filosofía de autenticidad brasileña y defiende una «conciencia
participante».

Así, pues, una idea implícita de vanguardia presidió el trabajo creador de los primeros modernistas, responsables por un período nuevo y realmente emancipador de nuestra poesía. A través de la liberación de la inspiración poética de las trabas temático-formales se buscaba alcanzar formas expresivas que dieran nuevos rumbos a la literatura y expresaran el hombre moderno.

La acción principal de los modernistas se realizó en el plano formal: rechazo de todo convencionalismo en la composición y alejamiento del énfasis oratorio, de la elocuencia verbal y de las fórmulas clásicas del habla lusitana, que Manuel Bandeira definió tan bien⁴:

*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 ritmos, sobre todo los innumerables...*

(«Poética»)

ESCRITURA DEL MODERNISMO

El modernismo buscó romper estéticamente el alejamiento de la obra de arte. Para esto luchó por un lenguaje coloquial y por una utilización más intensa de lo cotidiano, sea en la poesía, sea en la prosa. Como consecuencia del espíritu moderno surgió lo que se llama «novela social del Nordeste», que reunió a José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos y Jorge Amado, y que irá a ensanchar el realismo naturalista. La búsqueda de la verdad explícita será sustituida por la búsqueda de la verdad implícita. Desaparece la noción de obra como representación o como mensaje.

Las bases teóricas sobre las cuales reposan las obras modernas son: la revaluación de los aspectos nacionales brasileños; el lenguaje con acentos rítmicos y melódicos brasileños y aprovechamiento del léxico nacional; libertad de búsqueda en los aspectos temáticos y en los formales; instauración de un sentido profesional de la actividad literaria; reformulación de los cuadros poéticos y de ficciones de la literatura brasileña; una nueva técnica para la representación de la vida.

⁴ Idem: «Manuel Bandeira», en *Poetas do modernismo*, vol. II. Instituto Nacional do Livro. Brasília, 1972, pág. 51.

Debemos, pues, constatar que la realidad que la Semana de Arte Moderno impuso consiste «en la fusión de tres principios fundamentales: el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia nacional»⁵.

Las artes brasileñas, anteriormente al modernismo, se inclinaron de modo indiscutible por el academicismo, en la medida en que repetían y perfeccionaban estéticas, redundantemente, eliminando cualquier posibilidad de búsqueda y de actualidad⁶. La marca unificadora del individualismo modernista, sin embargo de una preocupación exagerada por lo único, lo original, la falta de patrón, la rebeldía y el miedo de someterse a escuelas estéticas, fue la estructuración de un espíritu renovador inserto en el momento histórico brasileño, obviamente no conformista. Era lo que Oswald teorizó bajo el nombre de antropofagia, es decir, la aceptación bajo la forma de una devoción crítica de la contribución europea y su transformación en un producto nuevo.

Sobre la poesía se volcaron más radicalmente las primeras reformulaciones de los modernistas. El poeta quería conquistar un mundo nuevo, representado por él en la captación del momento brasileño, dentro de un espíritu buscadamente telúrico y de la polarización temática de lo nacional.

Según Casiano Ricardo⁷, «la conquista del verso libre, que no se confunde con el verso polimétrico; la incorporación del subconsciente, según la lección surrealista; la liberación del ritmo, que era esclavo de la métrica; la recreación de palabras, que pasaron a constituir el nuevo dialecto lírico; la libre búsqueda estética, aún hoy día la piedra de toque de los jóvenes escritores, son hechos que bastarían para caracterizar la importancia del movimiento moderno en poesía».

De entre los primeros modernistas se destaca Manuel Bandeira, cuyos temas son los cotidianos: la infancia, la muerte, las pequeñas angustias delante de la realidad, la ciudad natal, el pasado valorado artísticamente, la búsqueda del subconsciente y del inconsciente; a su lado, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia y Cassiano Ricardo con poéticas críticas y actuantes. Otros poetas se preocuparon con diferentes maneras de ver la realidad nacional: se fijaron en

⁵ MARIO DE ANDRADE: «O movimento modernista», en *Aspectos da Literatura Brasileira*. Livraria Martins editora, s. d. São Paulo, pág. 242.

⁶ *Idem, ibíd.*, pág. 243.

