

ÍNDICE

RESUMEN	V
DEDICATORIA	VII
RECONOCIMIENTOS	VIII
INTRODUCCION	10
CAPITULO 1. LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS	26
1.1. El vanguardismo en Latinoamérica	26
1.2. El movimiento caleidoscópico de la vanguardia brasileña	32
1.3. El caleidoscopio de los Andrades	36
1.4. Las manifestaciones vanguardistas puertorriqueñas en el contexto de su historia literaria	47
1.5. La voz negra de Palés	55
CAPITULO 2. LA SUBVERSIÓN ANTROPOFAGICA	58
2.1. Antro/pofagia: el movimiento de la subordinación e insubordinación	58
2.2. “ <i>Desvairismo</i> ” (1922)	60
2.2. “ <i>No meio do caminho</i> ”: el manifiesto de un poema (1928)	62
CAPITULO 3. ESTUDIO DE CASO: LA POESÍA VANGUARDISTA DE LUIS PALÉS MATOS E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	79
3.1. La antropofagia en Palés y Drummond	79
3.2. Caminos fonéticos y gramaticales en la poética de Palés y Drummond	85
CONCLUSIÓN: LOS VANGUARDISMOS COMO UN ANTECEDER AL FUTURO	90
• Lenguaje, poder y las estrategias del discurso del subalterno en Palés y Drummond	95
• Los aportes renovadores en las poéticas vanguardistas palesiana y drummoniana	98

- Latinoamérica: de la antropofagia de vanguardia hacia al tropicalismo postmoderno 102

BIBLIOGRAFÍA 107

RESUMEN

A partir de un análisis comparativo de la poesía de Luis Palés Matos y Carlos Drummond de Andrade, esta tesis **“La poética vanguardista de Luis Palés Matos y Carlos Drummond de Andrade: una propuesta de antropofagia cultural”** explora una crítica con base en los discursos culturales coloniales y teorías postcoloniales. Se fundamenta en la hipótesis de la *perspectiva del subalterno*, retirada de las ideas de Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak, que escriben algunos de los textos que hacen parte de la teoría del discurso colonial y poscolonial de la actualidad, la cual traza una identidad del sujeto en Latinoamérica, resultante de la inauguración del Vanguardismo y del *“Movimento Antropofágico”* en la primera mitad del siglo XX.

La investigación se inicia con las manifestaciones vanguardistas latinoamericanas en el contexto de la historia literaria, en la cual la voz mestiza de Palés y el manifiesto del poema “No meio do caminho” de Drummond anticipan lenguajes a través de los cuales la sociedad (puertorriqueña o brasileña) expresan particularidades propias de su complejidad.

Con el estudio de caso de la poesía vanguardista de los dos poetas se aspira a examinar la *antropofagia* delineada por el pensamiento de Oswald de Andrade como un movimiento que fluctúa entre la subordinación y la insubordinación, que en la presente propuesta se presenta subrayando los particulares caminos fonéticos y gramaticales en las poéticas de Luis Palés Matos y Carlos Drummond de Andrade. El vanguardismo antropofágico de Palés se cifra mediante la estrategia de la fonética, mientras que en Drummond será mediante la gramática. En ambos, sin embargo, se desarrolla cabalmente lo que propongo como móvil central de la antropofagia en cuanto estilo e ideología latinoamericanista: sólo devorando lo otro se llega a lo propio.

El examen de los poemas sirve para comprobar el uso del lenguaje a través de las estrategias del discurso del subalterno contenidas en la voz palesiana y "*drummoniana*". Los aportes renovadores en ambos escritores puntualizan una Latinoamérica que va de la antropofagia del vanguardismo hacia el "*Tropicalismo*" postmoderno, a través de una poética innovadora y atractiva que rebasa el tiempo y dialoga con el futuro.

