SINGULARIDAD DE LA SITUACION DEL ESCRITOR BRASILEÑO EN SU CIRCUNSTANCIA ACTUAL

POR

LUIZ COSTA LIMA FILHO

1. Introducción

Para la comprensión de lo que pretende este ensayo se hace necesaria una serie de aclaraciones y de posiciones previas. Sucede que las palabras no ofrecen generalmente un sentido riguroso; lo que tampoco ocurre con algunas de las más importantes que pretendemos utilizar aquí. Se da, además, la necesidad de asumir con claridad ciertas posiciones de orden sociológico y estético, lo que nos obligará a meditaciones de carácter teórico. Meditaciones que se complicarán por no contentarse el autor con muchas de las posiciones crítico-estéticas hasta ahora prefiguradas. Podemos, por tanto, dividir esta introducción en dos partes. En la primera, aclararemos el sentido de palabras básicas para, en la segunda, discutir posiciones que, aunque de carácter sociológico, político y estético, tienen en último análisis la exclusiva finalidad de interpretar la realidad y las posibilidades de la situación literaria brasileña.

En el campo de las precisiones terminológicas, la palabra situación tiene dos posibles acepciones. En la primera tiene un sentido comprobador, con el cual alguien narra algo acontecido fuera de sí mismo o situado como si lo fuese. El uso frecuente de esta acepción no indica su plasticidad, sino, por el contrario, su indigencia: puesto que su frecuencia parte de una limitación, contiene tan poco sentido, que su empleo es siempre posible, a propósito de cualquier asunto, mientras éste sea expuesto *narrativamente*.

En una segunda acepción, de uso más determinado, situación, en vez de concepto, es una idea, esto es, en vez de ser una generalización *inmediatamente* utilitaria, es un símbolo cargado de una específica espiritualidad: la que nace de significar la inserción del hombre en una determinada complejidad de hecho, la cual, geográficamente, le sobrepasa, pero existencialmente le convive.

Si en el primer sentido, empleada como palabra-concepto, el enunciador puede colocarse personalmente fuera de lo que refiere, evitándose, preservándose, en el segundo, por el contrario, se denuncia en una toma de partido, en una visión que por quererse *datada* y *localizada* puede hacerse parcial, pero también se muestra valerosa.

En este ensayo, situación tendrá siempre el segundo sentido. Situación del escritor brasileño en el —y no enfrente del— presente momento nacional es el tema que nos proponemos. Lo que significa, por tanto, no la narración, cómoda e imparcial, como todas ellas, de los modos comunes de existencia de los escritores brasileños contemporáneos, sino el enfrentarse con la propia inserción, lo que ha de ser hecho a través de dos momentos. En el primero consideraremos las formas históricas de inserción del escritor brasileño en su comunidad para, mediante el análisis del momento actual, sorprender su singularidad. Singularidad de la que se desprende la posibilidad de pensarse en una inserción diferente, de forma no ya historiada, sino de posible historia. No es que pretendamos hacer un ensayo de sociología de la literatura brasileña. Lo que pretendemos es fundar una teoría crítica de tipo nuevo que, por estar atenta al resultado de la expresión, no tenga por accesorio su factor comunicativo. Pues, como veremos, expresión y comunicación son factores entrelazados en la creación literaria, ya que incluso ahora falta una teoría que los comprenda en su íntima unidad. Como se observa, todavía en el campo de las precisiones terminológicas, partimos de la existencia de una singularidad presentada por el momento histórico brasileño actual. Lo que si por un lado nos obligará a consideraciones y consecuentes posiciones previas de orden político y sociológico, por otro nos llevará a asumir posiciones de orden estético-crítico, independientes de la ortodoxia europea.

Pasemos, pues, al campo de las posiciones.

Si el arte explica el tiempo, el tiempo europeo y norteamericano es de incertidumbre y desorden. Pero ¿cómo podemos asegurar una significación igual a esas dos realidades si sabemos que son tan diversas? Sucede que vivimos un tipo histórico de época que establece su signo por cima de las diferencias parciales observadas por las comunidades. Visto que la característica de las épocas patéticas está en la radical desconfianza que provocan en el hombre, frente a las normas hasta entonces aceptadas, es ese patetismo el que identifica los diversos conjuntos de circunstancias de Europa y de los Estados Unidos. De ahí que su arte, de manera semejante, refleje la desconfianza, la discordia, la fuga o la protesta.

Tan diversa es, sin embargo, la índole de la circunstancia brasileña, que gran parte del patetismo actual es absorbido para brotar con distinto carácter. Pues nuestro siglo xx corresponde al que fué para Inglaterra el de su revolución industrial: tiempo de superación de su subdesarrollo. Así, como sucedió en el caso inglés, nuestros valores aceptados sufren también descrédito y los esquemas y las fortunas se deshacen, con lo que a los menos avisados les parece que todo es una repetición de los síntomas extranjeros de crisis.

Como resultado de esa diversidad sociológica, a la que después volveremos, el carácter de nuestra literatura es forzosamente distinto del carácter de las literaturas extranjeras. Y si no lo es más es porque el escritor brasileño todavía no se encuentra, en general, suficientemente consciente de que refleja un tránsito, al contrario del europeo, que refleja una crisis.

En la diferencia que estamos aclarando se muestra implícita nuestra posición: nos parece ingenua o ridícula la pretensión de que el Brasil atraviese un período de decadencia, de previa decadencia, cuando, por el contrario, el momento actual representa nuestra oportunidad de desarrollo. Y puesto que nuestro único móvil es la literatura, nos cabe preguntarnos por los signos literarios que reflejan esa transición. Y además, cómo hemos de intentar la promoción de un igual desarrollo de las condiciones creadoras. Para ello hemos de pasar al análisis de las posiciones estéticas y críticas actualmente imperantes. Pues cabría, desde luego, la pregunta de si no sería ocioso pretender transposiciones de una realidad sociológica a otra literaria.

En este punto entramos en el análisis de las direcciones estético-críticas para fijar la posición que ha de guiarnos.

En el pensamiento estético-crítico podemos distinguir sumariamente dos direcciones. En la primera se aborda la obra con vista a su realidad absolutamente estética. Se preocupa el crítico en hacer emerger los recursos más frecuentes con que la obra fué modelada, la preferencia denunciada por determinadas clases de palabras o de combinaciones, intentando o no establecer en su virtud relaciones de la obra con una específica actitud vital. No le afectan los datos extraestéticos, elementos biográficos, históricos, sociológicos, sino de modo accidental y asistemático (1).

En la segunda dirección, por el contrario, se buscan las relaciones del significado textual de la obra con sus determinantes biográficos, económicos, «circunstanciales», en suma. En ésta, la figura del autor representa también un dato capital no porque la obra vaya a dejar de ser considerada como una *cosa* autónoma, sino por tratarse de una

cosa que, urgiendo comprender, se sabe originada por alguien determinado.

Aunque no escondamos nuestras preferencias individuales por el segundo tipo mencionado, comprobamos que las corrientes nacidas de las dos direcciones, en su aspecto actual, son arbitrarias por unilaterales. Lo que no quiere decir que no les reconozcamos validez en la crítica contemporánea. Lo que reconocemos es la insuficiencia, desde luego teórica, de su situación actual. Pues mientras los inclinados al primer tipo tienden a valorar la obra sólo como expresión, los inclinados al segundo valoran exclusiva o casi exclusivamente la obra como comunicación. No es que el ideal esté en el término medio. Si ser ideal es ser complejo, ninguna de las dos direcciones nos parece que merezca tal nombre por no poseer la complejidad necesaria.

En la tentativa de romper con esas metodologías seccionadas, al mismo tiempo que intentaremos captar sus aspectos positivos, procuraremos integrarlos en otro conjunto. Lo que equivale a decir, sujetarlos a una nueva visión.

De un lado aceptamos que la obra *es* desde que se desprendió de la subjetividad del autor, posición que tiende a negar la importancia sustantiva del elemento comunicativo. Por eso tampoco nos cuidamos de aceptar que la misma es entonces un ser apenas potencializado aún, el cual se completará al sumársele la intencionalidad libre del lector. Si éste la activa, es él quien la completa. Pues si es verdad que el hombre busca en la creación el medio de fundirse en una esencialidad, no es menos verdad que en la obra realizada, esta esencialidad se mantiene en estado de expectativa, como una posibilidad que se cumple sólo cuando el lector la arranca de su espera, activándola, reconociéndola como estímulo puesto delante de su libertad (2).

Esta segunda posición, que rectifica la enunciada más atrás, es, sin embargo, todavía parcial, lo que se demuestra prácticamente por su incapacidad de defender al crítico del peligro de convertirse en conductor o censor político. Es lo que sucedió nada menos que con Sartre, que la enunció. Terminó el filósofo francés valorizando a escritores como Wright y Vercors por la simple verdad, históricamente comprobada, de sus obras.

¿Qué le quedará al escritor por pretender cuando tal exigencia de compromiso sea asumida por el Estado?

Tendremos, pues, que ir más allá de ambas posiciones, partiendo del conocimiento de la realidad brasileña actual. No es que pretendamos una teoría *verdeamarilla* (I) de la literatura. Es que no nos

(I) El verde y el amarillo son los colores de la bandera nacional brasileña. El autor quiere decir que no pretende un nacionalismo a ultranza. *(N. del T.)*

creemos capaces de forjar una teoría sin el conocimiento de la realidad, a la que se dirige de manera inmediata. Si es imposible pretender una responsabilidad humana en abstracto, ¿cómo en abstracto pretender las condiciones de una responsabilidad?

Partamos de que el arte, siendo una realidad comunicativa, contiene todavía una fase en la que aún no es comunicación. El arte se hace comunicativo en la medida en que traspasa la subjetividad del autor para convertirse en texto. Este postulado no agota a su vez la cuestión. Antes bien, sugiere otro problema. Sabemos que la obra surge comunicativamente. ¿No será, mientras tanto, importante que consideremos el régimen mental que presidió su creación? Si relegamos a segundo plano este momento, podemos quedar tranquilos con la tradicional doctrina comunicativa, la cual nos dejará todavía incapaces de hacernos cargo concretamente de la diferencia de la palabra poética frente a la filosófica y la científica. Pues mientras la palabra poética y la científica son pensadas en términos intelectualizados, pensadas, por tanto, como comunicación, los diversos testimonios de artistas de épocas diversas nos hacen comprender que el arte no surge de una visión intelectualizadora. El papel constante de la intuición creadora nos señala otro camino (3). El arte se manifiesta, antes que nada, como una urgencia personal que une consigo la totalidad de la criatura y la consume totalmente. Como urgencia personal, el arte es primero emoción. Y bajo un régimen mental de emoción intelectualizada es como funda la realidad. Sólo entonces se convierte en comunicación. El lector, oyente o contemplador, se encuentra a sí mismo en la formación cerrada del texto, porque siente la misma urgencia de expresión que la determinó. Y esa urgencia arquetípica, si por una parte aproxima las creaciones de un mismo período, por otra las transforma en realidad comunicativa. Trasladándonos ahora al campo de aplicación de lo que hemos discutido, observemos, en primer lugar, que hay una doble responsabilidad por parte del escritor: responsabilidad creadora para consigo mismo, para con sus sueños —«creo que... también debemos cargar con la responsabilidad de lo inconsciente»— (II), y responsabilidad creadora para con el otro. Esta doble responsabilidad responde en forma de doble exigencia para el crítico. Exigencia crítica para con las matrices creadoras, la cual se expresa en la insubordinación a cualquier restricción venida de fuera adentro, exigencia crítica para con la matriz comunicada, el texto y su clarificación no sólo «textual».

(II) SHERWOOD ANDERSON: *Tar. (N. del T.)*

Establecida la estructura básica que es propia, como creación de arte, de la obra literaria, podemos comprobar que no es de interés sólo sociológico el estudio de la obra dentro de su realidad comunitaria. Este es el camino por el cual deberemos esforzarnos. No es que la obra sea condicionada determinísticamente por la realidad comunal. Sino que tampoco se nutrió de aspiraciones y conocimientos abstractizados. Reconocer el condicionamiento de la obra literaria es condición previa para revelar y valorar debidamente su alcance estético. Además, si pensamos en el carácter patético de nuestra época, a pesar de las profundas diferencias entre el *pathos* brasileño y el europeo, tal vez concordemos en que una crítica preocupada en ser global ayude a una visión no equivocada del arte, que la juzgase tarea ociosa e improductiva.

