

♦ MÁRIO DE ANDRADE

YO SOY TRESCIENTOS,
SOY TRESCIENTOS CINCUENTA
Una antología ♦

Traducción

CLAUDIA GÓMEZ

LEONARDO GONZÁLEZ

MELISSA ROSALES

KARINA MONTSERRAT

VALLADARES FIGUEROA

Coordinación

CLAUDIA DIAS SAMPAIO

MÁRIO DE ANDRADE

YO SOY TRESCIENTOS,
SOY TRESCIENTOS
CINCUENTA

Una antología

MÁRIO DE ANDRADE

YO SOY TRESCIENTOS,
SOY TRESCIENTOS
CINCUENTA

Una antología

Traducción

CLAUDIA GÓMEZ, LEONARDO GONZÁLEZ,
MELISSA ROSALES Y KARINA MONTSERRAT
VALLADARES FIGUEROA

Coordinación

CLAUDIA DIAS SAMPAIO

SEMINARIO DE TRADUCCIÓN LITERARIA
DE LA EMBAJADA DE BRASIL EN MÉXICO (2021)
SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN LENGUAJE POÉTICO
Y PENSAMIENTO CRÍTICO SOBRE LO CONTEMPORÁNEO
EN IBEROAMÉRICA (FFYL-UNAM)



La presente edición de *Yo soy trescientos, soy trescientos cincuenta. Una antología* fue realizada en el marco del Seminario de Investigación Lenguaje Poético y Pensamiento Crítico sobre lo Contemporáneo en Iberoamérica (Coordinación de Investigación de la FFYL) y del Seminario de Traducción Literaria de la Embajada de Brasil en México, dirigidos por la Dra. Claudia Dias Sampaio.

Primera edición digital: septiembre 2022

DR © 2022. UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C. U., alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, CDMX.

ISBN: 978-607-30-7109-3

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Hecho en México

◆ Sumario ◆

Presentación:

Ensayos, cartas y poemas de Mário de Andrade

I. El movimiento modernista

II. Prefacio interesantísimo

III. La poesía en 1930

IV. Extractos de...

La esclava que no es Isaura

Pauliceia Desvairada (1922)

V. Tres cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade

◆ Ensayos, cartas y poemas de Mário de Andrade ◆

Claudia Dias Sampaio

Vasta, múltiple, inquietante..., la producción literaria de Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) sigue siendo una fuente inagotable de reflexión: sobre el lenguaje, sobre Brasil, sobre la subjetividad y la existencia en el continente americano con sus complejas cuestiones poscoloniales.

Reconocido como uno de los intelectuales más importantes de la historia de Brasil, autor de la célebre novela-rapsodia *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), Mário de Andrade, entre algunas de las actividades ligadas a la cultura y a la educación que ejerció, fue profesor de piano y estética en el Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; escribió novelas, poesía, ensayos y cartas (muchas cartas).

Esta antología que aquí se presenta reúne una pequeña muestra de algunos textos que consideramos significativos para un primer acercamiento a su obra, así como para los estudios de la literatura de Brasil, principalmente en lo que se relaciona a la Semana de Arte Moderno de 1922 y al modernismo en ese país, de los cuales Mário de Andrade fue teórico y uno de los líderes. La investigadora Gilda de Mello Souza señala dos puntos fundamentales que encontramos

en el legado dejado por el autor: “En la larga meditación estética que atraviesa todo el transcurso de su obra, hay dos puntos constantes de referencia: el análisis del fenómeno musical y del proceso creador del popular” (Souza, 2003, p. 11).

El primero, resultante de su pasión por la música, lo encontramos en los fundamentos de *La esclava que no es Isaura. Discurso sobre algunas tendencias de la poesía modernista* (Andrade, 1925), del cual les presentamos algunos extractos. Este ensayo, elaborado a partir de los estudios del autor sobre la música, es considerado una especie de tratado para la poesía modernista, su base teórica. Tres años más tarde, durante el mismo 1928 en que vino al público *Macunaíma*, Mário de Andrade presentó el *Ensayo sobre la música brasileña*, derivado de su trabajo de etnomusicología, un reflejo de sus intereses tanto por el “fenómeno musical” como por el “proceso creador de lo popular”.

En *La esclava que no es Isaura* encontramos las definiciones de Mário de Andrade que fundamentan sus reflexiones acerca de la poesía modernista. *Simultaneidad*: “la coexistencia de las cosas y hechos en un momento específico” y *polifonía*: “la unión artística simultánea de dos o más melodías cuyos efectos pasajeros de choques de sonidos compiten para un efecto total final”. Desde estos conceptos surge la idea de *polifonía poética*, que el autor define como uno de los aspectos de la literatura modernista:

Pues el poeta modernista observa ese fenómeno de las sensaciones simultáneas interiores (sensaciones complejas) y pretende a veces realizarlas transportándolas naturalmente para el orden artístico. Nombré a ese aspecto de la literatura modernista: POLIFONÍA POÉTICA (Andrade, 1925, p. 102).

La “larga meditación estética” presente en toda la obra de Mário de Andrade fue uno de los ingredientes que más nos inquietó en el proceso de la traducción al español de los textos que aquí presentamos, en los cuales trabajamos durante el año 2021 en el ámbito del Seminario de Traducción Literaria de la Embajada de Brasil en México y del Seminario de Investigación, Lenguaje Poético y Pensamiento Crítico sobre lo Contemporáneo en Iberoamérica, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

En el transcurso del trabajo, poco a poco nos fuimos encontrando y sorprendiéndonos con las estrategias de Mário de Andrade: el trabajar estéticamente la sintaxis, su búsqueda por presentar un léxico cuyos orígenes nos remiten a las lenguas africanas e indígenas de Brasil, su defensa de un portugués brasileño que intencionalmente se posicionase en un lugar distinto al de la variante de Portugal, con sus implicaciones colonialistas. Pensarlas a partir de la tarea de transportar un lenguaje tan rico y complejo a un otro idioma fue al mismo tiempo estimulante y desafiante.

En la primera parte del libro, quienes lean van a encontrar escritos que son muestra de la plataforma teórica que sentó las bases del modernismo brasileño: “El movimiento Modernista” (1942) texto en el que el autor se dedica a realizar un análisis maduro a la luz de los veinte años de la Semana de Arte Moderno.

Lo que sigue es el célebre “Prefacio interesantísimo”, uno de los ejes del poemario *Pauliceia Desvairada* (1922) dedicado a la ciudad de São Paulo que expuso una nueva propuesta estética y expresiva, un retrato de juventud y de la euforia de aquel primer momento del modernismo brasileño cuyo ápice fue la Semana de Arte Moderno, evento realizado en el Teatro Municipal de São Paulo en 1922.

Sumado a ellos tenemos “La poesía en 1930”, una lectura sobre los cuatro poemarios que surgieron en ese año y que Mário de Andrade consideró como “lecciones literarias”: *Alguma Poesía*, de Carlos Drummond de Andrade, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt y *Poemas*, de Murilo Mendes. Dichos ensayos fueron traducidos a partir de los originales que integran la obra coetánea *Aspectos da literatura brasileira* (5a.ed.), publicado por la Livraria Martins Editora (Andrade, 1974).

Seleccionamos también algunos extractos de *La esclava que no es Isaura* y poemas de *Pauliceia Desvairada* (Andrade, 1987) para esta antología, además de tres cartas que Mário de Andrade escribió al poeta y amigo Carlos Drummond de Andrade entre 1924 y 1925, y que fueron publicadas en *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* de la editorial Record (1988).

Mário de Andrade fue un contumaz escritor de cartas, dirigidas a un sinnúmero de contemporáneos, que eran parte de su proyecto estético-político y reflejaban el profundo trabajo de elaboración intelectual y de participación política de su autor. El intercambio de cartas era una constante entre los modernistas, y en ese contexto se convirtieron en objetos imprescindibles para el estudio de la memoria del modernismo brasileño, como lo muestran los estudios de Flora Süssekind (1996) y Júlio Castañon (2004). De hecho, en *Macunaíma*, encontramos la “Carta pras Icamiabas” o las mujeres amazonas firmada por el “héroe sin ningún carácter”, la cual se trata de una parodia al discurso escrito y a la retórica colonial de las élites letradas nacionales.

Este libro es el segundo volumen de las publicaciones del Seminario de Traducción Literaria de la Embajada de Brasil en México (2021) realizadas en ocasión del Centenario de la Semana de Arte Moderno de 1922. En el primero presentamos al público mexicano las traducciones de *Cuentos Nuevos* de Mário de Andrade. Con este, esperamos ofrecerles un pequeño panorama del legado de este autor en sus múltiples facetas, como alguien que se definió a sí mismo en el poemario *Remate de males* (1930), como siendo “trescientos, [...] trescientos-y-cincuenta”:

Yo soy trescientos

(7-VI-1929)

Yo soy trescientos, soy trescientos cincuenta,
Las sensaciones renacen de sí mismas sin reposo,
¡Oh espejos, oh! ¡Pirineos! ¡Oh caiçaras!
¡Si un Dios se muere, iré a buscar en Piauí a otro!

Abrazo en mi lecho las mejores palabras,
Y los suspiros que me salen son violines ajenos;
Yo piso la tierra como quien descubre un hurto
En las esquinas, en los taxis, ¡en las camaritas sus propios besos!

Yo soy trescientos, soy trescientos cincuenta,
Pero un día al final toparé conmigo...
Seamos pacientes, golondrinas cortas,
Solo el olvido condensa,
Y entonces mi alma servirá de abrigo (Andrade, 1987).^[1]

Referencias

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura. Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. São Paulo. Livraria Lealdade, 1925.
- _____. *Aspectos da Literatura brasileira* (5a. ed.), São Paulo, Martins, 1974.
- _____. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro. Record, 1988.
- _____. *Mário de Andrade*. “Bibliografía”. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional, 1970. Disponible en: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285805.pdf
- _____. *Poesías completas*. Diléa Zanotto Manfio (ed. crít.). Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo. EDUSP, 1987.
- BOSI, Alfredo. “O movimento modernista de Mário de Andrade”. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, vol. 9, núm. 7, pp. 296-301, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. “Mário de Andrade (1946)”. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. São Paulo, vol. 198, núm. 106, pp. 69-73, 1946.
- CASTAÑON, Júlio. *Contrapontos. Notas sobre correspondência no Modernismo*. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004 (Papéis Avulsos, 47).
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo* (2a. ed.). São Paulo. Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000 (Espírito Crítico).

SANTIAGO, Silvano. “O intelectual modernista revisitado”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, vol. 6, 1988.

SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaúde. Uma interpretação de Macunaíma* (2a. ed.). São Paulo. Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003 (Espírito Crítico).

SÜSSEKIND, Flora. *Cabral. Bandeira. Drummond. Alguma correspondência*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996 (Papéis Avulsos, 26).

Agradecimientos

A Diogo Almeida, primer secretario de la Embajada de Brasil en México, por su apoyo al Seminario de Traducción Literaria.

A la doctora Nair Anaya, por su colaboración y compañerismo.

A Melissa Rosales y Karina Montserrat Valladares Figueroa por la dedicación constante y el cuidadoso trabajo de revisión de las traducciones.

A las y los estudiantes del Seminario de Traducción Literaria de la Embajada de Brasil en México (2021) y del Seminario de Investigación, Lenguaje Poético y Pensamiento Crítico sobre lo Contemporáneo en Iberoamérica (FFYL-UNAM).

A Federico José Saracho Lopez (UNAM), por el entusiasmo y apoyo imprescindibles.

A Albeliz Córdoba Dorantes, Lili Granados Sainoz y Alejandro Morales Espinoza (editorial Fides) por el profesionalismo y excelente cuidado durante el proceso editorial para la realización de este libro.

A la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y a la Embajada de Brasil en México, por su colaboración persistente para el logro de las acciones culturales y educativas relacionadas con Brasil en México.

◆ I. El movimiento modernista ◆

Traducción de Melissa Rosales

Manifestado especialmente por el arte, pero impregnando también con violencia a las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el precursor, el preparador y, por muchas partes, el creador de un estado de espíritu nacional. La transformación del mundo, con el debilitamiento gradual de los grandes imperios, con la práctica europea de nuevos ideales políticos, la rapidez de los transportes y mil y una otras causas internacionales, tanto como el desenvolvimiento de la conciencia americana y brasileña, los progresos internos de la técnica y de la educación imponían la creación de un espíritu nuevo y exigían la revalorización así como la remodelación de la Inteligencia nacional. Eso fue el movimiento modernista, del que la Semana de Arte Moderno quedó como el principal grito colectivo. Hay un mérito innegable en esto, aunque aquellos primeros modernistas... de las cavernas, que nos reunimos en torno a la pintora Anita Malfatti y del escultor Vitor Brecheret hayamos apenas servido de audífonos de una fuerza universal y nacional mucho más compleja que nosotros. Fuerza fatal, que vendría de verdad. Ya un crítico con sentido común afirmó que todo lo que hizo el movimiento modernista se haría de la misma forma sin el movimiento. No conozco perogrullada más graciosa. Porque todo

eso que se haría, aún sin el movimiento modernista, sería pura y simplemente... el movimiento modernista.

Hace veinte años que se realizó, en el Teatro Municipal de São Paulo, la Semana de Arte Moderno. Es todo un pasado agradable que no quedó nada feo, pero que me asombra un poco también. ¡Cómo me atreví participar en aquella batalla! Es cierto que con mis experiencias artísticas he venido escandalizando mucho la intelectualidad de mi país, sin embargo, expuestas en libros y artículos, como que esas experiencias no se realizan *in anima nobile*. No estoy de cuerpo presente y esto ablanda el choque de la estupidez. Pero ¿cómo me atreví a decir versos delante de un abucheo tan bullicioso, que en el palco no escuchaba lo que Paulo Prado me gritaba desde la primera fila de las butacas?... ¿Cómo pude dar una conferencia sobre artes plásticas en la escalera del Teatro, rodeado de anónimos que se burlaban de mí y me ofendían bastante?...

Mi mérito de participante es mérito ajeno: fui envalentonado, fui cegado por el entusiasmo de los otros. A pesar de la confianza absolutamente firme que tenía en la estética renovadora, más que confianza, fe verdadera, no tenía fuerzas ni físicas ni morales para afrontar aquella tempestad de agravios. Y si aguanté la turbación, fue porque estaba delirando. El entusiasmo de los otros me embriagaba, no el mío. Por mí, habría cedido. Digo que habría cedido, pero solo en esa presentación espectacular que fue la Semana de Arte Moderno. Con o sin ella, mi vida intelectual sería lo que ha sido.

La Semana marca una fecha, eso es innegable. Pero lo cierto es que la preconciencia primero, y enseguida la convicción de un arte nuevo, de un espíritu nuevo, desde por lo menos seis años antes,

había venido definiéndose en el... sentimiento de un grupito de intelectuales paulistas. Primero fue un fenómeno estrictamente sentimental, una intuición adivinatoria, un... estado de poesía. En efecto: educados en la plástica “histórica” cuando mucho sabiendo de la existencia de los impresionistas principales, ignorando a Cézanne, ¿qué nos llevó a adherirnos incondicionalmente a la exposición de Anita Malfatti, que en plena guerra venía a mostrarnos cuadros expresionistas y cubistas? Parece absurdo, pero aquellos cuadros fueron la revelación. Y delirábamos delante del *Homem amarelo*, la *Estudante Russa*, o la *Mulher de Cabelos Verdes*. Y a ese mismo *Homem amarelo* de formas tan inéditas entonces, yo le dedicaba un soneto de forma parnasianísima... Éramos así.

Poco después, Menotti del Picchia y Osvaldo de Andrade descubrían al escultor Vitor Brecheret, que vagaba por São Paulo en una especie de exilio, en un cuarto que le habían dado gratis en el Palácio das Indústrias, para guardar sus calungas.^[2] Brecheret no provenía de Alemania, como Anita Malfatti que venía de Roma. Pero también importaba oscuridades menos latinas, pues había sido alumno del célebre Maestrovic. Y hacíamos verdaderas *rêveries* a galope frente a la simbólica exasperada y a las estilizaciones decorativas del “genio”. Porque Vitor Brecheret, para nosotros, era mínimo un genio. Este era el mínimo con el que nos podíamos contentar, siendo tales los entusiasmos con los que nos sacudía. Y Brecheret iba a ser en breve el gatillo que haría explotar a la *Pauliceia Desvairada*...

Yo había pasado ese año de 1920 sin hacer más poesía. Tenía cuadernos y cuadernos de cosas parnasianas y algunas tímidamente simbolistas, pero todo había acabado por desagradarme. En mi

lectura desordenada ya conocía hasta algunos futuristas de última hora, pero solo entonces había descubierto a Verhaeren. Y fue el deslumbramiento. Impulsado principalmente por las *Villes Tentaculaires*, concebí inmediatamente hacer un libro de poesías “modernas” en verso libre sobre mi ciudad. Intenté, pero no vino nada que me interesara. Intenté más y nada. Los meses pasaban en una angustia, en una insuficiencia feroz. ¿Será que la poesía se había acabado en mí?... Y me despertaba impaciente.

A eso se le juntaban dificultades morales y vitales de varias especies, fue un año de mucho sufrimiento. Ya ganaba para vivir holgado, pero en la furia de saber las cosas que me había quitado, lo ganado se iba en libros y caía en cambalaches financieros terribles. En mi familia, el clima era atroz. Si mi madre y hermanos no se irritaban con mis “locuras”, el resto de la familia me destazaba sin piedad y hasta con cierto placer: ese dulce placer familiar de tener en un sobrino o en un primo un “perdido” que nos valoriza virtuosamente. Yo tenía discusiones brutales en las que las descalificaciones mutuas no raramente llegaban al punto de reventar que... ¡Por qué será que el arte los provoca! La pelea era brava, y si no me abatía nada, me dejaba con odio, odio mismo.

Fue entonces cuando Becheret me concedió pasar a bronce un yeso suyo que me gustaba, una cabeza de Cristo, ¡pero con qué ropa! ¡yo debía un ojo de la cara! Andaba a veces a pie por no tener doscientos reis^[3] para el tranvía, el mismo día en que había gastado seiscientos mil reis en libros... Y seiscientos mil reis era un dineral en ese entonces. No vacilé: hice más conchabos financieros con el hermanito, y al final pude desenvolver en casa mi cabeza de Cristo, sensualísimamente feliz. Esa noticia corrió en un instante y la

parentela que vivía cerca invadió la casa para ver. Y para pelear. Gritaban, gritaban. ¡Aquello era hasta un pecado mortal! Bramaba la señora, mi tía viejita, matriarca de la familia. ¡Dónde se le vio a Cristo de trencitas! ¡Era feo! ¡Espantoso! María Luisa, tu hijo es un verdadero “perdido”.

Me quedé alucinado, palabra de honor. Mi voluntad era golpear. Me lo tragué, en un estado inimaginable de destrozo. Después subí a mi cuarto, era ya nochecita, con intención de arreglarme, salir, despejarme un poco, lanzar una bomba al centro del mundo. Recuerdo que llegué al balcón, mirando sin ver directamente. Ruidos, luces, conversaciones abiertas subiendo de los choferes de renta. Yo estaba aparentemente calmado, como que sin objetivo. No sé lo que me dio. Fui hasta el escritorio, abrí un cuaderno, escribí un título en el que jamás había pensado, *Pauliceia Desvairada*. La explosión había llegado finalmente, después de casi un año de angustias interrogativas. Entre disgustos, trabajos urgentes, deudas, peleas, en poco más de una semana estaba plasmado en el papel un canto bárbaro, dos veces mayor tal vez que eso, el trabajo del arte que se dio en un libro.^[4]

¿Quién tuvo la idea de la Semana de Arte Moderno? Por mi parte no sé quién fue, nunca supe, solo puedo garantizar que no fui yo. El movimiento, extendiéndose poco a poco, ya se había vuelto una especie de escándalo público permanente. Ya habíamos leído nuestros versos en Rio de Janeiro y en una lectura principal en casa de Ronald de Carvalho, donde también estaban Ribeiro Couto y Renato Almeida; en una atmósfera de simpatía, *Pauliceia Desvairada* obtuvo el consentimiento de Manuel Bandeira, que en 1919 había ensayado sus primeros versos libres en el Carnaval. Y he ahí que

Graça Aranha, célebre, trayendo de Europa su *Estética de la Vida*, va a São Paulo, y busca conocernos y agruparnos en torno a su filosofía. Nosotros nos reíamos un poco de la *Estética de la Vida* que aún atacaba a ciertos modernos europeos de nuestra admiración, pero nos adherimos francamente al maestro. Y alguien lanzó la idea de hacer una Semana de Arte Moderno, con exposición de artes plásticas, conciertos, lecturas de libros y conferencias explicativas. ¿Fue el propio Graça Aranha? ¿Fue Di Cavalcanti?... Sin embargo, lo que importaba era poder realizar esa idea, además de audaz, costosísima. Y el factor verdadero de la Semana de Arte Moderno fue Paulo Prado. Solamente una figura como él y una ciudad grande pero provinciana como São Paulo, podrían hacer el movimiento modernista y objetivarlo en la Semana.

Hubo un tiempo en que se cuidó trasplantar para Rio las raíces del movimiento, debido a las manifestaciones impresionistas y principalmente postsimbolistas que existían entonces en la capital de la República. Existían, es innegable, principalmente en los que más tarde, siempre más cuidadosos de equilibrio y espíritu constructivo, formaron el grupo de la revista *Festa*. En São Paulo, ese ambiente estético solo fermentaba en Guilherme de Almeida y en un Di Cavalcanti pastelista, “juglar de los tonos velados” como lo apellidé en una dedicatoria excéntrica. Pero yo creo que es un error ese evolucionismo a todo trance, que recuerda los nombres de un Nestor Vitor o Adelino Magalhães, como vínculos precursores. Entonces sería más lógico evocar a Manuel Bandeira con su *Carnaval*. Pero como si supiéramos de esto por una casualidad de librería y lo admirábamos en los otros, nosotros, en la provincia, ignorábamos hasta los nombres, porque los intereses imperialistas de la Corte no

eran mandarnos “humillados o luminosos”, sino que la gran Camelot académica, sonrisa de la sociedad, era útil para gustarle al provinciano.

No. El modernismo en Brasil fue una ruptura, fue un abandono de principios y de técnicas consecuentes, fue una revuelta contra lo que era la Inteligencia nacional. Es mucho más exacto imaginar que el estado de guerra de Europa hubiera preparado en nosotros un espíritu de guerra, eminentemente destructor. Y las modas que revistieron este espíritu fueron en un inicio directamente importadas de Europa. En cuanto a decir que éramos, los de São Paulo, unos antinacionalistas, unos antitradicionalistas europeizados, creo que les hizo falta sutileza crítica. Eso es olvidar todo el movimiento regionalista, iniciado justamente en São Paulo e inmediatamente antes, por la *Revista do Brasil*; es olvidar todo el movimiento editorial de Monteiro Lobato; es olvidar la arquitectura y hasta el urbanismo (Dubugras) neocolonial, nacidos en São Paulo. De esta ética estábamos impregnados. Menotti del Picchia nos había dado a *Juca Mulato*, estudiábamos el arte tradicional brasileño y sobre él escribíamos, y el primer libro del movimiento canta regionalmente a la ciudad materna. Pero el espíritu modernista y sus modas fueron directamente importados de Europa.

Y pues São Paulo estaba mucho más “a la par” que Rio de Janeiro. Y, socialmente hablando, el modernismo solo podía de verdad ser importado en São Paulo y estallar en la provincia. Había una diferencia grande, ya ahora menos sensible, entre Rio y São Paulo. Rio era mucho más internacional, como norma de vida exterior. Está claro: como puerto de mar y capital del país, Rio posee un internacionalismo ingénito. São Paulo, sin embargo, era

espiritualmente mucho más moderna, fruto necesario de la economía del café y del industrialismo consecuente. Caipira^[5] de sierra-arriba, conservaba hasta ahora un espíritu provinciano servil, bien denunciado por su política; São Paulo estaba al mismo tiempo, por su actualidad comercial y su industrialización, en contacto más espiritual y más técnico con la actualidad del mundo.

Es realmente para asombrarse cómo Rio mantiene dentro de su malicia vibrátil de ciudad internacional, una especie de ruralismo, un carácter aletargado tradicional, mucho mayor que São Paulo. Rio es de esas ciudades en que no solo permanece indisoluble el “exotismo” nacional (lo que además es prueba de la vitalidad de su carácter), sino también la interpenetración de lo rural con lo urbano. Cosa ya imposible de percibir en São Paulo. Como Belem, Recife o la Cidade do Salvador: Rio aún es una ciudad folclórica. En São Paulo el exotismo folclórico no frecuenta la calle Quinze, ni las sambas que nacen en las cajas de fósforos del Bar Nacional.

Ahora, en el Rio malicioso, una exposición como la de Anita Malfatti podría causar reacciones publicitarias, pero nadie se dejaría llevar. En São Paulo, sin malicia, creó una religión. También *con sus Neros...*^[6] El artículo “en contra” del pintor Monteiro Lobato, aunque fuera una sarta de estupideces, sacudió a una población, modificó una vida.

Junto a eso, el movimiento modernista era nítidamente aristocrático. Por su carácter de juego arriesgado, por su espíritu aventurero al extremo, por su internacionalismo modernista, por su nacionalismo embravecido, por su gratuidad antipopular, por su dogmatismo prepotente, era una aristocracia de espíritu. Muy natural, pues, que la alta y la pequeña burguesía le temieran. Paulo

Prado, al mismo tiempo que uno de los exponentes de la aristocracia intelectual paulista, era una de las figuras principales de nuestra aristocracia tradicional. No de la aristocracia improvisada del Imperio, sino de la otra, más antigua, justificada en el trabajo secular de la tierra y oriunda de cualquier forajido europeo, que el criterio monárquico del Dios-Rey ya había amancebado con la genealogía. Y fue por todo esto que Paulo Prado pudo medir bien lo que había de aventurero y de ejercicio del peligro en el movimiento, y así arriesgar su responsabilidad intelectual y tradicional en la aventura.

Una cosa de esas sería imposible en Rio, donde no existe aristocracia tradicional, sino apenas una alta burguesía riquísima. Y esta no podía dejar ir un movimiento que le destruía el espíritu conservador y conformista. La burguesía nunca supo perder, y eso es lo que la pierde. Si incluso con Paulo Prado, que con su autoridad intelectual y tradicional se tomó a pecho la realización de la Semana, abrió la lista de contribuciones y arrastró atrás de sí a sus pares aristócratas y a algunos más que su figura dominaba, la burguesía protestó y abucheó. Tanto la burguesía de clase como la del espíritu. Y fue en medio del más tremendo motín, de los mayores insultos, que la Semana de Arte Moderno abrió la segunda fase del movimiento modernista, el periodo realmente destructor.

Porque la verdad, el periodo... heroico, había sido ese anterior, iniciado con la exposición de pintura de Anita Malfatti y terminado con la "fiesta" de la Semana de Arte Moderno. Durante esa media docena de años fuimos realmente puros y libres, desinteresados, viviendo en una unión iluminada y sentimental de las más sublimes. Aislados del mundo ambiental, burlados, evitados, agraviados, malditos, nadie puede imaginar el delirio ingenuo de grandeza y

convencimiento personal con el que reaccionamos. El estado de exaltación en que vivíamos era incontrolable. Cualquiera de cualquiera de nosotros empuja a los otros a conmociones prodigiosas, ¡pero aquello era genial!

Y eran aquellas fugas desmedidas dentro de la noche, en el Cadillac verde de Osvaldo de Andrade, a mi ver la figura más característica y dinámica del movimiento, para ir a leer nuestras obras maestras a Santos, al Alto da Sierra, a la Ilha das Palmas... Y los encuentros en la tardecita, en los que nos quedábamos expuestos delante de algún rarísimo admirador, en la redacción de *Papel e Tinta*... Y la falange incrementándose con Sergio Milliet y Rubens Borba de Moraes, llegados sabidísimos de Europa... Y nosotros tocábamos con respeto religioso a esos cómodos peregrinos que habían visto a Picasso y conversado con Romain Rolland... Y con la adición en Rio de un Alvaro Moreyra, de un Ronald de Carvalho... Y el descubrimiento asombrado de que existían en São Paulo muchos cuadros de Lasar Segall, ya muy admirado a través de las revistas alemanas... Todos genios, todas obras maestras geniales... Apenas Sergio Milliet ponía un cierto malestar en el incendio, con su serenidad equilibrada... Y el filósofo de la banda, Couto de Barros, pringando islas de conciencia entre nosotros, cuando en medio de la discusión, en general limitada a debates de afirmaciones perentorias, preguntaba suavemente: pero, ¿cuál es el criterio que tienes de la palabra “esencial”? O: pero, ¿cuál es el concepto que tienes de lo “bello horrible”?...