A Rafael y David

NOTA DE AGRADECIMIENTO

En primer lugar, me gustaría agradecer profundamente a mi tutor, Dr. Rubén Ríos Ávila, por el gran apoyo y los ánimos que me ha dado continuamente durante mis estudios, aprendizaje y trabajo con él, que contribuyeron para el desarrollo y elaboración de esta tesis. De igual forma me complace mucho dar gracias a todo el profesorado y funcionarios de la Oficina de Estudiantes Internacionales e Intercambio, del Decanato de Estudios Graduados e Investigación, del Departamento de Literatura Comparada y del Departamento de Lenguas Extranjeras, de la Facultad de Humanidades, en especial a la Dra. Mercedes García Pérez, Dra. Ada M. Vilar de Kerkhoff, Dra. Susan Homar, Dra. Carmen Rita Rabell Reyes, Dra. Marian Polhill, Dra. María Elena Rodríguez Castro, Dra. Aracelis Rodríguez, Dra. Isabel Huyke, Dra. Marilú Pérez, Prof. Karen Leoni, Dr. Camilo Gomides, Dr. Ramón Luis Acevedo, Dr. Juan Gelpí, y los coadjutores Sra. Lydia Soto, Sra. Marga López, Sra. Josefina Correa, Sr. Luis Rivera y demás partícipes por la amabilidad y colaboración que he recibido durante mi periodo de docencia y trabajo como becaria de la Facultad de Humanidades.

En segundo lugar me gustaría agradecer inmensamente a toda mi familia por los sacrificios que han hecho para que siguiera con mis estudios a pesar de los pesares, en especial a mis padres, a mi hijo y a David. También quisiera dar las gracias a todos los amigos, alumnos y compañeros de jornada cuyos comentarios y observaciones me han ayudado, de diferentes maneras, a desarrollar este proyecto de estudio. En particular le agradezco a Suely, Biemba, Roberto, María, Sandra, Jean, Larissa, Eduardo, Pura, Herminio, María Arroyo, Silma, Jorge, Luz, Ana Cecilia, Mario, Rebeca y Frank por la buena compañía y hospitalidad cuando me abrieron sus

casas y corazones para que yo tuviera una estancia agradable y fructífera en Puerto Rico. A todos mis profundos agradecimientos.

INTRODUCCIÓN

“La poética vanguardista de Luis Palés Matos y Carlos Drummond de Andrade: una propuesta de antropofagia cultural”, a partir de un análisis comparativo de la poesía de Palés y Drummond, explora una crítica con base en los discursos culturales coloniales y teorías postcoloniales. Esta tesis se fundamenta en la hipótesis de la *perspectiva del subalterno*, retirada de las ideas de Ranajit Guha ¹ y Gayatri Chakravorty Spivak², que escriben algunos de los textos que hacen parte de la teoría del discurso colonial y poscolonial de la actualidad, la cual traza una identidad del sujeto en Latinoamérica, resultante de la inauguración del Vanguardismo y del *“Movimiento Antropofágico”* en la primera mitad del siglo XX.

Hay varios conceptos que están implícitos en este movimiento, pero aquí tomamos la idea propuesta de la antropología y tiene que ver con el papel simbólico del canibalismo en las sociedades tribales/tradicionales. El caníbal jamás come un ser humano por comer, sino que siempre lo come cuando desea las cualidades del enemigo o de alguien. Así el canibalismo es interpretado como una forma de venerar al enemigo. Sólo en el caso que el enemigo tenga valor es que tiene interés de ser comido. Así el caníbal se hace más fuerte. Este elemento del canibalismo es imprescindible para entender las poéticas canibalistas latinoamericanas y su modo

¹ Ranajit Guha (1922-) hace parte del grupo de intelectuales indios que se dedicaron a los llamados *“Estudios Subalternos”* para pensar otra vez la historiografía cultural de la India a partir de una perspectiva que consideraba sus márgenes silenciosas o silenciadas, señaladas por una violencia epistémica y por la opresión imperialista colonial.