Si desconfiamos de los acasos, tendremos muchas ocasiones de preguntarnos por qué se escribe tanto respecto a las relaciones del artista con el otro singular o colectivo, a quien se dirige (4). Contra la aceptación de una crítica globalista se da la dificultad de que la misma se conserve autónoma. Por lo demás, todavía está bastante vivo el desprecio de los poetas de fines del siglo pasado respecto a la importancia del lector o de la comunicación. Es preciso, sin embargo, distinguir el valor de Baudelaire, de Mallarmé, de Valéry, de la circunstancia histórica en que trabajaron. Aunque sólo sea porque la actual es diversa, con una problemática distinta, que determina también una valoración diferente de las cosas.

Como consecuencia de la teoría expuesta más arriba, que podríamos calificar de globalista, pasaremos a analizar el modo en que históricamente vinieron produciéndose las relaciones del escritor con su comunidad, con lo que será constatada la dependencia general del carácter de la obra literaria con semejante relación. Después de lo cual, comprobando la mudanza de las condiciones actuales, notaremos cómo, siendo las mismas *cualitativamente* diferentes, se prestan a un trabajo cualitativamente diverso.

Excusado es anunciar que el estudio aquí publicado es un mero esbozo del que proyectamos.

2. Raíces históricas

La literatura empezó en el Brasil como palabra escrita, teniendo frente a ella una comunidad dispersa, de bajo o nulo nivel cultural. Estos dos aspectos —su comienzo como vehículo escrito y el bajo nivel comunal— no han recibido todavía la merecida consideración por parte de nuestros intérpretes. El primero, además, jamás fué consi-

derado. Podemos, sin embargo, comprobar su relevancia comparando nuestro comienzo con el de la literatura europea. Al lado de la fermentación de cultura promovida por los monasterios, a través de la copia y divulgación de los autores antiguos, influiría principalmente en el carácter originario de la literatura europea el haber nacido como actividad del pueblo y no como producto del palacio. En efecto, por más que los monasterios influyesen como depósitos de cultura, la literatura europea no hubiera alcanzado su grado de libertad, tanto formal como inventiva, si no hubiese existido el juglar, esto es el creador y diseminador de y entre el pueblo. En caso contrario no sabríamos comprender que la poesía lírica o la épica, que las primeras universidades y el pensamiento filosófico, hubiesen brotado en siglos aproximados. Pero aquí, centralmente, sólo nos importa destacar que en Europa la literatura no surgió como flor de estufa, privilegio de los bien nacidos. Vino como oficio unitario, no de facciones. Como tal fué realizado tanto por un noble, como Guillermo IX, como por Villon, y, lo que es más notable, sus escritores de importancia no sólo se preocupaban de los letrados, como don Juan Manuel, sino que también componían para el pueblo, como el Arcipreste.

Es cierto que se nota, desde los primeros siglos de la literatura medieval, una continua atracción del palacio, en que la literatura se hará menos plebeya. En Portugal podríamos representar la tendencia por una línea que, partiendo de las cantigas de amigo, llegase al *Cancioneiro de Resende* (5). Con todo, ese ahidalgamiento, llevado a cabo por la importancia concedida a las formas románicas de poetizar, no extinguió un foco literario popular, como se demuestra por la propagación de los ciclos épicos y más tarde por los romances. Conocido el sabor de lo poético, su valoración palaciega no lo transformó para el plebeyo en una forma odiosamente refinada y adversa.

La colonización brasileña no permitió este estado de comunión. ¿Tendría el salvaje brasileño siquiera un rastro de cultura? ¿Estaría inspirada su vida por algo más que el miedo y la defensa? En efecto, como ya se ha dicho, nacimos sin vivir la Edad Media. La cultura fué aquí un privilegio del conquistador. Tentativa de su misionero. De sus funcionarios. Cuando mucho, si se accedía a ella. Nos comportábamos pasivamente. Era indiscretamente de fuera, como indiscretamente de fuera eran los terciopelos, los gobernadores, las leyes. Y así nacieron nuestras cartas de Caminha (III), nuestras *Prosopeias* (IV),

(III) Pero Vaz de Caminha, escribano de la marina de Cabral, que dió al rey de Portugal el primer informe sobre el descubrimiento del Brasil. *(N. del T.)*

(IV) Poema épico publicado en Lisboa en 1601. De escaso valor literario, su protagonista es el gobernador general de Pernambuco, Jorge de Albuquerque Coelho. Su autor fué Bento Teixeira. *(N. del T.)*

nuestros *Tratados descritivos*. Escritos *sobre* la colonización, *por* colonizadores, en busca de los del otro lado del mar.

De otra parte, los pueblos y las ciudades se iban formando con gentes pocas veces de escasa cultura, frecuentemente masa ignorante y servil.

¿Cómo podría ese principio de pueblo constituirse en lector? Se escribía forzosamente para un número limitado de bachilleres, de curas, de soldados, de personas obligadamente presentes en aquella tierra. De ahí el disgusto, el enfado, el servilismo que pronto manifestaron los escritores coloniales, añorantes de lo que la tierra les prohibía, rencorosos y pesimistas sobre cuanto se hace, en lo que solamente ven manchas y pecados. Es decir, ausencias.

Cuando ya el propio estado de espíritu del colonizador no condujese a que los escritores considerasen a las cortes de Europa su inmediata nostalgia, ese ánimo sentimentalizado y enajenado llevaría a practicar una literatura en el vacío para lectores remotos o imposibles. ¿Para quién escribir? ¿Por qué escribir?

Cada uno tenía sus motivos de ser enajenado. Los escritores compartían el espíritu del colonizador, del hijo del colonizador, de su amigo, antes que nada. Y, en cuanto enajenados, los escritores no digerían la influencia de los autores extranjeros. Podemos incluso creer que no se empeñaron en digerirlos para que quedase más de relieve su cualidad de «cultos». El hecho es que Gregorio de Matos (V), tan irreverente para los de la tierra, se comportaba dócilmente ante Quevedo y Góngora, a los cuales sólo osaba muchas veces «traducir», aunque añadiendo su nombre. Y en cuanto enajenados escribían sermones (6), que eran poco o nada entendidos por los oyentes, que más sentirían el placer de oírlos en la voz, que se dice haber sido portentosa, del autor, que comprenderlos. Sermones que eran de difícil comprensión por haber sido hechos bajo el modelo de un público ausente, el público de la corte, el mismo que después, cuando Vieira tuvo oportunidad de dirigirse a él, no le prestaría la atención prestada por aquel casi despreciado de la colonia. Y en cuanto enajenados en un medio inculto, Gregorio, Vieira, Botelho de Oliveira (VI), manifestaban igual asco al pueblo.

(V) Gregorio de Matos (1633-96?), llamado «Boca del Infierno» a causa de su poesía satírica. De vida azarosa, fué desterrado a Angola y volvió al Brasil, donde se entregó a toda clase de excesos. Cultivó también los géneros lírico y religioso. *(N. del T.)*

(VI) Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), autor del poema descriptivo *A Ilha da Maré*, poema de escaso mérito, en el que por vez primera aparece un sentimiento nacionalista. *(N. del T.)*

Es preciso notar todavía que la desatención a la peculiaridad de la tierra y el ensordecimiento frente a las sugestiones de su comunidad no se propagaron en todos los escritores coloniales como un estigma igual de intenso en cada uno. En efecto, el *Diálogo das grandezas do Brasil,* de Ambrosio Fernandes, asombra por la acuidad crítica de su perfección. Basta recordar que Brandonio, en el tercer diálogo, llegó al punto de censurar anticipadamente nostalgias de siglos después. Pues mientras el *árcade* (VII) Claudio Manuel da Costa, en el soneto «Leia a posteridade, oh pátrio rio», lamenta la inexistencia de los álamos europeos en las márgenes del riachuelo del Carmen, ya Brandonio decía: «Los frondosos árboles (de la tierra) nunca se desnudaron por completo de sus hojas, como acostumbran hacer en nuestra España; antes en cuanto le cae una, otra le nace inmediatamente, mostrándose a la vista con hermosos paisajes, de modo que las alamedas de álamos y otras semejantes plantas, que en Madrid, Valladolid y otras villas y lugares de Castilla se plantan y obtienen con tanta industria y curiosidad para hermosura y recreo de los pueblos, les quedan muy detrás y casi sin que se pueda comparar una cosa con la otra» (7) (VIII).

De igual modo, la *Historia del Brasil,* de Fray Vicente de Salvador, a través de su estilo antiverbalista, que, como ya fué observado, queda anulado por el frecuente humor del fraile, se incorpora a esa línea antienajenada.

Después llegaría Antonil para sufrir los prejuicios que afectaron a todos los de la misma dirección. Pues es interesante observar cómo la circulación de todas estas obras fué directa o indirectamente prohibida. Su circulación y su influencia. Al contrario, fué el engreimiento de los Rocha Pitta el que consiguió las condiciones de lectura en su enorme hinchazón, que, pretendiendo presentar una información al rey, terminó concluyendo un grueso tratado. Mientras Ambrosio, Fray Vicente y Antonil se enmohecían en los cajones, Rocha Pitta venía pomposo a unirse a la sátira enajenada de Gregorio, al arrebato enajenado de Vieira.

De la represión a la línea favorable por forma y contenido a la inserción del escritor, y puesto que las condiciones económico-cultu-

---

(VII) ARCADE, perteneciente al movimiento dieciochesco de las Academias llamadas Arcadias. La portuguesa se llamó Arcadia Lusitana o Ulissiponense y pretendía reaccionar contra el gusto gongorino y cultista. Fué fundada en 1756 por Cruz e Silva, Gomes de Carvalho y Esteves Negrão. Perteneció a ella el célebre autor de la *Cantata de Dido,* PEDRO ANTÓNIO CORREIA GARÇÃO. *(N. del T.)*

(VIII) El texto citado fué escrito durante la dominación española, con motivo de la unión de las dos coronas. *(N. del T.)*

rales favorecían a la contraria, llegamos a un primer momento de la literatura nacional esencialmente verbalista. La frase se vuelve de tal modo extensa, sonoramente extensa y deshabitada de ideas, que tal vez pudiésemos llamarla frase latifundista. Como el latifundio, además de extensa e improductiva, se realiza en ella un monocultivo, el monocultivo del sonido.

¿Cuál podría ser el medio de oposición si el público no existía como exigencia activa? ¿La escuela, por ventura? Esta, lejos de ser un instrumento antiverbalista, fué su medio de propagación. Le concedió fueros de excelencia. Importó de Europa maestros igualmente sonoros y de gustos latifundistas. ¿Por qué sucedió todo aquello? ¿Habría sido imposible a los jesuítas otra posición cuando ya uno de los más influyentes, el Padre Nóbrega, a través de sus cartas, comprobaba los males de aquella formación?

Los jesuítas se adaptaron esencialmente porque la religión había perdido la capacidad de iniciativa histórica, que le robó la burguesía en el alto Renacimiento (8). Perdida esa capacidad, su supervivencia pasó a depender de su capacidad de adaptación o acomodación a los estados de hecho. Era regla de la que la propia Compañía de Jesús, fundada con el designio de reacción contra el relajamiento renacentista, no podría separarse. Y si los choques con las autoridades y las persecuciones que la acompañaron comprueban que no siempre se sometió, muestran aún mejor la necesidad de acomodación que sufrió.

Acomodarse al clima dominante en la colonia significaba prepararse para actuar en una sociedad jerarquizada, rígida, de economía de presa. Era prepararse para la magistratura, o para el comercio, o para la caza del indio, o para el trato del azúcar o para ser sacerdote. El tipo de existencia de cada persona estaba claramente prefigurado por su nacimiento. Pocos cambios se produjeron para confirmar la regla.

El dilema del jesuíta era, de este modo, ajustarse a esta jerarquización e integrarse como miembro del mismo estado de espíritu, eventual defensor suyo para, a partir de ahí, poder actuar en reacciones de tipo casi exclusivamente de ética religiosa, o proclamar la injusticia fundamental de la organización colonial, lo que de cierta manera fué intentado en las misiones de los guaraníes. La inmediata represión del europeo colonizador nos muestra, sin embargo, la imposibilidad histórica de una posición tan radical.

De esta forma nuestro educador jesuíta hizo estático su tipo de educación. De ahí la perfecta armonía de las diversas manifestaciones

de esta época: «Spenglerianamente podríamos ver afinidades positivas entre el vuelo hiperbólico de los sermones de Vieira, la tonitronancia de sus sermones, la altura del púlpito de las iglesias, el sentido del infinito de los templos barrocos y la forma absolutista del Gobierno; como asimismo entre el esplendor destellante de las ropas vestidas, el rebuscamiento de las cabelleras y el propio carácter del arte culinario» (9).

Estos elementos, que aparecerán dispersos si no son considerados como configuraciones de una fisonomía o espíritu barroco, no son, sin embargo, tales, verbalistas, rígidos, pomposos, vacíos, enajenados, porque sean barrocos. Explicándonos mejor, el barroco no es un epifenómeno que, en cualquier lugar y hora, se hiciese acompañar de las mismas constantes suntuarias, grandilocuentes, mágicas. Transformaremos completamente el significado de los complejos culturales si pensamos a su respecto en una especie de neoplatonismo. Pues el barroco, de igual modo que el clasicismo o el romanticismo, es una actitud.