Éramos unos puros. Aún rodeados de repulsión cotidiana, la salud mental de casi todos nosotros nos impedía cualquier cultivo del dolor. En eso, tal vez las teorías futuristas tuvieran una influencia

única y benéfica sobre nosotros. Nadie pensaba en sacrificio, nadie se presumía incomprendido, ninguno se imaginaba precursor ni mártir: éramos unos impetuosos héroes convencidos. Y muy saludables.

La Semana de Arte Moderno, al mismo tiempo que la coronación lógica de ese ímpetu gloriosamente vivido (disculpen, pero éramos gloriosos de antemano...), la Semana de Arte Moderno daba un primer golpe en la pureza de nuestro aristocratismo espiritual. Consagrado el movimiento por la aristocracia paulista, aún sufriríamos algún tiempo de ataques a veces crueles, pero la nobleza regional nos daba la mano fuertemente y... nos disolvió en los favores de la vida. Está claro que no se trató de algo premeditado y si nos disolvió fue por su propia naturaleza y su estado de decadencia. En una fase en que no tenía ninguna realidad vital, como ciertos reyes ahora, la nobleza rural paulista solo podía transmitirnos su gratuidad. Se inició el movimiento de los salones. Y vivimos unos ocho años, hasta cerca de 1930, en la mayor orgía intelectual que la historia artística del país ha registrado.

Pero en la intriga burguesa escandalizadísima, nuestra “orgía” no era tan solo intelectual... Lo que no dijeron, lo que no se contó de nuestras fiestas. Champán con éter, vicios inventadísimos, las almohadas se volvieron “amortiguadores”; crearon toda una semántica del maldecir... No obstante, cuando no fueron bailes públicos (que fueron o que son desenvueltos bailes de alta sociedad), nuestras fiestas de los salones modernistas eran las más inocentes bromas de artistas que se pueden imaginar.

Teníamos la reunión de los martes en la noche, en la calle Lopes Chaves. Primera en fecha, esa reunión semanal convocaba

exclusivamente a artistas y precedió a la misma Semana de Arte Moderno. Bajo el punto de vista intelectual fue el más útil de los salones, si es que aquello se podía llamar salón. A veces doce, hasta quince artistas, se reunían en el modesto estudio donde se comían dulces tradicionales brasileños y se bebía un alcoholito económico. ¡El arte moderno era asunto obligatorio y el intelectualismo tan intransigente y deshumano que llegó entonces a estar prohibido hablar mal de la vida ajena! Las discusiones alcanzaban trances agudos, el calor era tan grande que uno u otro se sentaba en las ventanas (no había asiento para todos) y así el más elevado dominaba por la altura, ya que no dominaba por la voz ni el argumento. Y aquel raro retrasado de la alborada se quedaba de pie adelante, con la esperanza de alguna pelea para gozar.

Teníamos el salón de la avenida Higienópolis que era lo más elegante. El pretexto era la comida dominical, una maravilla de comida lusobrasileña. Aún ahí, la conversación era estrictamente intelectual, pero variaba más y se alargaba. Paulo Prado con su pesimismo fecundo y su realismo, convertía siempre el asunto de las libres elucubraciones artísticas a los problemas de la realidad brasileña. Fue el salón que duró más tiempo y se disolvió de manera bien *malestarenta*. Su jefe se volvió, por sucesión, el patriarca de la familia Prado, la casa fue invadida, aún los domingos, por un público de la alta que no podía compartir el estruendo de nuestros asuntos. Y la conversación se manchaba de póquer, casos de sociedad, corridas de caballos, dinero. Los intelectuales, vencidos, fueron retirándose.

Y hubo un salón de la calle Duque de Caxias que fue el más grande, el más verdadero. Las reuniones semanales eran por la tarde, también los martes. Y eso fue a causa de que las reuniones nocturnas

del mismo día fueron decayendo en la calle Lopes Chaves. La sociedad de la calle Duque de Caxias era más numerosa y abigarrada. Solo en ciertas fiestas especiales, en el salón moderno, construido en los jardines del solar decorado por Lasar Segall, el grupo se volvía más cohesionado. También ahí el culto a la tradición era firme, dentro del mayor modernismo. La cocina, de cuño afrobrasileño, aparecía en comidas y cenas perfectísimas en su composición. Y cuento entre mis mayores venturas admirar a esa mujer excepcional que fue Doña Olívia Quedes Penteado. Su discreción, el tacto y la autoridad prodigiosos con que supo dirigir, mantener y corregir a esa multitud heterogénea que llegaba con ella atraída por su prestigio: artistas, políticos, ricachones, ladinos, fue incomparable. Su salón, que también duró varios años, tuvo como elemento principal de disolución la efervescencia que estaba preparando el 1930. La fundación del Partido Democrático, el ánimo político eruptivo que se había apoderado de muchos intelectuales, sacudiéndolos hacia los extremismos de derecha o izquierda, había generado un malestar en las reuniones. Los democráticos se fueron alejando. Por otro lado, el integrismo encontraba algunas simpatías entre las personas de la rueda: yo aún estaba sin vicios, muy desinteresado para aceptar acomodo. Sin ninguna publicidad, pero con firmeza, Doña Olivia Guedes Penteado supo terminar poco a poco con su salón modernista.

El último en fechas de esos salones paulistas fue el de la alameda Barão de Piracicaba, congregado en torno a la pintora Tarsila.

No había día fijo, pero las fiestas eran casi semanales. Duró poco. Y no tuvo jamás el encanto de las reuniones que hacíamos antes; cuatro o cinco artistas, en el antiguo atelier de esa admirable pintora.

Eso fue poco después de la Semana, cuando en la comprensión de la burguesía se fijó la existencia de una ola revolucionaria, nos castigó con la pérdida de algunos empleos. Algunos estaban casi literalmente sin trabajo. Entonces íbamos para el atelier de la pintora a jugar al arte, días enteros. Pero de los tres salones aristocráticos, Tarsila consiguió darle al suyo una significación de mayor independencia, de comodidad. En los otros dos, por mayor que fuera el liberalismo de los que lo dirigían, había tan imponente riqueza y tradición en el ambiente, que nunca era posible evitar tal o cual incomodidad. En el de Tarsila jamás sentimos eso. Fue el más agradable de nuestros salones aristocráticos.

Y fue de la protección de esos salones que se propagó por Brasil el espíritu destructor del movimiento modernista. Es decir, de su sentido verdaderamente específico. Porque, aunque se lanzaron innumerables procesos e ideas nuevas, el movimiento modernista fue esencialmente destructor. Hasta destructor de nosotros mismos, porque el pragmatismo de las investigaciones siempre debilitó la libertad de creación. Esa es la verdad verdadera. Mientras nosotros, los modernistas de São Paulo, teníamos incontestablemente una repercusión nacional, éramos los chivos expiatorios de los pasadistas, pero al mismo tiempo el Senhor do Bonfim de los nuevos de todo el país, los otros modernos entonces, que ya pretendían construir, formaban núcleos respetables, no había duda, pero cuya existencia era limitada y sin verdaderamente ningún sentido temporal. Así Plinio Salgado quien, viviendo en São Paulo, era ignorado y nunca pisó los salones. Graça Aranha también, que soñaba con construir y se confundía mucho entre nosotros; nos asombraba la incompreensión ingenua con la que la “gente seria” del grupo de *Festa*

tomaba en serio nuestras bromas y arremetía contra nosotros. No. Nuestro sentido era específicamente destructor. La aristocracia tradicional nos dio una mano fuerte, poniendo más en evidencia esa geminación del destino –también ella ya entonces autofágicamente destructora, por no tener una significación más legitimable. En cuanto a los aristócratas del dinero, esos nos odiaban desde el principio y siempre nos miraron con desconfianza. Ningún salón de ricachón tuvimos, ningún millonario extranjero nos acogió. Los italianos, alemanes, los israelitas se hacían los guardianes del buen sentido nacional más que Prados y Penteados y Amarais...

Pero nosotros estábamos lejos de eso, arrebatados por los vientos de la destrucción. Y lo hacíamos o preparábamos especialmente para la fiesta, y la Semana de Arte Moderno había sido la primera. Todo ese tiempo destructor del movimiento modernista fue para nosotros tiempo de fiesta, de cultivo inmoderado del placer. Y si tamaño festejo disminuyó, por cierto, nuestra capacidad de producción y serenidad creadora, nadie puede imaginar cómo nos divertimos. Salones, festivales, bailes célebres, semanas pasadas en grupo en las haciendas opulentas, semanas santas por las ciudades viejas de Minas, viajes por el Amazonas, por el Nordeste, idas a Bahía, paseos constantes al pasado paulista, Sorocaba, Parnaíba, Itú... Fue también el caso del baile sobre los volcanes... Doctrinarios en la ebriedad de mil y una teorías, salvando a Brasil, inventando el mundo, la verdad lo consumíamos todo, y a nosotros mismos, en el cultivo amargo, casi delirante, del placer.

El movimiento de Inteligencia que representamos, en su fase verdaderamente “modernista”, no fue el factor de los cambios político-sociales posteriores en Brasil. Fue esencialmente un

preparador; el creador de un estado de espíritu revolucionario y de un sentimiento de arrebatamiento. Y si numerosos de los intelectuales del movimiento se disolvieron en la política, si varios de nosotros participamos en las reuniones iniciales del Partido Democrático, hace falta no olvidar que tanto este como 1930 eran aún de destrucción. Los movimientos espirituales preceden siempre a los cambios de orden social. El movimiento social de destrucción es el que inició con el P. D. y 1930. Y, sin embargo, es justo por esa fecha de 1930 que inicia para la Inteligencia brasileña una fase más tranquila, más modesta y cotidiana, más proletaria, por así decirlo, de construcción. A la espera de que algún día otras formas sociales la imiten.

Y fue el turno del salón de Tarsila de acabarse. Mil novecientos treinta... Todo estallaba: políticas, familias, parejas de artistas, estéticas, amistades profundas. El sentido destructivo y fiestero del movimiento modernista ya no tenía más razón de ser, había cumplido su destino legítimo. En la calle, el pueblo amotinado gritaba: —¡Getúlio! ¡Getúlio!... En la sombra, Plinio Salgado pintaba de verde su megalomanía de Esperado. En el norte, alcanzando de golpe a las nubes más desesperadas, otro avión abría las alas desde el terreno incierto de la chusma. Otros abrían, pero las venas para manchar de encarnado sus cuatro paredes de secreto. Pero en ese volcán, ahora activo y con tantas esperanzas, ya venían fortaleciéndose las bellas figuras más nítidas y constructoras, los Lins do Rego, los Augusto Frederico Schmidt, los Otávio de Faria y los Portinari y los Camargo Guarnieri. Que la vida tendrá que imitar cualquier día.

No cabe en este discurso de carácter polémico, el proceso analítico del movimiento modernista. Aunque se integraran en él figuras y grupos preocupados por construir, el espíritu modernista que avasalló a Brasil, que dio el sentido histórico de la inteligencia nacional de ese periodo fue destructor. Pero esta destrucción no contenía apenas todos los gérmenes de la actualidad, pues era una convulsión profundísima de la realidad brasileña. Lo que caracteriza esta realidad que el movimiento modernista impuso, es, a mi ver, la fusión de tres principios fundamentales: el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional.

Nada de esto representa exactamente una innovación y de todo encontramos ejemplos en la historia artística del país. La novedad fundamental impuesta por el movimiento fue la conjugación de esas tres normas en un todo orgánico de la conciencia colectiva. Y si antes, nosotros distinguíamos la estabilización asombrosa de una conciencia nacional en un Gregorio de Matos, o, de forma más natural y eficiente en un Castro Alves, es cierto que la nacionalidad de este, como la *nacionalistiquice* del otro, y el nacionalismo de Carlos Gomes, y hasta de un Almeida Junior, eran episódicos como realidad del espíritu. Y, en cualquier caso, siempre un *individualismo*.

En cuanto al derecho de investigación estética y actualización universal de la creación artística, es indiscutible que todos los movimientos históricos de nuestras artes (excepto el romanticismo que comentaré más adelante) siempre se basaron en el academicismo. Con alguna excepción individual rara, y sin la menor repercusión colectiva, los artistas brasileños se lanzaron siempre colonialmente a lo cierto. Repitiendo y amoldando estéticas ya

consagradas, se eliminaba así el derecho de investigación, y consecuentemente, de actualidad. Y fue dentro de ese academicismo ineluctable que se realizaron nuestros mayores: un Aleijadinho, un Costa Ataíde, Cláudio Manuel, Gonçalves Dias, Gonzaga, José Maurício, Nepomuceno, Aluísio. Y hasta un Alvares de Azevedo, un Alphonsus de Guimaraens.

Ahora nuestro individualismo entorpecedor se desperdiciaba en el más despreciable de los lemas modernistas, “¡No hay escuelas!”, y eso habrá por cierto perjudicado mucho la eficiencia creadora del movimiento. Y si no perjudicó su acción espiritual sobre el país, es porque el espíritu está siempre por encima de los preceptos como de las propias ideas... Ya es tiempo de observar, no lo que un Augusto Meyer, un Tasso da Silveira y un Carlos Drummond de Andrade tienen de diferente, sino lo que tienen en común. Y lo que nos igualaba, por encima de nuestros disparates individualistas, era justamente la organicidad de un espíritu actualizado, que investigaba ya irrestrictamente radicado a su entidad colectiva nacional. No apenas acomodado a la tierra, sino gustosamente radicado en su realidad. Lo que no se dio sin algún patriotismo y mucha falsificación...

En esto, las orejas burguesas se alardearon rehartas por debajo de la aristocrática piel del león que nos había vestido... Porque, en efecto, lo que se observa, lo que caracteriza esa radicación en la tierra, en un grupo numeroso de gente modernista de una espeluznante adaptabilidad política, charlatanes de definiciones nacionales, sociólogos optimistas; lo que los caracteriza es un conformismo legítimo, disfrazado y mal disfrazado de lo mejor, pero la verdad, lleno de una cínica satisfacción. La radicación en la tierra,

gritada en doctrinas y manifiestos, no pasaba de un conformismo acomodaticio. Más que radicación, era una cantoría ensordecedora, bastante académica, que no por nada se convirtió en un porque-me-ufano-labrar. La verdadera conciencia de la tierra llevaba fatalmente al inconformismo y a la protesta, como Paulo Prado con el *Retrato do Brasil*, y los latosos “ángeles” del Partido Democrático y del Integrista. ¡Y 1930 será también una protesta! Pero para un número vasto de modernistas, Brasil se volvió una dádiva del cielo. Un cielo bastante gubernamental... Graça Aranha, siempre incómodo en nuestro medio donde no podía sentirse bien, se volvió el exégeta de ese nacionalismo conformista, con aquella frase detestable de no ser “la cámara mortuoria de Portugal”. ¡Quién pensaba en eso! Al contrario: lo que quedó dicho fue que no nos incomodaba nada “coincidir” con Portugal, pues lo importante era el abandono del enfrentamiento y de las falsas libertades. Entonces nos insultaron como “primitivistas”.

El estandarte más colorido de esa radicación a la patria fue la investigación de la “lengua brasileña”. Pero tal vez fue un falso chisme. La verdad, a pesar de las apariencias y de la bulla que hacen ahora ciertas santidades de última hora, actualmente somos tan esclavos de la gramática lusa como cualquier portugués. No hay ninguna duda de que hoy sentimos y pensamos el *quantum satis* brasileñamente. Digo esto hasta con cierta melancolía, amigo Macunaíma, hermano mío. Pero eso no es suficiente para identificar nuestra expresión verbal, aunque la realidad brasileña, incluso psicológica, sea ahora más fuerte e insoluble que en los tiempos de José de Alencar o de Machado de Assis. ¿Y cómo negar que estos también pensaban brasileñamente? ¿Cómo negar que en el estilo de

Machado de Assis, luso por el ideal, interviene un *quid* familiar que lo diferencia verticalmente de un Garret y un Ortigão? Pero si en los románticos, en Alvares de Azevedo, Varela, Alencar, Macedo, Castro Alves hay una identidad brasileña que nos parece mayor que la de Brás Cubas o Bilac, es porque en los románticos se llegó a un “olvido” de la gramática portuguesa que permitió mucha mayor colaboración entre el ser psicológico y su expresión verbal.

El espíritu modernista reconoció que, si vivíamos ya de nuestra realidad brasileña, se necesitaba reexaminar nuestro instrumento de trabajo para que nos expresáramos con identidad. Se inventó de la noche a la mañana la fabulosísima “lengua brasileña”. Pero aún era pronto y la fuerza de los elementos contrarios, principalmente la ausencia de órganos científicos adecuados, redujo todo a manifestaciones individuales. Y hoy, como normalidad de lengua culta y escrita, estamos en una situación inferior a la de cien años atrás. La ignorancia personal de varios hizo que en sus primeras obras se anunciaran como patrones excelentes del brasileñismo estilístico. Era también el mismo caso de los románticos: no se trataba de una superación de la ley portuguesa, pero sí de una ignorancia de ella. Así que algunos de esos prosadores se afirmaron por el valor personal admirable que poseían (me refiero a la generación del 30), e iniciaron las veleidades de escribir correctito. Y es cómico observar que hoy, en algunos de nuestros más fuertes estilistas surgen a cada paso, dentro de una expresión ya intensamente brasileña, lusitanismos sintácticos ridículos. ¡Tan ridículos que se vuelven verdaderos errores de gramática! En otros, ese reaportuguesamiento expresivo aún es más precario: quieren ser leídos ultramar, y surgió el problema económico de que son

comprados en Portugal. Mientras tanto, la mejor intelectualidad lusa, en una libertad espléndida, aceptó abiertamente a los más exagerados de nosotros: comprensiva, sana, mano a mano.

Hubo también los que, desaconsejados por la pereza, resolvieron despreocuparse del problema... Son los que emplean anglicismos y galicismos de los más abusivos, ¡pero repudian cualquier “me parece” por artificial! Otros, aún más cómicos, dividieron el problema en dos: en sus textos escriben gramaticalmente, pero permiten que sus personajes, hablando “se equivoquen” en portugués. Así la... culpa no es del escritor, ¡es de los personajes! Pues no hay solución más incongruente en su apariencia conciliatoria. No solo pone en foco el problema del error en portugués, además establece un divorcio inapelable entre la lengua hablada y la lengua escrita –una tontería borracha para quien sepa un cacho de filología. Y hay aún las garzas blancas del individualismo que, aún reconociendo la legitimidad de la lengua nacional, se rehúsan a poner brasileñamente un pronombre, ¡para que no se parezcan a Fulano! Estos ensimismados olvidan que el problema es colectivo y que, si fuera adoptado por muchos, ¡muchos serían parecidos a Brasil!

A todo esto, se juntaba el interés económico casi decisivo de revistas, periódicos y editoriales, que intimidados con alguna carta rara de un lector gramaticoso amenazando con no comprar, se oponían a la investigación lingüística y llegaban al desplante de corregir artículos firmados, muerto el metropolitano Pedro II, ¡quien nunca respetó la inteligencia en este país!

Todo esto, sin embargo, era siempre estar con el problema en la mesa. La gran rendición que crearon fue el mito de “escribir naturalmente”, no había duda, el más hechicero de los mitos. En el

fondo, aunque inconsciente y deshonrosa, era una deshonestidad como cualquier otra. Y la mayoría, bajo el pretexto de escribir naturalmente (incongruencia, pues la lengua escrita, aunque lógica y derivada, es siempre artificial) se revolcó en la más antilógica y antinatural de las escrituras. Son una lástima. Ninguno de ellos dejará de decir “naturalmente” un “Está se vendo” o “Me deixe”. Pero para escribir... con naturalidad, hasta inventan los socorros angustiados de las conjunciones, para que se salgan con un “E se está vendo” que salva la patria de la *retoriquidad*. Y es una delicia constatar que, si afirman escribir en brasileño, no hay una sola frase de ellos que cualquier luso no firmara con integridad nacional... lusa. Se identifican con aquel diputado mandando a hacer una ley que llamaba “lengua brasileña” a la lengua nacional. Listo: ¡el problema estaba resuelto! Pero como incontestablemente sienten y piensan con nacionalidad, o sea, en una entidad amerindio-afro-luso-latino-americano-anglo-franco-etc., el resultado es ese lenguaje *ersatz* en el que se desamparan –triste mescolanza melacológica sin vigor ni carácter.

No me refiero a nadie, no, me refiero a centenares. Me refiero justamente a los honestos, a los que saben escribir y poseen técnica. Son ellos los que prueban la inexistencia de una “lengua brasileña”, y que la colocación del mito en el campo de las investigaciones modernistas fue casi tan prematura como en el tiempo de José de Alencar. Y si los llamé inconscientemente deshonestos es porque el arte, como la ciencia, como el proletariado, no se trata apenas de adquirir un buen instrumento de trabajo, se impone su constante reverificación. El operario apenas compra la hoz, ha de afilarla cada día. El médico no se queda en el diploma, lo renueva día a día en el

estudio. ¿Será que el arte nos exime de esta rutina profesional? No basta crear el impudor de la “naturalidad”, de la “sinceridad” y resonar a la sombra del dios nuevo. Saber escribir está muy bien; no es mérito, es un deber primario. Pero el verdadero problema del artista no es ese: es escribir mejor. Toda la historia del profesionalismo humano lo prueba. Quedarse en lo aprendido no es ser natural: es ser académico; no es despreocupación: es *pasadismo*.

La investigación fue por demás ingente. Tocaba a los filólogos brasileños, ya criminales de tan vejatorias reformas ortográficas patrioterías, el trabajo honesto de proveer a los artistas una codificación de las tendencias y constancias de la expresión lingüística nacional. Pero ellos retroceden frente al trabajo útil, ¡es mucho más difícil leer a los clásicos! Prefieren la ciencia de explicar un error de copista, imaginando una palabra inexistente en el latín vulgar. Los más avanzados van hasta a aceptar tímidamente que iniciar la frase con el pronombre oblicuo no es “más” un error en Brasil. Pero confiesan no escribir... eso, pues no serían “sinceros” con lo que bebieron de la leche materna. ¡Bebieron deshormonas! ¡Pelotas para los filólogos!

Cabría aquí también el repudio de los que investigaron sobre la lengua escrita nacional... Preocupados pragmáticamente por ostentar el problema, practicaron tales exageraciones para volver por siempre odiosa a la lengua brasileña. Yo sé: tal vez en este caso nadie vengió al escritor de estas líneas. En primer lugar, el escritor de estas líneas, con algo de faringitis, se va sintiendo bien, muchas gracias. Pero es cierto que jamás exigió que lo siguieran los brasileñismos violentos. Si los practicó (un tiempo) fue con la intención de poner en peligro agudo una investigación que juzgaba fundamental. Pero el primer

problema no es intencionalmente lexical, es sintáctico. Y afirmo que Brasil hoy posee, no nada más regionales, sino generalizadas en el país, numerosas tendencias y constancias sintácticas que le dan una naturaleza característica al lenguaje. Pero eso ciertamente se quedará para otro futuro movimiento modernista, amigo José de Alencar, mi hermano.

Pero como radicación de nuestra cultura artística en la entidad brasileña, las compensaciones son muy numerosas para que la actual vacilación lingüística se vuelva un fallo grave. Como expresión nacional, es casi increíble el enorme avance de la música y también de la pintura, tanto como el proceso del *Homo* brasileño realizado por nuestros novelistas y ensayistas actuales. Espiritualmente el progreso más curioso y fecundo es el olvido del amateurismo nacionalista y del segmentarismo regional. La actitud del espíritu se transformó radicalmente y tal vez ni los mozos de ahora puedan comprender ese cambio. Tomadas al azar, novelas como las de Emil Farhat, Fran Martins o Telmo Vergara, hace veinte años hubieran sido clasificadas como literatura regionalista, con todo el exotismo y lo insoluble de lo "típico". ¿Hoy quién siente eso todavía? La actitud espiritual con la que leemos esos libros no es más que la contemplación curiosa, la de una participación sin teoría nacionalista, una participación pura y simple, no dirigida, espontánea.

Es que realizamos esa conquista magnífica de descentralización intelectual, hoy en contraste aberrante con otras manifestaciones sociales del país. Hoy la Corte, el fulgor de las dos ciudades brasileñas de más de un millón de habitantes, no tiene ningún sentido intelectual que no sea meramente estadístico. Por lo menos

en cuanto a la literatura, es la única de las artes que ya alcanzó estabilidad normal en el país. Las otras son demasiado dispendiosas para que se normalicen en una tierra de riqueza pública tan interrogativa como la nuestra. El movimiento modernista, poniendo en evidencia y sistematizando una “cultura” nacional, exigió de la Inteligencia estar a la par de lo que pasaba en las numerosas Cataguases. Y si las ciudades de primera grandeza ofrecen facilidades publicitarias siempre especialmente estadísticas, al brasileño nacionalmente culto ignorar le es imposible a un Erico Veríssimo, a un Ciro dos Anjos, a un Camargo Guarnieri, nacionalmente gloriosos desde el rincón de sus provincias. Basta comparar a tales creadores con fenómenos ya históricos pero idénticos, un Alphonsus de Guimaraens, un Amadeu Amaral y los regionalistas inmediatamente anteriores a nosotros, para verificar la convulsión fundamental del problema. Conocer a un Alcides Maia, a un Carvalho Ramos, a un Teles Junior era, para los brasileños de hace veinte años, un hecho individualista de mayor o menor “civilización”. Conocer a un Gulhermino Cesar, a un Viana Moog u Olívio Montenegro, hoy es una exigencia de “cultura”. Antaño, esta exigencia estaba relegada... a los historiadores.

La práctica principal de esta descentralización de la Inteligencia se fijó en el movimiento nacional de las editoriales provincianas. Y aún si vemos el caso de una gran editorial como la Librería José Olímpio, de obedecer la atracción de la mariposa por la llama, yendo a apadrinarse con el prestigio de la Corte, por esto mismo se vuelve más comprobatoria. Porque el hecho de que la Librería José Olímpio haya cultamente publicado a escritores de todo el país, no la caracteriza. En esto apenas se iguala a las otras editoriales también

cultas de provincia: una Globo, una Nacional, la Martins, la Guáira. Lo que caracteriza exactamente a la editorial de la calle del Ouvidor –Ombbligo de Brasil, como diría Paulo Prado– es haberse vuelto, por así decirlo, el órgano oficial de las oscilaciones ideológicas del país, publicando tanto la dialéctica *integralista*^[7] como la política del Sr. Francisco Campos.

En cuanto a la conquista del derecho permanente de investigación estética, creo que no es posible cualquier contradicción: es la gran victoria del movimiento en el campo del arte. Y lo más característico es que lo antiacadémico de las generaciones posteriores a la de la Semana de Arte Moderno se fijó exactamente en aquella ley estético-técnica del “hacer mejor”, a la que aludí, y no como un abusivo instinto de revuelta, destructor en principio, como fue el del movimiento modernista. Tal vez sea el actual realmente, el primer movimiento de independencia de la Inteligencia brasileña que podamos tener como legítimo e indiscutible. Ya ahora con todas las probabilidades de permanencia. Hasta el Parnasianismo, hasta el Simbolismo, hasta el Impresionismo inicial de un Vila Lobos, Brasil jamás investigó (como conciencia colectiva, entiéndase) en los campos de la creación estética. No, solo importábamos técnicas y estéticas, como solo las importábamos después de cierta estabilización en Europa, y la mayoría de las veces ya academizadas. Era aún un completo fenómeno colonial, impuesto por la esclavización económico-social. Peor que eso: ese espíritu académico no se extendía hacia ninguna liberación hacia una expresión propia. Y si un Bilac de la “Vía Láctea” es mayor que todo el Lecomte, la... culpa no es de Bilac, pues lo que él deseaba de verdad era ser parnasiano, señora Serena Forma.

Esa normalización del espíritu de investigación estética, antiacadémica, sin embargo no más sublevada y destructora, a mi parecer, es la mayor manifestación de independencia y de estabilidad nacional que conquistó la Inteligencia brasileña. Y como los movimientos de espíritu preceden a las manifestaciones de las otras formas de la sociedad, es fácil percibir la misma tendencia de libertad y conquista de expresión propia, tanto en la imposición del verso libre antes de los años treinta, como en la *Marcha para o Oeste*, tanto en la *Bagaceira*, en lo “Estrangeiro”, en la “Negra Fulô” anteriores a los años treinta, como en el caso de Itabira y la nacionalización de las industrias pesadas posteriores a los treinta.

Yo sé que aún existen espíritus coloniales (¡es tan fácil la erudición!) solo preocupados por demostrar que son sabelotodos, que en las paredes de Portinari solo se ven los murales de Rivera, que en la atonalidad de Francisco Mignone solo se percibe Schoenberg, o en el “Ciclo da Cana de Açucar”, el *roman-fleuve* de los franceses...