⁷ Cassiano Ricardo (fallecido el 15 de enero de 1974). Entrevista en *Diário Carioca* (Rio de Janeiro, 30 marzo 1953). Proclamaba «Originalidad o muerte».

aspectos exóticos, regionales y folklóricos, como Raúl Bopp, Augusto Meyer y Ascenço Ferreira. El primero, en una reinterpretación de los mitos indígenas, creó una poesía en desacuerdo con los temas, motivos y técnicas del pasado. Otro grupo, el de la revista *Festa*, dirigido por Tasso da Silveira, buscó redefinir, en términos de re-espiritualización, el modernismo. La poesía pasó a ocuparse de los conflictos interiores del hombre, con sus dramas íntimos, a través de la obra de Jorge de Lima, Murilo Mendes y Cecilia Meireles. De la poesía de Mario de Andrade, con su elogio del sentimiento y del subconsciente, con la valoración del papel desempeñado por la subjetividad en la deformación necesaria a la obra de arte, y la poesía contenida y reducida a lo esencial por Oswald de Andrade, se llegó, pasando por Carlos Drummond de Andrade en la década de los años treinta, a la ingeniería poética de João Cabral de Melo Neto y a la actual poesía concreta.

Movimiento literario ya sedimentado, el modernismo instauró la autonomía literaria y artística del Brasil sin menosprecio del romanticismo, que la liberó del cultismo arcaico y peninsular; del parnasianismo, que promulgó el imperio de la medida y del orden; de un realismo que ha dado a Machado y a Lima Barreto, y de un simbolismo que ha abolido la poesía confesional.

La dimensión del lenguaje anterior al modernismo estaba dada por la sociedad que lo condicionaba: convencional, verbosa, idealizada y sentimental. La desestructuración emprendida por el modernismo atacaba cierto lenguaje estructurado e, inconscientemente, cierta modalidad de estructuración social: la sociedad de base agrícola-latifundista. Sus principios, muchas veces contradictorios, se reducen a esta marca estéticamente nada definidora: el descubrimiento de la tierra, la nueva búsqueda de encuentro del Brasil. En el momento desestructurador, de la negación, todos se encontraban en la misma y amplia línea de frente.

El país iniciaba —precisamente en São Paulo— un proceso de industrialización que le traería repercusiones estructurales⁸.

Comienza a despuntar una economía nacional «condicionada por la constitución y ampliación de un mercado interno, esto es, el desarrollo del factor *consumo*, prácticamente imponderable en el conjunto del sistema anterior, en que prevalece el elemento producción»⁹.

⁸ HAROIDO DE CAMPOS: «Uma poética de radicalidade», en *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. Difusão Européia do Livro, São Paulo, pág. 8.

⁹ CAIO PRADO JUNIOR: *História econômica do Brasil*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1962, pág. 267.

Al mismo tiempo, «la abolición de esclavos, la inmigración masiva de trabajadores europeos, el progreso tecnológico de los transportes y comunicaciones se cuentan entre las causas determinantes de esa nueva economía en germinación»¹⁰.

Esos procesos iban a repercutir en el lenguaje de esa sociedad en transformación. El Brasil intelectual de inicios de siglo, alrededor de la Semana de 1922, era aún un Brasil trabajado por los mitos del «bien decir» (Mario da Silva Brito), en el cual imperaba la retórica ornamental. Entre el lenguaje escrito por los intelectuales y el hablado se abría un abismo insalvable.

El modernismo, proceso histórico, ocupó un espacio literario marcado por la adhesión al *hoy*, valorando lo presente y lo efímero. A través de Mario y de Oswald de Andrade lo cuestionó todo en materia de poesía, y, siendo radical en el lenguaje, ha ido a encontrar la inquietud del hombre brasileño nuevo, que se forjaba hablando una lengua que tenía la «contribución millonaria de todos los errores». Se articula en el lenguaje la lectura de un contexto ideológico, promoviendo incluso el surgimiento de un nuevo contexto semántico. Con una postura antidiscursiva en que el léxico retorizante pasa a informal, se realizan cambios que tendrán consecuencias paradigmáticas en la evolución de la poesía brasileña. Por Oswald, y, posteriormente, Drummond de Andrade, vemos como se prepara el lenguaje del despojamiento sentimental. Mientras en Bandeira, según un crítico, la ironía estancaba la excesiva carga sentimental, en Drummond de Andrade aquélla crece de función.

La poesía de Oswald de Andrade, parodia explícita del poema romántico, fue tomada como conciencia y objetivación en el lenguaje. Al mismo tiempo, en vez de acunar al lector en soluciones previstas y estereotipadas, en una sensibilidad de reacciones ya codificadas, esa poesía en cortes rápidos provoca la desactualización del orden metafórico, rompe la expectativa del lector y lo fuerza a participar del proceso creador. La sintaxis no nace del ordenamiento lógico del discurso, pero sí del montaje de piezas que rompen el efecto metafórico anterior. A través de un proceso de *ostrenanie* (según teoría de los formalistas) los lugares comunes se transforman en incommunes¹¹. La ruptura de la cadena de significantes instaura nuevos significados no previstos en el discurso romántico. Todo un programa de *desacraliza-*

¹⁰ *Idem, ibid.*, pág. 293.