Actitud

Y como actitud presenta caracteres de tendencia que se convierten en una constelación de características efectivas, de conformidad con el espíritu de la época y del lugar de que irradió. Así, es arbitrario considerar todo el barroco como integrado en el espíritu de la Contrarreforma. Podemos admitir que los contrarreformistas hayan forjado el *humus* de la expresión. Lo que consiguió no fué siempre coherente con su espíritu, porque la coherencia se produjo en el lugar del que irradió. Si en la Europa continental el barroco acompañó a la lucha de la Iglesia por la restauración de los módulos medievales de existencia, convirtiéndose en un estilo de reacción, Inglaterra estuvo asociada a un clima también de reacción, pero no en favor de valores que se procuraban restaurar, sino en favor de valores que entonces surgían. Ambos contienen una expresión altamente emotiva, inclinándose hacia lo irracional y pasional. Con todo, en la Europa continental es un apasionamiento regresivo, mientras en Inglaterra es un apasionamiento progresivo, pues desprecia valores inadecuados a la vida suscitada por el comienzo del desarrollo inglés (10).

Para que no pudiéramos decir que el estado de cosas se mantuvo inalterable durante el siglo XVIII, se crearon las Academias (IX). Pero

---

(IX) La primera de las Academias brasileñas fué la de los Esquecidos (olvidados). Fué fundada en Bahía, en 1724. Extinguida rápidamente, se intentó resucitarla en 1759 con el nombre de Academia dos Renascidos. La de los Felices se reunió en Río de Janeiro de 1736 a 1740. Hubo otras, como la de los Seletos, la Arcadia Ultramarina y la Sociedade Literaria. Véase nota VII. *(N. del T.)*

en el Brasil no representan el advenimiento de un público. Representan su simulacro. Se engañaban los autores que en congregación simulaban ser el público de sus propias obras. Nuestras Academias fueron, en realidad, congregaciones de defensa e ilusión. Pero no pensemos que de defensas ilusorias, que bien sabios demostraron ser los árcades en el arte de festejar a los poderosos, al mismo tiempo que se autofestejaban. A tal punto llegó la simbiosis de elogios, que el profesor Antonio Cándido pudo hablar hace poco tiempo de «ruidosa orgía de elogios» (11). Continuábamos entonces con una literatura rastrera y desgarrada. Arbol sin raíces, de frutos sin consecuencias. Los movimientos no fundaban tradiciones, lo que es lamentable a propósito de los árcades, pues hasta aquel momento no tuvimos poetas, con Claudio Manuel (X) y Tomás Antonio (XI), de tanta seriedad artesana. Si hubiesen sido leídos no hubiera sido tanto el descabellamiento de nuestros lacrimosos románticos.

Cada nueva generación continuaba apareciendo como descubridora del mundo. O, mejor dicho, como redescubridora de Europa. Y así cada una aparecía a los ojos de la sociedad a un tiempo como destructora e inútil. El mismo joven que hacía hoy versos sería el que sonreiría mañana ante las veleidades literarias del hijo. Bohemia y literatura recibían la misma complacencia de las autoridades familiares y gubernamentales. Eran igualmente inocentes. Cosas de juventud que no inquietarían a nadie.

Después de tres siglos de colonización, el *status* del escritor había mejorado poco. No había nadie a quien despertase, ninguna *élite* intelectual que le exigiese una depuración del gusto, una profundidad de indagación. Eso de la *élite,* que exige un refinamiento entre un público ya efectivo, sólo sería posible con el romanticismo. El hecho de que, sin embargo, no se haya dado, no es razón para que ignoremos el movimiento dentro de la perspectiva que hemos adoptado.

No es de orden estético la importancia del romanticismo brasileño, que, salvo raras excepciones, fué un movimiento infausto. Su mérito está en que con él el escritor repercutió por vez primera en la comunidad. Colaborando en la preparación de la independencia, por medio del discurso, del panfleto, del periódico, el escritor unió su misión a un propósito político. Unión llevada a tal grado, que Antonio Cándido

---

(X) Claudio Manuel da Costa (1729-89). *(N. del T.)*

(XI) Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810). Nació en Oporto, de padre brasileño y madre portuguesa. Adolescencia en Brasil y estudios de Derecho en Coimbra. Fué desterrado a Mozambique por motivos políticos. Es autor del célebre libro *Marília de Dirceu. (N. del T.)*

escribe: «... En el primer cuarto del siglo XIX se esbozaron en el Brasil condiciones para definir tanto el público cuanto el papel social del escritor en estrecha conexión con el nacionalismo» (12).

Surgía por primera vez un público real, una alteridad a la que dirigirse el autor. Sería equivocado pensar que ese público surgió por el simple empeño del escritor respecto a la Independencia. Emergió como resultante de un provechoso enlace que el intelectual mantuvo con ciertas tendencias de cambio operadas en la sociedad brasileña de entonces. No dejemos de mencionar cuál era el carácter de esa tendencia al cambio. Era puramente sentimental y surgido en el interior de la clase acomodada. Eran las señoritas y los hijos bachilleres de los dueños de ingenios que, educados los segundos en Europa, ya no se sujetaban a las normas autoritarias de los viejos patriarcas, que no pretendían dar oídos a las hijas ni siquiera en la elección de los futuros yernos.

Observemos de paso que no surgían aspiraciones populares, de tal modo que se convirtiesen en problema o estímulo para el escritor. El pueblo, en cuanto tal, no era sino una ausencia absoluta.

El escritor se enfrentaba con un público virtual al que necesitaba interesar. Y como era un público de señoritas, la literatura tendía a hacerse sentimental. Presa a los esquemas del amor, tremendo amor declamado desde Europa. Y como entre el mismo también se encontraban bachilleres, políticos bachilleres, sacerdotes bachillerescos, la expresión tiende a mantenerse sonora, verbosa, con la diferencia de ser ahora melosamente verbosa.

Las dificultades y la instabilidad que las vidas de los autores y de sus personajes demuestran son dificultades e instabilidades meramente sentimentales. Socialmente, la jerarquía continúa intacta, sin otros peligros que el del ascenso de los bachilleres o de los ocasionales cazadotes, que sabían de quién hacerse yernos.

El primer público auténtico al que se dirigía el escritor brasileño reside en el seno de una clase acomodada, desplazada hace poco de los ingenios a la ciudad. Es un público de escasa apetencia cultural. El oficio de las señoritas es el de entretener sus vidas de solteras, aprender recetas de pasteles, puntos de costura o leer tristes y bellas novelas de amor. El oficio de los jóvenes es el de prepararse cómodamente para las academias, donde tendrán un aprendizaje de bohemia, de discursos, de mala literatura. Y como el escritor pensaba en términos de este lector, que habría sido su colega de Academia o de viaje a París, su creación se ciñe al gusto poco refinado y meloso de entonces. La literatura se hace un solo bloque «nacionalista», sentimental, verboso,

estático y pesimista. Pesimista y enajenado. Recordemos estos dos últimos términos, puesto que entre pesimismo y enajenación hay lazos más estrechos de los que pueden imaginarse. Para que esto sea comprendido es preciso resaltar que enajenación no es un elemento que pertenezca a una cadena discriminatoria de características de la literatura romántica y de toda la nacional anterior. Si así fuese, su desconocimiento sería un elemento de más o menos. Si no sucede tan simplemente es porque la enajenación es un concepto-fuerza que usa el intérprete de los condicionamientos coloniales para cristalizar la gama de todos los elementos susceptibles de ser encontrados en una comunidad que se comporta como objeto frente a las solicitaciones de otra, que funciona material y espiritualmente como su sujeto. Es un concepto-fuerza en la misma medida en que lo es el barroco. Y, como concepto-fuerza, no es un dato puramente empírico ni tampoco puramente cognoscitivo, sino adecuación, distinta en cada caso, entre empirismo y conocimiento.

Sin recurrir a ese concepto, a la comprensión de los acondicionamientos coloniales, quedan perjudicadas las interpretaciones de una literatura como la nuestra. Es un defecto que se da en los trabajos del profesor Antônio Cándido, a pesar de ser el mejor intérprete de la dinámica literaria brasileña. Así, cuando escribe en su trabajo *El escritor y el público*, refiriéndose al momento actual: «El ascenso de las masas trabajadoras facilitó... no sólo mayor envergadura colectiva a la oratoria, sino un sentimiento de misión social en los novelistas, poetas y ensayistas, quienes no es raro que escriban como aquel que habla para convencer o conmover» (13), lo que implicaría que la continuación de los patrones anteriores de oratoria y verbosidad no tiene en cuenta el cambio que se produce en el condicionamiento social del escritor contemporáneo. Nuestro instante lo es de liberación del condicionamiento enajenado, en la forma a la que en breve nos referiremos. Mientras el escritor romántico tenía deformada su visión de la realidad, al escritor actual por medio de las dudas y contradicciones propias de todo proceso, se le torna viable un discernimiento de nuestro ser en cuanto peculiaridad nacional.

De que hubiesen sido enajenados, a pesar del propio esfuerzo en contra, se produjo que los escritores románticos nunca consiguieran alcanzar direcciones realmente populares. A pesar de su esfuerzo por forzar una expresión nacional, incluso su indigenismo, como ya fué dicho, fué un fruto de importación. Y lo que presta aspecto cómico, mejor tal vez dramático, es que se trataba de la importación de lo que originalmente salió de nosotros. Las leyendas sobre el salvaje, que llegaron a Europa, fueron aprovechadas por Montaigne y entonces

hicieron el viaje de vuelta. Cuando llegaron aquí habían adquirido los aires saludables de la civilización. Nada consiguieron las consultas de Alencar a los textos antiguos. Alencar continuó siendo un escritor superpuesto, con hidalgos e indios importados. Por eso tampoco tuvimos una épica nacional. Pues no basta con decir, como los marxistas, que la épica es la expresión propia de sociedades de economía subdesarrollada (14). Poco importa que la dirección diltheyana parezca confirmarlo, afirmando ser propia de una primera concepción del mundo, la naturalista (15). En verdad, tales localizaciones no tienen en cuenta una característica anterior, necesaria para que la épica se transforme en género literariamente digno: el grado de cohesión interna existente en la comunidad, a partir del cual lo épico se levanta como el portavoz de un mito o de un complejo mítico comunitariamente activo. Ahora bien; tal cohesión es imposible en comunidades enajenadas, pues su radical homogeneidad consiste en tener dirigida su atención, ya material, ya espiritual, hacia otra extranjera.

No se puede pretender que la tentativa épica de «Os Timbiras» (XII), por ejemplo, sea estéticamente realizada. Es estimada por su abundancia sonora, rítmica, pero el arte no se hace a trozos. Es que faltaba un mito compartido colectivamente, hasta tal punto que ni siquiera se le tuviese por mito. Y que consumiese al autor en su aspiración de portavoz de aquella urgencia colectiva. Sin esa confrontación del poeta frente al tema mítico, el mismo está predestinado a la grandilocuencia o a sustituir el tono épico por el lírico. Si Gonçalves Dias merece hoy ser estudiado, es porque supo hacerse lírico en un poema que, por ser brasileño del siglo XIX, no podía ser épico.

Para que no pensemos que Gonçalves Dias es un ejemplo aislado, recorramos toda la llamada poesía épica brasileña. Ya sea la anterior, de un Bazilio (XIII) o de Santa Rita Durão (XIV), ya de los siguientes, como Fagundes Varela (XV) o Castro Alves (XVI). No hay ni siquiera

---

(XII) Poema de GONÇALVES DIAS, poeta romántico (1823-64). *(N. del T.)*

(XIII) BAZILIO DA GAMA (1741-95). De padre portugués y madre brasileña. Ingresó en la Compañía de Jesús, saliendo del Brasil con motivo de la expulsión de la misma. Volvió a su país y regresó después a Europa. Es autor del poema «Uruguai». *(N. del T.)*

(XIV) SANTA RITA DURÃO nació hacia 1717 en Cata Preta (Mariana). Fué rector de la Universidad de Coimbra y perteneció a la Orden de San Agustín. Murió en 1784. Es autor del poema épico «Caramurú», en el que imitó a Camoens. *(N. del T.)*

(XV) LUIS NICOLAU FAGUNDES VARELA (1841-75). Su obra más célebre y representativa es tal vez el poema épico «Anchieta ou O Evangelho nas Selvas». *(N. del T.)*

(XVI) ANTONIO DE CASTRO ALVES (1847-71). Fué autor del libro *Espumas Fluituantes* y *A Cachoeira de Paulo Afonso*, drama de inspiración indígena. *(N. del T.)*

un verdadero épico en toda aquella literatura. Incluso cuando se muestra muy por encima de los patrones de su tiempo, no consigue hacer poesía épica. Nos referimos a un poeta totalmente desconocido, Souzandrade (XVII), cuya sorprendente excelencia del Canto X de «O Guesa» (XVIII), verdadero antecesor de los Cantos de Ezra Pound, comienza ahora a interesar a círculos avanzados de la crítica brasileña. A pesar de que «O Guesa» pretende ser un poema épico, no lo consigue ni siquiera en las partes realizadas de su más valioso canto. No es caso de discutir ahora su categoría estética; épica, no la tiene, desde luego.