El problema no es complejo, pero sería largo de discutir aquí. Me limitaré a proponer el dato principal. Nosotros tuvimos en Brasil un movimiento espiritual (no digo apenas escuela de arte) que fue absolutamente “necesario”, el romanticismo. Insisto: no me refiero solo al romanticismo literario, tan académico como la importación inicial del modernismo artístico, y que se podrá fácilmente fechar con Domingos José Gonçalves de Magalhães, como el nuestro con el expresionismo de Anita Malfatti. Me refiero al “espíritu” romántico, al espíritu revolucionario romántico, que está en la Inconfidencia Minera en Basilio da Gama de *Uraguai* en las liras de Gonzaga y en las *Cartas Chilenas* de quien los señores quieran. Este espíritu preparó el estado revolucionario del que resultó la independencia

política, y tuvo como patrón bien peleonero el primer intento de lengua brasileña. El espíritu revolucionario modernista, tan necesario como el romántico, preparó al estado revolucionario de los años 30 en adelante, y también tuvo como patrón ruidoso el segundo intento de nacionalización del lenguaje. La similitud es muy fuerte.

Esta necesidad espiritual, que sobrepasa la literatura estética, es la que diferencia fundamentalmente al romanticismo y al modernismo de las otras escuelas de arte brasileñas. Todas fueron esencialmente académicas, obediencias culturalistas que denunciaban muy bien al colonialismo de la Inteligencia nacional. Nada más absurdamente imitativo (¡pues ni era imitación, era esclavitud!) que la copia, en Brasil, de movimientos estéticos particulares, que de forma alguna eran universales, como el culteranismo italo-ibérico de los setecientos, como el Parnasianismo, como el Simbolismo, como el Impresionismo o como el Wagnerismo de un Leopoldo Miguez. Son superfectaciones culturalistas, impuestas de arriba para abajo, de propietario a propiedad, sin el menor fundamento en las fuerzas populares. De ahí una base inhumana, prepotente y ¡Dios mío! arianizante que, si prueba al imperialismo de los que con ella dominaban, prueba la sujeción de los que con ella eran dominados, pues es facilísimo encontrar en el romanticismo aquella base humana y popular de las investigaciones estéticas, que llegó a devolver colectivamente las fuentes del pueblo y, a decir verdad, creó la ciencia del folclor. Y aún sin recordar el folclor, en el verso libre, en el cubismo, en el atonalismo, en el predominio del ritmo, en el superrealismo mítico, en el expresionismo, iremos a encontrar esas mismas bases populares, humanas y hasta primitivas, como con el arte negro, que influyó en la invención y en la temática cubista. Así

como el cultismo al *roman-fleuve* y los ciclos con los que un Otavio de Faria procesa la decrepitud de la burguesía, aún son instintos y formas funcionalmente populares que encontramos en las mitologías cíclicas, en las sagas y en los Kalevalas y Nibelungos de todos los pueblos. Ya un autor escribió, como conclusión condenatoria, que “la estética del modernismo se volvió indefendible” ... ¡Pues esa es la mejor razón de ser del modernismo! No era una estética, ni en Europa ni aquí. Era un estado de espíritu rebelde y revolucionario que nos actualizó, sistematizando como constancia de la Inteligencia nacional el derecho antiacadémico de la investigación estética y preparó al estado revolucionario de las otras manifestaciones sociales del país, y también hizo esto mismo en el resto del mundo, profetizando estas guerras de las que una civilización nueva nacerá.

Y hoy el artista brasileño tiene delante de sí una verdad social, una libertad (infelizmente solo estética), una independencia, un derecho a sus inquietudes e investigaciones que sin haber pasado por lo que pasaron los modernistas de la Semana, no se puede imaginar qué conquista enorme representa. ¿Quién se rebela más, quién pelea más contra el politonalismo de un Lourenço Fernandes, contra la arquitectura del Ministério da Educação, contra los versos “incomprensibles” de un Murilo Mendes, contra el personalismo de un Guignard?... Todas esas son hoy manifestaciones normales, discutibles siempre, pero que no causan el mínimo escándalo público. Por el contrario, son los propios elementos gubernamentales los que aceptan la realidad de un Lins do Rego, de un Vila Lobos, de un Almir de Andrade, poniéndolos en duda y en el peligro de las predestinaciones. Pero un Flavio de Carvalho, aún con sus contadas experiencias, y mucho menos un Clovis Graciano o un Camargo

Guarnieri, aún en su lucha con la incompreensión que lo persigue, un Otávio de Faria con la aspereza de los casos que expone, un Santa Rosa, jamás podrán sospechar a lo que nos sometimos para que ellos pudieran vivir hoy abiertamente el drama que los dignifica. El abucheo prendido, el insulto público, la carta anónima, la persecución financiera... Pero recordar es casi exigir simpatía y estoy a mil leguas de hacer eso.

Y cabe finalmente hablar sobre lo que llamé “actualización de la inteligencia *artística* brasileña”. En efecto: no se debe confundir eso con la libertad de la investigación estética, pues esta lidia con formas, con la técnica y las representaciones de la belleza, mientras que el arte es mucho más amplio y complejo que eso, y tiene una funcionalidad social inmediata, es una profesión y una fuerza interesada en la vida.

La prueba más evidente de esta distinción es el famoso problema del tema en el arte, en el cual tantos escritores y filósofos se enmarañan. Ahora no hay ninguna duda de que el asunto no tiene la menor importancia para la inteligencia estética. Llega a no existir de hecho para ella. Pero la inteligencia estética se manifiesta por medio de una expresión interesada de la sociedad, que es el arte. Esta es la que tiene una función humana, inmediata y mayor que la creación hedonista de la belleza. Y dentro de esa funcionalidad humana del arte es que el asunto adquiere un valor primordial y representa un mensaje imprescindible, pues, como actualización de la inteligencia artística es que el movimiento modernista representó un papel contradictorio y muchas veces gravemente precario.

Actuales, actualísimos, universales, originales incluso a veces en nuestras investigaciones y creaciones, nosotros, los participantes del

periodo mejormente llamado “modernista”, fuimos, con algunas excepciones, nada convincentes, víctimas de nuestro placer de la vida y de la pachanga en la que nos quitamos la virilidad. Si cambiamos todo en nosotros, nos olvidamos de cambiar una cosa: la actitud interesada delante de la vida contemporánea. ¡Y esto era lo principal! Pero aquí mi pensamiento se vuelve tan delicadamente confesional, que terminaré este discurso hablando más directamente de mí. Que los que puedan se reconozcan en lo que voy a decir.

No tengo la mínima reserva en afirmar que toda mi obra representa una dedicación feliz a problemas de mi tiempo y mi tierra. Ayudé en cosas, maquiné cosas, hice cosas, ¡muchas cosas! Y sin embargo ahora me queda la sentencia de que hice muy poco, porque todos mis hechos derivaron de una vasta ilusión. Y yo que siempre me pensé, me sentí en serio sanamente bañado de amor humano llego, en el declive de la vida, a la convicción de que faltó humanidad en mí. Mi aristocratismo me penalizó. Mis intenciones me engañaron.

Víctima de mi individualismo, busco en vano en mis obras, y también en las de muchos compañeros, una pasión más contemporánea, un dolor más viril de la vida. No los hay. Lo que más hay es una anticuada ausencia de realidad en muchos de nosotros. Estoy repitiendo lo que ya le dije a un muchacho... Y no es otra cosa sino el respeto que tengo por el destino de los más nuevos forjándose, no me llevaría a esta confesión bastante cruel, de percibir en casi toda mi obra la insuficiencia del abstencionismo. Francos, dirigidos, muchos de nosotros dimos a nuestras obras una caducidad de combate. Estaba en lo cierto, en principio. El error es que nos pusimos a combatir con las sábanas superficiales de fantasmas.

Debimos haber inundado la caducidad utilitaria de nuestro discurso con una mayor angustia del tiempo, y una mayor revuelta contra la vida así como está. En vez de eso fuimos a quebrar los vidrios de las ventanas, a discutir modas de paseo, codear los valores eternos o saciar nuestra curiosidad en la cultura. Y si ahora recorro mi obra ya numerosa y que representa una vida trabajada, no me veo una sola vez agarrando la máscara del tiempo y cacheteándola como merece. Cuando mucho le hice de lejos unas muecas. Pero esto a mí no me satisface.

No me imagino como un político en acción. Pero nosotros estamos viviendo una era política del hombre, y yo tenía que servir a eso. En síntesis yo solo me percibo como un Amador Bueno cualquiera diciendo “no quiero” y aislándome de la actualidad por detrás de las puertas contemplativas de un convento. Tampoco me desearía escribiendo páginas explosivas, peleando a palo por ideologías y ganando los laureles fáciles de una cárcel. Todo eso no soy yo, ni es para mí. Pero estoy convencido de que debimos habernos transformado de especulativos a especuladores. Siempre hay forma de resbalar en un ángulo de visión, en una elección de valores, en lo borroso de una lágrima que aumente todavía más lo insoportable de las condiciones actuales del mundo. No. Nos volvimos abstencionistas abstemios y trascendentes.^[8] Pero por eso mismo es que fui sincerísimo, que deseé ser fecundo, que jugué lealmente con todas mis cartas a la vista y alcanzo ahora esta conciencia de que fuimos bastante inactuales. Vanidad, todo vanidad...

Todo lo que hicimos... Todo lo que hice fue especialmente una trampa de mi felicidad personal y de la fiesta en la que vivimos. Es,

además, lo que con decepción azucarada nos explica históricamente. Nosotros éramos los hijos finales de una civilización que se acabó, y es sabido que el cultivo delirante del placer individual contiene las fuerzas de los hombres siempre que una edad muere. Y ya mostré que el movimiento modernista fue destructor. Muchos, sin embargo, tras pasamos esa fase destructora, no nos quedamos en el espíritu e igualamos nuestro paso, aunque un poco titubeante, al de las generaciones más nuevas. Pero a pesar de las sinceras buenas intenciones que ubicaron a mi obra y la deformaron mucho, la verdad, ¿no será que habré paseado apenas, eludiéndome de existir?... Es cierto que me sentía responsable por las debilidades y las desgracias de los hombres. Es cierto que pretendí regar mi obra de rocíos más generosos, ensuciarla en las impurezas del dolor, salir del limbo *ne trista ne lieta* de mi felicidad personal. Pero por el propio ejercicio de la felicidad, por la propia altivez sensualísima del individualismo, no me era más posible renegarlos como un error, aunque llegué un poco tarde a la convicción de su mezquindad.

La única observación que puede traer alguna complacencia para lo que fui, es que estaba equivocado. Juzgaba sinceramente cuidar más de la vida que de mí. Deformé, nadie imagina cuanto, mi obra – lo que no quiere decir que si no hubiera hecho eso, fuese mejor... Abandoné, traición consciente, la ficción, a favor de un hombre-de-estudio que fundamentalmente no soy. Pero es que había decidido impregnar todo cuanto hacía de un valor utilitario, un valor práctico de vida, que fuera alguna cosa más terrestre que ficción, placer estético, la belleza divina.

Pero he aquí que llego a esta paradoja irrespirable: habiendo deformado toda mi obra por un antiindividualismo dirigido y

voluntarioso, ¡toda mi obra no es más que un hiperindividualismo implacable! Y es melancólico llegar así al crepúsculo sin contar con la solidaridad de sí mismo. Yo no puedo estar satisfecho conmigo. Mi pasado no es más mi compañero. Desconfío de mi pasado.

¿Cambiar? ¿Adicionar? Pero cómo olvidar que estoy en la rampa de los cincuenta años y que mis gestos ahora ya son todos... ¿Memorias musculares?... *Ex omnibus bonis quae homini tribuit natura, nullum melius esse tempertiva morte...* Lo terrible es que tal vez sea más acertada la discreción, que volvernos por ahí maniacos de la actualidad, macaqueando las actuales apariencias del mundo. Apariencias que llevarán al hombre, por cierto, a una mayor perfección en su vida. Me rehúso a imaginar la inutilidad de las tragedias contemporáneas. El *Homo Imbecilis* acabará entregando los puntos a la grandeza de su destino.

Yo creo que los modernistas de la Semana de Arte Moderno no debemos servir de ejemplo para nadie. Pero podemos servir de lección. El hombre atraviesa una fase integralmente política de la humanidad. Nunca jamás fue tan “momentáneo” como ahora. Los abstencionismos y los valores eternos pueden quedarse para después.^[9] Y a pesar de nuestra actualidad, de nuestra nacionalidad, de nuestra universalidad, en una cosa no ayudamos verdaderamente, de una cosa no participamos: el mejoramiento político-social del hombre. Y esta es la esencia en sí de nuestra época.

Si de alguna cosa puede valer mi disgusto, la insatisfacción que me causo, es que los otros no se sienten así a la orilla del camino, espionando a la multitud pasar. Ya sea que hagan o se rehúsen a hacer arte, ciencias, oficios. Pero no se queden apenas en esto, espías de la

vida, camuflados como técnicos de vida, espiando a la multitud pasar. Marchen con las multitudes.

Para los espías nunca fue necesaria esa “libertad” por la cual tanto se grita. En los periodos de mayor esclavización del individuo: Grecia, Egipto, las artes y las ciencias no dejaron de florecer. ¿Será que la libertad es una tontería?... ¡Será que el derecho es una tontería!... La vida humana es algo más que ciencias, artes y profesiones. Y es en esa vida que la libertad tiene un sentido y el derecho de los hombres. La libertad no es un premio, es una sanción. Que ha de venir.

◆ II. Prefacio interesantísimo ◆

Traducción de Leonardo González

“Dans mon pays de fiel et d’or j’co suis la loi”.

E. Verhaeren

1 Lector:

Está fundado el Desvairismo.^[10]

*

2 Este prefacio, a pesar de interesante, es inútil.

*

3 Algunos datos. No todos. Sin conclusiones. Para quien me acepta ambos son inútiles. Los curiosos tendrán el placer de descubrir mis conclusiones, confrontando obra y datos. Para quien me rechaza, trabajo perdido explicar el qué, antes de leer, ya no aceptó.

*

4 Cuando siento el impulso lírico escribo sin pensar todo lo que

mi inconsciente me grita. Después pienso: no tanto para corregir, como para justificar lo que escribí. De ahí la razón de este Prefacio interesantísimo.

*

- 5 Además, es muy difícil en esta prosa saber dónde termina el chiste, dónde principia la seriedad. Ni yo sé.

*

- 6 Y discúlpeme por estar tan atrasado en los movimientos artísticos actuales. Soy pasadista, confieso. Nadie se puede librar de una sola vez de las teorías-abuelas de las que bebió; y el autor de este libro sería hipócrita si pretendiese representar la orientación moderna que todavía no comprende bien.

*

- 7 Un libro evidentemente impresionista. Ahora, según los modernos, un error grave el Impresionismo. Los arquitectos huyen del gótico como del arte nuevo, afiliándose, para más allá de los tiempos históricos, en los volúmenes elementales: cubo, esfera, etc. Los pintores desdeñan tanto a Delacroix como a Whistler para apoyarse en la calma constructiva de Rafael, de Ingres, del Greco. En la escultura Rodin es malo, los imaginarios africanos son buenos. Los músicos desprecian a Debussy, genuflexos delante de la polifonía catedralicia de

Palestrina y Juan Sebastian Bach. La poesía... “tiende a despojar al hombre de todos sus aspectos contingentes y efímeros, para atrapar en él la humanidad”... Soy pasadista, confieso.

*

- 8 “Este Corán no es nada más que un embrollo de sueños confusos e incoherentes. No es inspiración proveniente de Dios, sino creada por el autor. Mahoma no es profeta, es un hombre que hace versos. Que se presente con alguna señal reveladora de su destino, como los antiguos profetas”. Tal vez digan de mí lo que dijeron del creador de Alá. La diferencia cabal entre nosotros dos: Mahoma se presentaba como profeta; juzgué más conveniente presentarme como loco.

*

- 9 ¿Ya leyó a San Juan Evangelista? ¿Walt Whitman? ¿Mallarmé? ¿Verhaeren?

*

- 10 Cerca de diez años metrifiqué. rimé. ¿Ejemplo?

Artista

Mi deseo es ser un pintor - Lionardo,
cuyo ideal en piedades se acrisola;
haciendo abrirse al mundo la amplia corola
de sueño ilustre que en mi pecho guardo...

Mis ganas son, trayendo al fondo pardo
de la vida, el color de la veneciana escuela,
dar tonos de rosa y de oro, por limosna,
a cuanto haya de sierra o cardo.

Cuándo encontrar el manantial de las tintas
y los pinceles exaltados con los que pintas,
¡Veronesa! tus cuadros y tus frisos,
iré a habitar donde las Desgracias habitan;
y voy a vivir de colorear sonrisas
¡en los labios de los que imprecán o de los que lloran!^[11]

*

- 11 Los Sres. Laurindo de Brito, Martins Fontes, Paulo Setúbal, aunque no sean evidentemente de la envergadura de Vicente de Carvalho o de Francisca Júlia, publican sus versos. Y lo hacen muy bien. Podría, como ellos, publicar mis versos metrificados.

*

- 12 No soy futurista (de Marinetti). Lo dije y lo repito. Tengo puntos de contacto con el futurismo. Oswald de Andrade, llamándome futurista, se equivocó. La culpa es mía. Sabía de la existencia del artículo y dejé que saliera. Tal fue el escándalo, que deseé la muerte del mundo. Era vanidoso. Quise salir de la oscuridad. Hoy tengo orgullo. No me pesaría reingresar en la oscuridad. Pensé que se discutirían mis ideas (que ni son mías): discutieron mis intenciones. Ya ahora no me callo. Tanto

ridiculizaron mi silencio como este grito. Caminaré la vida con los brazos al aire, como *L'indifférent* de Watteau.

*

- 13 “Algunos lectores al leer estas frases (poesía citada) no comprendieron de inmediato. Creo incluso que es imposible comprender enteramente a la primera lectura pensamientos así de esquematizados sin alguna práctica. Ni siquiera en eso un poeta se puede quejar de sus lectores. En lo que estos se tornan condenables es en no pensar que un autor que firma no escribe sandeces por el simple placer de experimentar la tinta; y que, sobre esa extravagancia aparente había un sentido quizá interesantísimo, que había cualquier cosa por comprender”. Juan Epstein.

*

- 14 Hay en este mundo un señor llamado Zdislas Milner. Entretanto escribió esto: “el hecho de que una obra se aleje de preceptos y reglas aprendidas, no da la medida de su valor”. Perdóname por dar algún valor a mi libro. No hay padre que, siendo padre, abandone al hijo jorobado que se ahoga para salvar al lindo heredero del vecino. La nodriza del cuento fue una grandísima desalmada presumida.

*

15 Todo escritor cree en la valía de lo que escribe. Si lo muestra es por vanidad. Si no lo muestra es por vanidad también.

*

16 No huyo del ridículo. Tengo compañeros ilustres.

*

17 El ridículo es muchas veces subjetivo. Es independiente del mayor o menor blanco de quien lo sufre.
Lo creamos para vestir con él a quien hiere nuestro orgullo, ignorancia, esterilidad.

*

18 ¿Un poco de teoría?

Creo que el lirismo, nacido del subconsciente, acrisolado en un pensamiento claro o confuso, crea frases que son versos enteros, sin perjuicio de medir tantas sílabas, con la acentuación determinada.

El cruce es rutina para los condenados de la prisión alejandrina. Hay sin embargo un raro ejemplo de ella en este libro. El uso de la pipa...

*

19 La inspiración es fugaz, violenta. Cualquier impedimento la

perturba y hasta la enmudece. Arte que, sumado al Lirismo, da Poesía^[12] no consiste en perjudicar la enloquecida carrera del estado lírico para advertirle de las piedras y cercas de alambre del camino. Deja que tropiece, caiga y se hiera. El arte es mondar luego el poema de repeticiones fastidiosas, de sentimentalismos románticos, de pormenores inútiles o inexpresivos.

*

20 Que el arte no sea, sin embargo, limpiar versos de exageraciones coloridas. Exageración: símbolo siempre nuevo, de la vida como del sueño. Por él, vida y sueño se hermanan. Y soy consciente, no es defecto, sino medio legítimo de expresión.

*

21 “¡El viento se sienta en los hombros de tus velas!” Shakespeare. Homero ya había escrito que la tierra mugía debajo de los pies de los hombres a caballo. Pero debes saber que hay millones de exageraciones en las obras de los maestros.

*

22 Taine dijo que el ideal de un artista consiste en “presentar, más que los propios objetos, completa y claramente cualquier característica esencial y saliente de ellos, por medio de

alteraciones sistemáticas de las relaciones naturales entre sus partes, de modo que tornen esa característica más visible y dominadora”. El Sr. Luís Carlos, sin embargo, reconozco que tiene el derecho de citar lo mismo en defensa de sus “Columns”.

*

23 ¿Has reflexionado sobre la llamada “belleza horrible”?

Es una lástima. El bello horrible es una escapatoria creada por la dimensión de la oreja de ciertos filósofos para justificar la atracción ejercida por lo feo sobre los artistas en todos los tiempos. No me vengan a decir que el artista, reproduciendo lo feo, lo horrible, hace obra bella. Llamar bello a lo que es feo, horrible, solo porque está expresado con grandeza, conmoción, el arte, es desvirtuar o desconocer el concepto de belleza. Pero feo = pecado... Atrae. Anita Malfatti me hablaba el otro día del encanto siempre nuevo de lo feo. Pues Anita Malfatti aún no ha leído a Emílio Bayard: “El fin lógico de un cuadro es ser agradable de ver. No obstante, los artistas se complacen en expresar el singular encanto de la fealdad. El artista sublima todo”.^[13]

*

24 Lo bello del arte: arbitrario, convencional, transitorio – cuestión de moda. Lo bello de la naturaleza: inmutable, objetiva, natural –tiene la eternidad que la naturaleza tenga. El

arte no consigue reproducir a la naturaleza, ni es este su fin. Todos los grandes artistas, ora conscientes (Rafael de Las Madonas, Rodin de Balzac, Beethoven de la Pastoral, Machado de Assis de Brás Cubas) así como inconscientemente (la gran mayoría) fueron deformadores de la naturaleza. Donde infiero que lo bello artístico será tanto más artístico, tanto más subjetivo, cuanto más se aleje de lo bello natural. Que otros infieran lo que quieran. Poco me importa.

*

25 Nuestros sentidos son frágiles. La percepción de las cosas exteriores es débil, perjudicada por mil velos provenientes de nuestras obsesiones físicas y morales: enfermedades, prejuicios, indisposiciones, antipatías, ignorancias, hereditariadad, circunstancias de tiempo, de lugar, etc... Solo idealmente podemos concebir los objetos como actos en su entereza, bella o fea. El arte que, incluso sacando sus temas del mundo objetivo, se desarrolla en comparaciones lejanas, exageradas, sin exactitud aparente, o que señala objetos como universales, sin ninguna delimitación calificativa, tiene el poder de llevarnos a esta idealización libre, musical. Esta idealización libre, subjetiva, permite crear un ambiente de realidades ideales donde los sentimientos, seres y cosas, bellezas y defectos se presentan en su plenitud heroica, que rebasa la percepción defectuosa de los sentidos. No sé qué futurismo puede existir en quienes casi adoptan la concepción estética de Fichte. ¡Huyamos de la naturaleza! Solo entonces el

arte no se resentirá de la ridícula debilidad de la fotografía... en color.

*

26 Ya no creo que sea nada divertido eso de someternos a conmociones en un lecho de Procusto para que obtengan, a un ritmo convencional, un número convencional de sílabas. Ya en el primer libro utilicé indiferentemente, sin la obligación del regreso periódico, los diversos metros pares. Ahora también me deshago de ese prejuicio. Adquiero otros. ¿Razón para que me insulten?

*

27 Pero no desprecio los columpios bailarines de redondillas y decasílabos. Pasa que la conmoción cabe en ellos, pues entran a veces en el cabaret rítmico de mis versos. En esta cuestión de metros no soy un aliado; soy como Argentina: me enriquezco.

*

28 ¿Sobre el orden? –Me repugna, en efecto, lo que Musset llamó: “L’art de servir à point un dénoûment bien cuit”.

*

29 Existe el orden de los colegiales infantiles que salen de las

escuelas tomados de las manos, de dos en dos. Existe un orden en los estudiantes de las escuelas superiores que bajan una escalera de cuatro en cuatro escalones, chocando lindamente. Existe un orden, incluso más alto, en la furia desencadenada de los elementos.

*

30 Quien enseña Historia de Brasil obedecerá un orden que, es verdad, no consiste en estudiar la guerra del Paraguay antes de la ilustre posibilidad de Pedro Álvares. Quien canta su subconsciente seguirá el orden imprevisto de las conmociones, de las asociaciones de imágenes, de los contactos exteriores. Pasa que el tema a veces se descarrila.

*

31 El impulso clama dentro de nosotros como turba enfurecida. Sería muy divertido que a ésta se le dijese:
“¡Alto ahí! Cada quien grite a su vez; y quien tenga el argumento más fuerte, ¡guárdelo para el final! La turba es confusión aparente. Quien sabe alejarse idealmente de ella, verá el imponente desarrollo de esa alma colectiva, hablando la retórica exacta de las reivindicaciones.

*

32 ¿Mis reivindicaciones? Libertad. Uso de ella, no abuso. Sé

embridarla con mis verdades filosóficas y religiosas; porque las verdades filosóficas, religiosas, no son convencionales, como el Arte, son verdades. ¡No abuso tanto! No pretendo obligar a nadie a seguirme. Estoy acostumbrado a andar solo.

*

33 Virgilio, Homero, no usaron rima. Virgilio, Homero, tienen asonancias admirables.

*

34 La lengua brasileña es de las más ricas y sonoras. Y posee el tan admirable “ão”.

*

35 Marinetti fue grande cuando redescubrió el poder sugestivo, asociativo, simbólico, universal, musical de la palabra en libertad. Además: vieja como Adán. Pero Marinetti se equivocó: hizo de ella sistema. Es solamente un auxiliar muy poderoso. Uso las palabras en libertad. Siento que mi vaso es demasiado grande para mí, y todavía bebo en el vaso de los otros.

*

36 Sé construir teorías ingeniosas. ¿Quieres ver?

La poética está mucho más atrasada que la música. Ésta abandonó, tal vez incluso antes del siglo VIII, el régimen de la melodía cuando está muy octavada, para enriquecerse con los infinitos recursos de la armonía. La poética, con raras excepciones, hasta mediados del siglo XIX francés fue esencialmente melódica. Lo llamo verso melódico lo mismo que melodía musical: arabesco horizontal de voces (sonoridades) consecutivas, que contienen pensamientos inteligibles. Pues, si en vez de usar únicamente versos melódicos horizontales:

“Mnezarete, la divina, la pálida Phrynea

Comparece ante la austera y rígida asamblea

Del Areópago supremo...” hacemos que se secunden palabras sin conexión inmediata entre sí, estas palabras, por el hecho mismo de que no son una secuencia intelectual, gramaticalmente, se superponen unas a otras para nuestra sensación, no formando más melodías, sino armonías.

Explico mejor:

Armonía: combinación de sonidos simultáneos. Ejemplo:

“¡Arrebatos... Luchas... Flechas... Cantigas... Poblar! ...”

Estas palabras no se conectan. No forman una enumeración. Cada una es una frase, un periodo elíptico reducido al mínimo telegráfico.

Si pronuncio “Arrebatos”, como no es parte de la frase (melodía), la palabra llama la atención hacia su aislamiento y se

queda vibrando, a la espera de una frase que le haga adquirir significado y QUE NO LLEGA. “Luchas” no da ninguna conclusión a “Arrebatos” y, en las mismas condiciones, no hace olvidar la primera palabra, se queda vibrando junto a ella. Las otras voces hacen lo mismo. Así, en vez de melodía (frase gramatical) tenemos acorde arpegiado, armonía –el verso armónico.

Pero, si en vez de usar solo palabras sueltas, uso frases sueltas, creo la misma sensación de superposición, no ya de palabras (notas) sino de frases (melodías). Por lo tanto: polifonía poética. Así, en *Pauliceia Desvairada* se usa el verso melódico: “São Paulo es un escenario de bailados rusos”;^[14] el verso armónico: “La jauría... La Bolsa... Las cartas...”;^[15] y la polifonía poética (uno y a veces dos e incluso más versos consecutivos): “El engranaje tiembla... La bruña nieva...”^[16] ¿Qué tal? No olvides sin embargo que otro vendrá a destruir todo eso que construí. Para adjuntar a la teoría:

1º

- 37 Los genios poéticos del pasado consiguieron dar mayor interés al verso melódico, no solo creándolo más bello, sino haciéndolo más variado, más emotivo, más imprevisible. Algunos incluso lograron formar armonías, a veces ricas. Armonías sin embargo inconscientes, esporádicas. Pruebo la inconsciencia: Víctor Hugo, muchas veces armónico, exclamó después de escuchar el cuarteto de Rigoletto: “Hagan que pueda combinar varias frases simultáneamente y verán de lo

que soy capaz”. Encuentro la anécdota en Galli, *Estetica Della Musica*. Se non é vero...