² Gayatri C. Spivak (1942-) conferencista, teórica y crítica literaria, autora de uno de los textos que fundamenta este presente proyecto donde se pregunta *“Can the Subaltern Speak?”* o sea, *“¿El subalterno puede hablar?”*, que puede ser considerado un texto de fundación del postcolonialismo y también una traducción de Jacques Derrida y su gramatología. Spivak enseña en *“Columbia University”*, donde es catedrática desde marzo de 2007 y viaja extensamente para conferencias alrededor del mundo, además de visitar regularmente el Centro de Estudios en Ciencias Sociales, en Calcuta, India.

de asumir los fenómenos de la influencia, la occidentalidad y el nativismo. Oswald de Andrade³ actualiza este concepto expresando que la cultura brasileña es más fuerte en cuanto es colonizada por el europeo pero, la digestión de esa influencia lo hace más fuerte: "Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o" (OSWALD ANDRADE: 1928)⁴.

La perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade permite la posibilidad en continuar la búsqueda de lo auténtico frente a lo importado sin negar a este último. En ese proyecto debemos de mirar más allá de los límites del Brasil, o de Puerto Rico, o de otra parte en Latinoamérica, en India, en Europa, Estados Unidos, el oriente o el occidente, siempre de manera antropofágica, es decir, apropiándose de lo otro sin erradicarlo. La actitud necesaria es la de absorber la cultura del de afuera para transformarla con el fin de conseguir una síntesis de superación. En pocas palabras, y con esto sugiero la idea central de mi trabajo: devorar al otro para lograr lo propio.

El resultado de este proceder antropofago es la creación de un producto innovador, divergente; un producto nacional que se puede exportar, un producto multicultural que no pierde su originalidad de lugar. Mediante el acto antropofágico se genera una nueva versión ya digerida de lo otro, parodiada, filtrada, donde lo heterogéneo ha sido incorporado y recreado. Así que, la presente investigación se inicia con las manifestaciones vanguardistas latinoamericanas en el

³A partir de Oswald de Andrade (1890-1954) podemos entender que el concepto de *antropofágico* facilita una supuesta integración de lo latinoamericano a un aparato teórico creado para otras realidades histórico-culturales, proveyendo la ilusión de un rescate de la especificidad tercermundista que no supera, en muchos casos, los lugares comunes de la crítica posmoderna. Pero, la puerta que se abre es la de la cuestión de la cultura del colonizado y de las resistencias anticoloniales, que resulta en la perspectiva del *otro* y provoca la noción del concepto de subalterno de Spivak. Eso acaba por también reflejar en la hibridez latinoamericana permitiendo que nosotros logremos estar asociando la obra de Palés y Drummond y otros representantes del retumbar del subalterno, instrumentando así la inscripción de la cuestión de Latinoamérica en el contexto teórico del pos colonialismo.

⁴Oswald de Andrade en *Manifesto Antropofágico* (1928).

contexto de la historia literaria, en la cual la voz mestiza de Palés y el manifiesto del poema “*No meio do caminho*” de Drummond anticipan lenguajes a través de los cuales la sociedad (puertorriqueña o brasileña) expresan particularidades propias de su complejidad y antropofagia.

Con el estudio de caso de la poesía vanguardista de los dos poetas se aspira a examinar la antropofagia delineada por el pensamiento de Oswald de Andrade como un movimiento que fluctúa entre la subordinación y la insubordinación, subrayando los particulares caminos fonéticos y gramaticales en las poéticas de Palés y Drummond. El vanguardismo antropofágico de Palés se cifra mediante la estrategia de la fonética en Palés, mientras que en Drummond será mediante la gramática. En ambos, sin embargo, se desarrolla cabalmente lo que propongo como móvil central de la antropofagia en cuanto estilo e ideología latinoamericanista puesto que, sólo devorando lo otro se llega a lo propio.