Pero continuemos indagando por qué las comunidades enajenadas no pueden desarrollar su capacidad mitogénica y, en consecuencia, fundar su expresión épica.

La enajenación actúa como una fuerza inhibidora. En efecto, podríamos añadir al enlace establecido por Richards entre inhibición y sentimentalismo uno nuevo con la enajenación. Sabemos por nuestra literatura que el hombre enajenado tiende a sentimentalizar sus actitudes. Richards ha demostrado que la sentimentalización es una forma de defensa: la criatura se aparta de la inestabilidad del presente y pasa a residir en la seguridad de un estado pretérito. Seguridad no tanto porque se trate de un estado irremisiblemente vencido, sino porque se deformaba aquella realidad ensanchando lo que le trajera de bueno y escondiendo su contrapartida de sufrimiento. Por el sentimentalismo se rompe el equilibrio entre posibilidades buenas y malas de que se reviste toda realidad, creándose un cuadro ideal. Y en el ideal soñado no entran las amarguras, incluso las sufridas. El sentimentalismo es así una manifestación inhibidora (16).

Añadamos el tercer eslabón de la cadena. La criatura enajenada se inhibe frente a la realidad viva que la circunda porque está determinada psicológicamente por la comunidad extraña, al servicio de la cual trabaja y depende la suya. Esa inhibición es una manera de defenderse de una radical rebeldía contra su *status* comunal. Inhibido, su comportamiento es deformador, defensivamente deformador de la realidad local. A partir de ahí, tiende a sentimentalizarla. La sentimentalización es la consecuencia normal de una inhibición, así como la inhibición es la consecuencia directa de la enajenación.

(XVII) Se trata del poeta romántico de la generación posterior a Gonçalves Dias, cuyos verdaderos apellidos eran Souza Andrade, que aún continúa casi desconocido. *(N. del T.)*

(XVIII) Según la leyenda incaica, el guesa era el niño que se ofrecía como sacrificio a los dioses. En el poema pasa a simbolizar al poeta y, en general, al hombre que se sacrifica por los demás. *(N. del T.)*

Y por este triple encadenamiento se explica cómo una literatura de comunidad enajenada no consigue, en cuanto bloque, romper con un nivel de mediocridad. Podría comprenderse ahora la razón de las palabras de Ayala: «Siempre he de asombrarme de nuevo ante la relación evidente entre la pujanza política y la actividad espiritual, y de cómo el poder presta a las letras un prestigio irresistible... la capacidad creadora en el orden espiritual se da en una correlación, no rígida ciertamente, pero bastante perceptible, con la iniciativa histórica» (17).

El romanticismo establece el cuadro de la situación del escritor antes del modernismo. Es verdad que el realismo introduce constantes literarias, hasta cierto punto diversas, en el sentido de una mayor aproximación a la realidad popular propiamente nacional. Manuel Antonio de Almeida transforma al carioca en personaje. Con Aluizio de Azevedo, principalmente a través de *O Cortiço*, la novela adquiere una dimensión social. Y, al contrario de lo que sucedía en Manuel Antonio, ya podemos creer que el autor se tuviese por responsable de un drama social que contemplaba, y delante del cual se sitúa, a pesar de toda la pretensión de imparcialidad naturalista. A este respecto, la influencia de Eça, que intentaba, aunque enajenadoramente, despertar de nuevo a Portugal, no lo fué simplemente de moda literaria. Todavía el carácter realista que nuestras obras pasaron a reflejar no alcanzó la repercusión romántica mantenida entonces. Tan es así, que no debemos considerar la renuncia de Aluizio a la literatura como un accidente meramente personal. La renuncia de Aluizio de Azevedo muestra la dificultad de ser epígono. En una sociedad estatizada, que tomaba la literatura como devaneo insconsecuente de la juventud con inteligencia o con dinero, era difícil presentarla como oficio que supusiese responsabilidades.

Aluizio influyó poco. Fué el talento, indudablemente mayor, de Machado de Assis, también mejor ajustado a las condiciones psicológicas de su época, el que iniciaba una tradición. Su ajuste es tal que, si no fuese por la ausencia de inanidad sonora, Machado podría ser considerado como prototipo del escritor brasileño de antes del modernismo. Su personaje es, por excelencia, el burgués intermediario, que no produce ni apenas consume. El bien hablado, discreto, astuto, se enriquece gracias a los «golpes» tramados entre conversaciones y cuchicheos, sin violencias ni atropellos. Los mejores no dan estos golpes, pues se enriquecen por súbita e inesperada herencia, como Quincas Borba. Si no los dan no es porque los ignoren o los repudien. Un hombre de sociedad, como el buen Consejero Ayres, si no desconocía los «golpes», tampoco se horrorizaba moralmente porque se produjesen. Todo se reducía a una cuestión de «savoir faire».

En aquel ambiente estático, bien educado, mediocre, levemente ocioso, profundamente interesado, son urdidos los grandes personajes trágicos. Los Quincas Borba, los Rubião, los Bentinho, los Dom Casmurro (XIX), trágicos y soñadores o sosegados, siempre inofensivos. Su inocuidad casi burocrática expresa la casi burocrática inocuidad del escritor. Sus tramas tienen como presupuesto la incredulidad del creador en la validez de los valores. En efecto, ni valores religiosos ni sociales sostienen la vida machadiana. Es el más absoluto pesimismo. Pero, aclárese, bien educado pesimismo. Fué esa absoluta incredulidad en que la capacidad humana dejase presidir su comportamiento práctico a los valores y no a los simples intereses la que llevó a Machado a situar a sus personajes en el círculo de los acomodados, de la gente de bien. No porque Machado cortejase directamente a los poderosos. Su vida de funcionario fué perfectamente discreta al respecto. Sucede que, no creyendo en la capacidad de heroísmo del hombre, veía en el vivir acomodado un mal menor mediante el cual consumir la existencia. Ninguna responsabilidad hay en este mundo. Su comunidad está compuesta por la suma de los intereses disimulados. El hombre es un átomo que sólo pasa cerca del otro. Ninguna forma de comunión —dirá la traición de Capitu en *Dom Casmurro*— es posible para el hombre.

Dentro de esta perspectiva, debemos interpretar la tragedia de Dom Casmurro. Tragedia que, adoptando el modelo griego y el shakespeariano, con la explotación hasta el límite de la pasionalización de situaciones contradictorias, se muestra tan poco trágica. Bentinho traicionado no se venga de nadie. ¿En nombre de qué valor iba a vengarse? La propia vida es quien entrega el hombre a traición. Si la fidelidad es una mentira, ¿en nombre de quién había de protestar?

A partir también de esa perspectiva de conformismo e incredulidad podemos entender la ausencia de pueblo en Machado. Los medios con los que llenaba la existencia: las reuniones sociales, sus chismes, sus viudas, las conversaciones levemente satirizadas, su tranquila incredulidad en todo, eran inverosímiles en la crudeza del mundo proletario. En éste era la sed de subir con o sin atropellos y de ocultar después el pasado, como más tarde nos mostraría Aluizio en *O Cortiço*.

La posición del escritor hasta ahora analizada, posición de irresponsable ante una vida a la que sólo se adaptaba, pero en cuyas razones no creía, ante una comunidad que lo consideraba un pacífico soñador, perduraría hasta el siglo XX. Aclárese, desde luego, que el siglo actual empezó de hecho en el Brasil más de diez años después: hasta media-

---

(XIX) QUINCAS BORBA, personaje de la obra del mismo título; RUBIÃO, personaje de *As memorias póstumas de Bras Cubas;* BENTINHO y DOM CASMURRO, de la novela *Dom Casmurro. (N. del T.)*

dos de 1910 continuábamos teniendo un espíritu decimonónico. En estos últimos años que se añadieron al siglo pasado el escritor se volvió profundamente parecido a un bibelot. Disertaba sobre horquillas (18), sobre «el agua, el fuego, el espejo, la danza, la tentación, la noche y el día» (19), con aires de la mayor importancia. Entre los jóvenes, sin embargo, se sentía ya la necesidad de una visión integradora del país. El entonces principiante Gilberto Amado, en un ensayo transcrito en *O Grão de Areia,* demuestra una capacidad crítica que desmentiría lamentablemente en la continuación de su carrera.

Esa integración con el país, que interrumpía la descansada irresponsabilidad del escritor, sólo vendría a madurar con la continuación de un movimiento que aún estaba por irrumpir: el modernista. Mejor dicho, sólo vendría cuando madurasen las condiciones que determinaron su carácter. Pues no basta con decir respecto al movimiento del 22 que fué al principio, como lo habían sido todos los demás, plagiado de corrientes europeas. En efecto, sus precursores: Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Víctor Brecheret, cuando empezaron a llamar la atención en São Paulo, no sabían de otra realidad que la de su propio choque con la sociedad. Solamente transmitían las sorpresas recién aprendidas en Europa. Su táctica consistía en llamar la atención, e iban siendo bien acogidos municipalmente. Pero ni ellos ni nadie sospechaban las fuerzas que iba a dinaminzar lo que al principio no pasaba de ser bizarría.

Sin el conocimiento de Oswald y sus compañeros, São Paulo se industrializaba. Y los documentos de la época nos muestran cómo se produjo el paso del dinamismo industrial al dinamismo literario. En 1918 se publicaban en São Paulo los primeros artículos sobre la significación del marxismo y la revolución rusa (20). Durante el año siguiente se produce un movimiento de insurrección proletaria (21), hasta entonces inédita en el país. Era una clase que estuvo muda y que empezaba ahora a poseer condiciones para un autoconocimiento.

El modernismo fermenta en un ambiente en el que se prepara el tránsito hacia la autoconciencia nacional.

El programa de Washington Luiz para el gobierno de São Paulo muestra el espanto de las generaciones viejas ante un cambio con cuyo sentido no atinaban y contra el cual prometían luchar (22).

¿Cómo se comportaban los recién unidos a Oswald y Malfatti? Aunque no tomasen ostensiblemente una posición política en la controversia, sus declaraciones estrictamente literarias muestran, sin embargo, su adhesión al nuevo espíritu. Si bien comprendemos la oposición que manifiestan contra Castro Alves, el aldeanismo de Lobato, la elocuencia de Ruy (24), no ignoramos que son manifestaciones particulares de un mismo espíritu de cambio. Inconsciente de ello, pero no por tal menos

importante. El destructivismo que Mário de Andrade consideraba caracterizar esa fase del movimiento era lógico dentro de la posición que asumían. No era un destructivismo por el propio placer de la destrucción. Aunque haya habido mucha exacerbación, no tuvimos una fase dadaísta. Se trataba de la destrucción de un espíritu pasado, igualmente manifiesto en las repercusiones del campo político, del económico, del intelectual. Será, sin embargo, insuficiente pensar que la agitación modernista se desarrolló paralelamente a la agitación político-económica del principio del industrialismo. No fué paralela, puesto que, partida de un mismo foco de insurrección, fué su irradiación literaria. Cosa que, en 1942, ya notaba Mário de Andrade: «Puesto de manifiesto especialmente por el arte, pero tiñendo también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fué el anunciador, el preparador y en gran parte el creador de un estado de espíritu nacional» (23).

Sólo importado al principio, el modernismo recibió y absorbió después el impacto de una realidad itinerante. Absorción no pasiva, frente a ella ejercían su capacidad crítica. Tan es así, que cuando Anita Malfatti expone por segunda vez en São Paulo sufre las críticas juiciosas de sus propios compañeros. Se la acusa de depurar poco la influencia de los pintores europeos.

Para comprender la influencia del industrialismo en el dinamismo, absorbido por el modernismo paulista, recordemos el movimiento que siguió a la celebración del Congreso del Regionalismo, celebrado casi en la misma fecha (1926) en Recife. Reconocemos la importancia de este movimiento, así como la razón de las quejas del sociólogo Gilberto Freyre por el poco conocimiento o conocimiento desnaturalizado del propósito del Congreso, que, en sus palabras, era «a su manera también modernista, pero modernista tradicionalista al mismo tiempo», habiéndole faltado en su tiempo «propaganda o divulgación en la Prensa metropolitana, indiferente entonces, si no hostil, a cuanto fuese o viniese de provincias» (24).