2º

- 38 Hay ciertas figuras retóricas en las que podemos ver el embrión de la armonía oral, como en la lección de las sinfonías de Pitágoras donde, encontramos el germen de la armonía musical. Antítesis –disonancia genuina. Y si es tan apreciado, es solo porque tanto poetas como músicos siempre han sentido el gran encanto de la disonancia de la que habla G. Migot.

3º

- 39 Comentario a la frase de Hugo. La armonía oral no se realiza, como la musical, en los sentidos, porque las palabras no se fusionan como los sonidos, antes se mezclan y se vuelven incomprensibles. La realización de la armonía poética se efectúa en la inteligencia. La comprensión de las artes del tiempo nunca es inmediata, sino mediata. En el arte del tiempo, coordinamos actos consecutivos de memoria, que asimilamos en un todo final. Este todo, resultante de sucesivos estados de conciencia, da la comprensión final, completa de la música, la poesía, la danza terminada. Victor Hugo erró al querer lograr objetivamente lo que se hace subjetivamente, dentro de nosotros.

4º

- 40 Los psicólogos no admitirán la teoría... Y les responderán con

“Solo-quien-ama”^[17] de Bilac. O con los versos de Heine de los que Bilac tomó el “Solo-quien-ama”. Sin embargo: si alguna vez sucedió por casualidad en tu vida, un evento fuerte, imprevisto (ya te sucedió, naturalmente) recuerda el tumulto desordenado de las muchas ideas que en ese momento te turbaron el cerebro. Estas ideas, reducidas al mínimo telegráfico de la palabra, no tenían un seguimiento, porque no formaban parte de ninguna oración, no tenían respuesta, solución, continuidad. Vibraban, resonaban, se amontonaban, se superponían. Sin conexión, sin concordancia aparente –aunque hayan nacido del mismo evento– formaban, por la rápida sucesión, verdaderas simultaneidades, verdaderas armonías acompañando la melodía enérgica y amplia del acontecimiento.

5º

- 41 Bilac, en *Tarde*, efectúa muchas veces un intento de armonía poética. De ahí, al menos en parte, el estilo nuevo del libro. Descubrió, para la lengua brasileña, la armonía poética, empleada raramente antes de él (Gonçalves Dias, genialmente, en la escena de la pelea, *Y –Juca– Pirama*). El defecto de Bilac fue no sistematizar el invento; sacar provecho de él. Su defecto se explica históricamente: *Tarde* es un apogeo. Las decadencias no vienen después de los apogeos. El apogeo ya es la decadencia, porque al estar estancado no puede contener en sí mismo un progreso, una evolución ascendente. Bilac representa una fase destructiva de la poesía; porque toda perfección en el arte significa destrucción. Imagino tu espanto, lector, al leer esto. No tengo tiempo para explicarte: estudia si

quieres. Nuestro primitivismo representa una nueva fase constructiva. A nosotros nos compete esquematizar, sistematizar las lecciones del pasado. Regreso al poeta. Él hizo como los creadores del Organum medieval: aceptó armonías de cuartos y quintos, despreciando tercios, sextos, todos los demás intervalos. El número de sus armonías es muy limitado. Así, “... el aire y el suelo, la fauna y la flora, la hierba y el pájaro, la piedra y el tronco, los nidos y la hiedra, el agua y el reptil, la hoja y el insecto, la flor y la bestia”^[18] da la impresión de una serie larga y monótona de propiedades medievales, tediosa, excesiva, inútil, incapaz de sugerir al oyente y darle la sensación del crepúsculo en el bosque.^[19]

*

- 42 Lirismo: estado efectivo sublime –vecino de la sublime locura. La preocupación por la métrica y la rima perjudica la naturalidad libre del lirismo objetivado. Por eso los poetas sinceros confiesan no haber escrito nunca sus mejores versos. Rostand por ejemplo: y, entre nosotros, más o menos, el Sr. Amadeu Amaral. Tengo la felicidad de escribir mis mejores versos. No puedo hacer nada mejor que eso.

*

- 43 Ribot dijo en alguna parte que la inspiración es un telegrama cifrado transmitido por la actividad inconsciente a la actividad consciente que lo traduce. Esa actividad consciente puede ser

repartida entre poeta y lector. Así aquel no acorta y desmenuza fríamente el momento lírico, y bondadosamente ofrece al lector la gloria de colaborar en los poemas.

*

44 “El lenguaje admite la forma dudosa que el mármol no admite”.
Renan.^[20]

*

45 “Entre el artista plástico y el músico está el poeta, que se acerca al artista plástico con su producción consciente, mientras alcanza las posibilidades del músico en el fondo oscuro del inconsciente”. De Wagner.

*

46 Percibiste cómo estoy acostumbrado a andar solo...

*

47 Don Lirismo, al desembarcar de El Dorado del Inconsciente en el muelle de la tierra del Consciente, es inspeccionado por la visita médica, la Inteligencia, que lo limpia de los macaquitos y de toda, cualquier enfermedad que pueda propagar la confusión, la oscuridad en la territa progresista. Don Lirismo sufre otra visita aduanera, descubierta por Freud, quien la

llamó Censura. ¡Soy contrabandista! Y estoy contra la ley de vacuna obligatoria.

*

48 Parece que soy todo instinto ... No es cierto. Hay en mi libro una marcada tendencia intelectualista, y no me desagrada. ¿Qué quieres? Logro pasar mis sedas sin pagar regalías. Pero es psicológicamente imposible deshacerme de las inyecciones y los tónicos.

*

49 La gramática surgió después de que se organizaron las lenguas. Pasa que mi inconsciente no sabe de la existencia de gramáticas, ni de lenguas organizadas. Y como Don Lirismo es un contrabandista...

*

50 Percibirás fácilmente que si en mi poesía la gramática a veces es despreciada, no sufre graves insultos en este Prefacio interesantísimo. Prefacio: un cohete de mi yo superior. Versos: paisaje de mi yo profundo.

*

51 ¿Pronombres? Escribo brasileño. Si uso la ortografía

portuguesa es porque, sin cambiar el resultado, me ofrece una ortografía.

*

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

*

53 Sé por demás que puede ser un artista moderno quien se inspire en la Grecia de Orfeo o la Lusitania de Nun'Álvares. Reconozco más la existencia de temas eternos, susceptibles de inspirar afecto por la modernidad: universo, patria, amor y la presencia-de-los-ausentes, ex-gozo-amargo-de-infelices.

*

54 Tampoco quise intentar el primitivismo bizco y no sincero. En realidad, somos los primitivos de una nueva era. Estéticamente: busqué entre las hipótesis formuladas por psicólogos, naturalistas y críticos sobre los primitivos de las eras pasadas, una expresión más humana y libre del arte.

*

55 El pasado es lección para meditar, no para reproducir.

“E tu che se costí, anima viva,
Partiti da cotesti che son morti”.

*

56 Por muchos años me busqué a mí mismo. Me encontré. Ahora no me digan que estoy buscando originalidad, porque ya descubrí dónde estaba ella, me pertenece, es mía.

*

57 Cuando uno de los poemas de este libro se publicó, mucha gente me dijo: “no entendí”. Sin embargo, hubo personas que me confesaron: “entendí, pero no sentí”. Mis amigos... Me di cuenta más de una vez que sentían, pero no entendieron. Evidentemente mi libro es bueno.

*

58 Un escritor de renombre dijo de mis amigos y de mí que éramos genios o bestias. Creo que tiene razón. Sentimos, tanto mis amigos como yo, el anhelo del faro. Si fuéramos tan ovejas al punto de tener una escuela colectiva, ésta sería sin duda el “Farolismo”. Nuestro deseo: iluminar. La extrema izquierda en la que nos ubicamos no permite un término medio. Si somos

genios: señalaremos el camino a seguir; bestias: los naufragios a evitar.

*

59 Canto a mi manera. ¿Qué me importa si no me entienden? ¿No tengo la fuerza suficiente para ser universal? Paciencia. Con los diversos laúdes que he construido, me voy de esta selva salvaje de la ciudad. Como el hombre primitivo cantaré solo al principio. Pero el canto es un agente simpático: hace renacer en el alma de un otro predispuesto o apenas sinceramente curioso y libre, el mismo estado lírico provocado en nosotros por alegrías, sufrimientos, ideales. Siempre he de encontrar también alguno, alguna que se arrullarán con la cadencia libertaria de mis versos. En ese momento: como un nuevo Anfión moreno y cuatro-ojos, haré que las propias piedras se reúnan en murallas con la magia de mi canto. Y adentro de esas murallas esconderemos a nuestra tribu.

*

60 Mi mano escribió al respecto de este libro que “no tenía y no tiene intención de publicarlo”.^[21] *Jornal do Comércio*, 6 de junio. Lee la frase de Gourmont sobre contradicción: 1º volumen de las *Promenades Littéraires*. Rui Barbosa tiene una hermosa página sobre ella, no recuerdo dónde. También hay palabras en Juan Cocteau. *La Noce Massacrée*.

*

61 Pero todo este prefacio, con todo el disparate de las teorías que contiene, no vale cosa alguna. Cuando escribí *Pauliceia Desvairada* no pensé en nada de esto. Pero les garantizo que lloré, que canté, que me reí, que grité... ¡Yo vivo!

*

62 Además, los versos no se escriben para la lectura de ojos mudos. Los versos se cantan, se aúllan, se lloran. Quien no sepa cantar, que no lea el “Paisaje n ° 1”. Quien no sepa aullar, que no lea “Oda al burgués”. Quien no sepa rezar, que no lea “Religión”. Despreciar: “La Escalada”. Sufrir: “Colloque Sentimental”. Perdonar: la canción de cuna, uno de los suelos de “Mi Locura”, de las “Enfibraturas do Ipiranga”. No sigo. Me repugna dar la llave de mi libro. Quien sea como yo tiene esa llave.

*

63 Y está acabada la escuela poética. “Desvairismo”.

*

64 En el próximo libro fundaré otra.

*

65 Y no quiero discípulos. En el arte: escuela = imbecilidad de muchos para vanidad de uno solo.

*

66 Podría haber citado a Gorch Fock. Me evitaba el “Prefacio interesantísimo”. “Toda canción de libertad viene de la cárcel”.

◆ III. La poesía en 1930 (1931) ◆

Traducción de Karina Montserrat Valladares Figueroa

El año de 1930 ciertamente queda señalado en la poesía brasileña por la aparición de cuatro libros: *Alguma Poesía*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt, y *Poemas*, de Murilo Mendes. Todos son poetas hechos, y aunque dos de ellos solo aparezcan ahora con sus primeros volúmenes, desde hace mucho podían ser poetas de libro. Pero quisieron escapar de los desastres casi siempre fatales de la juventud. Si hicieron y hacen versos ya no es porque sean jóvenes, sino porque son poetas.

Esa me parece una de las lecciones literarias del año. Cuatro libros de poetas en la fuerza del hombre. Se acabaron las inconveniencias de la aurora. La poesía brasileña ha sufrido mucho por estas inconveniencias, principalmente la contemporánea, en la que el permiso de no metrificar hizo imaginar a mucha gente que nadie necesita tener más ritmo y basta adjuntar frases fantasiosamente enfiladas para hacer verso libre. Los chicos se han aprovechado de esa aparente facilidad, que de hecho era una dificultad a más, pues, desprovisto el poema de los encantos exteriores del metro y la rima, quedaba apenas... el talento. Y ya espanta, un poco dolorosamente, ese montoncito travieso de libros

de jóvenes, cosa inútil, rostros más o menos ruborizados, excesiva promesa, resumido: bambochada que no resiste a la primera barrida del tiempo.

Por ley debería estar prohibido que un individuo menor de edad, quiero decir, sin por lo menos 25 años, publique un libro de versos. La poesía es un gran mal humano. Ella solo tiene el derecho de existir como la fatalidad que es, pero esta fatalidad apenas se prueba a sí misma después de pasadas las inconveniencias de la aurora. Los jóvenes tienen muchos caminos por donde volver eficaces sus falsas actividades: conversan con el pueblo y lo relatan, describen detalladamente fiestas regionales, o se inundan con artículos de alabanzas a los poetas adorados. Poesía no. Escriban si quieren, pero no se crezcan. El resultado de ese precipitado crecimiento de las inconveniencias de la aurora, reflexionando bien, fue desastroso para el movimiento contemporáneo de nuestra poesía. Una tonta desritmación, una pavorosa falta de contribución personal, y sobre todo la contumaz conversión desmoralizante de la temática de que los más viejos estaban trabajando con fatiga, vacilaciones y muchos errores.

Hablé en la desritmación de los versos de los jóvenes... Lo que después salta a la vista, en estos poetas de 1930, es la cuestión del ritmo libre. Verso libre es justo la adquisición de ritmos personales. Está claro que, si salimos de la impersonalización de las métricas tradicionales, no es para sustituir un encanto socializador por un vacío individual. El verso libre es una victoria del individualismo... Aprovechemos al menos esa victoria. Y es en eso que sobresalen las contribuciones de Manuel Bandeira y Augusto Frederico Schmidt.

Libertinagem es un libro de cristalización. No de la poesía de Manuel Bandeira, pues este libro confirma la grandeza de uno de nuestros mayores poetas, sino de su psicología. Es el libro más individual de Manuel Bandeira de cuantos publicó el poeta. Además, él tampoco alcanzó nunca con tanta nitidez sus ideales estéticos, como en la confesión (Poética, pág. 23) de ahora:

Estou farto de lirismo comedido

Do lirismo bem comportado...

(.....)

Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.^[22]

Entendámonos: liberación personal.

Esa cristalización de Manuel Bandeira se nota muy particularmente por la rítmica y la elección de los detalles provocadores del estado lírico. Manuel Bandeira recuerda a esos amantes bien casados que, después de tanta convivencia, se acaban pareciendo físicamente el uno al otro. Así, su rítmica de él acabó pareciéndose al físico de Manuel Bandeira. Rara, una franca dulzura de movimiento. Ritmo todo de ángulos, incisivo, con versos atravesados, entradas bruscas, sentimientos en astillas, gestos quebrados, ninguna ondulación. La famosa cadencia oratoria de la frase desapareció. En ese sentido, Manuel Bandeira es el poeta más *civilizado de Brasil*; no solo por el abandono total del adorno agradable, sino también por ser el más... tipográfico de cuantos poseemos que son buenos. Quiero decir; si todos consideráramos en la Poesía la manera de realizarla, desde el grito inicial a la poesía cantada, a la manuscrita que se guarda en la memoria, a la recitada

con acompañamiento, a la declamada, a la poesía, en fin, concebida exclusivamente para la lectura con ojos mudos: Manuel Bandeira es de entre nuestros poetas vivos el que prescinde más del sonido. Su poesía, entre la infinita mayoría actual, es poesía para la lectura. Obsérvese la aspereza rítmica de uno de los poemas más suaves del libro, cómo los versos son “intratables”, incapaces de encajarse uno con el otro para crear el entrelazamiento de un columpio cualquiera.

*Quando eu tinha seis anos
Ganhei um porquinho da Índia
Que dor de coração eu tinha
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão
(.....)
O meu porquinho da índia foi a minha primeira namorada.*^[23]

La inutilidad del sonido organizado en movimientos es evidente. Y cité el verso largo final para mostrar toda la aspereza rítmica del poeta. Aspereza muy característica, tanto que si estudiáramos ese verso por sus pausas cadenciales, nos encontraríamos delante de los versos más suaves de la lengua: la redondilla y el decasílabo:

*O meu porquinho da Índia (7 sílabas)
Foi a minha primeira namorada (10 sílabas)*

En una poesía emocionante por su simplicidad de expresión, que acoge mil símbolos fieles, O Cacto, el último verso refleja bien el ritmo actual de Manuel Bandeira: *Era belo, áspero, intratável.*^[24]

Además, se da también una lucha permanente entre esa esencia “intratable” del individuo Manuel Bandeira y lo lírico que hay en él. De esto viene el curioso dualismo que percibimos en su obra, pasando de juegos con valor absolutamente personal, de un detalle a veces pueril (en el sentido etimológico de la palabra), difícil de comprender o de sentir con intensidad para quien no se privó con el hombre, las profundas concepciones de una belleza extremada y de interés general. Un interés en el que no entra más el conocimiento personal del poeta, o la coincidencia psicológica con él. Las mejores obras del poeta, “Andorinha”, “O Anjo da Guarda”, “A Virgem Maria”, “Evocação do Recife”, “Teresa”, “Noturno da Rua da Lapa”, para citar apenas el *Libertinagem*, son las poesías en las que, por más personales que sean los asuntos y detalles, más se despersonaliza el poeta, es más todo el mundo y es menos característicamente ritmado. La propia “Evocação do Recife” dirigida a la intimidad de la familia que es nombrada (Totônio Rodrigues, dona Aninha Viegas), es la manera por la que todos nosotros amamos el lugarcito natal. En dos de ellas, que ahora cito: “Poema de Finados” y “Vou-me embora pra Pasárgada”, el poeta se generaliza tanto, que vuelve a los ritmos menos individualistas de la metrificación, como ya había hecho en las cantigas de los “Sinos” y de “Berimbau”, en *Ritmo Dissoluto*.^[25]

Es muy curioso observar que con “Vou-me embora pra Pasárgada”, Manuel Bandeira dio, después de todo, la primera obra poética de un estado de espíritu bastante común en los poetas brasileños de hoy. Ya el inicio de ese título/refrán que recorre la poesía es de una unanimidad brasileña muy grande. En los poetas románticos el tema del exilio y del deseo de volver es frecuente. Con el neoromanticismo de nuestros parnasianos, el tema de los barcos,

de las velas que parten y “no vuelven más” fue sustituyendo al ave que volvía o quería volver al antiguo nido. En el... neoneoromanticismo de los contemporáneos, el desprendimiento voluptuosamente doloroso, la liberación de la vida presente, que se resume en la noción de partir, se encontró frecuentando con insistencia significativa a la nueva poesía. Eso no se nota tanto en las poesías de viaje, *comunsísimas* en cualquiera de nuestros versolibristas, como en la clara declinación del deseo de partir. En Augusto Frederico Schmidt ese deseo de partir (o más bien: el de abandonar aquello en lo que se está) es una constante obsesión. Ahora bien, en Manuel Bandeira, el fenómeno se particulariza más por el empleo propio de la frase “vou-me embora”. Si por lo menos en dos poetas contemporáneos más, de los que me acuerdo por el momento, la frase fue empleada con sistematización consciente y no como valor episódico, el “vou-me embora” es aún una obsesión del popular quarteto nacional. Me replicarán que sería más acertado decir quarteto portugués. Puedo aceptar que, como lugar común poético, la frase nos habría llegado de Portugal. Aparece, además, en todo el folklor de origen ibérico. Por lo tanto, el “vou-me embora” es mucho más frecuente en el quarteto brasileño que el portugués, donde, como pretendo demostrar con un estudio futuro, el tema de la partida, muchas veces, es traducido por “adeus”^[26] –lo que parece indicar que la noción de partir es mucho más nostálgica en Portugal, donde más frecuentemente se convierte en un sentimiento de despedida, al grado que entre nosotros sería más egoísta y desamorosa (lo que concuerda con nuestro ya tan reconocido individualismo), convertida en el sentimiento de abandonar aquello en que se está. Sirviéndose pues de esa constancia nacional, Manuel

Bandeira la hizo coincidir con un buen estado de espíritu de nuestros poetas contemporáneos, incontestablemente menos filosofantes que los de las dos anteriores generaciones espirituales (Bilac, Raimundo Corrêa, Amadeu Amaral, Rosalina Coelho Lisboa, Ronald de Carvalho, Hermes Fontes), sin embargo, más en contacto con la vida cotidiana y más deseosos de convertirla en una práctica de felicidad. Incapaces de encontrar la solución, surgió en ellos esa amarga voluntad de encogerse de hombros, de no amolarse, de emprender una fiesta de liberación moral y física de toda especie. Voluntad transitoria, episódica, no tiene dudas, lo más importante es que ese “valemadrismo” medio chistoso resultó en algunos momentos significativo en la poesía o en la evolución espiritual de ciertos poetas contemporáneos brasileños. Un último análisis: el tema de “Vou-me embora pra Pasárgada”, es el mismo que está cantado en las “Danças”, de Mário de Andrade, y en especial es lo que dicta el diapasón básico de los *Poemas de Bilú*, de Augusto Meyer. Se percibe un eco suyo en algunos poemas de Sergio Milliet y de Carlos Drummond de Andrade, para finalmente transformar su estado de espíritu en constancia psicológica, independiente de la conciencia, en toda la obra de Murilo Mendes. Hice esta digresión para mostrar cuánto perdió Manuel Bandeira de sí mismo, para darle a un tema usual de nuestros poetas de ahora su cristalización más perfecta. Será, tal vez, la ironía de la suerte contra ese gran lírico tan intratiblemente individualista eso de ser tan más gran poeta cuanto menos Manuel Bandeira...

Carlos Drummond de Andrade, también de un individualismo exacerbado, nos dio un libro que revela a un individuo excesivamente tímido. Ya eso se transparenta por su rítmica,

inaferrable, disfrazada. De ahí una riqueza de ritmos muy grandes, pero por lo tanto psicológicamente casi desconcertante. Es el más rico en ritmos de estos cuatro poetas. Sus sutilezas alcanzan a veces el arte afiligranado de Guilherme de Almeida. Así, por ejemplo, en aquel curioso caso de “Fuga” en que, aparte del primer cuarteto de la pág. 94 aparece todo en versos de nueve sílabas, aunque contenga uno de ocho y otro de diez, la siguiente estrofa, toda en octosílabos, termina con un decasílabo:

E todo mundo anda –como eu– de luto.^[27]

Verso habilísimo que, a pesar de sus diez sílabas y posible acentuación como decasílabo romántico es aun así un octosílabo, ya que el paréntesis reflexivo “como eu” funciona también como un, por así decirlo, paréntesis rítmico –preservando la unidad métrica del cuarteto.

Hay también en Carlos Drummond de Andrade un claro compromiso entre el verso libre y la metrificación. Sus versos cortos asumen, en su infinita mayoría, la función de versos medidos, al contener nociones generalmente completas y acentuaciones tradicionales, pero no me parece que en este poeta la utilización del verso medido, sistematizada en tantos poemas, sea una tendencia para socializarse como con Augusto Frederico Schmidt, o para generalizarse más, como con Manuel Bandeira. Con la excepción, quizá, del caso de la “Cantiga do Viúvo”^[28], el empleo de la metrificación proviene, en él, de una íntima voluntad de aniquilarse, de esconderse, de reaccionar por medio de movimientos ostensivamente melodiosos y aparentemente alegres y cómicos

(siempre el “Vou-me embora pra Pasárgada”...) contra su inenarrable incapacidad para vivir. Y lo que él mismo resume además en aquel dar de hombros con el que termina “Toada do Amor”:

*Mariquita, dá cá o pito,
No teu pito está o infinito*^[29] (pág. 24)

El análisis de *Alguma Poesía* ofrece una buena medida psicológica del poeta. Desearía no conocer íntimamente a Carlos Drummond de Andrade para encontrar mejor desde el libro al tímido que es él. Para que él se ajuste, haría falta que no tuviese ni la sensibilidad ni la inteligencia que posee. Entonces saldría como uno de esos tímidos solo tímidos, tan comunes en la vida, vencidos sin saber lo que son, ¡cuya absoluta mediocridad acaba haciéndolos felices! Pero Carlos Drummond de Andrade, tímidísimo, es al mismo tiempo inteligentísimo y sensibilísimo. Cosas que se contrarían con ferocidad. Y su poesía es hecha toda de ese combate. Poesía sin agua corriente, sin deshilar ni concatenar de ideas y estados de sensibilidad, a pesar de estar construida toda bajo la gestión de la inteligencia. Poesía hecha de explosiones sucesivas. Dentro de cada poema las estrofas, a veces los versos, son explosiones aisladas. La sensibilidad, el golpe de inteligencia, las caídas de la timidez se interseccionan con los saltos. Fíjense en el final del “Poemas das Sete Faces”.

*Meu Deus, porque me abandonaste
Se sabias que eu não era Deus
Se sabias que eu era fraco.*

*Mundo, mundo, vasto mundo,
Se eu me Chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução.*

*Mundo, mundo, vasto mundo
Mais vasto é meu coração.*

*Eu não te devia dizer
Mas essa lua
Mas esse conhaque
Põe a gente comovido como o diabo.^[30]*

Toda la timidez del poeta se destila del primer terceto. Luego viene la explosión de la sensibilidad en la quintilla siguiente con una fatiga que provoca asonancias, asociaciones de imágenes y el verso sublime (pero intelectualmente tonto) “seria uma rima, não seria uma solução”. ^[31] Y el diablo de la inteligencia explota en el cuarteto final: el poeta pretende disfrazar el estado de sensibilidad en el que se encuentra, hace un chiste haciéndose el de valiente, algo muy de tímido y observa *con verdade* (pura inteligencia, pues), las reacciones del ser ante el mundo exterior. Esa poesía de arranque, que no se deberá confundir con la superposición de datos objetivos que nos vino de Whitman, es sistemática en todo el libro.

Sería preferible, tal vez, que Carlos Drummond de Andrade no fuera tan inteligente... La reacción intelectual contra la timidez ya está más que observada: provoca amargor, provoca *humour*, provoca el hacer gracia sin franqueza, ni alegría, ni salud. En Carlos Drummond de Andrade provocó todo eso. La amargura no hizo mal

y fue un valor a más. Ni el *humour*, ya que poesías como “Fuga”, “Toada de Amor”, “Quadrilha”, “Família”, son de lo mejor en poesía de *humour*. Y en todo instante uno se topa con excelentes notaciones humorísticas, como el final de “São João D’El Rei”:

E todo me envolve

Uma sensação fina e grossa^[32]

o casi todas las estrofas de “Fantasía”, principalmente las anotaciones sobre el Diablo que me recordaron a Shelley. Pero donde la inteligencia perjudicó al poeta y lo deformó enormemente, fue en hacer que él se adhiriera a los poemas cortos hechos para darnos risa, el poema-coctel, el “poema-chiste”, en la expresión feliz de Sergio Milliet. El poema-chiste es uno de los mayores defectos que le han impuesto a la poesía brasileña contemporánea. Antes que nada, eso es muy fácil: hay unas cuantas centenas de creadores de chistes por ahí. Creo de verdad que los poemas-chistes (Manuel Bandeira también cayó, a veces, en esa precariedad) son la única restricción de valor permanente que se pueda hacer a *Alguma Poesia*. Culpa integral de la inteligencia. De la inteligencia incapaz y fatigada (¡“vou-me embora pra Pasárgada”! ...). No es más *humour*. No es todavía la sátira. No creo que esos poemas puedan aportarle alguna cosa al poeta. Y por ellos será aplaudido en los círculos de los medio-literarios de las academias y cafés, lo que es positivamente una desgracia.

Así, incapaz y frágil frente a la vida (véase el admirable “No meio do Caminho”), era natural que la poesía de Carlos Drummond de Andrade se ampliase con un mayor detallado individual. De hecho, la

caracterización psicológica de *Alguma Poesía* no asume apenas verdades totales del individuo, como la de *Libertinagem*, sino que desciende a particularizaciones interesantísimas. Dos secuestros^[33] hay en el libro, al menos dos, que me parecen muy curiosos: lo sexual y lo que llamaré “de la vida ñoña”.^[34] Al secuestro de la vida ñoña, Carlos Drummond de Andrade lo logró sublimar mejor. A lo sexual no; no lo transformó líricamente: prefirió romper obsecuente en contra de la preocupación y de las luchas interiores, mintiendo y escondiéndose. El suave cantor del “Rei de Sião”, el ángel de “Purificação”, el humorista de tantas ironías, el paciente de su propia casa, del receso familiar, de la vida ñoña, se convirtió en un grosero, en un ostensivo libertino. El libro está lleno de anotaciones sensuales, a veces sutiles como la de la piel picada por mosquitos, o la del diente de oro de la bailarina, otras veces maleducados como la de las tetas. Pero donde el secuestro irrumpe con probada abundancia es en que el libro está lleno de muslos y especialmente de piernas (págs. 10, 36, 62, 141, 144, 136, 117, 113, 110).