De tal forma que, con el presente trabajo pretendemos interpretar una faceta más en la poesía de Luis Palés Matos, destacando que el poeta puertorriqueño recurre a formas artísticas afro puertorriqueñas no solamente por ser mestizo, sino por razones políticas, es decir, por haber sufrido las condiciones de discriminación colonialista común a todo latinoamericano. De esta manera, pretendemos criticar implícitamente la construcción de una relación directa entre la pertenencia étnica y la biografía de un escritor, además del uso que éste hace de las formas de representación cultural provenientes de ciertos ámbitos étnicos y culturales. Nos interesa presentar el desarrollo del poeta Luis Palés Matos desde el postmodernismo de los primeros versos, pasando por su afiliación al “Diepalismo” y las vanguardias en general, por el lenguaje afro puertorriqueño multicultural que nos lleva al postmoderno, a la poesía neorromántica y hasta el neo modernismo de su última época que es lo que hace con que su poética siga siendo tan permanente y actual.

Por otro lado, pretendemos presentar al gran poeta Carlos Drummond de Andrade, quien desde su primera obra "*Alguma poesia*" (1930) ya nos hace percibir, bajo la superficie de las palabras coloquiales y de las temáticas nacionalistas, el constante dualismo: raciocinio contra sensibilidad, intelectualidad contra cuerpo y sexo, provincia contra metrópoli, individuo contra sociedad, subalterno contra el dominante. En Drummond de Andrade observamos que los conceptos opuestos luchan entre sí en casi todos sus poemas, desde el primer libro y de igual manera en los muchos que se siguieron en verso o prosa. Sus publicaciones produjeron una tensión y reflejaron la compleja sintomática del poeta, situado entre la vanguardia, el compromiso y la entidad, que muchas veces fue entendida como su elemento nacional, y otras veces estuvo subyugada por una descentración sintáctica y gramatical que acompaña a Drummond en toda su trayectoria poética de antropofagia.

El examen de los poemas de los dos poetas, Luis Palés Matos y Carlos Drummond de Andrade sirve para comprobar el uso del lenguaje a través de las estrategias del discurso del subalterno contenidas en la voz palesiana y "*drummoniana*". Los aportes renovadores en ambos escritores puntualiza una Latinoamérica que va de la antropofagia del vanguardismo hacia al "*Tropicalismo*" postmoderno a través de una poética innovadora y atractiva, que rebasa el tiempo y dialoga con el futuro.

* * *

En la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica, y aquí haremos referencia particular a Puerto Rico y Brasil, ocurre el surgimiento de una nueva manera de ver la cultura local a partir del establecimiento de las llamadas vanguardias culturales, las cuales articulan los lugares del centro

y la periferia, estableciendo un nuevo paradigma de lectura de la autonomía cultural. El concepto de vanguardismo, que empezó en Europa en la pintura a principios del siglo pasado y después pasó a influenciar otros sectores, como la literatura y las artes en general, además del pensamiento filosófico, resultó en manifiestos culturales que tuvieron una proyección inédita en la América, de modo semejante a lo que sucedió en Europa. Según Friedhelm Schmidt-Weller⁵:

“Debido a las estrechas relaciones de intercambio cultural que mantenía América Latina con las metrópolis europeas, la nueva influencia artística no se tardó en llegar a ultramar, y en consecuencia se desarrollaron en América Latina corrientes vanguardistas propias. El *ultraísmo*, el *creacionismo*, el *modernismo brasileño*, el *estridentismo* y el grupo de *Los Contemporáneos* constituyen solamente los pilares del discurso vanguardista disperso y hasta disolvente. Revistas como *Martín Fierro*, *Amauta*, la *Revista de Antropofagia* y *Mandrágora* jugaron un papel importante como instrumentos de articulación y puntos de encuentro de las corrientes diversas. (SCHMIDT-WELLE: 2004)⁶

El éxito y la difusión de estas ideas vanguardistas empezaron con los primeros manifiestos pero, desde sus inicios, incluso antes de transformarse en una de las posibilidades de “lenguaje del subalterno”, el vanguardismo en las Américas era apenas la traducción, siempre aproximada, de la inquietud de un grupo de jóvenes artistas. Estos revolucionarios de las artes creían ser capaces de innovar, movidos por el deseo de ver la cultura salir del marasmo en que se encontraba. Las manifestaciones culturales periféricas también se sucedían mientras en el amplio escenario global, ocurría la plena modernización del mundo como corolario de las dos grandes

⁵ Dr. Friedhelm Schmidt-Welle actualmente es especialista en Literatura y Estudios Culturales del Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI-SPK).