No estableceremos aquella correlación para hablar del acierto del Congreso, que pensamos haberse opuesto a muchas de las exageraciones del modernismo de la primera fase. Recordamos el movimiento del 26 para mostrar la ausencia del dinamismo prestado al movimiento del 22. Pues ¿qué se nos muestra hoy como característico en las obras de los mejores novelistas influídos por el movimiento pernambucano? Tanto la obra de un José Lins do Rego, de un Graciliano Ramos, como las de escritores menores, como José Américo de Almeida, Amando Fontes, Raquel de Queiroz, son obras que, mirando a una realidad regional,

no sólo rural, presentan una sociedad cuyos valores entran en proceso de descomposición. Por eso son novelas pesimistas o fríamente crudas, como en el caso de *Os Corumbas* (XX), o tibiamente añorantes. como en José Lins.

Pretendemos llamar la atención hacia este aspecto, que tal vez nos muestre de manera notable la influencia del clima comunalmente vivido sobre el carácter de la obra: al complejo del azúcar, propio de una economía que se «preserva», una literatura añorante de la parihuela o testigo de los desaciertos sociales provocados por la «fábrica». Al complejo industrial, una literatura renovadora, tal vez hasta poco constructiva, pero, de cualquier modo, orientada hacia el futuro.

Observemos por último cómo, todavía por el lenguaje, el modernismo establecía una nueva visión de la realidad. Al principio, de manera titubeante. En 1917, siendo estudiante todavía, Mário de Andrade saluda a la autoridad del Estado de São Paulo. En su discurso, al lado de formaciones estilísticas de sabor acomodado, «donde haya actualmente en el territorio de la patria un grupo de muchachas lindas y decididas...», ya se anticipa una ideología nueva. Repárese en la pausa que antecede a «movimientos verdes» en el siguiente trecho: «Patria es la gurara (XXI) para el norte. ¡Curupaiti (XXII) en el sur! Son esos grandes bosques —movimientos verdes— donde los Pais Lemes (XXIII) dejaron...» (25).

Fué ciertamente esa pequeña dosis de nuevo estilo, en una extraña mezcla que caminaba hacia la expresión sin su conocimiento, la que hizo confesar a Manuel Bandeira respecto a *Hay una gota de sangre en cada poema:* «Encontré aquella poesía ruín, pero, como expliqué al propio Mário más tarde, de una extraña ruindad» (26).

(XX) Novela de AMANDO FONTES. *(N. del T.)*

(XXI) Gurara: especie de embarcación fluvial de las cuencas del Amazonas y el Pará. *(N. del T.)*

(XXII) Durante la guerra del Paraguay, sostenida contra este país por el Brasil, el Uruguay y la República Argentina, Curupaiti fué, con Humaitá, teatro de importantes operaciones, como bases de una importante línea fortificada. Después de la toma de Curuzú, en 1866, el asalto de Curupaiti fué, para los aliados, un desastre que hizo recaer el peso de la guerra sobre el Brasil y fué seguido de una serie de victorias. *(N. del T.)*

(XXIII) Fernando Dias Pais Leme, célebre bandeirante o capitán de una bandeira, que en 1673 inició su aventura más importante como colonizador de tierras vírgenes, llegando a Serro y a Lagoa Encantada. Murió cerca del río das Velhas, creyendo haber descubierto un tesoro de esmeraldas, que resultaron piedras no preciosas, las cuales entregó, moribundo, a su yerno el bandeirante Manuel Borba Gato. *(N. del T.)*

3. El cambio producido

A partir del modernismo (XXIV) vamos a observar la introducción valorada del lenguaje oral. Es verdad que antes Martins Pena lo empleó en sus obras, tan decididamente populares que, por lo mismo, quedaron en el ostracismo. Con el modernismo se hace posible el lirismo de lo cotidiano de Manuel Bandeira (XXV). No se diga que ese lirismo nació incondicionado. La mayoría de los versos de *A Cinza das Horas*, de *Carnaval*, muestra cuánto tuvo Bandeira que aprender después. Aprendizaje de simplificación, de saber escribir primero recados para después intentar el verso. Y fué Drummond, muy discretamente en una simple crónica, quien percibió la significación del poematismo bandeiriano en la literatura brasileña: «Los niños carboneros de Bandeira, que «van golpeando a los animales con un látigo enorme» y vuelven «mordiendo un pan manchado de carbón»; sus buhoneros, que «enseñan en el tumulto de las calles los mitos heroicos de la niñez», son primores de observación realista transfigurados por la más pura y gratuita poesía. Hasta el advenimiento del modernismo serían inadmisibles en la poesía brasileña» (27).

Tampoco fué único el caso del poeta de *Evocação do Recife* (XXVI). Su liberación de la hinchazón verbal se extendió a la primera y segunda generaciones de poetas modernistas. Y con Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Jorge de Lima (XXVII), Murilo Mendes (XXVIII) y Cecilia Meireles (XXIX) realizamos la primera obra poética que vale por sí misma. En aparente contradicción, sólo cuando empezamos a dejar de ver a Europa en cada cosa, pasamos a ser capaces de interesar a un lector europeo.

(XXIV) El modernismo brasileño no tiene nada que ver con su homónimo europeo. Su primera manifestación importante, que tuvo gran influencia en el movimiento cultural brasileño, fué la Semana de Arte Moderno, organizada en Sao Paulo, en febrero de 1922. El carácter del modernismo fué el de una posición renovadora, que luchaba contra los valores tradicionales. *(N. del T.)*

(XXV) Nació en Recife, en 1886. Estudió en Río de Janeiro, donde llegó a ser profesor de literatura. Fué, con Mario de Andrade, la figura más importante del movimiento modernista. Autor, entre otros libros, de *Libertinagem, Carnaval* y *Estrela da manhã*. *(N. del T.)*

(XXVI) Manuel Bandeira. *(N. del T.)*

(XXVII) Nació en União (Alagoas), en 1898. Murió en 1953. Colaboró con Murilo Mendes en el libro *Tempo e Eternidade* y es autor de *A Tunica Inconsutil, Livro de sonetos, Invenção de Orfeu* y otros. *(N. del T.)*

(XXVIII) Nació en Juiz de Fora (Minas Gerais), en 1901. Actualmente enseña literatura brasileña en la Universidad de Roma. Es autor, entre otros, de los siguientes libros de versos: *Poemas, Historia do Brasil* y *Tempo e Eternidade*. *(N. del T.)*

(XXIX) Nació en Río de Janeiro, en 1901. Ha sido profesora de la Universidad del Distrito Federal y ha enseñado literatura brasileña en la Universidad de Texas. Traductora de García Lorca, es autora de *Retrato Natural, Romanceiro da Inconfidencia* y otros libros de versos. *(N. del T.)*

El modernismo, por lo tanto, fué algo más que un movimiento. Fué la señal de un cambio. A partir de su época empezamos a tomar, sistemáticamente, conocimiento de nuestra realidad. Y la expresión literaria a abandonar las matrices verborreicas y sentimentales, enajenadas, estáticas y pesimistas, hasta entonces dominantes. Ese cambio no se redujo a la expresión literaria. Es notable cómo la música popular brasileña, coincidentemente, empieza a mudar tanto en su estructura melódica cuanto en su estructura poética. En lugar de la dolencia absoluta, cuyo canto se hacía en versos sentimentalizados, comienza por los años veinte uno popular, cuyo ritmo, a falta de término técnico, llamaríamos de «sacudido», y en cuya letra se mezclan lirismo e ironía en un conjunto desconocido en las formas arrastradamente lánguidas y sentimentalizadas de antes. Nos hace mucha falta un estudio al respecto, en el que fuese interpretado, en particular, el carácter de las composiciones hechas o cantadas por una Lamartini Babo, un Mário Reis, un Noél Rosa, un Orestes Barbosa, un Ataulfo Alves, llegando hasta la llamada «bossa nova» (labia nueva) de hoy. Pues debemos ensanchar lo que pedía Mário de Andrade (XXX) y ver lo que hay de común en las diversas manifestaciones culturales de aquella época: «Ya es tiempo de observar no lo que un Augusto Meyer (XXXI), un Tasso da Silveira (XXXII) y un Carlos Drummond de Andrade (XXXIII) tienen de diferente, sino lo que tienen de semejante» (28).

El tránsito que aportó el carácter del movimiento modernista no se agotó, sin embargo, con él. Por el contrario, adquiere énfasis a partir de la segunda guerra mundial, transformando la instabilidad y el progreso de características paulísticas en un estado propio de toda la nación. Por eso resulta tanto más lamentable que nuestros mejores intérpretes de la dinámica literaria no se hayan dado cuenta todavía de lo que ese tránsito significa para la interpretación de la literatura. Y si insistimos en la obra del maestro Antônio Cándido es por el respeto que nos infunde. Advierte el profesor carioca, en su reciente *Formação da*

(XXX) Nació en São Paulo en 1893. Estudió en el Conservatorio de esta ciudad, en la que dió lecciones de Historia de la Música. En Río de Janeiro regentó varias cátedras. Murió en São Paulo en 1945. Fué autor de ensayos *(Heroi sem nenhumo caracter)*, cuentos *(Belazarte)*, crónicas y de un volumen de *Poesias*, que ejerció gran influencia en el Brasil. *(N. del T.)*

(XXXI) Nació en Porto Alegre, en 1902. Ensayista y poeta, citaremos sus libros de versos: *Ilusao querida* y *Sorriso Interior*. *(N. del T.)*

(XXXII) Nació en Curitiba (Paraná), en 1895. Es hijo del poeta simbolista Silva Neto. Es autor de novelas y relatos en prosa. Entre sus libros de versos se cuentan *Alegorias do Homen Novo*, *Cantico do Cristo do Corcovado* y el de poemas escogidos *Descoberta da Vida*. *(N. del T.)*

(XXXIII) Nació en Itabira (Minas Gerais), en 1902. Es uno de los más influyentes poetas del Brasil. Su obra completa hasta 1959, está recogida en el libro *Poemas*. *(N. del T.)*

Literatura Brasileira, que, en su carácter de empeñadas, pocas literaturas lo habrán sido tanto como la nuestra. Y añade después: «Esta disposición de espíritu, históricamente de mayor provecho, expresa cierta encarnación literaria del espíritu nacional, redundando muchas veces en los escritores en perjuicio y desorientación, bajo el aspecto estético» (29). Con lo que da por resuelta la cuestión, cuando su error parece haber sido el de precipitar el silencio tan prematuramente.

Sucede que, si fallamos estéticamente, no fué porque estuviésemos empeñados en hacer una literatura de temas nacionales y vuelta hacia su comunidad. Fallamos por el modo en que nuestro condicionamiento obligó a que nos empeñásemos. Enajenados, nuestro empeño en mostrarnos a nosotros mismos se volvía prácticamente imposible de verificarse con validez estética. Pues si conseguíamos, con ingentes esfuerzos, apartarnos un poco de cuidados y recetas europeos e intentábamos mirar a nuestra propia realidad, era tanta la inseguridad en el éxito de la tarea de pensar sin el auxilio de Europa, que o no nos arriesgábamos más allá de los documentos o no nos afirmábamos más que en los sentimientos propios. Por eso no nos afirmamos ni como realistas ni como imaginistas. En palabras también de Antônio Cándido: «No extraña que los autores brasileños tengan poca gratuidad de la que da alas a la obra de arte, y, por el contrario, mucha de la fidelidad documental o sentimental que vincula a la experiencia bruta» (30).

Nos parece que la crítica contemporánea brasileña no está actualizada para el específico instante nacional. Sin duda, los nombres de los más famosos críticos y estetas europeos nos han sido ya citados. Pero no es con citas como se hace la cultura. Apegada a citas, tal vez nuestra crítica continúe manteniéndose hasta que se dé cuenta de la diferencia radical que sustenta a la labor crítica europea. Nos nos cansemos de oír que vivimos durante un tránsito, que somos de una nación en la que el escritor apenas consigue ser considerado por su oficio, en que la literatura es palabra despectiva y donde no se comprende el fundamento de la gratuidad del arte. A pesar de todo ello, el crítico brasileño actúa como si el problema se plantease desde lejos. Es que tal vez piense en términos de que «el arte será eterno mientras exista el hombre».

No pretendemos un didactismo de religioso para el crítico brasileño. Deseamos que haga honor a lo que indica el nombre que usa y se haga consciente de las posibilidades y peligros por los que atravesamos, también desde el punto de vista literario. Pues estas posibilidades y peligros son especialmente nuestros. No de Europa, ni siquiera de los vecinos hispanoamericanos. Y si el modernismo arrancó casi insconscientemente de lo que vendría a significar, no podemos esperar eternamente que los

acontecimientos nos favorezcan, incluso porque, si escuchamos bien a Mário de Andrade, la falta de una más amplia base crítica perjudicó ya a las primeras generaciones modernistas (31).