Aún así no encontré referencia, entre las civilizaciones antiguas y primarias, de ese desvío de la mirada masculina, universal en la Civilización Cristiana, con la que los hombres juzgan las cualidades buenas de una... pieza, viéndole las piernas. La explicación del uso de las faldas me parece insuficiente. Debe haber en esa costumbre un condicionamiento del ser sexual con las prohibiciones de los Mandamientos, una especie de *bluff*: el cristiano farolea a la ley con una deliciosa inocencia. Carlos Drummond de Andrade también fue víctima de ese desvío de la mirada cristiana, pero con una curiosa deformación subconsciente. No creo que él sea en la vida ese grosero, que señalan tantas piernas evocadas. Lo que él quiso fue

violentar la delicadeza innata, maltratar todo lo que era más susceptible en su sensibilidad, liberar las tendencias sexuales, embriagarse en ellas, alborotar piernas y más piernas, para vencerse interiormente. Ser grosero, ser realista, ya que no encontraba (por causa de la propia timidez), una salida delicada o humorística para el caso. Y eso culmina, pág. 110 (¡“pernas” tres veces!), en la grosería bien conmovedora con la que estaba jugando al violento sensual, no logró vencer las delicadezas íntimas y en vez de decir que la mujer no pasa de un sexo (que es lo que él quería gritar malvadamente), exclamó: “Todas são pernas!”.^[35]

El secuestro de la vida ñoña es artísticamente más valioso. Representa la lucha entre el poeta, que es un ser de poca acción, muy empleado público, con familia, pueblerino y en paz, en fin, el “bostezo de felicidad”, como él mismo lo describió, y las exigencias de la vida social contemporánea que ya iba alcanzando al Brasil de las capitales, el ser socializado de mucha acción, eficaz para la sociedad, más público que íntimo, con mayor rayo de acción que el cumplimiento del deber en la familia y en el empleo. El poeta adquirió una conciencia penosa de su inutilidad personal y de la inutilidad social y humana de la “vida ñoña”, pero la tragedia era menos individualista. El poeta puede no atribuir a ella la importancia personal que le daba al caso sexual, y consiguió poetizar mejor, hacer de eso más lirismo y más poesía. Creó poemas de pura sensibilidad nostálgica (“Infância”), complaciente (“Sweet Home”), irónica (“Cidadezinha Qualquer”), o humorística (“Família” y “Sesta”). Aún “Chopin” y la eterna “Cantiga do Viúvo” se enmarcan bien en el ciclo. Otro poema del ciclo, este curiosísimo también es “Sinal de Apito”, de una pureza impresionante, en el que la “vida ñoña”

aparece convertida en valor social, pero más vengativamente reducida, finalmente a un simple maquinismo material de gestos y señas. Y finalmente, como clímax del secuestro, viene la “Balada do Amor através das Idades”. Ahora, el caso es admirablemente expresivo. El poeta se venga de la “vida ñoña” poniendo magníficos suicidios y estruendosos martirios en casos de amor de diferentes épocas pasadas, menos en la contemporánea, en la que hace al amor darse en matrimonio, en aburguesamientos, en... “vida ñoña”: es él. El poeta no hace más que retratarse “através das idades”. Las dificultades con las que tuvo que luchar (no soy indiscreto, pues pequeñas, como las de él, todos las tenemos), él las exageró líricamente y transportó a épocas *ya pasadas*, al paso que, en la contemporánea, dibujó la cosa más fácil, pronto acabada, *como deseaba para sí*. Un documento precioso de psicología.

Augusto Frederico Schmidt, dándonos en 1930 el *Pássaro Cego*, se llevó dos años para publicar el mismo número de obras que Manuel Bandeira publicó en 13. Eso determina al poeta. Es tierra de paulhalho: [36] numeroso, vasto y voluptuosamente desperdiciado. Y así es su rítmica. El poeta, descendiente de judíos y que supo sacar de ese origen temas y caracterizaciones de poesía, es más propiamente un asiático. Actuando dentro de las calenturas más sensuales, todo en él reviste las delicias de esa magnificencia oriental. En sus frases hay cosas a veces posiblemente irritantes, que ni el abuso de las repeticiones, las complicaciones pedantes de sintaxis, la religiosidad sin discreción, la forma no oratoria, pero declamatoria, el exiguo sentido de contemporaneidad, todo, en fin, lo que parece hecho para desvalorizar, lo valora. Asume un don de necesidad que infunde respeto. La verdad, las 32 manías que componen el material de su

poesía, si bien ostensivas y dispuestas sin la mínima delicadeza de corazón^[37], adjuntan un gran tamaño de carácter a la obra del poeta, y dejan de ser manías para volverse aspectos de ella.

Según el punto de vista técnico, Augusto Frederico Schmidt supo con rara habilidad y desde el primer libro, escoger en la lección histórica de la poesía brasileña cuántas constancias fueran capaces de darle fisionomía propia y tradicional. Eso es importante que lo observemos porque incide en el orientalismo del poeta. Otros también fueron a buscar a través de Brasil constancias que los tradicionalizaran. Pero lo que los otros iban a buscar en la lección del pueblo popular, Augusto Frederico Schmidt iba a buscarlo en la poesía burguesa, lo que lo demuestra bien pachá, bien mandarín. Además, es un católico de acción y necesariamente había de demostrar exasperación monárquica. Pero yo, que un tiempo le censuré ciertas manías, ya no las censuro más. Son parte esencial de ese torrente majestuoso, y a pesar de majestuoso siempre suave, de su poesía. Largas monotonías, muslos odalisquísimos, pesados bailes rituales, dulces con mucha azúcar, sedas que son paredes de lo gruesas... Y siempre Dios. Un Dios poco amable, más bien jesuítico, bonito, voluminoso y de una violencia sincera. Por todo eso, Augusto Frederico Schmidt es de entre nuestros poetas contemporáneos, el que mejor sabe dar cadencia. Obsérvese este final de la admirable “Profecía”:

*Se não obedeceres à escolha do Senhor, será melhor
Que os animais ferozes dividem teu corpo em pedaços.
Que o mar te atire de encontro aos rudes rochedos
E desabem sôbre tua cabeça tôdas as desditas.*

*Fortifica bem teu espírito atormentado.
Tira da tua fraqueza o teu grande heroísmo.
Abandona tôda a poesia do mundo que é inútil
Pois a beleza distrai os homens e os diminue.
Deixa o teu corpo fechado para todas as volúpias.
Que a noite abandone teu corpo cansado,
Porque teu papel é maior que tu mesmo – e o precisas cumprir!^[38]
(pág. 34).*

Así ritmado, sutil en la tendencia al verso largamente voluptuoso en que la propia extenuación del respiro dificulta la vivacidad de la idea (siempre lenta en el poeta); tan sutil al punto de ser lento en muchos versos cortos, por la disposición sintáctica:

*Avistou a cidade distante,
Iluminada, ardia, como em chamas...^[39] (pág. 15).*

por la intercalación de pedazos en la célula rítmica:

*Um dia passa, outro dia
E os dias todos passando vão
A minha mocidade há-de passar em breve
Só terei cinzas no coração^[40] (pág. 123).*

y aún por el uso de entroncamiento y de las palabras arcaicas que interceptan la corriente de la naturalidad, tenemos que reconocer que Augusto Frederico Schmidt va tendiendo para el verso metrificado. Está claro que eso era necesario para un poeta de alma

mesiánica (sin ninguna intención peyorativa), católico por naturaleza y de fe. Si a muchos les parecerá que el poeta fue a buscar en los ritmos impares del romanticismo (“Tristão de Ataíde”), en la elección de dicciones románticas, de sintaxis alrevesadas, de palabras viejas, un romanticismo nuevo, a mí me parece que todas esas normas que usó proveen de tendencias más lógicas. En realidad, él no fue a buscar nada de nadie, no, ni se hizo bajo el signo de Casimiro de Abreu,^[41] antes: sus tendencias lo habían llevado a los usos antiguos (muchos son hasta parnasianos: el entroncamiento, la evocación de la *sublime porta*, pág. 169), por aquella parte fatal y unaninizadora de las religiones, en que las que se aferran al pasado con lo inamovible de la Ley y del Rito. No me emparejo con esto, a los que consideran paralizadoras las religiones. Pero es innegable que Dios no requiere ni progreso ni evolución. Lo inamovible de la Ley y del Rito no es más que la proyección mimética de Dios dentro de la vida terrestre, un contraste brutal. Esas renovaciones, esos fantasmas antiguos que adornan la poesía de Augusto Frederico Schmidt, tienen una verdadera función litúrgica dentro de ella.

Un aspecto esencial del poeta es el empleo de las monotonías de la obsesión (“Abram as Portas”, “Menina Morta”), repitiendo ideas, palabras, frases con una paciencia asiática. Hay poemas en los que las estrofas tienen un valor emotivo por ser variantes mínimas de una idea única. Augusto Frederico Schmidt valora ese proceso del tema con variaciones, a veces, muy bien. Aún más: la condescendencia en la repetición de ciertos asuntos como lo romántico, de la muerte, lo religioso, de la profecía, lo modernista, de lo brasileño (*Canto do Brasileiro*,^[42] *Novo Canto do Brasileiro*^[43]) –cosas en las que otro podía demostrar insatisfacción por la realización anterior– en

Augusto Frederico Schmidt son valores ecuatoriales, son también condescendencia, complacencia, conformismo con sus propios descubrimientos. El favor que concede a la tristeza, sin un grito más lacerante, sin un sarcasmo, sin una irregularidad psicológica más encarnada (estamos en las antípodas de Manuel Bandeira), prueba en el poeta un áureo y sonoro conformismo. Sus propias insatisfacciones y remordimientos religiosos, colados a través de esa manera general de ser, toman irrefragablemente un aire de Arte Puro que los inmoviliza. Al final de un lamento que podía arrugar, estamos gozando. Y es, pues, curioso constatar que, aunque su poesía clama caídas de conciencia, temores del Infinito, fantasmas reencontrados, insatisfacción del presente: la verdad es una poesía de arte, con mucho conformismo y sin la mínima inquietud.

Y si a cada instante en la obra de este artista, se topa con imperfecciones y descuidos de numerosas facturas, eso no invalida en absoluto su carácter de arte. Esas imperfecciones forman parte de la cualidad estética de Augusto Frederico Schmidt, que es de un decidido barroco. Como en los templos cargados de adornos de Java, de la India, del Barroco, del propio Gótico, la evaluación del conjunto es la naturaleza de su obra. Importa poco en un portal gótico, en un altorelieve javanés, en una capilla mayor barroca, la imperfección, el mal acabado de una estatua o de una voluta. No es de la naturaleza de esos estilos aquella perfección itinerante, completa por sí misma a cada pormenor. El generoso fulgor del conjunto (igual siendo despreciada la unidad de concepción de ese conjunto) es que vale exclusivamente e ignora esas imperfecciones. Tanto fulgor y tanta generosidad que, en general, las obras de esa estética quedan siempre inacabadas, hasta porque el incremento, en ellas, es siempre posible.

En la literatura hay también figuras que ya por más muertas, más del pasado, dan siempre la impresión de inacabadas. Goethe, por ejemplo, para subir de un salto a las grandezas supremas. Al tiempo que, en naturalezas sin ninguna generosidad: un Anatole France, un Machado de Assis, un Pirandello, cada obra es total por sí misma, y, aún vivos, esos autores no implican la espera, están acabados (bien es el caso de Pirandello), hay otros que, por generosos, jamás, ni con la muerte, dan la impresión de haber acabado su obra, Dostoievski, Proust...

En medio de las grandes corrientes que están moviendo al siglo, la poesía brasileña se conserva como espectadora. Solo el nacionalismo mismo que nos toca esencialmente para conseguir vivir en paz con nuestra tierra, consiguió sacar un poco a ciertos poetas de su ventanita de oro y plata. Fue el único instante en el que algunos bajaron a la calle. Un mérito excepcional de Augusto Frederico Schmidt fue tomar posición en la calle. Es un católico y, cantando sus versos ondulantes, creó una invitación para la procesión, que podremos aceptar. Del lado opuesto, el poeta político aún no apareció.

Porque, volvamos a empezar, la poesía no puede quedarse en este compromiso de facilidades sentimentalistas y didácticas en las que casi exclusivamente se confina entre nosotros. Es necesario acabar de una vez con esa tontería de distinguir entre poesía y prosa por medio del aspecto tipográfico –tontería que se mantiene entre los versolibristas. Lo que las distingue es de verdad el fondo: la prosa transporta todo para un plano único, intelectual, por lo mismo es que al desarrollar nociones, es exclusivamente consciente. La poesía, por el contrario, difunde las nociones más conscientes para un plano

vago, más general, más complejamente humano. En ese punto es la principal contribución del *Surréalisme*, que consiguió como nunca, especificar la esencia de la poesía: o que la poesía se traicione completamente y se vuelva cantante pragmática de los intereses sociales, o que se vuelva, con el máximo orgullo, inexorablemente señorial y libre de la inteligencia. El término medio se está volviendo cada vez más inaceptable. Noventa por ciento de la pseudo-poesía humana es falsificación. Es necesario alcanzar el lirismo absoluto, en el que todas las leyes técnicas e intelectuales solo aparezcan por las propias razones de la liberación, y nunca como normas preestablecidas. O entonces traicionar desvergonzadamente: predicar. O ser Juez de una vez, o estar “loco” de una vez. Versificar cantando a la Tierra, a la *Mãí Preta*, describir el Carnaval, gemir por amor, golpeado o victorioso; en poesía, todo eso es rutinario y didáctico, y da miedo. No es poesía, es fiestita escolar. Y es prosa de la mala, por deficiente, incompleta como análisis, deformada como esencia. Y la poesía cada vez ha de ser más lírica, en el polo opuesto a la asociación de ideas. Pero son admisibles aún y siempre la metrificación, la rima a lo *João Pessoa*, el soneto, el verso-de-oro y la estupidez, y aunque racionalizados y falsificadores, sin embargo, canten reivindicaciones, martirios, grandezas del hombre social. Dolorosamente llamaremos a eso poesía para engañar al humano Burro, respetabilísimo e infeliz. Y que nadie perciba nuestro dolor. Que nadie perciba dentro de nadie los estragos que haga el sacrificio.

Y ahora subrayo el valor de los *Poemas*, de Murilo Mendes. Históricamente es el más importante de los libros del año. Murilo Mendes no es un *surreáliste* en el sentido de escuela, sin embargo, creo difícil que imaginemos en los demás un aprovechamiento más

seductor y convincente de la lección surrealista. Negación de la inteligencia superintendente, negación de la inteligencia seccional en facultades diversas, anulación de las perspectivas psíquicas, intercambio de todos los planos, que no ejemplifico porque son todo el libro. Lo abstracto y lo concreto se combinan constantemente, formando imágenes objetivas:

Arcanjos violentos surgem do fundo dos minutos^[44] (pág. 51).

*Os cemitérios do ar esquentam
Com o fogo do sonho da vizinha*^[45] (pág. 45).

Os homens largam a ação na paisagem elementar^[46] (pág. 81).

Estou aqui, nú, paralelo à tua vontade^[47] (pág. 52).

etcétera en una complejidad de valores, de bellezas, de defectos, de irregularidades, tan curiosas y eficaces que aparecen dotadas de una igualdad insoluble: las bellezas valen tanto como los defectos, las irregularidades tanto como los valores, en una desapropiación inflexible del arte en favor de la integridad del ser humano.

Murilo Mendes dice que es:

*A luta entre um homem acabado
E um outro homem que está andando no ar*^[48] (pág. 48).

para completar la verdad en otro poema, avisando que:

... não é culpado nem inocente.^[49]

Es, como se está viendo, uno más que se fue para Pasárgada... Y este definitivamente, con toda su manera más natural de poetizar.

Sería difícil en este resumen, ya tan enorme, dar una idea pormenorizada de la contribución que Murilo Mendes trajo para nuestra poesía; voy a parar. Lo que sobre todo me entusiasma en él, aparte de esa esencialización poética de la cual escapa solo lo satírico de la primera parte del libro (“Jogador do Diábolô”), es la integración de la vulgaridad de la vida en la mayor exasperación soñadora o alucinada:

*Das cinco regiões onde os navios orgulhosos
Sangram nos portos da loucura
Vieram meninas morenas,
Pancadões, com seios empinados gritando Mamãe eu quero um
noivo!*^[50] (pág. 45).

*Os anjos maus...
São fortes e grandes, não é sopa não,
Têm dentes de pérolas, lábios de coral
Os aviadores partem prà combatê-los e morrem.
As viúvas dos aviadores não recebem montepio* (pág. 34).
O manequim vermelho do espaço^[51]
(.....)

*De tanto as costureiras do ateliê de dona Marocas
Se esfregam nêle de-tarde*

*Já quer sair das camadas primitivas
Daquí a mil anos será uma grande dançarina
Dançará sôbre o meu túmulo diante do cartaz dos astros
Quando eu mesmo dançar minha vida realizada
No terraço dos astros*^[52] (pág. 62).

Es inconcebible la ligereza, la elasticidad, la naturalidad con las que el poeta pasa del plano de lo corriente al de la alucinación y los confunde. Esa naturalidad, ese coraje ignorante de sí, en Brasil, solo sería admisible en el *gavroche carioca*. Y, de hecho, Murilo Mendes, aunque *mineiro* de nacimiento, es dueño de todas las *carioquices*. Y aquí recuerdo su admirable contribución nacional. Impenetrable, visceral, inconfundible, hay un brasileñismo tan constante en su libro, como en ningún otro poeta de Brasil. Realmente este es el único libro brasileño de la poesía contemporánea que siento imposible de inventar para un extranjero. Todos los demás libros, con mayor o menor erudición, mayor o menor experiencia personal, cualquier hombre del mundo los habría hecho. Lo que en los otros es fruto de una voluntad, en Murilo Mendes, es apenas un fenómeno, por así decirlo, de reacción nerviosa.

Su carioquismo y elasticidad en la confusión de lo real con el sueño, su nacionalidad independiente, y la tanta complejidad lírica de realización, solo es comparable con Murilo Mendes, y en el diseño, con el pernambucano Cícero Dias. Me parece que forman ambos lo que hay de más rico y de más nuevo en el arte brasileño de ahora: un conjunto espléndido que difama a los cánones y a los conceptos del arte, que mata al arte en lo que tiene de más pernicioso e inherente: el individuo mentido, la diferenciación de las

obras, la singularización de los valores, y el famoso, verdadero y estupidísimo “golpe de genio”. Ese golpe de genio tonto que al final de cuentas no hay quien no tenga, cuando no en el arte, por lo menos en la vida. La vida cotidiana está llena de golpes de genio. Delante de las obras de esos dos, no más artistas, sino líricos admirables, todo eso desaparece. Son hombres que no mienten más, liberados de la conciencia y de cualquier jerarquía psíquica, capaces de todas las fes y credos al mismo tiempo. Solo una cosa no traen ellos: la impulsión macunaímica del individuo (me estoy refiriendo a su arte): seres ni culpables, ni inocentes, ni alegres, ni tristes, ni dotados de aquella soberbia indiferencia que Platón ligaba a la sabiduría. Y el importantísimo resultado de ese apenas aparente individualismo, que en realidad es un exceso del individuo en lo que tiene de más complejo, de más precario y desjerarquizado: que en vez de pormenorización personal; sus obras son profundamente humanas y genéricas. Del mismo modo con que las formas en Cícero Dias asumen valores universales, en síntesis tan abstractas que en él un perro se confunde con un burro, el cuadrúpedo; la paloma con el urubú, es el ave; de la misma forma que, sin particularización individualista, sus temas son primarios y genéricos, la sexualidad (confundiéndose con el amor), el tema de la muerte, el del placer; el del más allá: también en Murilo Mendes los temas son genéricos y los mismos, los ritmos se vuelven impersonales, versos largos más respetuosos del respiro, sin bifurcaciones, desprovistos de lujo y presunción.

Pero el castigo de toda esa riqueza que les da el difamar al arte y arrasar con él, es que matan la propia finalidad objetiva de ella, la obra de arte. Tanto en Murilo Mendes, como en Cícero Dias,

desaparece fuertemente la posibilidad de la obra prima, de la obra completa en sí e inolvidable como objeto. No son apenas todos los planos que se confunden en sus obras, pero estas obras propias, que se vuelven enormemente parecidas unas con las otras, o por lo menos indiferenciables en nuestra memoria. Si *“Tanto Gentile”*, si *“Alma Minha”*, si *“As Pombas”* se distinguirán siempre entre miles de sonetos, y son, por lo tanto, inconfundibles; si en Gonçalves Dias el *Y-Juca-Pirama* es una obra prima y otro poema es mediocre, no posee el “golpe de genio”; en este nuevo orden de creación, utilizado por Murilo Mendes y Cícero Dias, esa posibilidad de distinción extrañamente desaparece. Uno u otro verso, tal o cual momento del cuadro brincan por más bellos, más conmovedores, más profundos, sin embargo, las obras se enlazan unas con las otras, se atraviesan, gravitan en una iluminada indiferencia en la que no es preciso distinguir más la gran invención de la invención menos fuerte. Los otros tres poetas, más sumisos tanto al plano sensitivo, como al de la reflexión, y todos bajo el dominio de la organización intelectual, son más desiguales. Exceptuando los poemas satíricos de Murilo Mendes, francamente creados sobre la gestión de lo consciente, y donde las obras se distinguen también (como el ya celebrado “Quinze de Novembro”), lo demás se confunde en una gran masa dadivosa. Y si el trato cotidiano del libro nos permite poco a poco ir queriendo más tal poema y distinguiendo este otro, no poseemos más razón para separar la obra prima y justificarla. ¿Será un nuevo mal?... No me parece. Tampoco tuve propiamente la intención de distinguir imposibles mejorías o decadencias. Estuve apenas buscando, a mi manera, el orden de creación en que se sitúa la poesía de estos grandes cuatro poetas.

◆ IV. Extractos de... ◆

La esclava que no es Isaura

Traducción de Karina Montserrat Valladares Figueroa

PARÁBOLA

Comienzo por una historia. Casi parábola. Me gusta hablar con parábolas como Cristo... Una diferencia esencial que deseo establecer desde el principio: Cristo decía, “soy la Verdad”. Y tenía razón. Yo siempre digo: “soy mi verdad”. Y tengo razón. La Verdad de Cristo es inmutable y divina. La mía es humana, estética y transitoria. Por ello jamás busqué o buscaré hacer proselitismo. Es mentira decir que existe en S. Paulo una capilla literaria en la que pontifico. Es un grupo de amigos, independientes, cada uno con sus propias ideas y celosos de sus tendencias naturales. Libres de seguir el camino que quieran. Muchas veces coinciden... Lo que no quiere decir que haya discípulos, pues cada uno es el dios de su propia religión. ¡Vamos a la historia!

...y Adán vio a Yahvé quitarle de la costilla un ser que los hombres se obstinan en proclamar la cosa más perfecta de la creación: Eva. Envidioso y macaco el primer hombre decidió crear

también. Y como aún no supiera cirugía para una operación tan interna como extraordinaria se sacó de la lengua otro ser. Era también –¡Primer plagio!– una mujer. Humana, cósmica y bella. Y para ejemplo de las futuras generaciones Adán puso a esa mujer desnuda y eterna en la cumbre del Ararat.

Después del pecado y yendo a visitar a su criatura se percató de su maravillosa desnudez. Le dio pena. Le puso una primera cobija: la hoja de parra.

Caín, porque le quedasen rebaños con el testamento forzado de Abel, cubrió a la mujer con un vellocino blanquísimo. Segunda y más completa indumentaria.

Y cada nueva generación y las nuevas razas, sin quitarle las vestiduras ya existentes depositaban sobre la esclava del Ararat los nuevos refinamientos del vestir. Los griegos le pusieron el coturno. Los romanos el peplo. Tal le daba un collar, otro una ajorca. Los hindús, perlas; los persas, rosas; los chinos, abanicos.

Y los siglos después de los siglos...

Un vagabundo genial nacido el 20 de octubre de 1854 pasó una vez junto al monte. Y se asombró pues, en vez del Ararat de tierra, encontró un Gaurisancar de sedas, satín, sombreros, joyas, botines, máscaras, corsés... ¡Qué se yo! Pero el vagabundo quiso ver el monte y aventó lejos aquellos 20 años de heterogéneo ropaje. Todo desapareció como por encanto. Y el chico descubrió a la mujer desnuda, angustiada, ignara, hablando con sonidos musicales, desconociendo las nuevas lenguas, salvaje, áspera, libre, ingenua, sincera.

La esclava del Ararat se llamaba Poesía.

El vagabundo genial era Arthur Rimbaud.

Esa mujer escandalosamente desnuda es a la que los poetas modernistas se pusieron a adorar... ¿Pues no ha de causar extrañeza a la sociedad educadísima, vestida y vigilada de la época actual tanta piel expuesta al viento?

SIMULTANEIDAD

Obligado por la insistencia de amigos y de un enemigo a escribir un prefacio para *Pauliceia Desvairada* en él esparcí algunas consideraciones sobre el *Harmonismo* que mejor denominé más tarde *Polifonía*.

Desconocía en ese tiempo la *Simultaneidad* de Epstein y el *Simultanismo* de Divoire. Hasta hoy no conseguí obtener aclaraciones legítimas sobre el *Sincronismo* de Marcelo Fabri. Creo, sin embargo, que es un nombre de bautismo más del mismo niño.

Sabía de Soffici que no me convence lo que llama *Simultaneidad*. Conocía las teorías cubistas y las futuristas de la pintura tan bien como las experiencias de Macdonald Right.

Solamente quiero decir que no tengo la pretensión de crear alguna cosa. *Polifonismo* es la teorización de ciertos procesos utilizados cotidianamente por algunos poetas modernistas.

Polifonismo y *Simultaneidad* son la misma cosa. El nombre de *Polifonismo* marcadamente artificial resulta de mis conocimientos musicales que no califico de parcos, por humildad.

Siempre me manifesté en contra de esa afirmación muy ordinaria de que la música es la más atrasada de las artes.

Innegablemente, al principio, esclavizada a la palabra, tuvo una evolución más lenta. Pero eso era natural. Siendo la *más vaga* y la *menos intelectual* de todas las artes la tendría, fatalmente, una evolución más lenta. Los hombres aún poco libres en relación con la naturaleza habían comprendido a las artes *prácticamente* como IMITACIÓN. La música no imitaba de modo fácilmente comprensible a la naturaleza. De ahí que a pesar del placer muy sensual que destilaba, de la preferencia que se le tenía, de su lugar preponderante e indispensable en las funciones de la magia y la religión, el estar siempre aclarada, vuelta *inteligible* por la palabra.

Solo la técnica se desarrollaba. Y esta, aunque sin los principios espirituales de la que fuera consecuencia, se veía incómoda por crecer sola.

Sin embargo, había llegado la música desde Palestina y Lasso a una perfección técnica extraordinaria.

Liberada de la palabra, en parte por la aparición de la notación medida, en parte por el desarrollo de los instrumentos solistas, consiguió al fin volverse MÚSICA PURA,

ARTE;

nada más.

Fue entonces que aparecieron los dos artistas más formidables, *únicamente artistas*, que la Tierra produjo: Juan Sebastián Bach y Mozart.

Pero cayó enseguida buscando de nuevo la imitación.

Beethoven es el grito más formidable de esa funestísima decadencia. La segunda fase del genio-héroe es el golpe más

pernicioso que jamás recibió el *arte del sonido*. Beethoven abandonó la música y la arquitectura sonora para crear la música mimética, anecdótica.

Pero con Juan Sebastián y Mozart ya había alcanzado la suprema perfección artística.

Son estos hombres los dos tipos más perfectos de creación subconsciente y de la voluntad de análisis que crea euritmias artísticas de las que la naturaleza es incapaz. Esa creación subconsciente y la preocupación única de la belleza artística las confesó Mozart desalumbradamente en sus cartas. Bach no dejó confesiones. Pero la menos importante de sus fugas demuestra la sensibilidad de la que él se sirvió. En el siglo XVIII la música ya había realizado la obra de arte, como solo sería definida doscientos años después:

LA OBRA DE ARTE ES UNA MÁQUINA DE PRODUCIR
CONMOCIONES (1)^[53]

Pauliceia Desvairada (1922)

Paisaje N. 1

Traducción de Karina Montserrat Valladares Figueroa

Mi Londres de las finas neblinas...
Pleno verano. Los diez mil millones de rosas paulistanas.
Hay nieves de perfumes en el aire.
Hace frío, mucho frío...
Y la ironía de las piernas de las costureritas
Parecidas a bailarinas...
El viento es como una navaja
En las manos de un español. Arlequín...
Hace dos horas quemó el Sol.
De aquí a dos horas quema el Sol.