⁶ Schmidt-Welle en Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: *vanguardia - compromiso - etnicidad / vanguardia compromisso - etnicidade*, (2004) p. 4.

guerras mundiales.

Es necesario, de entrada, aclarar que ya el mero hecho de hablar de una cultura continental latinoamericana implica que se construya de manera un tanto superficial una comunidad a partir de más de veinte países con tradiciones, culturas y lenguas diferentes, entre influencias precolombinas, hispánicas, lusitanas, francófonas, africanas e inglesas, además de otras tantas comunidades extranjeras que forman parte del continente. Pero en este panorama que hemos decidido asumir, la crítica que pretendemos que se construya debe afrontar las coyunturas culturales que apuntan las situaciones específicas de los países, en especial de Puerto Rico y Brasil, lugar de nacimiento de los dos poetas que nos ocupan: Palés y Drummond.

La cultura latinoamericana de esos años es también, por supuesto, un "espejo" del periodo europeo de los "ismos" del cubismo, del futurismo, del expresionismo alemán nórdico, del constructivismo ruso, del movimiento De Stijl, del dadaísmo y del surrealismo, aunque con características regionales o subalternas. En América Latina, esas generaciones culturales que surgen entre ambas guerras son, a su vez, el resultado de una serie de acontecimientos medulares de los cuales enumeramos algo atropelladamente: la "*Republica dos Estados Unidos do Brasil*" en 1889, la *intervención norteamericana* en Puerto Rico en 1898; la publicación de "*Ariel*" del uruguayo José Enrique Rodó en 1900; la *Revolución Mexicana* entre 1910 y 1920; el retorno de Diego Rivera a México en 1921; la "*Semana de Arte Moderna de 1922*"⁷ en Brasil; la fundación de la "*Revista artística y literaria Martín Fierro*" en Buenos Aires en 1924; las protestas de las clases medias latinoamericanas y las huelgas de los trabajadores que empezaron a

⁷"*Semana de Arte Moderna de 1922*": celebración por el centenario de la independencia de Brasil con acontecimientos en la música, poesía y artes plásticas, que ocurre en São Paulo.

hacerse sentir históricamente entre 1920 y 1930; la “*Primera exposición de Arte Nuevo en Cuba*” organizada por Amelia Peláez en 1927; el poema “*No meio do Caminho*” del brasileño Carlos Drummond de Andrade en 1928; los “*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*” de José Carlos Mariátegui en 1928; la quiebra de la Bolsa de Nueva York en 1929; el *Aprismo*⁸ del peruano Haya de la Torre en 1932; el libro “*Tuntún de pasa y grifería*” del puertorriqueño Luis Palés Matos en 1937; los “*Hombres de maíz*” del guatemalteco Miguel Ángel Asturias en 1949; y la *Revolución Cubana en 1959*, entre otros acontecimientos, que sirven para marcar el termómetro histórico de esos años de la primera mitad del siglo pasado.

Si nos enfocamos en Brasil habría que marcar hechos como la Revolución Constitucionalista⁹, el Estado Novo de Getulio Vargas¹⁰ y la visión de mundo *freyriana*¹¹, seguido por un modernismo desarrollado con la construcción de Brasilia por el gobierno de Juscelino Kubitschek¹², el Muralismo de Cândido Portinari¹³, la apertura de los museos de arte contemporáneo en São Paulo y Rio de Janeiro en 1948, y la Primera Bienal de São Paulo en 1957. Ya en Puerto Rico, después de la guerra entre España y Estados Unidos, la Isla pasa a la soberanía estadounidense a partir del Tratado de París de 1898. Después de eso la Ley Foraker

⁸ Manifiesto del Aprismo hace parte del “*Manifiesto de 1932*” del socialismo en Perú.