4. La situación actual

Procuraremos analizar sumariamente la realidad brasileña con vistas a la responsabilidad y posibilidades del escritor. Continuamos adoptando un método comparativo con el caso del escritor europeo. Partamos, para ello, de que el escritor brasileño ha de usar de una reflexión y valor distintos de los europeos.

Reflexión diferente, porque en Europa la ejerce el escritor sobre un fondo de tradición, respecto al cual es consciente de que le hace vivir, justamente a través de su actividad (32), siendo para él, por lo tanto, un vínculo esencial. Por otro lado, esa tradición le hace comprender la falibilidad de la tarea emprendida: antes de él, las reflexiones fueron ya sumas de errores y aciertos. Errores y aciertos mediocres o geniales. Y era por el juego dialéctico de aciertos y errores como cada acto reflexivo establecía la necesidad de ser superado, haciendo que la tradición funcionase como continua corriente rectificadora.

Diferente el valor, porque es ejercido en una comunidad de compromisos políticos sensiblemente distintos. El escritor europeo occidental tiene, por un lado, la conciencia de que su Estado es explotador de otros más debiles, africanos y asiáticos. En estas naciones europeas es, por consiguiente, raro un André Malraux que se entregue a un programa oficial. Por otro lado, una alianza con el proletariado parece estar restringida a los comunistas. Pues, si reconocemos exactitud a las palabras de Sartre, el fracaso de la experiencia de los curas obreros parece confirmar que sólo a través de la puerta estricta del Partido Comunista es posible recibir la confianza del proletariado. Tampoco se puede, en conciencia, suponer mejor la situación del escritor en la Europa comunista. Solamente ahora empieza a ser concedido un mínimo de libertad al escritor soviético (33). ¿Qué sucederá entonces en los Estados europeos poco desenvueltos y convencidos?

Aquí nuestra reflexión ha de ser ejercida en términos, por el primer factor, menos cómodos. No tenemos la seguridad de una tradición que nos justifique y nos ampare en nuestros errores. Hemos de ser nuestra propia compañía. Hemos de ser humildes solitarios y, solitarios, saber que nuestra reflexión será perjudicada tanto por la general indiferencia comunitaria como por la ausencia de una élite espiritual que nos acoja. Por el segundo factor, sin embargo, sacamos una poca ventaja. Nuestro

esfuerzo puede encontrar caminos menos sinuosos que los del europeo: por vivir un tránsito de desenvolvimiento, en vez de explotadores, fuimos hasta entonces los explotados. Y aunque el Estado no tome a este respecto posiciones bastante precisas, de cualquier forma, si estimula el autodesenvolvimiento, estimula la liberación. Y así el escritor puede encontrar una validez palpable a favor o contra la cual, sin mayores subterfugios, emplear su esfuerzo.

No abogamos porque esta o aquella posición precisa sea la mejor para la literatura. Lo que nos debe importar es que nuestro escritor asuma la conciencia de esta realidad de tránsito. No porque el mismo tenga una abstracta responsabilidad hacia una abstracta condición humana. Es que este tránsito alcanza a la realidad concreta de lo humano y del arte, pudiendo tanto favorecerlos como comprometerlos. Y únicamente somos nosotros los responsables de nuestra realidad. Así, entre los datos que presentan los pensadores del desarrollo nacional, destacamos uno primordial. Consiste en que es implícita a la positividad de este desarrollo la constitución de una ideología propia. El profesor Vieira Pinto presenta el problema a través de tres corolarios: *a)* «sin ideología del desarrollo no hay desarrollo nacional», *b)* «la ideología del desarrollo ha de ser necesariamente un fenómeno de masa», *c)* «el proceso de desarrollo es función de la conciencia de masas» (34). Y si el tránsito brasileño en su actual situación preparatoria todavía está lejos de liberarnos de nuestra condición colonial y enajenada, más imperiosamente es exigida la consciencia del escritor. No para que esclavice su arte a la propaganda de cualesquiera pretensiones que le hayan parecido justas. Pues entonces se volverían injustas. Sino para que, participando intensamente de la realidad circunstancial, pase ésta de ser su *ciencia* a transformarse en su *con-ciencia*. Sin embargo, tampoco basta un aprendizaje individual: un criticismo sólo personal más bien será una extravagancia. Necesitamos fundamentos ideológicos comunes, no porque sintamos una especie de cansancio de la libertad. Por el contrario, es porque tal vez nos cansemos ya de no tenerla, justa y creadora.

No es de nuestra competencia orientar este ensayo al análisis de cómo podría venir a ser esa ideología. Mientras los especialistas piensan en ello, hagámonos cargo de los obstáculos y de la posibilidad de vinculación del escritor al tránsito como actualmente lo estamos atravesando.

Ese tránsito se realiza a través de un desarrollo que, es urgente que lo reconozcamos, tiene un carácter meramente económico, inclinándose a la constitución de un neocapitalismo con base en los Estados sudistas. Y como formulación económica que es, no conduce necesariamente a ningún humanismo. Lo que importa, sin embargo, no es tanto notar

esa exclusividad de lo económico como reconocer que, por el cambio acontecido, se acelera la toma de conciencia de amplios sectores populares. No es que consideremos superable naturalmente, como por *motu proprio,* esa preocupación de exclusividad económica. Es únicamente que el problema pide soluciones que exigen una especialización distinta de la del hombre de letras, su intérprete o escritor. A éste cabe apenas reconocer que la emersión del pueblo en la vida pública del país, la toma de conciencia de sus problemas de clase y, poco a poco, de los problemas mayores, de alcance nacional, son fenómenos de absoluta importancia, puesto que significan para él la posibilidad de una actuación responsable que, estando comunalmente preocupada, no deje de ser artística.

Actuación responsable significa, en otras palabras, el reconocimiento de su posición dentro de una comunidad específica, con problemas de específico alcance. Significa además reconocimiento de que sólo es válida para él esa actuación en cuanto escritor, esto es, como aquel que comunica la belleza.

Modernamente, hay en Occidente un arraigado preconcepto contra la belleza. Porque es necesario un ocio para su apreciación y, como la posibilidad de ocio crece, en nuestro tipo de sociedad, en proporción al bienestar individual, se enlaza, con frecuencia, la defensa de la belleza a la conservación de nuestro *status* capitalista. Nada es, sin embargo, más falso. Si es cierto que la belleza exige un desentenderse de la existencia cotidiana, con ese apartamiento solamente no se establecen las condiciones para su aprovechamiento. Pues se trata de una visión en profundidad del mundo, una manera radical de verlo. Por ser así, la misma impone un apartamiento de lo cotidiano dispersador. Así, si se la entiende bien, la belleza es ya de por sí una solicitación de libertad. Esto parecerá absurdo a las dos posiciones generalizadas al respecto. Para una, el valor estético es un valor de pureza: tanto más pleno, cuanto menos susceptible de abrigar otro valor de cualquier índole, filosófico, religioso, ético, político. El mayor ejemplo de esta «pureza» nos llegó con el cuadro absolutamente en blanco... Para la segunda, si la belleza —término que estamos empleando en el sentido de efecto estético en general— es una forma de presentar una ordenación del mundo, no hay belleza donde no se muestre la fuerza positiva del bien y la maldad del mal... El valor estético sería un valor de transformación: ética transformada en deleite.

Lo bello no se vuelve valor por abstración (pureza), ni por la introducción de un eticismo externo. De lo bello—valor de «representación»— irradia, sin embargo, un eticismo interno. Porque nace a través de una visualización del mundo, la cual no se cumple sin promover

una ordenación de esa materia mundificada. Hay una ética en Sade, como hay otra en Lawrence. Lo que no debemos es juzgarlas a partir de una ética establecida anteriormente, desde fuera.

Aceptada la función de exigencia ejercida por la belleza, añadimos que la función del escritor, como sacerdote suyo que es, es la provocación de una exigencia de belleza. Lo que, en otras palabras, le lleva a clamar contra la deficiencia de las condiciones existenciales del medio en que vive, pues la arbitrariedad de éstas impide la fruición de la propia belleza. Pero ¿cómo podrá el escritor brasileño despertar en sí esa conciencia global de la belleza? Más aún, ¿cómo podrá hacerla recognoscible?

Suponemos que esta es la misión confiada por excelencia a la universidad brasileña. No la de «conquistar» simplemente al escritor para sus cuadros, como si se tratase de un pájaro raro, frágil y desvalido. Sería necesario emplearlo en un programa de profundización, seriedad y diseminación de cultura. Así, la universidad brasileña asumiría la función que tuvieron las primitivas medievales y que el carácter de nuestra formación ha impedido hasta ahora: centros de inteligencias que se congregaban, no para distribuir prebendas entre sí, sino para irradiar cultura. Pero para servirla, sirviendo a su tiempo.

Esto significa postular para la universidad brasileña un carácter de dinamismo que actualmente, en su realidad general, no posee por continuar atada al academicismo que le viene de nacimiento. Se reduce su papel a la programación de clases colectivas. Ninguna flexibilidad de cursos, ninguna apetencia de inserción. Por eso, cada vez responde menos a las solicitaciones de la comunidad en crecimiento que, por necesitar inmediatamente técnicos, presiona los cuadros de las escuelas técnicas, únicas que acompañan el ritmo del desarrollo comunal. Sabemos, sin embargo, que no son éstas aquellas a las que generalmente se dirigen los hombres de letras y de preocupación humanística en general. Así, ni la Universidad responde, en su amplia estructura a las solicitaciones de la realidad nacional, ni provoca un «clima de cambio» en las unidades especialmente afectas a la preferencia de los intelectuales. Es, por lo tanto, previa o simultáneamente necesario a la conquista del escritor que la Universidad se transforme en duración y no continúe siendo simple perduración. Y, aun cuando no pretendamos sugerir medida alguna, pensamos que esa integración existencial es imposible persistiendo además la arbitrariedad de los claustros de las facultades en la fijación de las condiciones de satisfacción obligatoria para los candidatos a cátedra. Pues, es cosa sabida, bajo las disposiciones legales se encubren intereses de grupos e individuos. Y aun cuando lo fuesen de grupos e individuos «progresistas»

sería un signo contradictorio que se comportasen tan «conservadoramente». Pues los cambios de mentalidad son también cambios éticos, no pudiendo haber un estrangulamiento de éste bajo la alegación de favorecer a aquél.

Nos resta observar que las obras de los mejores escritores brasileños de hoy «coinciden», por las constantes que las peculiarizan, con el cambio que sufrimos. Sólo cabe al crítico, por lo tanto, procurar ser el primer convencido de que debe «cambiar». Su cometido es el de prepararse científicamente para interpretar el cambio. De manera que interpretándolo justifique su misión y oriente una tradición de «cambio».

Nos limitaremos a Carlos Drummond, Guimarães Rosa (XXXIV) y João Cabral de Melo Neto (XXXV). Son autores diferentes, dentro de una igual importancia estética establecida por sus obras. Al lado de sus diferencias hay, no obstante, como veremos, un núcleo común.

A propósito de Carlos Drummond, ya el crítico Antonio Houaiss notaba que su lenguaje funciona originalmente en «un coloquialismo vocabular, realista y casi ingenuo, coloquial entre persona común y persona común, minero y minero en ocasiones, minero y carioca (XXXVI) otras, carioca, brasileño y brasileño, coloquial de base social (35). Y ya antes que Drummond se inició con un ánimo de destrucción: *La teoría de la palabra...* del poeta principalmente en forma negativa, demoledora, negativa» (36).