Pasa un São Bobo,^[54] cantando, bajo los plátanos,
Un tralalá... ¡La guardia cívica! ¡Prisión!
Necesidad de prisión
¿Para que haya civilización?
Mi corazón se siente muy triste...
Mientras el gris de las calles escalofriantes
Dialoga un lamento con el viento...

¡Mi corazón se siente muy feliz!
Este frío arrezagado
¡Da unas ganas de sonreír!

Y sigo. Y siento,
La inquieta alacridad del invierno,
Como un sabor de lágrimas en la boca...

Paisaje N. 1

Minha Londres das neblinas finas...
Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas.
Há neves de perfumes no ar.
Faz frio, muito frio...
E a ironia das pernas das costureirinhas
Parecidas com bailarinas...
O vento é como uma navalha
Nas mãos dum espanhol. Arlequinal.
Há duas horas queimou Sol.
Daqui a duas horas queima Sol.

Passa um São Bobo, cantando, sob os plátanos,
Um tralalá... A guarda-cívica! Prisão!
Necessidade a prisão
Para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...
Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento...

Meu coração sente-se muito alegre!
Este friozinho arrebitado
Dá uma vontade de sorrir!

E sigo. E vou sentindo.
À inquieta alacridade da invernia,
Como um gosto de lágrimas na boca...

Domingo

Traducción de Karina Montserrat Valladares Figueroa

Misas de llegar tarde, en encaje,
y de las miradas acrobáticas...

¡Tantos telégrafos sin alambre!
Santa Cecilia regurgita de cuerpos lavados
Y de sacrilegios pictóricos...
Pero Jesucristo en los desiertos,
Pero el sacerdote en el “confíteor” ... ¡Contrastar!
- Futilidad, civilización...

¿Hoy quien juega? ... El Paulistano
¡Para el Jardín América de las rosas y de los puntapiés!
¡Friedenreich metió gol! ¡Corner! ¡Qué árbitro!
¿Que si me gusta Bianco? Lo adoro. Cual Bartô...
¡Y mi tocayo maravilloso!...
- Futilidad, civilización...

Tibiamente en gasolinas... ¡Treinta y cinco contos!
¿Tienes diez mil *reis*? Vamos al corso...
Y gorrear cigarros toda la quincena...
Ir al corso es ley. ¿Viste a Marília?
¿Y a Filis? ¡Qué vestido: solo piel!
Carros cerrados... Figuras inmóviles...
El bostezo de lujo... Entierro.
Y también las familias dominicales al por mayor,
entre los convenientes perenemente...
- Futilidad, civilización...

Central. Drama de adulterio.
Bertini se arranca los cabellos y muere.
Fugas... Tiros... ¡Tom Mix!
Mañana cinta alemana... de labios...
Las chicas se muerden los labios pensando en la cinta alemana...
Las romas de Petrônio...
Y el lecho virginal... ¡Todo azul y blanco!
Descansar... Los ángeles... ¡Inmaculado!
Las chicas sueñan masculinidades...
Futilidad, civilización.

Domingo

Missas de chegar tarde, em rendas,
e dos olhares acrobáticos...
Tantos telégrafos sem fio!
Santa Cecilia regorgita de corpos lavados
e de sacrilégios picturais...
Mas Jesus Cristo nos desertos,
mas o sacerdote no “Confiteor”... Contrastar!
- Futilidade, civilização ...

Hoje quem joga?... O Paulistano.
Para o Jardim América das rosas e dos ponta-pés!
Friedenreich fez goal! Corner! Que juiz!
Gostar de Bianco? Adoro. Qual Bartô...
E o meu xará maravilhosos!...
- Futilidade, civilização...

Mornamente em gasolinas... Trinta e cinco contos!
Tens dez mil réis? Vamos ao curso...
E filar cigarros a quinzena inteira.
Ir ao curso é lei. Viste Marília?
E Filis? Que vestido: pele só!
Automóveis fechados... Figuras imóveis...
O bocejo do luxo... Enterro.
E também as famílias dominicais por atacado,
entre os convenientes perenemente...
- Futilidade, civilização.

Central. Drama de adultério.
A Bertini arranca os cabelos e morre.
Fugas ... Tiros ... Tom Mix!
Amanhã fita alemã... de beijos...
As meninas mordem os beijos pensando em fita alemã...
As romas de Petrônio...
E o leito virginal... Tudo azul e branco!
Descansar... Os anjos... Imaculado!
As meninas sonham masculinidades...
Futilidade, civilização.

Inspiración

Traducción de Claudia Gómez

“Donde hasta en la fuerza del verano había
viento y tormentas frías de
cruelísimos inviernos”

Fr. Luís de Sousa

¡São Paulo! Conmoción de mi vida...
¡Mis amores son flores hechas de original!...
¡Arlequín!... Trajes de rombos... Gris y dorado...
Luz y bruma... horno e invierno cálido...
Elegancias sutiles sin escándalo, sin celos...
Perfumes de París... ¡Arys!
Bofetadas líricas en el Trianón... ¡Algodón!...

¡São Paulo! Conmoción de mi vida...
Galicismo gritando en los desiertos de América.

Inspiração

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original!...
Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro ...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos. sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!...
Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal!...
São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América.

Oda al burgués

Traducción de Melissa Rosales

¡Yo insulto al burgués! ¡Al burgués-níquel!
¡Al burgués-burgués!
¡La digestión bien hecha de São Paulo!
¡Al hombre-curva! ¡Al hombre-nalgas!
Al hombre que siendo francés, brasileño, italiano,
¡Es siempre un cauteloso poco-a-poco!

¡Yo insulto a las aristocracias cautelosas!
¡A los barones *lampiões*!^[55] ¡A los condes Juanes! ¡A los duques rebuznos!
Que viven dentro de muros sin saltos;
y gimen sangre de algunos *milreis* débiles
¡Para que digan que las hijas de la señora hablan francés
y tocan los *Printemps* con las uñas!

¡Yo insulto al burgués-funesto!
¡Al indigesto frijol con tocino, dueño de las tradiciones!
¡Fuera los que digitan los mañanas!
¡Mira la vida de nuestros septiembres!
¿Habrá Sol? ¿Lloverá? ¡Arlequín!
Pero bajo la lluvia de los rosales
¡En el éxtasis hará siempre Sol!

¡Muerte a la gordura!
¡Muerte a las adiposidades cerebrales!
¡Muerte al burgués-mensual!
¡Al burgués-cine! ¡Al burgués-tílburi!
¡Panadería Suiza! ¡Muerte en vida a Adriano!

“ —Ay, hija, ¿qué te daré por tus años?
—Un collar... —¡¡¡*Conto* y quinientos!!!
¡Pero nosotros morimos de hambre!”
¡Come! ¡Cómete a ti mismo, oh! ¡Gelatina pasmada!
¡Oh! ¡*purée* de patatas morales!

¡Oh! ¡Cabellos en las narinas! ¡Oh! ¡Calvos!
Odio los temperamentos regulares
¡Odio los relojes musculares! ¡Muerte e infamia!
¡Odio la sorna! ¡Odio a los secos y mojados!
Odio a los sin desfallecimientos ni arrepentimientos,
¡Sempiternamente a las monotonías convencionales!
¡De manos a la espalda! ¡Marco yo el compás! ¡Ea!
¡Dos a dos! ¡Primera posición! ¡Marcha!
Todos para la Central de mi rencor embriagador
¡Odio e insulto! ¡Odio y rabia! ¡Odio y más odio!
Muerte al burgués de rodillas,
¡Oliendo a religión y no cree en Dios!
¡Odio rojo! ¡Odio fecundo! ¡Odio cíclico!
Odio fundamental, ¡sin perdón!

¡Fuera! ¡Uf! ¡Fuera el buen burgués!...

Ode ao burguês

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampeões! os condes Joões! os duques zurros!
Que vivem dentro de muros sem pulos;
E gemem sangues de alguns milreis fracos
Para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
E tocam os *Printemps* com as unhas!

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhãs!

Olha a vida dos nossos setembros!
Fará Sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
O êxtase fará sempre Sol!

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
Morte ao burguês-mensal!
Ao burguês-cinema! ao burguês- tílbur!
Padaria Suíça! Morte ao Adriano!

“ —Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
—Um colar...—Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!”

Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! *purée* de batatas morais!
Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares
Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
Ódio à sorna! Ódio aos secos e molhados!
Ódios aos sem falecimentos nem arrependimentos,
Sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a Central do meu rancor inebriante
Ódio e indulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
Morte ao burguês de gíolhos,
Cheirando religião e não crê em Deus!
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
Ódio fundamento, sem perdão!

Fora! Fu! Fora o bom burguês!...

◆ V. Tres cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade ◆

Traducción de Claudia Gómez

I

São Paulo a 10 de noviembre de 1924

Mi querido Carlos Drummond:

¿Ya empezabas a desesperarte por mi respuesta? ¡Dios mío! Empecé esta carta con pretensión... En todo caso por mí no te desesperes nunca. Yo siempre respondo a los amigos. A veces tardo un poco, pero nunca por descuido u olvido. Es que son muchos los requerimientos de la vida y los de la mía ahora son muchísimos y... ¿Quieres saber cuáles son? Tengo mi trabajo cotidiano, es lógico. Clases en el Conservatorio,^[56] clases particulares. Pero actualmente mis preocupaciones son las siguientes: escribir dísticos estrambóticos y divertidos para un baile futurista que va a haber en la alta sociedad de aquí (a la que no pertenezco, por cierto).^[57] Elegir vestidos extravagantes pero bonitos para la mujer de un amigo que irá a dicho baile. Y escribir una conferencia sin valor pero que divierta para una fiesta que daremos, el pianista Sousa Lima^[58] y yo, en el *Automóvel Clube*, el siguiente viernes. Son mis grandes

preocupaciones de momento. Serán despreciables para cualquier idiota anticuado, aguado y simbolista. Para mí son tan importantes como escribir una novela o sufrir un rechazo de amor. Todo está en que te guste la vida y sepas vivirla. Solo hay una manera feliz de vivir la vida: tener espíritu religioso. Lo explico mejor: no se trata de tener espíritu católico o budista, se trata de tener espíritu religioso para con la vida, es decir, vivir con religión por la vida. Siempre me gustó mucho vivir, por lo cual ninguna manifestación de la vida me es indiferente. Aprecio tanto a una buena caminata hasta lo alto de Lapa como una tocata de Bach y pongo tanto entusiasmo y cariño en escribir un dístico que va a aparecer en las paredes de una fiestita y después morir en la basura como a una novela a la que le daré la impasible eternidad de la impresión. Yo creo, Drummond, pensándolo bien, que lo que le hace falta a ciertos jóvenes brasileños de tendencia modernista es eso: que les guste la vida de verdad. Como no encontraron el verdadero modo de disfrutar de la vida se cansan, se ponen tristes o entonces fingen alegría, lo que es aún más idiota que ser sinceramente triste. Yo no puedo comprender a un hombre de oficina y todos ustedes, de Rio, de Minas, del Norte me parecen un poco demasiado de oficina. ¡Dios mío! ¡Si estuviera en esas tierras admirables en las que ustedes viven, con qué gusto, con qué religión caminaría siempre por el mismo camino (no hay un mismo camino para los amantes de la Tierra) en largas caminatas! ¡Qué diablos! Estudiar es bueno y yo también estudio. Pero después del estudio de los libros y el gozo de los libros, o antes, viene el estudio y el gozo de la acción corporal. Respecto a eso yo no doy ningún consejo porque en eso la gente no cambia por consejos ajenos, pero uno de los desastres que impide su felicidad, que es

natural, de ustedes está ahí: en casa leyendo, redacción de periódico, café con los amigos sobre un cierto libro, cierto escritor, escribir cosas después, tal vez cine y luego fiesta con mujeres. ¡Eso no es vida! Eso es vicio. Está muy bien con todas las otras formas de vida juntas, pero así solos y en continuo es miseria, decadencia e infelicidad, seguro. Es horrible. Mira, yo no ataco ni niego la erudición y la civilización, como lo hizo Osvaldo^[59] en un momento de error, al contrario, las respeto y acá también tengo (calculadamente, muy calculadamente) mis fichitas de lectura.^[60] Pero vivo todo. ¡Qué paseos admirables hago, solo! Aunque nadie nunca está solo a no ser en estados especiales del alma, raros, en los que el cansancio, las preocupaciones, dolores demasiado fuertes nos toman y hay esa descomposición de los sentidos y de las partes de la inteligencia y de la sensibilidad. Entonces nos quedamos solos, por más que tengamos a millones de amigos al lado. Si no, no. Un sentido platica con el otro, la razón discute con la imaginación, etc., y es un compañerismo sublime de personas tan íntimas como ningún Castor y Pólux ideales. ¡Y entonces detenerse y sacar plática con gente llamada baja e ignorante! ¡Cómo es delicioso! Una cosa debes saber, si no la sabes todavía: es con esa gente que se aprende a sentir y no con la inteligencia y la erudición libresca. Ellos son quienes conservan el espíritu religioso de la vida y hacen todo sublimemente en un ritual esclarecido de religión. Yo cuento en mi “Carnaval carioca”^[61] un hecho que vi en plena avenida Rio Branco. Unos negros bailando samba. Pero había una negra joven que bailaba mejor que los otros. Los movimientos eran los mismos, la misma habilidad, la misma sensualidad, pero ella era mejor. Solo porque los otros hacían aquello un poco adornado, maquinizado, mirando al pueblo a

su alrededor, un auto que pasaba. Ella, no. Bailaba con religión.^[62] No miraba para ningún lado. Vivía el baile. Y era sublime. Este es un caso en el que he pensado muchas veces. Aquella negra me enseñó lo que millones, millones es exageración, muchos libros no me enseñaron. Ella me enseñó la felicidad. ¡Bueno! No es necesario arrullar la vida para ser feliz dentro de ella y todavía tengo unas cositas para decirte y preguntarte. Primero me hablas de una carta que le escribí a Martín de Almeida.^[63] Pues ya escribí dos y de la segunda no veo respuesta. ¿No sabes si la recibió? Si no, me quedo gravemente triste porque era larga, no era pensada, no, pero era tan mía, dada de corazón, y me horrorizo de que me piensen ingrato o malagradecido. Que él me escriba cualquier cosa. La carta fue registrada para la avenida Paraopeba 272. Segundo: leí tu artículo. Está muy bueno. Pero en él se resalta bien lo que te falta a ti –*espíritu de juventud brasileña*. Eres demasiado bueno para ti. Quiero decir: está muy bien pensado, reflexionado, sereno, organizado, justo, principalmente eso, escrito con gran espíritu de justicia.^[64] Pero yo preferiría que dijeras burradas, injusticias, maldades chicas que nunca hicieron mal a quien sufre por ellas. Eres una inteligencia sólida y ya muy bien amueblada... a la francesa. Con toda la abundancia de mi corazón te digo que eso es una lástima. Sufro con eso. Carlos, dedícate a Brasil, junto conmigo. A pesar de todo el escepticismo, a pesar de todo el pesimismo y a pesar de que todo el siglo XIX sea ingenuo, sea tonto, cree que un sacrificio es lindo. Lo natural de la juventud es creer y muchos jóvenes no creen. ¡Qué horror! Ve a los jóvenes modernos de Alemania, de Inglaterra, de Francia, de Estados Unidos, de todas partes: ellos creen, Carlos, y tal vez sin que lo hagan conscientemente, se sacrifiquen. Nosotros

tenemos que dar a Brasil lo que no tiene y por eso hasta ahora no lo ha vivido, nosotros tenemos que dar un alma a Brasil y para eso todo sacrificio es grandioso, es sublime. Y nos da felicidad. Yo me sacrificué completamente y cuando pienso en mí en las horas de conciencia, a penas puedo respirar, casi chillo en la plenitud de mi felicidad. Toda mi obra es transitoria y caduca, lo sé. Y quiero que ella sea transitoria.^[65] Con la inteligencia no pequeña que Dios me dio y con mis estudios, estoy seguro de que podría hacer una obra más o menos duradera. Pero, ¿qué me importan la eternidad entre los hombres de la Tierra y la celebridad? Las mando a la mierda. Yo no amo a Brasil espiritualmente más que a Francia o a la Cochinchina. Pero es en Brasil donde me toca vivir y ahora solo pienso en Brasil y sacrificué todo por él. La lengua que escribo, las ilusiones que aprecio, los modernismos que hago son para Brasil. Y no sé si hay mérito en eso porque me da felicidad, es mi razón de ser en la vida. Fue necesario coraje, confieso, porque las vanidades son muchas. Pero tenemos la propiedad de sustituir una vanidad por otra. Fue lo que yo hice. Hoy mi vanidad es la de ser transitorio. Destrozo mi obra. Escribo lengua imbécil, pienso ingenuo, solo para llamar la atención de los que son más fuertes que yo, para este monstruo suave e indeciso que todavía es Brasil. Los genios nacionales no son de generación espontánea. Ellos nacen porque un montón de sacrificios humanos anteriores les preparó la altitud necesaria desde donde pueden quitar el velo y revelar una nación. ¿Qué me importa que mi obra no se quede? Es una vanidad idiota pensar en quedarse, principalmente cuando no se siente dentro del cuerpo aquella fatalidad ineluctable que mueve la mano de los genios. Lo importante no es quedarse, es vivir. Yo vivo. Y ustedes no viven porque son unos

despaisados y no tienen el coraje suficiente para ser ustedes mismos. Es necesario que ustedes *se junten* con nosotros o con este delirio religioso que es mío, de Osvaldo,^[66] de Tarsila^[67] o con la clara serenidad y deliciosa flexibilidad de la gente de Rio, Graça,^[68] Ronald.^[69] De cualquier modo, porque no se trata de formar una escuela con un catedrático al frente. Se trata de ser. Y ustedes todavía no lo son. Responde, discute, aceptes o no aceptes, responde. Amigo yo seré siempre, de cualquier manera. No son la amistad y la admiración las que disminuirán, sino la calidad de ellas. Amistad triste o amistad alegre y de la misma forma la admiración. Disculpa esta larguitud de carta. Sufro de gigantismo epistolar. ¿Cómo va Nava?^[70] ¿Ustedes no encuentran una manera de venir a pasar unos días en São Paulo? Esto de aquí es gracioso. Avísenme antes si un día se aventuran a venir hasta aquí. Y hasta pronto. Te voy a mandar una copia de “Noturno”,^[71] en cuanto mi hermana tenga un poco de tiempo para pasar los versos a la máquina. Mira, *Estética* publicó un poema mío, “Danças”, que yo creo que tiene una cosita adentro.^[72] Reflexiona y dime.

Un abrazo de

Mário de Andrade

II

[Sin fecha]

Mi estimado Drummond:

Antes que nada: ¡tú eres muy inteligente, cielos! Tu carta es simplemente linda. Y hay una cosa que no sé si notaste. La primera vino un poco de frac. La segunda era natural que viniera de paletósaco. Pero hizo más. Vino fumando, con sombrero en la cabeza, me golpeó familiarmente en la espalda y dijo: ¿te molesto? Tengo una vanidad: el don de envejecer las amistades con las prisas. Pues, viejo amigo, siéntate ahí y vamos a platicar. Mira, no te fastidies, pero voy a escribir sintético. Es que, en serio, no me puedo extender en mis cartas. No tengo tiempo para nada, así estoy de ocupado. Mi intercambio de cartas es enorme. Y no dejo a nadie sin respuesta. Eso me obliga a una síntesis que hecha rápidamente a la velocidad de la pluma nunca puede salir perfecta. No aclaro bien mi pensamiento y lo que es peor, muchas veces no digo todo lo que debería decir. Eso es malo o sería malo si tuviera la pretensión de dar valor a mi pensamiento. No sé si es bueno, si es malo. No tengo tiempo para tener pretensiones. Es bueno por otro lado, porque trae discusiones, respuesta y yo tengo una debilidad por las cartas. Me gusta mucho recibir cartas. Pero vamos a la tuya.

“No te gustó mi artículo”. Mentira. No dije eso. Dije que me gustó o que el artículo era bueno, no me acuerdo. Pero significa que me gustó. Eso de expresar un anhelo más o menos inconfesable de ver a la juventud decir burradas y practicar injusticias no disminuye el

valor del artículo, pero toma en cuenta la materia de la que está hecha la juventud. Pues eso de ti estudiante, en exámenes, jovencito, ponerse sereno traje, carraspear y al sonido de *Dalila* decir tres cosas justas y serias sobre Anatole France, eso fue lo que me aburrió. Probó inteligencia. Probó criterio. Pero no probó travesura, vida, vitalidad, debilidad juvenil. Tú dices que fue injusto. Una injusticia pequeña apenas. Yo quería una gran injusticia, incluso mentira. No hacía mal. A los cuarenta años tú arreglabas eso y Dios habría de recogerte en el cielo de los justos.

“Debo inmensamente a Anatole France que me enseñó a dudar, a sonreír y a no ser exigente con la vida.” Pero mi querido Drummond, ¿no ves que es ese todo el mal que aquella maldita peste te hizo! Anatole además te enseñó otra cosa de la que te olvidaste: enseñó a las personas a tener vergüenza de las actitudes francas, prácticas, vitales. Anatole es una decadencia, es el fin de una civilización que murió por ley fatal e histórica. No podía ir más para adelante. Hay todo lo que es decadencia en él. Perfección formal. Pesimismo diletante. Bondad fingida porque no es desprecio, desdén o indiferencia. Duda pasiva, porque no es aquella duda que engendra la curiosidad y la investigación, pero la que pregunta: ¿será? irónica y cruza los brazos. Y lo que no es menos peor: es puro literato. Hace literatura y nada más. Y actuó de esa manera con la que tú mismo confiesas que te afectó: descompuso a los pobres jóvenes haciendo de ellos unos gastados, unos flojos, sin actitudes, sin coraje, dudando si vale la pena lo que sea, dudando de la felicidad, dudando del amor, dudando de la fe, dudando de la esperanza, sin ninguna esperanza, amargados, inadaptados, horrorosos. Eso es lo que hizo ese hijo de puta. ¿Fue grande? Lo fue. Fue tal vez genial en algunas páginas.

Poquitas, gracias a Dios. ¿Fue elegante, fino, sutil? Lo fue, lo fue, lo fue. Pero también fue un hijo de puta, porque las grandezas que engendró no bastan para pagar uno solo de los males que hizo. Tú dices que él te enseñó *a no ser exigente con la vida...* ¡Cómo así! Si tú te confiesas un inadaptado y tienes un equivocado desprecio por Brasil y por los brasileños. El mal que ese hombre te hizo fue llenarlo de *literatices*, de *inteligentices*, abstracciones en letra de imprenta, sabiduría de papel, filosofía escrita: nada práctico, nada relativo al mundo, a la vida, a la naturaleza, al hombre. Representó a su época. No fue un *pasadista*. Pero nuestra época, tu época, Drummond, no es la época de él, y fue y son otros ladronzuelos de la misma índole quienes te robaron las riquezas de la felicidad, que solo puede existir en esta tierra por la adaptación, por la correspondencia, por el equilibrio. Él no es un *pasadista*, pero si tú tienes sus ideas, serás un horroroso, ridículo *pasadista*. Pero todo pasa, Drummond, vas a ver. Un poco de paciencia, un poco de raciocinio, un poco más de parranda vital, mucho menos literatura, cambiar un hábito antiguo y entonces tú me dirás si fue injusto o si se quedó muy por debajo de toda la maldad el insulto que ese hombre merecía de ti.

“Personalmente me parece una lástima esa historia de nacer entre paisajes incultos y bajo cielos poco civilizados. Veo a Brasil infecto. Perdóname el desahogo que a ti, inteligencia clara, no le causará escándalo”. No soy inteligencia clara, pero no me escandalicé. Nada me escandaliza, porque verifico. Soy curioso y todo para mí es interesante y objeto de observación. No me escandalicé, pero me pareció una lástima. Todo eso son patrañas metidas en tu cabeza por las letras del señor France *et caterva*. Y me estoy acordando de una cosa. Quizá tú veas contradicción entre mi filosofía de las “Danças” y

todo este ataque al escepticismo. No hay contradicción, Drummond. Además, no es buen escepticismo la filosofía que irradia de las “Danças”. Es cinismo. Soy cínico, no hay duda. Pero es un cinismo filosófico práctico que se parece mucho a la debilidad actual. Las “Danças” se escribieron de por sí en un momento de cansancio y de debilidad. Me encontraba exhausto con la campaña de difamación que hicieron en mi contra. Sufría mucho. Mi inteligencia empezó a escribir y a danzar las “Danças” que no sé quién escribió. Después el trabajo de lustrarlas, que duró meses. Que tiene ahí mucho de mí es cierto. Se muestran para quienes sepan mirar un sufrimiento muy doloroso. No hay ninguna alegría en ellas. Solo el Graça^[73] con la manía de predicar la alegría, ve alegría ahí. Ellas son dolorosas, perversas, un mal momento que pasó, un tumor que drené. Compáralas con “Noturno” y verás si lo drené completamente o no. Si encuentras un rastro de amargura o perversidad en “Noturno” me dices, porque he de borrarlo inmediatamente. Ironía, hay. Esa ironía juguetona de amoroso, de camarada, pero perversidad no. El cinismo continúa. Pero cada vez se perfecciona más, ¡es un qué bien me importa! Y me libera de todas las cobardías, me deja sin vergüenza, con esa belleza heroica de afirmar: Dios existe. La mujer existe. La esperanza existe. La patria amada existe. Supongamos que no existan. Pero la felicidad no está en la existencia o inexistencia de ellos, está en la afirmación, en la creencia, en nosotros. Así también los “paisajes incultos” de los que hablas. El paisaje no existe propiamente porque es un estado del alma. El mismo paisaje nos parece bello en un paseo e indiferente en un negocio. El paisaje es inculto de un modo general, no hay duda. Pero para ti él es inculto en relación a la de Gare d’Orsay y a los *bouquins* que el señor Anatole

France hurgaba en los muelles horas y horas, para después arreglarles la literatura. El mismo paisaje que te disgusta me dio horas de intensa felicidad.

“Lo que todos queremos (lo que por lo menos imagino que todos quieren) es obligar este viejo e inmoralísimo Brasil de nuestros días a incorporarse al movimiento universal de las ideas. O, como dice Manuel Bandeira, ‘encuadrar, situar la vida nacional en el ambiente universal, buscando el equilibrio entre los dos elementos’”. Vanidadita. ¿Recuerdas *Pauliceia*?^[74]

¡Nosotros somos las juventudes Auriverdes!
Los flecos flámulas de los plataneros.
Las esmeraldas de las araras
Los rubís de los colibrís,
Los lirismos de los sabiás y de las jandaias,
Las piñas, los mangos, los cajús
Que anhelan ubicarse triunfantemente,
¡En la vehemente celebración de lo Universal!...^[75]

Más adelante hablas en “apretado dilema: nacionalismo o universalismo. El nacionalismo conviene a las masas, el universalismo conviene a las élites”. Todo equivocado. Primero: no existe esa oposición entre nacionalismo y universalismo. Lo que hay es un mal nacionalismo: Brasil para los brasileños –el regionalismo exótico. Nacionalismo simplemente quiere decir: ser nacional. Lo que simplemente significa aún: Ser. Nadie que sea verdaderamente, esto es, que viva, se relacione con su pasado, con sus necesidades inmediatas prácticas y espirituales, se relacione con el medio y con la tierra, con la familia, etc., nadie que sea verdaderamente, dejará de ser nacional. El *despaisamento*^[76] provocado por la educación en libros extranjeros, contaminación de costumbres extranjeras por

causa de la ingénita imitación que existe siempre en los seres primitivos, todavía, por causa de la lectura demasiadamente pormenorizada no de las obras primas universales de un otro pueblo, sino de sus obras menores, particulares, nacionales, ese *despauamento* es más o menos fatal, no hay duda, en un país primitivo y de pequeña tradición como el nuestro. Pues es necesario desprimitivar el país, acentuar la tradición, prolongarla, engrandecerla.