⁹ La Revolución Constitucionalista de 1932 fue una guerra civil por una nueva Constitución. Los partidos Republicano y Demócrata de São Paulo, después de soportar la llamada “*Revolução de 1930*” comandada por Getúlio Vargas contra la “*República Velha*”, se asociaron en un frente contrario a la dictadura de Vargas, que revocara la Constitución de 1891 y gobernaba por ordenanzas. La lucha armada que duró cuatro meses, terminó en 2 de octubre de 1932 bajo promesas de democratización del país por parte del gobierno “*getulista*”.

¹⁰ Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) político brasileño interventor (1930-1937), dictador (1937-1945), finalmente electo presidente (1951-1954), cuya influencia desde la “*República Nova*” se extiende hasta hoy día en el “*Partido Democrático Trabalhista*” (PDT) y el “*Partido Trabalhista Brasileiro*” (PTB).

¹¹ Gilberto Freyre (1900-1987) escritor brasileño, autor del tratado sociológico “*Casa - Grande & Senzala*” de 1933 (que traduce la formación del carácter político, social y cultural del brasileño).

¹² Juscelino Kubitschek (1902-1976) fue Presidente de la República (1955-1960), constructor de Brasilia entre 1955-1960.

¹³ Cândido Portinari (1903-1962) autor de “*Café*”, “*Retrato de Mario de Andrade*” y “*Guerra e Paz*”, (acervo de la ONU).

crearía un gobierno civil en 1900, y enseguida vendría la Ley Jones en 1917 que concede a los puertorriqueños la ciudadanía estadounidense. Pero es en 1948 que Luis Muñoz Marín¹⁴ ganaría las primeras elecciones democráticas en la historia del estado en 1952, para transformarse en el principal gestor del cambio de un estatus clásicamente colonial al controvertible "Estado Libre Asociado", o ELA.¹⁵, asociado, por supuesto, a Estados Unidos.

Por otro lado, y ahora enfocamos de nuevo a Brasil, sabemos que el desarrollo del período posromántico coincide allí con el "ocaso del Imperio", tomando prestado un título de Oliveira Vianna¹⁶. Para comprender esa expresión debemos fijarnos en que, después del final de la dinastía de los "Orleães e Bragança", durante el periodo del romanticismo, como observa Gilberto Freyre, "o país litorâneo vivia sob a férula ocidentalizante da Europa, temendo permanecer em um Oriente de palanquins, quitandas, chafarizes, xales, turbantes de mulheres, casas em forma de pagode e louça da China."¹⁷ (FREYRE: 1930). El escritor revela que al final del siglo XIX e inicio del siglo XX, la aceleración de ese continuado y cada vez más amplio proceso de europeización y occidentalización de la sociedad brasileira. De este modo, desde 1870 en adelante crece la tensión entre el arte y la realidad – marcada en especial en referencia a la tensión entre Brasil y Portugal – lo que resulta en una cultura que empieza a leerse cada vez más a partir del paradigma cultura subalterno versus una cultura dominante. Esta, según nos afirma José G. Merquior, conduce a un "destaque para o fenômeno Machado de Assis - com óbvio impacto na qualidade ensaística das letras pós-românticas." (MELQUIOR: 1979)¹⁸. El historiador

¹⁴ Luis Muñoz Marín (1898-1980) amigo de Palés, político que fue el primer gobernador de Puerto Rico después del ELA.

¹⁵ ELA.: Estado Libre Asociado a los EUA, status desde 1952, propuesto por Muñoz Marín, bajo la Constitución del Estado, que es la situación política actual en la isla.

¹⁶ Oliveira Vianna: "Ocaso do Império" en *História do Brasil*, 2005.

¹⁷ Gilberto Freyre: *Sobrados e Mucambos* (2000), p. 116.

¹⁸ José Guilherme Merquior: "Situação do escritor" en *América Latina em sua Literatura* (1979), p. 389.

Roque Spencer Maciel de Barros¹⁹ es otro de los varios intelectuales que percibe ese cambio de mentalidad iniciado en los setenta, que es responsable en parte por la identidad de la historia intelectual brasileña hasta la Primera Guerra Mundial.