Ambas anotaciones son señaladamente importantes, aunque la obra posterior de Drummond parezca venir perdiendo aquella base coloquial. De cualquier modo, se repite, dando lugar a nuevas constantes, en João Cabral y en Guimarães Rosa, así como en Mário Palmerio (XXXVII), al igual que antes en Manuel Bandeira y Mário de Andrade. En este fenómeno se entraña el cambio de actitud del escritor, preocupado hasta ahora en ser obediente a la sintaxis y al vocabulario ortodoxos del lenguaje castizo. Preocupación de obediencia para que no se volviese impuro por el contagio de vocablos y de construcciones de sabor relajadamente popular. Era exactamente eso lo que

---

(XXXIV) Nació en Cordibsburgo (Estado de Minas), en 1908. Su libro más importante es el citado por el autor de este ensayo. Ha escrito también los titulados *Sagarana, Corpo de baile* y otros. *(N. del T.)*

(XXXV) Nació en Recife (Pernambuco), en 1920. Sus obras completas hasta 1956 están reunidas en el libro titulado *Duas Aguas*. Posteriormente ha publicado *Quaderna* (Lisboa, 1960) y *Dois Parlamentos* (Madrid, 1961). Es autor de un ensayo sobre la pintura de Miró, y, en su calidad de diplomático, ha residido durante muchos años en España, de cuya literatura medieval ha recibido la influencia. *(N. del T.)*

(XXXVI) Minero, natural del Estado de Minas Gerais. Carioca, natural de Río de Janeiro. *(N. del T.)*

(XXXVII) Novelista, autor de *Vila dos Confins. (N. del T.)*

se evitaba: ser popular. Por eso aprendía uno a llevar las manos lavadas y las uñas cortadas. El escritor aprendía también a cortarse las uñas y a evitar palabras ensuciadas por su uso en la calle. La extremada preocupación de pureza gramatical es la preocupación de no contagiarse de las gentes menos «gramatizadas». Es, pues, una preocupación propia de comunidades no movidas por un ánimo democrático y sí por un ánimo conservador. No es ocasional, por ejemplo, que el purismo de Ruy Barbosa fuese tan parte suya como el absoluto alineamiento, a pesar de que fué un hombre público, de la realidad social. En nuestro caso, además, ese cuidado gramatical —que no confundimos con la atención a la sensibilidad interna de la lengua— era un cuidado enajenado, puesto que servía al mantenimiento de las normas reguladoras del lenguaje del otro lado del mar.

La invasión de lo coloquial en la literatura brasileña significaba la invasión de valores contados hasta ahora entre los pecados que los bien nacidos o pretendientes a su posición debían evitar. La confraternización con vocablos coloquiales y, por lo mismo, populares por propensión, significaba, si no la participación, por lo menos la falta de asco de participar en una vida antisegregada, de características tendencias democráticas.

Sin embargo, para no pecar por omisión, aclaremos de paso cuánto representó respecto a la dignificación de lo coloquial la obra de los novelistas nordestinos, por influencia, directa o indirecta, de Gilberto Freyre. Su lenguaje es, todavía hoy, el que mejor sabe combinar recursos de habla popular con recursos de sistema escrito, evitando de un lado un decaimiento de la expresión, revitalizándola de otro contra el virtuosismo gramaticoide en que estaba cayendo.

Pasemos al segundo aspecto referido por Antonio Houaiss. Que Drummond haya empezado con un afán latente de destrucción explica, a su vez, el carácter inicial del modernismo brasileño. Es que el poeta y el movimiento tenían, antes de pasar a la fase propiamente creadora, que despojarse de una retórica proclive a la esclerosis.

Parecerá más complicado relacionar el ejemplo de Guimarães Rosa a una positividad del cambio que ya podemos llamar también estético-sociológico. La dificultad suscitada por el escritor minero está en que su utilización del vocablo popular es la base para la reinvención del lenguaje, a partir de cuyo momento deja éste de ser coloquial. Ese hecho fué interpretado como traductor de un ánimo de ahidalgamiento, de aristocratización. Nos parece que el vicio de esta observación nace del uso de la palabra en su sentido político: aristocrático, como forma opuesta a plebeyo o popular. Guimarães Rosa es un escritor aristocrático en el sentido de tender a una comunicación

difícil, sólo coherente cuando se implica la presencia de una élite. Tener ese carácter es un derecho del creador sumido en su realidad, «organizado» con ella. Cosa distinta es hablar de un peligro del autor de *Grande Sertão: Veredas* a resbalar hacia un mero ludismo verbal, como nosotros mismos observamos años atrás (37). El papel de una crítica consciente, que precise antes las palabras que emplea, es también el de acentuar ese defecto.

Mientras tanto, su obra posee una riqueza que no se limita a suscitar problemas lingüísticos.

Con Guimarães Rosa, la novelística brasileña consigue su mayor profundidad. *Grande Sertão: Veredas* (obra de lectura difícil incluso para los brasileños no familiarizados con el lenguaje de la región de San Francisco), es una novela que supera las categorías de lo regional o de lo psicológico. Que, sin embargo, no puede ser abordada con este o aquel criterio, ya que sólo le atañe uno: el capaz de revelar su sentido ontológico.

Más intensamente incluso que en Machado de Assis, late en él aquella ambigüedad que únicamente solemos hallar en las grandes obras. Así, el bosque en el que se desarrolla lo narrado es realmente bosque, es decir, zona caracterizada del interior del Brasil, al mismo tiempo que bosque pasa a significar la residencia del ser arrojado, el lugar determinado donde el hombre vive la inmanencia y pretende traspasarla. «Yo sé —dice Riobaldo, el bandolero— que esto que estoy diciendo es dificultoso, muy enmarañado. Yo quería descifrar las cosas que son importantes. Y lo que estoy contando no es una vida de hombre del bosque, aunque sea bandolero, sino la materia original. Querría entender del miedo y del valor y del deseo que empuja a la gente a realizar tantos actos, a dar cuerpo al acontecer.»

La misma ambigüedad encontramos a propósito de Riobaldo. Riobaldo es bandolero porque es guerrero, y es bandolero en la medida en que serlo puede significar la estructura del hombre exasperado, en la excelente denominación del crítico accidental, padre Gaspar Menezes, que abandona la guerra y se entrega a la contemplación en busca de los auténticos caminos de la existencia.

Podríamos continuar encontrando indefinidamente pruebas de esta ambigüedad que sustenta *Grande Sertão: Veredas*. Baste, sin embargo, con que señalemos aquí la conducción hacia la densidad ontológica de la obra.

«La vida es burra», dice Riobaldo; la vida está rodeada de absurdos, el amor despierta más dudas que certidumbres (Riobaldo duda por la que siente hacia Diadorim). Pues a pesar del mundo y su desconcierto, Riobaldo forcejea por conseguir un acuerdo con la existencia. ¿Exis-

tirá el demonio como entidad autónoma o será el demonio «la contrafigura del hombre»? Es sugestivo que el libro termine con estas palabras: «El diablo no existe. Lo que existe es el hombre humano. Travesía.» En la medida en que concluye así, se vuelve más abierto para una solución de esperanza. Si el diablo está en el hombre, es más probable tener valor. Luchar es experimentar con uno mismo, es buscar por dentro la autenticidad. De ahí el alcance religioso de esta obra, que rasga al Brasil y lo transfigura en un punto del mundo, en un punto de estar el ser-en-el-mundo.

La misma apertura hacia la esperanza encontraremos en la obra de João Cabral de Melo Neto. No pasará desapercibido al intérprete sensible que la temática de ambos autores se hace acompañar por una igual novedad o revolución estructural. Así, mientras Guimarães Rosa intenta una recreación del lenguaje, João Cabral procura un lenguaje concretizante a través del poema-objeto.

Y en cuya estructura ni la sugestión perjudique al lenguaje directo, ni éste deje de contener sugestiones. De ahí la grave sabiduría de su última obra, *Dois Parlamentos*. Teniendo por tema la miseria del hombre del bosque, vista por el ricacho del sur y por el potentado nordestino, llega a ser tanto más punzante cuanto menos declamatoria o de apariencia menos vehemente.

En estos cementerios generales
los muertos no tienen el aliño
de vestir de rigor
o incluso de domingo.

Los muertos de allí van desnudos
no tan sólo de ropa correcta,
sino de todas las demás
mínimas etiquetas.

De todas aquellas que se exigen,
para entrar en tal reunión,
mortaja, para todos,
y red, para los sin cajón.

Así todos se quedan fuera,
sin hallar los salones de la tierra,
entre piedras, astillas,
al sereno de la fiesta.

El poema en sí no acusa. Ha dado voz a la realidad. Esta es la que acusa por su parte.

Hasta tal punto es objetivador el poema, esto es independiente del fondo meramente individual del autor, que podríamos llamarle poema-

protagonista. Su independencia frente al autor le hace ofrecer incluso una visión del mundo que puede dejar de ser la personal del autor. Según nos declaró personalmente el autor, no buscaba en *Vida y Muerte Severina* inculcar ningún mensaje de esperanza. Si su final termina dando esa impresión, es porque el autor procuraba seguir el esquema del cante jondo, cuyo paroxismo estalla en una «alegría» final. Pues, aun conociendo esa explicación, nos parece que el carácter objetivador del poema cabraliano de su poema-protagonista, que sustituye al común poema-confesional, entre otras cosas, hace que el crítico deba interpretarlo por lo que en él hay, no por lo que el autor ha procurado que haya en él. Así el maestro Carpina (XXXVIII) dará al lector sensible que desconozca la interpretación personal del autor —digo la personal y no la verdadera— o no profundice en ella (a través de ella podríamos llegar a una concepción cíclica del dolor y de la alegría, siendo ésta la suma expresión estética del dolor humano) una idea de esperanza.

Pero no confundamos esperanza con optimismo. No le asiste a Riobaldo en *Grande Sertao: Veredas*. Ninguna se adentra en el maestro Carpina. Pero tampoco la esperanza puede significar pesimismo. La esperanza es una cualidad de inserción (XXXIX), no de conformación:

> *Severino, retirante*
> *mucha diferencia hay*
> *entre luchar con las manos*
> *y abandonarlas detrás*
> *porque, al menos, ese mar*
> *ya no puede adelantar* (38).

Esperanza es aceptación del riesgo de ser libre. Palabra de procedencia cristiana, esperanza, sin embargo, puede ser una palabra sin Dios. En esa pura terrenalidad que asume su busca en la obra de escritores contemporáneos, como Albert Camus, radica la trágica problemática de los tiempo contemporáneos, pues si no bastó al hombre la desesperación crítica o pasionalizada, ha perdido ya mucha de su emotividad religiosa para que pueda, al menos por ahora, rehacer una esperanza trascendentalizada. Pero son éstas reflexiones que por ahora no debemos prolongar. No prolongarlas, para decir solamente que fué preciso que el Brasil empezase a sufrir un proceso de auto-

---

(XXXVIII) Personaje de *Vida e Morte Severina*, de CABRAL DE MELO NETO. *(N. del T.)*

(XXXIX) Retirante: Llámase así al campesino que en épocas de sequía abandona su tierra para buscar trabajo fuera de ella. *(N. del T.)*

consciencia para que entonces el escritor brasileño pudiese convocar a la esperanza. Es principalmente por este hecho por lo que resulta singular el presente momento nacional. Es una oportunidad para la esperanza.

---

(1) Serviría de ejemplo el reciente ensayo de HANS EGON HOLTHUSEN: *Concept of Human Destiny in Western Literature*. PMLA, maio de 1960. En el estudio se ejemplariza la insuficiencia de esta forma de indagación crítica. Demuestra el autor analogías de Hamlet con Edipo, y añade: «The hero, however, can find no compulsive relationship between himself and the prescribed deed, he hesitates and reflects. intead of acting. There is nothing of the unification of person and destiny in the sense designated «athletic» by Holderlin. All sword thrusts here are more or less fortuitous, all catastrophes blind and without a rhythmic correlation with the acts of the conscious mind. Is it because (as Francis Fergusson remarks) the code of vengeance had already became «old fashioned» in Shakespeare's eyes?», pág. 7.

El autor quedaría libre de dudas si se apoyase en un dato del psicólogo social Zevedei Barbu. Hace notar el profesor rumano que la tragedia shakesperiana se produjo en un período de transición, «a interregnum period», en el que valores tradicionales eran desplazados por otros nuevos aún no configurados perfectamente. Hamlet transige y duda, porque vengar la muerte del padre era una conducta impuesta por un código que se arruinaba para modificarse. Por eso lo trágico shakesperiano llama a la duda.

Estos serían los fragmentos decisivos de Barbu: «Speaking about the Elizabethan tragic hero in general the same critic uses terme such as «inclination to deviate from the ordinary», «pathological ecstasy» and «bizarre element». Most relevant is the inner contradiction within the caracters «with strongly marked mixtura of quialities of which the one seems almost to preclude the other. Macbeth is given as exemple of this: he is moral coward, and at the same time, a lion in the battlefield», pág. 40.

«This type of personality structure is characteristic of individuals living in a period of disruptive social and cultural change, when old values and patterns of behaviour are discarded, and new ones are not completely formed, when the old superego disintegretes and the new one is in process of growth. It is in this specigic sense that one can describe the mental structure of the Elizabethan tragic here as «dissocialized mind», pág. 41. The origins of English Character, Societas Academica Daco-Romana, Rome, 1958.

Pensamos que, como movimiento general, se encuadra en esta dirección la moderna crítica española.

(2) Esta posición, que SARTRE analiza a lo largo de *Qu'est ce que la littérature*, puede ser caracterizada por el siguiente párrafo: «Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque (est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel á son oeuvre, tout ouvrage littéraire est un appel. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objetive le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage», Situations II, Gallimard, 1948.