Tú hablas de la “tragedia de Nabucco, que todos sufrimos”. ¡Es gracioso! Hace días escribía en una carta justamente eso, solo que de forma más graciosa, de quien no sufre con eso. Decía más o menos: “el doctor Chagas descubrió que se propagaba en el país una enfermedad que fue llamada molestia de Chagas. Yo descubrí otra enfermedad más grave, de la que todos estamos infectados: la molestia de Nabucco”. Es necesario comenzar ese trabajo de abrasileñamiento de Brasil, le decía yo en otra carta, a un muchacho de Pernambuco.^[77] Y ahora reflexiona lo que yo canté al final de “Noturno” y comprenderás la grandeza de ese nacionalismo universalista que yo predico. ¿De forma que nosotros podemos competir para la grandeza de la humanidad? ¿Es ser franceses o alemanes? No, porque eso ya está en la civilización. Nuestro contingente tiene que ser brasileño. El día en que nosotros seamos completamente brasileños y solo brasileños la humanidad será rica con una raza más, rica de una nueva combinación de cualidades humanas. Las razas son acordes musicales. Uno es elegante, discreto, escéptico. Otro es lírico, sentimental, místico y desordenado. El otro es áspero, sensual, lleno de líos. Otro es tímido, humorista e hipócrita. Cuando realicemos nuestro acorde, entonces seremos

usados en la armonía de la civilización. ¿Me entiendes bien? Porque también ese universalismo que quiere acabar con las patrias, con las guerras, con las razas etc., es sentimentalismo alemán. No es para ahora. Está lejísimo. Yo creo que nunca vendrá. La República Humana, redondita y terrestre, es una utopía de chillones y nada más. Avanza incluso mientras el brasileño que no se abrasileña, es un salvaje. Los tupíes en sus aldeas eran más civilizados que nosotros en nuestras casas de Bello Horizonte y São Paulo. Por una simple razón: no hay civilización. Hay civilizaciones. Cada una se orienta conforme las necesidades e ideas de una raza, de un medio y de un tiempo. Decir por ejemplo que los egipcios de la 18^a. dinastía representan un escalón de la civilización antigua que había alcanzado el esplendor con el siglo v a.C. de los griegos es una tontería que provoca apoplejía en la gente. Son ambos apogeos de civilizaciones diversísimas. Nosotros, imitando o repitiendo a la civilización francesa, o alemana, somos unos primitivos, porque estamos todavía en la fase del mimetismo. Nuestros ideales no pueden ser los de Francia porque nuestras necesidades son completamente otras, nuestro pueblo otro, nuestra tierra otra, etc. Nosotros solo seremos civilizados en relación a las civilizaciones el día en que creemos el ideal, la orientación brasileña. Entonces pasaremos de la fase de lo mimético a la fase de la creación. Y entonces seremos universales, porque nacionales. Como los egipcios, como los griegos, como los italianos del Renacimiento, como los alemanes de 1750-1880, como los franceses del siglo xvii, como los norteamericanos del siglo xx, etc. Dime si después de este razonamiento todavía repites que no encuentras en tu “cerebro ningún razonamiento en apoyo a mi (tu) actitud (nacionalismo). Solo el corazón me absuelve”. No es el

corazón el que te absolverá. Es tu propia inteligencia. Y un pequeño esfuerzo luego hará el resto. Yo también ya sufrí de la molestia de Nabuco. No importa que seamos un poco falsos con nosotros mismos al principio. Nada de esperar la gracia divina de brazos cruzados. Nada de decir: si un día fuera nacional, seré nacional. La gracia divina depende de nuestra cooperación, dicen los tratados católicos. Haz un esfuercito para abrasileñarte. Después te acostumbras, no te das cuenta de eso y eres brasileño sin querer. O al menos si no seremos nosotros ya completamente brasileños, las otras generaciones que vendrán, paulatinamente desarrollando nuestro trabajo, han de llevar finalmente esta tierra a su civilización. Como ves, formulo votos, tengo esperanzas sin ninguna vergüenza. Tengo un gran orgullo de eso. Me río de todas las civilizaciones, porque ya tengo la mía personal.

Estoy exhausto y todavía no hablé de tus versos... Me gustaron. Francamente me gustaron, si bien tu prosa por ahora sea más segura que tus versos. Sin embargo, la prosa es más difícil que la poesía. Es muy simple: tu prosa viene de la civilización que murió con la guerra. Tú todavía eres muy civilizado antes de la guerra, para caer de repente en el primitivismo de este siglo xx, que provocó el lirismo de ciertos alemanes, rusos y franceses actuales. Eso es natural. Estoy recordando aquella frase que escribí en el prefacio de *Pauliceia*. “Nadie se puede librar de una sola vez de las teorías abuelas de las que bebió.” Conmigo pasó lo mismo. *Pauliceia* es una mezcla de simbolismo y hasta parnasianismo y modernismo que nadie aquí notó porque, ¡Dios de los justos! los críticos de poesía de Brasil... En el *Mi tierra hay palmeras*,^[78] nombre admirabilísimo que envidio, hay poemas excelentes y mucha cosa buena. Pero como tú

todavía eres muy inteligente de la cabeza como para caer en el lirismo, notas que hay muchas cosas que se cuentan con la memoria en vez de vividas con sensación evocada. De eso un tal o cual elemento prosaico disminuye la variedad del verso libre, porque lo confunde con la prosa. Todos nosotros tenemos eso. Yo elegí escribir en prosa simplemente, en medio de los versos, como aquel comentario *inteligente* (=de la inteligencia) que viene en las “Danças”, o el caso del coronel Leitão de “Noturno”. O entonces la métrica (“Rola-moça”) para no caer en el verso prosaico. Metrificación ingenua, balbuceo primitivo, lírica. “Política”, “Construção”, “Religião”, “Nota social”, “Sentimental” son muy muy buenos. “Orozimbo”^[79] es simplemente admirable. “Construção” como forma, es perfecto. En el Orozimbo la broma del final, no sé, no me gusta mucho. Tengo la impresión de que escribiste aquello solo para terminar. Puede ser que me engañe. “No meio do caminho” es fantástico. Es el más fuerte ejemplo que conozco, más bien señalado, más psicológico de cansancio intelectual.^[80] Como practico con Manuel Bandeira y Luis Aranha, y ellos conmigo, te mando tus versos con algunas sugerencias. Pero quiero que ellos vuelvan a mí. Los necesito en mi casa mientras no se publiquen.

Y hasta luego. Saludos a los amigos.

Un abrazo de corazón.

Mário de Andrade

Política

Él vivía aislado en su casa;
sus amigos lo abandonaron

cuando rompió con su jefe político.
El periódico del gobierno ridiculizaba sus versos.
los versos que él sabía buenos.
Se sentía disminuido en su gloria,
mientras crecía la de sus rivales,
que apoyaban a la Cámara en ejercicio.

Entró a beber licores fuertes,
y descuidó sus versos.
Ya no tenía discípulos.
Solo los otros poetas eran imitados.

Una ocasión en que no tenía dinero
para tomar su coñac,
salió sin rumbo por las calles poco frecuentadas.
Se detuvo en el puente sobre el río moroso,
al río que allá abajo poco le importaba él,
y que sin embargo lo llamaba
para misteriosas bodas.

Y tuvo ganas de arrojarse.
No se arrojó,
Pero fue como si hubiese arrojado su abandono.

Y después regresó a casa,
Libre, sin cadenas,
muy libre, infinitamente
libre, libre, libre.

[1924]

(Observaciones de M. de A.:)

aislado en casa
los amigos lo abandonaron
la de los rivales

¡Qué abundancia francesa de posesivos!

Construcción

Un grito salta en el aire como un cohete,
viniendo del paisaje de barro húmedo, piedra caliza y andamios rígidos.
El sol cae sobre las cosas como una placa hirviendo.
Un heladero cruza la calle.
Y el viento juega en los bigotes del constructor.

[1924]

(Observaciones de M. de A.:)

El grito
Como cohete
Viene de la

como placa
El heladero

¡Qué abundancia francesa de unos!

Nota social

El poeta llega a la estación
del ferrocarril.
El poeta desembarca.
El poeta toma un auto.
El poeta va hacia el hotel.
Y mientras él realiza esos acometimientos de todos los días,
una ovación lo persigue
como un abucheo.
Bandas de música, cohetes,
discursos, el pueblo de sombrero de paja,
máquinas fotográficas apuntadas,
ruido de gente, claxon de los automóviles,
los valientes...
El poeta está melancólico.

En un árbol del paseo público
(mejoramiento de la última administración),
en un árbol verde, prisionero
de rejas,
canta una cigarra.
Canta una cigarra que nadie oye
un himno que nadie aplaude.
Canta, en una gloria silenciosa.

El poeta entra en el elevador,
el poeta sube,
el poeta se encierra en el cuarto,

el poeta está melancólico.

[1923]

(Observaciones de M. de A.:)

En la *estación* me gustó la regencia. ¡Bravo!
Los *acometimientos* no me gustan.

Pasa una *aleijadinha*

Pasa una *aleijadinha*,^[81]
Toda encorvada en su vestido de chita
(una cosa en las manos del destino).
Va apoyada en las muletas, que golpean la acera,
va apoyada... va cojeando.
Y nadie la ve en su tortura muy real,
nadie la ve huyendo de los autos,
retrocediendo, tropezando,
insistiendo.
Todo el mundo tiene prisa,
todo el mundo tiene negocios, amores, aperitivos para tomar.
La *aleijadinha* va cojeando.

Súbito, un tranvía arranca.
La *aleijadinha* corre... las muletas caen...
Ella tuerce el cuerpo, desamparada,
y rueda en los adoquines.

Pero luego se levanta (¡fue a penas un susto!)
encuentra una muleta aquí, otra por acullá,
y allá va toda encorvada, cojeando.

[1924]

(Observaciones de M. de A.:)

acullá ¡Qué palabra horrible! Solo se utiliza en libros didácticos. Dejemos eso para Portugal.

IV

18 de febrero de 1925

(La carta va sin relectura)

Drummond:

Vamos a ver si respondo a todo lo que tengo de ti aquí. Todavía no he sanado. No sé cuánto durará esto. Cosas del estómago. Cosas de agotamiento nervioso. Debilidad general. Vivo de la cama al trabajo, del trabajo a la cama, de la cama a la diversión obligatoria, de la diversión a la cama otra vez. Ahora ni siquiera tengo más el gusto de observar la enfermedad. Debo estar bien enfermo. Hoy más que nada, estoy triste. A estas horas el concierto de obras de Villa^[82] debe estar por la mitad. No fui. El domingo pasado tuve fiebre. El martes tuve fiebre. No sé si es una recaída por el abuso o si alguna intermitente se apoderó de mí. Mañana es jueves y como hace frío afuera, llovizna, no salí. Pero sufro. Me consuelo con los amigos. Comencemos. Tus versos.

Pasa una aleijadinha:

“Encuentra una muleta aquí, otra más allá,
otra adelante.

Me parece que acaba un poco de repente “y allá va toda curvada cojeando”.

Me gusta el “cojeando” (“*coxeando*”), tan nuestro, tan más expresivo de movimiento continuo que el (“a cojear”) (“*a coxear*”) de los portugueses, pero tal vez si en otro verso descriptivo o

subjetivo se alargara la frase el poema tendría un fin más final. Por ejemplo:

“y allá va todo curvada, cojeando,
cojeando por la calle Pará”^[83]

O cualquier cosa que valga la pena. El poema es tuyo. Te di una muestra sin pensar solo para mostrar que el poema cae de repente al final. Sin que haya una razón expresiva para eso.

Nota qué buen movimiento consigues para el accidente: “súbito un tranvía etc.” Y los versos siguientes.

Nota social:

Fue una ignominia la sustitución de *en la estación* por *a la estación* solo porque en Portugal, *paisito* sin importancia para nosotros lo dicen así. Repara que yo digo que Portugal *dice* así y no solo escribe. En Portugal hay una gente valiente que, en vez de ir a verificar cómo es que se *decía* en Roma latina y materna, hizo una gramática con lo que se *hablaba* en Portugal realmente. Pero en Brasil el señor Carlos Drummond *dice* “*cheguei em casa*”, “*fui na farmácia*”, “*vou no cinema*” y cuando escribe viste un frac ornamentado de gallego, telefona a Lisboa y pregunta al ilustre Figueiredo:^[84] – ¿Cómo es que se está diciendo ahora en el Silbado?: es “*chega na estação*” o “*chega à estação*”? Y *escribe* lo que el señor Figueiredo manda. Y así Brasil progresa con la Constitución anglo-estadounidense, lengua franco-lusa y otras palancas fecundas y legítimas. Ve bien, Drummond, que no te estoy diciendo que te metas en la aventura en la que me metí de estilizar el brasileño vulgar. Pero evitar ciertas modalidades nuestras y *perfectamente*

humanas como el “chegar na estação” (*aller en ville, arrivare in casa mia, andaré in città*) es un prejuicio muy poco viril.^[85] Quien como tú mostró la valentía de reconocer la evolución de las artes hasta que la actualización de ellas se pone en manifiesta contradicción consigo misma. Y ya que hablé de mi *aventura*, pido una cosa y aviso otra. No piensen ustedes, ahí de Minas, que soy un frívolo cualquiera y que estoy tirando palos y piedras sin saber bien lo que estoy haciendo. La aventura en la que me metí es una cosa seria, ya muy pensada y repensada. No estoy cultivando exotismos y curiosidades del dialecto campesino. No. Es posible que mientras me equivoque mucho y pierda firmeza y claridad y rapidez de expresión. Todo eso es natural. Estoy en un país nuevo y en la oscuridad completa de una noche. No estoy haciendo regionalismo. Se trata de una estilización *culta* del lenguaje popular tanto del campo como de la ciudad, del pasado y del presente. Es un mega trabajo el que tengo por delante. Es posible que me pierda, pero el fin es justo o más o menos justificable y es serio, ustedes pueden estar seguros de eso. No estoy pintarrajeando mi estilo ni mucho menos coleccionando ejemplos de estupidez. La gente no es estúpida cuando dice que: “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mapear”, “besta ruana”, “farra”, “vagão”, “futebol”. Antes es inteligentísimo en esa aparente ignorancia, porque sufriendo las influencias de la tierra, del clima, las conexiones y contactos con otras razas, de las necesidades del momento y de adaptación, y de la pronunciación, del carácter, de la psicología racial, modifica poco a poco una lengua que ya no le sirve de expresión, porque no expresa o porque sufre esas influencias y las transformará al final en otra lengua que se adapte a esas influencias. Entonces los escritores estilizan ese nuevo vulgar, le descubren las

leyes embrionarias y la lengua literaria, única que tiene reconocimiento universal (aquí sinónimo de culto) aparece.

En ese camino me metí. Sé que todo está por hacerse. Y lo que es peor, sé que una palabra brasileña empleada en la escritura suena para todos como exotismo, regionalismo porque solo como regionalismo exótico fue empleada hasta ahora. Pero eso no es culpa del escritor que ya no la emplea así, sino que la adopta como su manera regular de expresión. Ni tampoco es culpa de la palabra. La culpa viene del prejuicio civil, adquirido en la lectura de los libros cultos. Si *munheca* suena mal después de los quince años de edad es porque el muchacho de la ciudad, jovencito coqueto y arreglado de un despotismo de prejuicios inconscientemente hipócritas, nunca leyó *munheca* en Fialho^[86] o en Machado de Assis y por eso se pone a vigilar la lengua que habla para las melindrosas del asustado, e igual para los colegas de la Academia. Todos con prejuicios y nuestra vida está hecha de prejuicios, lo sé. Por eso hablo de crear un lenguaje culto brasileño y hablo de adquirir nuevos prejuicios, porque así se mueve la vida del hombre y se vuelve nueva y se vuelve bonita. Mi trabajo no es sencillo ni pequeño. Sé que he de errar mucho. Sé que muchas veces regresaré. Sé que exageraré. Sé que me ilusionaré tal vez. Sé principalmente que para mucha gente mi lengua de hoy huele a campesinado exótico. Pero aquí la ilusión no es mía, porque tengo la experiencia histórica que está de mi lado. Pero es seguro que me equivocaré mucho. Solo quiero que no me juzguen mal, ustedes a quienes quiero bien. Las aventuras pueden fallar, pero si el aventurero tuvo un fin justo y trabajó sin frivolidad para alcanzarlo, la nobleza continúa con el aventurero, ¿no crees? No me quieran mal

por lo que hago y esperen para condenarme al menos a la presentación de un libro en prosa. Solo eso les pido.^[87]

Todavía “Nota social” me despierta muchos comentarios. Pero si voy de uno en uno tendría que escribir toda una poética adquirida por mi larga experiencia de hacer versos. Por eso aquí va un comentario general sacado de este ejemplo en particular:

“un árbol verde...

.....

Un árbol banal, un árbol...

Canta una cigarra

Canta una cigarra

Un himno...

Canta en una gloria... etc. etc.

Ya escapas con naturalidad de *un* galicismo en tus poemas. Pero no siempre. Por cierto, busca evitar lo más posible los artículos tanto definidos como indefinidos. No solo porque evitan galicismos y están más dentro de las lenguas hispánicas sino también porque da más rapidez y fuerza asertiva para la frase. Para no copiar mando el poema con los pronombres desaconsejables subrayados o sustituidos. Ve si no queda con mejor rapidez y energía.

Misma observación con posesivos y todos los *berenguendéns* que castran la frase.

Y detengo aquí las observaciones. Francamente me gustan tus versos. Algunos de los poemas que tengo aquí de verdad me parecen muy buenos. “Construção” como realización y elección de elementos

expresivos, como síntesis, es magistral. Preferiría que “un grito” y “un heladero” fueran cambiados para “el grito” y “el heladero”.

Voy a mandar los poemas que prefiero para los directores de *Estética* que elegirán uno o dos o tres, no sé, para publicarlos, ¿me dejas? Mando “Construção”, “Orozimbo”, “O vulto pensativo das Secretarias”, “Sentimental”, “Raízes e caramujos”. No mando “No meio do caminho” porque tengo miedo de que a nadie le guste. Y porque tengo el orgullito de descubrir en él cosas y cosas que tal vez ni tú habías imaginado poner en él.

Estoy esperando el artículo de Emílio Moura.^[88]

Y ahora releendo tu primera carta que quedó sin respuesta por causa de la enfermedad veo que el tema es demasiado y ya son 24 horas. Voy acortar lo más posible. Por cierto, no necesita tanto acortamiento porque muchas cosas ya están respondidas indirectamente, y por otro lado tú, con la evolución natural de tu espíritu, ya diste respuesta a algunos problemas planteados en la carta.

Primero, una observación general de mucha importancia para definir bien mi posición en la literatura de Brasil. No sé si ya viste. Un día, Drummond, cuando yo tenía 20 años más o menos comencé a ser artista. Leía versos y me gustaba. Después comencé a escribirlos y etc. Me hice artista de verdad. Ese mi *artitismo* al final resultó en una estampida de ganado: *Pauliceia Desvairada*. Pero *Pauliceia* ya no es todo arte. Las “Enfibraturas do Ipiranga” no son arte. Es polémica y es teoría. Realmente sigue el “Prefacio”.^[89] De ahí una diferencia entre ustedes, artistas legítimos, y yo, que en realidad no soy más artista. Esto parece una broma como cualquier otra, pero no lo es. Sigo embelesando con mis obras, volviéndolas

agradables para *interesar, atraer, convencer*. Pero les falta aquella cualidad artística primera que una infinidad de estetas y entre los últimos recientes, Croce^[90] de forma escandalosa establecieron: ausencia de interés práctico, creación libre y pura del espíritu. Mi arte, si así lo quieres, tiene una función práctica: es originada, inspirada por un interés vital y hacia a él se dirige. En eso soy tan primitivo como un hombre de las cavernas cuaternarias. Solo que además del interés por así decir físico, interés sexual, interés de socialización, tengo todavía un interés espiritual más amplio que el de quien solo se dirigía a los dioses amedrentadores. Aún es necesario distinguir entre primitivismo y primitivismo. Hay lo que viene de la precariedad técnica. Condenable. Hay lo que viene de la exacta realización psíquica (Negros, Bizancio, Puvis de Chavannes, Aleijadinh).^[91] Admirable y loable. Hay lo que viene de la conciencia de una época y de las necesidades sociales, nacionales, humanas de esa época. Es necesario. Es intelectual, no abandona la crítica, la observación, la experiencia y hasta la erudición. Y solo aparentemente se aleja de ellas. Es lo mío. Es necesario. Mi arte aparente es antes que nada una predicación. Luego una demostración. Me sería ciertamente doloroso confesar esto si yo no fuera un hombre que antes que nada vive y ama y se hizo devoto enteramente de la vida y a sus amores. Y no lo diría en público, pero elijo a quien, y sé para quién lo digo. Mi vida es una erupción de fervor de amor humano, solo vivo pensando en las realizaciones de ese amor. Es natural que los motivos de inspiración nazcan de lo que toma todo mi motivo de vivir. De ahí el lado intelectual, predicación, demostración de mi pseudoarte. Arte que, si lo es, tiene siempre un interés práctico *inmediato* que nunca abandonó. Esta diferencia

esencial entre mí y todos ustedes, los demás modernistas de Brasil, explica los *sacrificios* de mi arte. Sacrificios que no lo son porque forman la realidad más conmovedora, palpable y deseada por mí en mi vida. No tendré que pedirle al Padre que me aleje el cáliz de la boca porque me emborracho con él deliciosamente. Además, es repugnante esta comparación. Una disculpa.

Estoy de acuerdo contigo. Es posible *ser* sin ser nacional. Solo que yo le puse una significación toda especial a mi verbo *ser*. Ser para mí también es representar y no hay una sola figura de artista en el mundo histórico que siendo representativa no sea nacional.

Tú afirmaste, citando a Osvaldo,^[92] o recordándolo: “La suprema expresión de la brasilidad es la estupidez”. No, porque lo que representa a Brasil no es su parte exótica incluso para nosotros, y que no colabora en el presente universal, pero sí la forma cultural que puede adquirir la nacionalidad en el desarrollo de sí misma. Lo que es exótico sirve apenas de condimento.

Y hace tantas horas frívolamente dices que “vamos a acabar con las mismas ideas de un João do Norte,^[93] por ejemplo”. ¡Oh! Homero cabeceó. ¡La diferencia es tan grande! Como castigo te doy como tema hacer la distinción entre el nacionalismo de los *Joãos* del Norte y del Sur y el de los modernistas.

Klaxon^[94] ahí va. Gracias por el cariño. Puedes mostrar “Noturno” a los amigos que quieras. Responderé sobre el final de “Noturno” en la carta a Martins Almeida. Léela. Y hasta luego. Un abrazo grande.

Mário

◆ Notas ◆

[1] N.T.: **Eu sou trezentos**
(7-VI-1929)

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Oh espelhos, ôh! Pireneus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as milhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos taxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo (Andrade, 1987).

[2] N.T.: Término usado para referirse a los espíritus o divinidades de las religiones afrobrasileñas. Despectivamente, se usa para referirse a cosas pequeñas o insignificantes.

[3] N.T.: Según el diccionario Priberam, era una antigua moneda portuguesa y brasileña.

[4] N.A.: Después yo sistematizaría este proceso de separación nítida entre el estado de poesía y el estado del arte, lo mismo que en la composición de mis poemas más “dirigidos”. Las leyendas nacionales, por ejemplo, el abrasileroamiento lingüístico de combate. Escogido un tema, por medio de las excitaciones psíquicas y fisiológicas sabidas, preparar y esperar la llegada del estado de la poesía. Si este llega (cuántas veces nunca llegó...), escribía sin coacción de especie alguna todo lo que me llegaba hasta la mano –la “sinceridad” del individuo. Y solo enseguida, en la calma, estaba el trabajo penoso y lento del arte– la

“sinceridad” de la obra de arte, colectiva y funcional, mil veces más importante que el individuo.

[5] N.T.: Palabra que se usa en Brasil para referirse a las personas que viven en el campo.

[6] N.T.: Mário de Andrade convoca la figura del emperador romano, célebre por sus extravagancias, para referirse a la crítica de Monteiro Lobato a la obra de Anita Malfatti, a la cual se refirió como un “arte anormal” en “Paranóia ou mistificação”, publicado en 20 de diciembre de 1917 en el periódico *O Estado de São Paulo*, el cual se volvió uno de los textos de referencia para las reflexiones acerca del impacto que la obra de Malfatti produjo en la cultura brasileña. Véase: <https://outraspalavras.net/sem-categoria/paranoia-ou-mistificacao/>

[7] N.T.: “Integralismo” o “Integrismo” es como fue conocido el movimiento político de inspiración fascista creado en Brasil por Plínio Salgado en 1932.

La acción Integralista Brasileña (AIB), se convirtió en el primer partido nacional con una organización de masa metida por todo país, cuya fuerza política, en 1936, reunía entre seiscientos mil y un millón de adeptos. [...] La Acción Integralista nació en una fase de ascensión de las ideas autoritarias de derecha, a partir del marco político establecido por la Revolución de 1930, radicalizando hacia un discurso ideológico fascista las tendencias antiliberales difundidas entre amplios sectores políticos e intelectuales en el contexto pos-revolucionario (CPDOC-Fundación Getúlio Vargas).

Disponible en:

<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/integralismo>

[8] N.A.: “Unos verdaderos inocentes”, como ya dije una vez...

[9] N.A.: Sé que es imposible para el hombre, ni él debe abandonar los valores eternos, amor, amistad, Dios, la naturaleza. Quiero exactamente decir que en una edad humana como la que vivimos, cuidar de esos valores apenas y refugiarse en ellos en libros de ficción y todavía de técnicas, es un abstencionismo deshonesto y deshonroso como cualquier otro. Una cobardía como cualquier otra. En lo que resta, la forma política de la sociedad es un valor eterno también.

[10] N.T.: Desvairismo deriva de “desvairado” que puede significar tanto alguien que perdió el juicio o el sentido común (loco), como el que perdió la orientación y la coherencia,

además de lo que tiene diversidad, *Dicionário Priberam de la lengua portuguesa*:
<https://dicionario.priberam.org/desvairar>

[11] N.T.: O meu desejo é ser pintor -Lionardo,
cujo ideal em piedades se acrisola;
fazendo abrir-se ao mundo a ampla corola
do sonho ilustre que em meu peito guardo...

Meu anseio é, trazendo ao fundo pardo
dar vida, a cor da veneziana escola,
dar tons de rosa e de ouro, por esmola,
a quanto houver de penedia ou cardo.

Quando encontrar o manancial das tintas
e os pincéis exaltados com que pintas,
Veronese! teus quadros e teus frisos,
irei morar onde as Desgraças moram;
e viverei de colorir sorrisos
nos lábios dos que imprecam ou que choram!

[12] N.A.: Lirismo + Arte = Poesía, fórmula de P. Dermée.

[13] N.T.: “O fim lógico dum quadro é ser agradável de ver. Todavia comprazem-se os artistas em exprimir o singular encanto da feiúra. O artista sublima tudo”.

[14] N.T.: “São Paulo é um palco de bailados rusos”.

[15] N.T.: “A caincalha... A Bolsa... As jogatinas...”.

[16] N.T.: “A engrenagem trepada... A bruna neva”.

[17] N.T.: “Só-quem-ama”.

[18] N.T.: “o ar e o chao, a fauna e a flora, a erva e o pássaro, a pedra e o tronco, os ninhos e a hera, a água e o réptil, a folha e o inseto, a flor e a fera”.

[19] N.A.: Hace 6 u 8 meses, expuse esta teoría a mis amigos. Recibo ahora, en diciembre, el número 11 y 12, de noviembre, de la revista *L'Esprit Nouveau*. Son más *L'Esprit Nouveau* mis andadas en este “Prefacio interesantísimo”. Epstein, al continuar su estudio “El fenómeno

literario” observa el harmonismo moderno, al que denomina simultáneo. Lo encontró interesante, pero dice que es una “utopía fisiológica”. Epstein con el mismo error de Hugo.

[20] N.T.: El original de Mário de Andrade solo presenta las versiones de estas citas en portugués, razón por la que no se traducen.

[21] N.T.: “Não tinha e não tem nenhuma intenção de o publicar”.

[22] N.T.: “Estoy harto del lirismo moderado / Del lirismo bien educado / No quiero saber nada más del lirismo que no sea liberación”.

[23] N.T.: “Cuando yo tenía seis años / Gané un puerquito de la India / Qué dolor de corazón yo tenía / Porque el animalito solo quería estar debajo del fogón / Mi puerquito de la India fue mi primera novia”.

[24] N.T.: “Era bello, áspero, intratable”.

[25] N.A.: Ese poder socializante del ritmo medido tiene una prueba crítica muy evidente de él y de Manuel Bandeira cuando en “Evocação do Recife”, al constatar, bromista, nuestra esclavitud ante el portugués gramatical de Lisboa, comienza bailando de repente y organiza, en medio de los versos libres, un verdadero refrán coreográfico y *coral*:

...Porque êle é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem ... (etc.).

...Porque él es el que habla sabroso el portugués brasileño
Al paso que nosotros
Lo que hacemos
Es macaquear

La sintaxis lusófona
La vida con una porción de cosas que yo no entendía bien... (etc.).

Sobre la fuerza socializadora de la métrica, aún se notará la preferencia por los ritmos impares de marcha en Augusto Frederico Schmidt, que es un católico de facción

francamente proselitista.

[26] N.T.: “Adiós”.