¹¹ DECIO PIGNATARI: «Marco Zero de Andrade», en Suplemento literario de *O Estado de São Paulo*, 24 octubre 1964.

ción de la poesía se procesa a través del abandono de la concepción de objeto único que la circundaba. Esa aura fue abandonada, según Walter Benjamin¹², con el desarrollo de los medios de reproducción propios de la civilización industrial. La obra de arte se hizo objeto de escándalo: en vez de la ilusión de realidad, la imagen de lo real era producida en «segundo grado», en «modo operatorio», como en el cine, a través del montaje de un gran número de imágenes parciales sujetas a leyes propias.

La poesía de Oswald de Andrade acusa así ambas vertientes: «la destructiva, la desacralizante y la constructiva, que rearticula los materiales previamente desjerarquizados. Y ambas, interunidas, permeables, como anverso y reverso de la misma medalla»¹³. Por un lado, poemas parodia; por otro, poemas contruidos sobre la lengua «natural y neológica», o los poemas de apertura de *Pau Brasil*, verdaderos desvendamientos de la espontaneidad inventiva del lenguaje de los primeros cronistas y relatores de las tierras y gentes del Brasil, donde, por un expediente de recorte y remontaje, textos de Pero Vaz Caminha se convierten en cápsulas de poesía viva dotadas de alto voltaje lírico. «Es una poesía de contacto directo»¹⁴. La cosa, no la idea de la cosa. Realismo sin tema o temática realista: apenas transplante de la existente.

La llamada «generación del 45», que surgía contestando la revolución literaria de 1922 en los excesos que desfiguraban los principios de libertad de creación poética, neutralizando el desafío renovador del modernismo, era heredera de las conquistas del propio modernismo, que seguía moldeando la fisonomía estilística de nuestra literatura.

La concepción de la poesía con sus problemas, algunos intrínsecos al lenguaje, otros a la función del poeta en la sociedad, a la utilización de procesos formales no de todo confinados al verso libre, constituían una experiencia sedimentada después de 1930.

Un grupo de jóvenes escritores intentó encontrar una posición moderadora para la poesía, a través de la contención de lo que entendían como indisciplina formal. La llamada «generación del 45» (o neomodernismo, como prefieren algunos críticos), provoca, en verdad, una estabilidad en la evolución poética brasileña (para algunos, un retroceso), buscando retornar a «las construcciones que resisten al tiempo». No se le puede negar a esa generación el hecho de haber

¹² W. BENJAMIN: «L'oeuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction», en *Oeuvres choisies*. Julliard. París, 1959.

¹³ HAROLDO DE CAMPOS, *op. cit.*, pág. 25.

¹⁴ DECIO PIGNATARI, *op. cit.*, nota 11.

suscitado una revisión del verso libre, propiciando el incremento de la pesquisa formal y despertando interés para la constructividad de la poesía cuando el lenguaje modernista se enflaquecía en manos de poetas menores en razón de muchas negligencias.

Esa generación es también responsable, en muchos casos, por una invasión del sentimentalismo en perjuicio de la información estética y por una futilidad de fórmulas y modelos en vez de la libertad inventiva; la influencia de sus revisiones formales jamás alcanzó poetas más grandes como Carlos Drummond de Andrade.

En cuanto a João Cabral de Melo Neto, supo aprovechar el uso, consagrado por el modernismo y rechazado por los compañeros de su generación, de la materia prosaica del verso. Abrió dos perspectivas para la joven poesía: aquella que, en una valorización de pesquisas, deriva de su poema objetivante y la que implicó en la adecuación del lenguaje a un contexto referencial brasileño¹⁵. La desalienación del lenguaje era la oportunidad para la literatura de sintonizarse con el ser nacional en este tránsito de su devenir histórico.

En la década de los cincuenta, otro movimiento de vanguardia va a instaurarse: el concretismo. Aprovechando la tradición del surrealismo, del dadaísmo, del futurismo, algunos poetas paulistas —Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos— sintiendo una necesidad creadora que correspondiera al mundo actual, partieron para una nueva colocación de los términos del arte poético. Propusieron, a partir de 1952, con la publicación de *Noígrandes I*, la reformulación: el espacio gráfico como agente estructural; el texto como objeto en sí; la visualidad de la palabra; la forma arquitectónica del poema y su geometrización; el empleo del ideograma. Haroldo de Campos define de este modo el concretismo: «Poesía concreta, una responsabilidad integral delante del lenguaje. Realismo total, contra una poesía de expresión, subjetiva, hedonística. Crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible. Un arte general de la palabra. El poema producto: objeto útil.»