(3) No es tampoco que ignoremos el papel de la intuición en otros campos de actividad. En éstas, sin embargo, la intuición es el arranque inicial de un desarrollo que en seguida se hace puramente racional. En arte, la intuición establece un régimen psicológico de emoción que disolverá las trabas conceptuales, con lo que se hace posible una estructura representativa, imposible en la estructura abstracta de la ciencia y de la filosofía.

(4) Consúltese a propósito en PMLA, de mayo de 1960, la *Annual bibliography*. La gran extensión de la parte que se refiere al problema nos impide transcribirla.

(5) Lo mismo ocurre en la literatura española, y así *El libro de Buen Amor*, al mismo tiempo que representará la culminación de la poética juglaresca, con

su ideal de diseminación popular, quedará como su último gran canto, pues, como explica Menéndez Pidal, la poesía se aristocratizaría después, buscando solamente la aceptación de los nobles y los eruditos. «Parece que entonces la poesía lírica de la corte no solía destinarse ya a los juglares. La lírica cortesana sufría una evolución hondísima; iba dejando de ser poesía cantada para convertirse en poesía meramente leída», pág. 150, *Poesía juglaresca y juglares,* Espasa-Calpe, 4.ª edición; 1956.

El fenómeno de segregación que observamos parece no abarcar sólo las literaturas ibéricas, siendo una consecuencia más, tal vez de la transformación del vehículo poético, que de forma oral se convierte ahora, en forma fundamentalmente escrita.

De cualquier modo, no podremos dejar de notar que, al contrario de lo acontecido en Portugal, la impronta popular no desapareció de la literatura española. Y para que no se hable de Berceo y de la aceptación de los romances, piénsese en Cervantes. Pues para comprender la diferencia de carácter de estas dos literaturas hermanas, nada es más necesario que comparar la concepción noble-feudal de Camoens con el entrecruzamiento cervantino de lo erudito con lo popular.

(6) Es importante observar que, habiendo sido escrito de nuevo para su publicación, fué seguramente aumentada la distancia del estilo respecto al público colonial.

(7) Ambrosio Fernandes Brandao: *Diálogos das Grandezas do Brasil,* página 183. Librería Progreso, 1956.

(8) Alfréd von Martin: *Sociología del Renacimiento.* Traducción del «Fondo de Cultura Económica». México; pág. 40.

(9) Jamil Almansur Haddad: introducción a los *Sermões de Vieira.* Companhia Editora Nacional; pág. 35.

(10) Seguimos las ideas del ya citado profesor Zevedei Barbu. El mismo demuestra cómo el hablar en una mente y en un estilo barroco significa fundamentalmente hacer tan sólo referencia a «una estructura básica de personalidad», caracterizada por el bajo grado de integración. *Obra citada,* pág. 43. La escasez de espacio no nos permite desarrollar el pensamiento del autor.

(11) Antônio Cândido: *Formação da Literatura Brasileira.* Vol. I. Livraria Martins, 1959; pág. 74.

(12) Antônio Cândido: in *A Literatura no Brasil.* Vol. I, tomo 1, 1955. Editorial Sudamérica, pág. 163.

(13) En su concepto más amplio enajenación es, fundamentalmente, privación de la libertad. Y si la conciencia es el efecto principal de ser libre, las formas más acentuadas de enajenación son aquellas que llevan a una privación o distorsión de una toma de conciencia por parte del individuo frente al mundo que le rodea. Podrá haber así tantas formas de enajenación cuanto sean las de manifestarse la conciencia: enajenación económica, enajenación social, enajenación política, enajenación cultural, etc. Conviene, sin embargo, que no perjudiquemos la unidad de las cosas. La enajenación no es algo que se dé por zonas separadas. Es una forma plural que abarca tendencialmente todas las manifestaciones de la vida comunitaria. Así, la enajenación económica —el estar el trabajo dirigido por la metrópoli y sus intereses— corresponde a una enajenación política y social —la de actuar en favor de los intereses y de acuerdo con los patronos de la metrópoli— e incluso cultura— la de hacerse teniendo por modelo los modelos de fuera, que se vuelven a su modo también colonizadores.

Teniendo en cuenta esa forma de ser plural, podríamos añadir ahora que la enajenación cultural significa carencia de capacidad para levantar una concepción del mundo adecuada a una circunstancia distinta de aquella de la que surgió. Si las comunidades coloniales —y sabemos bien cómo se han ampliado hoy las formas de ser colonia— no forjan productos culturales de importancia, no es porque sean comunidades de estas o de aquellas gentes, sino precisamente porque son comunidades de estas y de aquellas gentes igualmente enajenadas.

Oficialmente, dejamos de ser colonia en 1822. Sin embargo, son pocos los que hoy, en el Brasil, dudan todavía de que solamente ahora, por efecto del desarrollo económico, es cuando podemos llegar a abandonar nuestro carácter de colonia y, por consiguiente, de pueblo enajenado.

Algunos ejemplos aislados nos mostrarán la fuerza de los valores importados sobre el comportamiento del brasileño. Nuestro Papá Noel continúa siendo igual que el nórdico europeo. Usa barbas blancas, pesadas botas, anda en trineo sobre una nieve que no sabemos dónde ha encontrado. Y eso de haber visto

nieve, de haber dejado tal vez que cayese lentamente sobre los hombros, continúa siendo popularmente un título de gloria. Valoración tan importada como la que provoca las Nuestras Señoras muy estilizadas, muy blancas, de nariz fina y ojos azules. Nuestras Señoras que, sin razón teológica, continúan siendo europeas. Los ejemplos podrían ser infinitos. Siendo el brasileño el resultado de una mezcla de razas es, sin embargo, el tipo blanco, rubio, alto y de ojos azules considerado como el patrón de la belleza masculina (civilizada). De ahí las discriminaciones ocultas, siempre negadas, pero conocidas, que ejercen sociedades e instituciones tenidas por refinadas.

No creemos, sin embargo, el concepto de enajenación útil sólo a propósito de literaturas coloniales o en tránsito de descolonización. Por el contrario, su viabilidad podrá ser encontrada frente a literaturas como la española. Esto desde que se advierte inicialmente ser el caso español el de una cultura que se torció hacia la enajenación, no por centrarse en valores que sean «espacialmente» extranjeros, los de otra nación, adecuados a otro espacio. Tales valores son enajenadores desde un punto de vista temporal; enajenadores o extranjeros, por no más adaptados al carácter del tiempo hasta el que se procura prolongarlos. En la tentativa de fijar una estructura socioeconómica, se llegó a una fijación de la estructura cultural, la cual, entonces estatizada, se estranguló a sí misma. De esta forma, Cervantes, creador de la novela moderna, teniendo tras de sí toda la tradición realista del Cid, de Berceo, del Arcipreste, de la Celestina, llegará a influir a los Smollet, los Fielding, los Balzac. De ahí que, cuando surgió Galdós, hubiese de buscar fuera lo que nacido en España saldría pronto de ella. Igualmente después, Góngora y Goya, iban a establecer una tradición de importancia, en primer lugar, en el extranjero. ¡Todo esto se explicaría por el individualismo acentuado del español o tal vez sería mejor indagar si no fueron condiciones enajenadoras las que impidieron la absorción en España de la intuición de sus genialidades!

(14) HENRI LEFÈBVRE: *Contribución a la Estética*, traducción da Edicionaes Procyon, 1956. Buenos Aires; pág. 57.

(15) *La Ciencia Literaria y la Teoría de la Concepción del Mundo*, in Filosofia de la Ciencia Literaria, traducción do Fondo de Cultura. México, 1946.

(16) *Principles of Practical Criticism*, ROUTLEDGE and KEGAN PAUL, en especial páginas 261 y 267.

(17) FRANCISCO AYALA: *El escritor en la sociedad de masas*. Edit. Sur. Buenos Aires, 1948; pág. 44.

(18) GILBERTO AMADO: *Minha Formação no Recife*. José Olimpio, 1955; página 230.

(19) BRITO BROCA: *A Vila Literária no Brasil-1900*. Ministério de Educaçao e Cultura; pág. 138.

(20) *História do Modernismo Brasileiro*, MARIO DA SILVA BRITO. Editora Saraiva, 1958; pág. 87.

(21) *Ibid.*, pág. 88.

(22) *Ibid.*, pág. 128.

(23) *Ibid.*, págs. 170 y 178.

(24) *Prefacio ao Manifesto Regionalista de 1926*. Edições Região, Recife, 1952. página nao enumerada.

(25) MARIO DA SILVA BRITO: *Obra citada*, pág. 65.

(26) MANUEL BANDEIRA: *Poesía e Prosa*, II. Editora Aguilar. Río de Janciro 1958.

(27) CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: *Passeios na Ilha*. Organizaçao Simoes, 1952; pág. 98, grifo nosso.

(28) MARIO DE ANDRADE: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Vol. I, tomo 1; página 19.

(29) ANTÓNIO CÁNDIDO: *A Formação da Literatura Brasileira*. Vol. I, tomo 1; pág. 19.

(30) *Ibid.*, pág. 20.

(31) MARIO DE ANDRADE: *Obra citada*, pág. 252.

(32) Esa reflexión, que parte de una situación específica, generará tipos humanos específicos en su forma de universalidad. En la literatura europea, uno de ellos es el «Hombre-juez», que Gregorio Marañón descubrió encarnado en Pascual Duarte. Para en seguida escribir genialmente: «Tal vez sólo en los pueblos nuevos no pueden darse estos ejemplos de hombre-juez, que es lo más bárbaro que produce la especie, pero al mismo tiempo lo que requiere más

tradición», pág. 30 del prólogo a *La familia de Pascual Duarte*. Espasa-Calpe, Argentina, 1955.

Es oportuno observar cómo la intuición de Marañón se comprueba en el Brasil, donde los ejemplos de hombres-jueces, como lo fué a su modo Antonio Conselheiro, sólo vienen dándose en comunidades cerradas que, conservando valores ibéricos hace mucho recibidos, se convierten en comunidades de «vieja historia», de la que es un ejemplar el bosque nordestino. Además es interesante verificar que la corriente más fecunda que la actual literatura brasileña, representada por Guimaraes Rosa, João Cabral de Melo Neto y Ariano Suassuna, tenga de común el obtener la base de su creación de este vasto complejo de «vieja historia». Así por los lazos que el bosque mantiene con la tradición ibérica medieval —el teatro de Ariano Suassuna, sus pícaros, su afinidad con Gil Vicente; el tema de la mujer guerrera, en *Grande Sertão*, por quien se apasiona el amigo, ya conocido en los romances del Cid, en *La doncella guerrera* (véase *Flor nueva de romances viejos*, de MENÉNDEZ PIDAL. Espasa-Calpe. Madrid, 1959); la forma de cantiga, mezcla de canto, teatro y poesía, cada vez más aprovechada por João CABRAL—, al mismo tiempo que se establece una innovación, se profundiza una tradicionalidad, sin que el autor corra el peligro de la enajenación.

(33) Basándonos en las notas de Soviet Studies (Basil Blackwel, Oxford, January, 1960), sobre el que entonces era futuro Congreso de los Escritores Soviéticos. Observa el comentarista inglés la divergencia entre la línea a la que el Partido pretendía llevar al escritor soviético y la insurrección, finalmente victoriosa, de éste contra el criterio oficialmente pretendido. Para que se note lo estricto de dicho programa pretendido por el Partido, baste referir que, pasando a ser contemporaneidad el tema principal de la novelística rusa, se datería, según el deseo de algunos, el límite de la contemporaneidad por el calendario. Sería el mismo «about Soviet man of period between the XX and XXI Congresses...», pág. 340.

(34) ALVARO VIEIRA PINTO: *Ideología e Desenvolvimiento Nacional*. MEC, 1959; págs. 32, 34 y 35.

(35) ANTONIO HOUAISS: *Poesia e Estilo de Carlos Drummond de Andrade*, in Cultura, MEC, dezebro de 1948; pág. 178.

(36) *Ibid.*, pág. 168.

(37) *A expressao Organica de um Escritor Moderno*, in «Revista Diálogo». São Paulo, núm. 8, dedicado ao estudio da obra do autor.

(38) JOÃO CABRAL DE MELO NETO: *Duas Aguas*. José Olimpio, 1956; páginas 207-208.

Una interpretación de la obra cabraliana mostraría el dilema en que se sitúa el autor. En un juego de tensiones, la obra de João Cabral es una obra de desesperación crítica y de búsqueda, también crítica, de romperla. No podremos ver, ingenuamente, en su lucha un reflejo de una lucha que solamente fuese brasileña. Diríamos tal y habríamos impugnado todo el esfuerzo del trabajo recién terminado. Su lucha, su dilema, son los del hombre contemporáneo y, si se nos permite decirlo, los del autor de este ensayo.