[27] N.T.: Y todo el mundo anda –como yo– de luto.

[28] N.T.: “Cantiga del viudo”.

[29] N.T.: “Mariquita, trae acá el pito / En tu pito está el infinito”.

[30] N.T.: “Dios mío, por qué me abandonaste / Si sabías que yo no era Dios / Si sabías que yo era débil / Mundo, mundo, vasto mundo / Si yo me llamara Raimundo / Sería una rima, no sería una solución / Mundo, mundo, vasto mundo / Más vasto es mi corazón / Yo no te debía decir / Pero esa luna / Pero ese coñac / Nos pone conmovidos como el diablo”.

[31] N.T.: “sería una rima, no sería una solución”.

[32] N.T.: “Y todo me envuelve / Una sensación fina y gruesa”.

[33] N.T.: El sentido de secuestro aquí es el de ausencia, pero de algo que fue confiscado, censurado. Es interesante pensar que Mário de Andrade usa la palabra *secuestro*, que más tarde estará en el centro de la discusión acerca del Barroco en la literatura brasileña a partir del ensayo de Haroldo de Campos, *O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989).

[34] N.T.: En el original: *vida besta*.

[35] N.T.: “Todas son piernas”.

[36] N.T.: Árbol nativo de Brasil y Perú que desprende un fuerte olor a ajo.

[37] N.A.: Prueba de las tendencias proselitistas de Augusto Frederico Schmidt. Los poetas proselitistas tienen ese exceso de indiscreción para disculparse, la franqueza dadivosa que los anima, la lealtad con la que juegan toda la riqueza de una sola jugada. Todos ellos, en general, demuestran, con inmediata claridad, los “procesos” que hacen su técnica e ideología. Obsérvese, por ejemplo, Marinetti, Verhaeren, Bilac, Maiakowsky, Sandburg, poetas sociales, proselitistas incontestables cuyas “maneras” son fácilmente perceptibles, en oposición a un Rimbaud, un Lautréamont, un Manuel Bandeira, una Francisca Júlia, no

meamolistas de marca mayor, inaferrables, imposibles de repetir. Y entre Castro Alves e Alvares de Azevedo, lo mismo.

[38] N.T.: “Si no obedeces a la elección del Señor, será mejor / Que los animales feroces dividan tu cuerpo en pedazos. / Que el mar te lance de frente a los rudos peñascos / Y hunda sobre tu cabeza todas las desdichas. / Fortifica bien tu espíritu atormentado. / Tira de tu franqueza tu gran heroísmo. / Abandona toda la poesía del mundo que es inútil / Pues la belleza distrae a los hombres y los disminuye. / Deja tu cuerpo cerrado a toda la voluptuosidad. / Que la noche abandone tu cuerpo cansado / Porque tu papel es más grande que tú mismo – ¡y lo necesitas cumplir!”.

[39] N.T.: “Avistó la distante ciudad / Iluminada, ardía, como en llamas...”.

[40] N.T.: “Un día pasa, otro día / Y todos los días irán pasando / Mi juventud pronto pasará / Solo cenizas tendré en mi corazón”.

[41] N.A.: No hay duda de que el romanticismo se volvió una revuelta consciente en Augusto Frederico Schmidt, desde el momento en que, fatigado de la temática en boga del modernismo (fue él, creo, quien primero hizo eco en Brasil la noción de antimoderno, de Maritain..., y fue él por su asiática falta de agilidad, quien creó el Canto do Brasileiro, una reproducción... sería del “Vou-me embora pra Pasárgada”), él quiso, y quiso bien, abrir camino nuevo. Ser modernísimo, pues... Pero ese romanticismo, consciente, y además episódico, dio al poeta lo que, me parece, menos lo ilustrará con el tiempo: aparte del vocabulario sedicioso que no logró renovar ni imponer ciertas poesías de toda o mucha imitación (A Deus, Lira), son pastiches visibles, cuyo valor se me escapa enteramente.

[42] Canto del Brasileño.

[43] Nuevo Canto del Brasileño.

[44] N.T.: “Arcángeles violentos surgen del fondo de los minutos”.

[45] N.T.: “Los cementerios del aire se calientan / Con el fuego del sueño de la vecina”.

[46] N.T.: “Los hombres abandonan la acción en el paisaje elemental”.

[47] N.T.: “Estoy aquí, desnudo, paralelo a tu voluntad”.

[48] N.T.: “La lucha entre un hombre acabado / Y un hombre que está andando en el aire”.

[49] N.T.: “No es culpable, ni inocente”.

[50] N.T.: “De las cinco regiones donde angulosos navíos / Sangran en los puertos de la locura / Vienen chicas morenas / Mujersotas con senos empinados gritando ¡Mamá yo quiero un novio!”.

[51] N.T.: “Los ángeles malos... / Son fuertes y grandes, no es trampa no, /Tienen dientes de perlas, labios de coral / Los aviadores parten para combatirlos y mueren. / Las viudas de los aviadores no reciben pensión / El maniquí rojo del espacio”.

[52] N.T.: De tanto que las costureras del atelier de Doña Marocas / Se fregaron en él de tarde / Ya quieren salir de las camadas primitivas / De aquí a mil años será una gran bailarina / Bailará sobre mi túmulo en el anuncio de los astros / Cuando yo mismo baile mi vida realizada / En la azotea de los astros”.

[53] N.A.: Esta definición está completa para las personas *Esprit-Noveau*. Aquí en Brasil es necesario que se entienda que las conmociones son de orden artístico. Edgar Poe ya había observado, en la *Filosofía de la composición*, que había construido *El Cuervo* con la precisión y la rigidez de un problema de matemáticas.

[54] N.T.: Ave brasileña conocida como “João Bobo”.

[55] N.T.: Referencia a Virgulino Ferreira da Silva (Lampião), héroe popular de Brasil de la región Nordeste, que lideró el movimiento popular conocido como Cangaço.

[56] [El editor de las cartas de *A lição do amigo* es Carlos Drummond de Andrade, en adelante: N.E. Esta y las que siguen son notas que están incluidas en la edición que usamos en esta traducción]. Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo, donde en 1917 Mário de Andrade se graduó en el curso de piano. A partir de 1922, ahí dio clases de Historia de la Música y Estética. Su padre, Carlos Augusto de Andrade, era amigo del director, Gomes Cardim, y estaba a cargo de la contabilidad del lugar, en el que también estudió su hermano Renato, que falleció el 22.6.1913, cuando tenía catorce años.

[57] N.E.: En una carta a Manuel Bandeira, sin fecha, pero seguro de noviembre de 1924, MA cuenta lo que hará en la noche: “Luego vengo para la casa, me pongo la chamarra y voy a sapear el baile futurista. Solo sapear. A la una estaré otra vez en mi casa” (MA, MB, 62). En la siguiente carta, al mismo, el 24.XI, narra cómo fue la fiesta:

en vez de regresar del baile a la una, regresé a las seis treinta, en pleno día. Estuvo fantástico. Más como diversión que como belleza. Pocas mujeres disfrazadas. S. Paulo es siempre todavía provincia. Empezaron a hablar mucho y las mujeres se quedaron con miedo. Solo hubo algunos, 12 disfraces. Por cierto, el baile no era de la sociedad *Automóvel Clube*. Era de un grupo de muchachos ricos. Unas 150 personas, máximo. De las mujeres disfrazadas: una Caldeira cubista buenísima y una Fifi Liebre Pádua Sales sublime maravillosa *Clou*. Segall había pedido tres tostones para decorar los tres salones. Los muchachos, que gastaban un buen, se echaron para atrás y solo le ofrecieron a Segall uno de los salones. Los otros, decorados por no sé quién, muy tontos, sin alegría, sin belleza, eran una porquería. En cambio, el salón de Segall era una maravilla. Un espíritu, unos colores, una ligereza, una alegría increíbles. *Clou* también. En vez de flores, vegetales comestibles. ¡No imaginas cómo es de linda una col bien puesta! Había un jarro finísimo lleno de rábanos y zanahorias, de veras sublime. Una pachanga. En vez de solo sapear, sapeé y bailé. El jazz estaba muy gracioso. Alegría así jamás se vio en esta gente macambúzia de mi ciudad (MA/MB, 63).

El interés de MA por bailes que fueran más que reuniones dancísticas convencionales se manifiesta aún en 1933, cuando escribe estos versos para la invitación, diseñada también por Lassar Segall, del baile del carnaval por la SPAM –Sociedade Pró-Arte Madeira (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, 45):

E se abre a farra fanfarrã!
Doutores, mendigos, exóticas,
Pernas, carruagens estrambóticas
Brançarolas a rataplã,
Heróis nascidos na antevéspera,

Jogadores de boxe e víspora,
Esposas, cascos, besta ruã...
É a fauna urbana e suburbana
Dançando o foxe, a quero-mana
Corda bamba, valsa alemã

Samba, tango, jongo e bolero!
Vinde ver isso ao Trocadero
Na Carnavalada da SPAM!

*¡Y se abre el festín festero!
Doctores, vagabundos, exóticas,
Piernas, bizarros carruajes
Blanquitas tan tan tan
Héroes nacidos en la antevíspera,*

*Jugadores de box y víspera,
Esposas, cascos, calle bestial...
Es la fauna urbana y suburbana
Bailando el fox, el quiero-hermana
Cuerda floja, vals alemán*

*¡Samba, tango, jongo y bolero!
Venid a ver eso al Trocadero
En la carnavalada de la SPAM!*

[58] N.E.: João de Sousa Lima (S. Paulo, 1898-1982). Compositor y pianista, primer premio de piano por el Conservatorio de París (1922). MA le dedicó un artículo en *Klaxon* (X.1922), concluyendo: “Lo que fui a buscar a tu concierto, Sousa Lima me dio mucho, esto es, la musicalidad. Por eso afirmé más atrás que en breve serás un gran intérprete de clásicos y modernos. No es sentimental, ¡gracias a Dios! Creo pues que en los románticos no llega nunca la plenitud de su personalidad. Cómo es lindo mi placer en este momento ¡en aplaudir a Sousa Lima, grande y valiente primer intérprete brasileño que supo romper las cadenas del pegajoso sentimentalismo que desgraciadamente nos destinó al ocasional enlace de las tres razas tristes!”.

[59] N.E.: José Oswald de Souza Andrade, esto es, Oswald de Andrade (S. Paulo, 11.I. 1890-22.X. 1954). Novelista, dramaturgo, ensayista y poeta fue, junto con MA, figura central del movimiento modernista. Lanzó el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) y el “Manifiesto Antropofágico” (1928). Es autor, entre otras obras, de *Os condenados* (1922), *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Pau-brasil* (1925), *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), *Estrela de absinto* (1927), *Serafim Ponte Grande* (1933), *O rei da vela* (1937), *Marco zero e A revolução melancólica* (1943), *Chão* (1945), y *Um homem sem profissão* (1954).

[60] N.E.: Cuenta Mario da Silva Brito, en *Diario intemporal*, 165:

Metódico, extremadamente organizado y trabajador –trabajador que llegaba hasta el agotamiento–, MA mantenía un fichero del que se hablaba mucho –sobre los

innumerables asuntos de su especialidad, o sobre otros que, eventualmente, le llamarían la atención y que, un día pudiesen ser objeto de estudio más preciso o de mera situación. En las fichas y en los sobres llenos de papelitos con anotaciones suyas, relativas a obras que había leído o a ideas que se le ocurrían cuando andaba por las calles pensando, se guardaba un mundo de conocimientos, de saber riguroso y horas diarias de labor, estudio y paciencia. Presumiéndome el famoso fichero, me fue dando explicaciones de cómo procedía y del material que allí reunió:

–Aquí están las fichas sobre catimbo, por ejemplo. Estas son las de pintura. Ahora las de crítica. Y las de música, y de pintura y así en adelante.

–¿Y aquellas de ahí? ¿De qué tratan?

–De zoofonia.

[61] N.E.: Poema de 1923, incluido en *Clã do Jabuti* (oc, II,159-171).

[62] N.E.: La bahiana se fue en la religión del Carnaval / Como quien cumple una promesa.
/ ...El más joven torbellino pulido, ondulaciones lentas, lentamente / Con las arracadas destellando rayos glaucos de oro en la luz peluda de polvo. / Solo las caderas y vientre disolviéndose en un vaivén de ondas en celo. / Termina bendiciéndose religiosa al igual que en un ritual.

[63] N.E.: Francisco Martins de Almeida (Leopoldina, MG,7.I.1904/Rio, 1983). Crítico y ensayista, integrante del movimiento modernista de Belo Horizonte, autor de *Brasil errado* (1932) y *O Aveso dos maridos enganados o A sociedade dos cornos livres* (1976). Codirector de *A Revista* de Belo Horizonte, donde se reveló como el mejor espíritu crítico de nuestra generación. Se perdieron las cartas que le escribió MA, con excepción de una, de la que poseo una copia, proporcionada por el destinatario. Aquí la reproduzco parcialmente, esperando que el texto completo figure, debidamente anotado, en la deseada publicación de la correspondencia de MA:

S.Paulo 19-III-926

¡Ah! Martins de Almeida, he recibido todo lo que me mandaste, cartas y la *Revista...* pero no puedes imaginar qué vida apretada estoy viviendo. Solo por eso no te he respondido. Escribo artículo sobre artículo en *A Manhã de Rio* (quiero que leas mi artículo de ayer “Contrabando de passadismo” que define mi posición social) en *Terra Roxa* aquí, en el *São Paulo Jornal* estoy como crítico musical y tengo trabajo casi diario, y encima un curso de estética general para señoritas con conferencias semanales. ¡Y como tengo pésima facultad de hablar improvisando estoy obligado a escribir esas conferencias! ¡Imagina el trabajo! Contando aún con mis cursos en el Conservatorio y particulares. No tengo más vida. Estoy reducido a una máquina para apoyar a los otros. Miseria miserable que me hace sufrir. No leo nada. No escribo nada de provecho. Mis

libros todos están detenidos. Casi no escribo para ningún amigo. Hasta Manu, que es de corazón, no sé de él. He de reaccionar pero no puede ser ahora. Necesitaba un poco más para vestirme, comprar unos libros y unas canciones. Tal vez al final de año recupere mi vida si dios quiere. La Revista está excelente. No tanto por la colaboración externa como por ti. Es por eso que encuentro el no. 2 mejor que el 3. Acabo de hablar de eso con Nava. ¿Y tú? ¿Cuándo nos mandas un artículo para *Terra Roxa*? Me olvidé de insistir con Nava también: insiste tú por favor. Y con João Alphonsus. Y con Emílio Moura. Pero manden prosa, que es mejor. La prosa es más legible y estamos viendo si conseguimos hacer al periódico sustentarse.

[...] Tú estás sin Drummond ahí y mi primer movimiento, el más sincero, fue felicitarme a causa de eso. Después corregí, para mayor nobleza, y lamento sincera pero espiritualmente esa separación. Yo adoro a Carlos. Fue la envidia la que me hizo al principio tener un movimiento pequeño de alegría al verlo secuestrado de Belo Horizonte. Tengo por él un cálido afecto que me hace sentir bien cuando pienso en él. La impresión que tengo de él es de esas que se pegan como aroma de naranja ácida. No sale más. Es de todos ustedes lo que me da más la sensación, la conmoción igual a la que tuve con ciertos pasajes mineros, sobre todo una tarde maravillosa en Carmo Damata. ¡Qué a gusto! ¡Qué belleza pura! ¡Qué silencio tan cariñoso y lleno de amor ardiendo dentro! Y una fuerza de tierra virgen atrás, llena de oro, llena de vegetación y rica en minerales. Eso es Carlos para mí. La impresión que él da para los que lo ven poco es de sequedad... yo suavicé esa sequedad... para mí él es un verdadero amigo, nunca olvido la inteligencia extraordinaria y el lirismo incansable que él tiene. Lo adoro. ¡Quería a Carlos juntito a mí... no puede ser! Allá está en Itabira do Mato Dentro, que es de los nombres más maravillosos que conozco... carecemos ahora de forma de abrigarlo aún más en nuestros cariños y esperanzas, Martins de Almeida. La tierra, así medio virgen para donde él fue, es buena pero traicionera. Hace a la gente olvidarse de la cabeza. La tierra ama demasiado, chupa a la gente...

Bueno, hasta luego. No te olvides de continuar escribiéndome. Inventa un asunto para discutir. ¡Estamos tan de acuerdo y llenos de noticias!... Adiós. *Mário*".

[64] N.E.: "Anatole France", artículo sobre la muerte de ese escritor francés que ejerció gran influencia en la formación intelectual de muchos escritores brasileños (*Diário de Minas*, Belo Horizonte, 26.X.1924). En *Estudos literários*, 1, 31, Alceu Amoroso Lima alude a la "Dependencia que la marca de Anatole France me dejara, o antes nos dejara". V. Cartas II y VI.

[65] N.E.: La afirmación de que sacrificaba el interés estético de su obra por valores de utilidad social más fuerte fue una constante en la correspondencia de MA. V. Carta IV. Podrían citarse muchas otras comprobaciones de esta intención constante. Basta recordar

este fragmento de la carta a Alceu Amoroso Lima: “Nací para hacer la obra temporal que actúa, fuerza la vida y muere cumplida la acción.” (MA/EC,40-1).

[66] N.E.: Oswald de Andrade.

[67] N.E.: Tarsila do Amaral (Capivari, SP, 1.IX.1896-S. Paulo, 17.I. 1973). Pintora representativa del movimiento modernista, comienza en 1924, se le dio el nombre de “pintura pau-brasil”, en consonancia con la corriente literaria de esa misma designación, liderada por su marido Oswald de Andrade. En 1928, pinta Abaporu, que igualmente refleja el movimiento de la Antropofagia, lanzado por Oswald de Andrade y Raul Bopp. Léase, de Aracy A. Amaral, *Tarsila – sua obra e seu tempo*.

[68] N.E.: José Pereira da Graça Aranha (São Luís, MA, 21.VI.1868 – Rio, 26.I.1931). Novelista y ensayista, rompió con la Academia Brasileña de Letras, a la que pertenecía, para empeñarse en la renovación literaria del modernismo. Autor de *Canaã* (1902), *Estética da vida* (1921), *O espírito moderno* (1924), *A viagem maravilhosa* (1930). La predicación teórica de la alegría desarrollada por él irritaba a MA, que en una de sus “Crônicas de Belasarte” (*America brasileira*, Rio, I.1924) escribió: “¡Perpetua Alegría!... qué horror! Esto es la negación de la alegría. Imaginen a todos los hombres de la tierra inmersos en la Perpetua Alegría... esta dejaría por eso mismo de existir.” Y en carta a Manuel Bandeira, 18.IV.1925: “comienzo a creer que Graça Aranha es el sujeto que más mal me hace en mi vida, porque trajo el problema de la alegría para Brasil. La verdadera alegría ni sabe que es alegre. Yo no sabía que era alegre. Ahora lo sé. Felizmente pude vencer el prejuicio de la alegría a causa de mi intensa vida.” (MA/MB, 72). Al mismo, em 7.V.1925: “Graça queriendo hacer del brasileño un tipo alegre por... teoría filosófica e integración en el Todo Infinito con una incomprensión enterita del hombre brasileño que él no observó, contradiciendo la psicología natural de ese hombre y haciendo de la alegría un prejuicio al punto de ver alegría en mis Danças tan tristes y dolorosas, cual!...” (MA/MB, 76).

[69] N.E.: Ronald de Carvalho (Rio, 16.V.1893-15.II.1935). Poeta ensayista y diplomático, evolucionó de la tendencia simbolista (*Luz gloriosa*, 1913) hacia el modernismo, del que hizo adoctrinamiento en *O Jornal*, Rio. Autor de *Epigramas irônicos e sentimentais* (1922), *Jogos pueris* (1926) y *Toda a América* (1926). Publicó también *Pequena história da literatura brasileira* (1919).

[70] N.E.: Pedro da Silva Nava (Juiz de Fora, MG, 5. VI; 1903-Rio de Janeiro, 13.V.1985). Escritor y médico reumatólogo, poeta y artista plástico, autor de los libros de memorias *Bau de Ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978), *Galo-das-trevas* (1981), *O lírio perfeito* (1983), y de más de una de centena de trabajos sobre

medicina. Hizo ilustraciones de *Macunaíma*, reproducidas en la edición crítica de ese libro de MA, preparada por Telê Porto Ancona Lopez (1978). Prestó asistencia médica a MA cuando este recidió en Rio de Janeiro.

[71] N.E.: “Noturno de Belo Horizonte”, poema después de la excursión del grupo modernista de São Paulo a Minas Gerais (1924). Se incluye en *Clã do jabuti* (oc, II, 179-193).

[72] N.E.: *Estética*, revista dirigida por Prudente de Moraes nieto, y Sérgio Buarque de Holanda (Rio, 1924-5). El poema fue publicado en el 1er. número y se incluye en *Remate de males* (oc, II, 222-36). La colección de tres números fue reproducida en una edición facsimilar, con presentación de Pedro Dantas (ps. De Prudente de Moraes, nieto): “Vida da estética e não estética da vida”, y “Glosário de homens e Coisas da *Estética*”, de Mario Camarinha da Silva (1974).

[73] N. E.: Graça Aranha.

[74] N.E.: *Pauliceia Desvairada*.

[75] N.T.: Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!

As franjadas fâmulas das bananeiras,
As esmeraldas das araras,
Os rubis dos colibris,
Os lirismos dos sabiás e das jandaias,
Os abacaxis, as mangas, os cajus
Almejam localizar-se triunfantemente,
Na fremente celebração do Universal!...

[76] N.E.: Aportuguesamiento del término francés “dépaysement”, hace referencia a lo que sentimos cuando estamos lejos de nuestro país.

[77] N. E.: Joaquim Inojosa. Carta de 28.XI.1924, publicada por el destinatario en *O movimento modernista em Pernambuco*, II, 339-41.

[78] N.E.: Terminé abandonando este título del libro.

[79] N.T.: En la lengua *Yorubá-Nagô* significa riqueza.

[80] N.E.: En la *Revista do Brasil*, VI.1924, MA publica el ensayo “De la fatiga intelectual”, que comienza así: “La fatiga intelectual es sin duda uno de los factores que provocaron ciertas formas de manifestación en el lirismo contemporáneo”. En *A escrava que não é Isaura* (1925), incluye esta nota en el apéndice: “dos veces ya en este escrito invoqué al cansancio intelectual. Ciertos modernistas, *boxeurs e blagueurs* de salud perfecta, se enfadan porque reconozco en mí, en nosotros, la existencia de la fatiga intelectual. Aclaro un poco el caso. Tomados por el cansancio intelectual, ciertos poetas, precursores nuestros, construyeron una poesía aparentemente loca (entre los locos y los poetas hay apenas un vidrio, se cuenta con *Potomak*) en el que fueron abandonadas al máximo posible dos de las funciones de la inteligencia: la razón y la conciencia. Eso fue en el tiempo en que todavía se exclamaba: ‘¡la gramática no existe!’ E incluso antes, con Rimbaud, Laforgue, Lautréamont... Hoy ese cansancio está disminuyendo por la terapia deportiva y bélica. Puede no existir en algunos. En la mayoría existe. Pero algunos procesos técnicos utilizados por aquellos precursores – *procesos derivados del cansancio intelectual en el que vivían*– aumentaron ahora las recetas. Se utilizan cotidianamente. Hoy, en un periodo constructivo, el poeta al estudiar la práctica de esos procesos reconoció en ellos medios extraordinariamente expresivos de la naturalidad, de la sinceridad y, lo que es más importante aún, son los *únicos capaces de estar de acuerdo con la verdad psicológica y con la naturaleza virgen del lirismo*. De ahí el trabajo diario de esos procesos. Por lo cual el cansancio intelectual debe ser anotado como una de las causas generativas de la poética modernista. [...] La innovación en el arte deriva parcialmente, quieran o no los boxistas, del cansancio intelectual producido por lo ya visto, por el tedio de la monotonía.” (oc I, 288-9).

[81] N.T.: Una mujer manca, paralítica o lisiada. Aleijadinho fue el artista ícono del barroco brasileño.

[82] N.E.: Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro 5 .III .1887-17 .XI.1959). El más célebre de los compositores brasileños. Autor de una inmensa obra para orquesta, concierto, cámara, voz, coral, coral-sinfónica, dramática, sacra y para piano. Participó de los espectáculos de la Semana de Arte Moderno en São Paulo, 1922. En aquel entonces, sufría del ácido úrico y tenía el pie inmovilizado. Para equilibrarse, entró en el escenario apoyado en un paraguas. Hubo un momento en que el cantante Nascimento Silva empezó a realizar un número. En el escenario, hostil a los modernistas, un bromista gritó “Ridi, pagliaccio!”. Nascimento dejó de cantar y le gritó: “¡Bájate que te voy a enseñar a cantar!” A Villa-Lobos no le gustó la interrupción y él le dió con el paraguas al cantante, que al día siguiente apareció con el ojo morado (Recuerdos de la guitarrista Paulina d’Ambrosio, *Presença de Villa-Lobos*, 175-6).

[83] N.E.: Se lee “Noturno” de Belo Horizonte:

Bárbara Heliadora desgredada loca

Diciendo versos baja la calle Pará...

[84] N.E.: Antônio Cândido de Figueiredo (1846-1925), autor del conocido *Dicionário da Língua Portuguesa*, “indiscutiblemente la mayor de nuestras competencias actuales en materia de lexicología portuguesa”, en opinión de Rui Barbosa.

[85] N.E.: Carta a Manuel Bandeira, 7.XI.1924: “Ir na ciudad es regencia perfecta. En italiano se dice *andaré in città*. En francés: *aller in ville*. Los portugueses dicen ir à cidade. Los brasileños: na cidade. Yo soy brasileño” (MA/MB, 34).

[86] N.E.: Fialho de Almeida, escritor português (1857-1911).

[87] N.E.: Sobre el problema de la “lengua brasileña” como tema fundamental de las preocupaciones teóricas y prácticas de MA, véase:

a) Del autor:

Cartas a Manuel Bandeira (MA/MB, 84-93, 94, 293-295, 320-323);

Cartas a Rosário Fusco (SL/MG, 8.VI.1968);

Cartas_a Souza da Silveira (MA/ES, 150-8, 162-167);

“O baile dos pronomes” *O empalhador de passarinho* (OC, XX, 223-227).

“O movimento modernista” (*Aspectos da literatura brasileira*, OC, X, 244-247).

b) De otros autores:

Barbosa Lima Sobrinho: *A língua portuguesa e a unidade do Brasil*, Rio, J. Olympio, 1958;

João Pacheco: “A elaboração culta sobre o fundo popular” (*Poesía e prosa de MA*, 131-148);

José María Barbosa Gomes: *MA e a revolução da linguagem*. João Pessoa, Editora Universitaria, 1979;

Manuel Bandeira: “MA e a questão da língua” (PP, II, 1205-16);

Mário Neme: “Linguagem de MA” (*Rev. Do Arquivo Municipal*, SP, no. CVI, 107-114).

[88] N. E.: Emílio Guimarães Moura (Dolores de Indaiá, MG, 14.VIII. 1902-Belo Horizonte, 29.IX.1971). Poeta, redactor de *A revista*, autor de *Ingenuidade* (1931), *Canto da hora amarga* (1936), *Cancioneiro* (1945), *O espelho e a musa* (1949), *Poesía* (1953), *O instante e o eterno* (1953), *A casa* (1961), *Itinerário poético* (1969).

[89] N. E.: “As enfiaturas do Ipiranga”, poema final de *Pauliceia Desvairada*, libro que empieza con el “Prefácio interessantíssimo”, en el cual es desarrollada la colocación teórica de la escuela imaginaria “Desvairismo”.

[90] N. E.: Benedetto Croce (1866-1952), filósofo y crítico italiano, autor de *Estética come scienza dell'espressione e lingüística generale* (1902) e *Brevário de estética* (1913).

[91] N. E.: Antônio Francisco Lisboa (Oro Negro, circa 1730-1814). El artista plástico brasileño más notable de todos los tiempos. Escultor de inspiración barroca, se distinguió por el tratamiento original que le dio a ese estilo. MA escribió un estudio sobre él (*O Jornal*, Rio, n.º especial de Minas Gerais, 1929), reeditado en *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo* (1935) e *Aspectos das artes plásticas o Brasil* (oc, XII).

[92] N. E.: Oswald de Andrade.

[93] N.E.: Pseudónimo de Gustavo Barroso, autor de *Terra do sol*.

[94] N.E.: Colección de la revista *Klaxon* (São Paulo, 1922-3), primer órgano modernista brasileño, que MA me obsequió. Hay una edición facsimilar, con introducción de Mario da Silva Brito: "O alegre combate de *Klaxon*" (São Paulo, 1972).