Aun en el campo de la vanguardia, cumple referir el movimiento *Praxis* y el *Poema/proceso*. El primero, dirigido por Mario Chamie (Lavra-Lavra, 1962), intenta una renovación de la palabra poética, renovación de la semántica-contenido. El movimiento *Proceso*, dirigido

¹⁵ Sobre João Cabral de Melo Netto, consúltese: LUIZ COSTA LIMA: «A traição consequente ou a poesia de Cabral», en *Lira e antilira*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968, y BENEDITO NUNES: *João Cabral de Melo Netto*, Vozes, Petrópolis, 1971.

por Wladimir Dias Pino (*Proceso: Lenguaje y Comunicación*, 1971), «es una posición radical dentro de la poesía de vanguardia». Quiere significar una forma de poesía que destruye la palabra, su estructura lineal y aspecto psicologizante. El proceso es una «relación dinámica necesaria que existe entre diversas estructuras o los componentes de una cierta estructura, constituyéndose en la concretización del continuo espacio-tiempo: movimiento-operar soluciones». El grupo enfatiza la *lectura* del poema, que existe para ser visto y ser sentido desde un ángulo enteramente nuevo por el consumidor.

CONCLUSIONES

Es un contexto indefinido, nebuloso, de constante disolución y ebullición de formas e ideas, un contexto revolucionario, dividido en movimientos y programas tanto políticos cuanto estéticos (las revoluciones de 1924 y 1930, con sus marchas y contramarchas, y los varios manifiestos literarios, *Pau Brasil*, *Antropofágico*), que ocurre la «Semana de Arte Moderno». Nuestros intelectuales, según definición precisa de uno de los participantes, Menotti del Picchia, «no son más que seres inquietos, agitándose sobre una costra de cultura superada, oscilando a flote de la penosa y luminosa agitación interior que avala los cimientos de una civilización en declarada insolvencia».

El afán de renovación duda entre varios caminos: repudio al pasado en cuanto forma de vida y de cultura, pero búsqueda e intento de reencuentro de las raíces; quiebra de todas las reglas estancas del lenguaje, pero osadía del retorno a la rigidez semántica de la palabra común, de la palabra desnuda de artificio que expresa con violenta objetividad los cambios ideológicos de un tiempo en crisis. Era la fatal dilaceración del artista en un tiempo también dilacerado, de múltiples opciones y múltiples compromisos con la historia y la sociedad, la responsabilidad ética, pero también con la propia individualidad y, sobre todo, con una estética nueva y libertaria.

La vanguardia hispanoamericana en general —que corresponde cronológicamente al modernismo brasileño— no nace, así, apenas de la eclosión y de la divulgación de las técnicas y de las tendencias de los *ismos* europeos. Nace de la ruptura de los valores de esos mismos *ismos* tanto en términos estéticos como ideológicos e históricos. La unidad espiritual y cultural con Europa, representada por algunos escritores iberoamericanos en el siglo XIX que aún utilizan modelos de expresión importados, trabajando con un contenido de fondo naciona-

lista, se quiebra, y de la polémica, de la rebelión instalada en el interior de esa unidad, surgen los *ismos* hispanoamericanos.

Las vanguardias en nuestro continente descubren un nuevo espacio y un nuevo tiempo para la literatura. Y esas conquistas se articulan en el lenguaje, a partir de la poesía de los años veinte, que enfatiza lo visual, que escribe los significantes en el texto, que propone las bases de una sintaxis laberíntica, haciendo que la configuración del poema, del texto, sea el propio mensaje y no algo externo.

El movimiento de 1922, al nivel de la proposición de sus manifiestos sustituyó el lenguaje que representaba la concepción discursiva del mundo por otra que se proponía una representación no lineal del mundo. Con un código nuevo, subvierte los principios de la expresión literaria. Destruyó las barreras de un lenguaje oficial, añadiendo la fuerza liberadora del folklore y de la literatura popular. La experimentación del lenguaje que permitió la ruptura y la creación de nuevos códigos, propició una actitud de apertura y de autorreflexión contenidos en el interior de la obra. Esta concepción sustituiría al verbalismo de la cultura tradicional por una realización no-discursiva. Es la negación de un lenguaje institucional, acompañado de la comprensión histórica de la realidad negada y de las propias condiciones sociales de esta negación.

El gran papel del modernismo fue posibilitar las mediaciones necesarias para que la palabra poética no fuese apenas diferente de la encontrada en el siglo pasado, pero, de hecho, nueva, por el aprovechamiento de todas las potencialidades creadoras del idioma.

BELLA JOZEF

Universidad Federal de Río de Janeiro

(Brasil)