La primera guerra y sus efectos terminan con la ilusión vivida en los principios de 1870, cuando aún no se concebía una literatura que no fuera vista como subalterna. Terminado el conflicto, la paz que sigue no logra ocultar una intensa inestabilidad internacional y disipar la atmósfera de inquietud política, que luego se descontrola en una crisis profunda del liberalismo. Estos ingredientes son los que generan eventualmente la segunda guerra y según Lucia Lippi, "estimularam o renascimento do nacionalismo brasileiro, orientando-o para a redescoberta e o desenvolvimento dos nossos valores originais, ao estilo do romantismo." (LIPPI OLIVEIRA: 1983).²⁰

En el periodo entre guerras, unificando el nacionalismo y el modernismo, es que surge la figura imprescindible del crítico literario Mário de Andrade, quien no vacila en fijar los ejes de la producción modernista: la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de la consciencia creadora nacional. Partidario de una poesía militante, Andrade subordina a la forma gramatical los temas de la experimentación y de lo lúdico, que se tornan característicos en la poesía de Drummond, el poeta brasileño que estudiamos en esta tesis, puesto que el poeta se asocia a la necesidad de construcción de esa consciencia creadora antigua. Mário de Andrade define el arte como "fuerza interesada en la vida", donde nuestra actualización estética sirve como abertura a la realidad nacional. Sus ideas son compartidas por la mayor parte de los intelectuales

¹⁹ Roque Spencer Maciel de Barros en *Estudos brasileiros*, 1997.

²⁰ Lucia Lippi Oliveira "As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado." en *Revolução de 30 - Seminário Internacional* (1983), p. 509.

y artistas brasileños de esa época, que se lanzan a una frenética pesquisa estética y ensayística de la "entidad colectiva nacional", con el objetivo de hacer nuestra "radicación en la tierra". Así lo explica Melquior:

"O modernismo brasileiro nasce antropofágico em relação ao seu congêneres europeu: a busca do primitivo, do arquetípico, do mítico é redimensionada em perseguição de nossas raízes, das estruturas inconscientes do coletivo nacional, dos elementos submersos e esquecidos de nossa identidade, lúdico exercício de auto-reconhecimento através da alegoria, que pavimenta novamente essa viagem de aproximação estética, gnóstica e expressivista de nossa realidade e de suas profundidades." (MELQUIOR: 1974)²¹

En razón de esto es que, al asimilar el nacionalismo, nuestro Modernismo se ajusta para preservar el expresionismo barroco y aquél romanticismo subalterno, profundizando la naturaleza productiva de una acción éticamente orientada, y fragilizando el concepto de subalternidad ante el subjetivismo del modernismo occidental dominante, cuando este habla con respecto a los movimientos vanguardistas latinoamericanos del siglo XX. Por esto, en Brasil, el arte que aún hoy en día es la excavación y simultánea creación de una subjetividad – la nación brasileña – desemboca en la poesía de los múltiples Andrades (Oswald, Mário y Drummond)²², la arquitectura de Niemayer y Lúcio Costa, la música de Villa-Lobos, la pintura de Tarsila, el cine de Glauber, el teatro de los CPCs, el romance de Guimarães Rosa y Jorge Amado, en la incorporación y sofisticación de la música popular de la "bossa nova" y "tropicália", en la recreación del "futebol" como arte de pies brasileños y en el "carnaval". A esos efectos nos dice Eduardo Lourenço:

²¹ José Guilherme Merquior en *Formalismo & Tradição Moderna* (1974), p. 79.

²² Oswald de Andrade, Mário de Andrade y Carlos Drummond de Andrade son escritores vanguardistas brasileños que impulsan el movimiento llamado de "Modernismo Brasileiro".

"O modernismo brasileiro é uma consciência "eufórica" do Brasil, que renova a rasura do trágico em nosso pensamento e nossa arte,... embora, descriptivamente, integre a tragédia objetiva, o escândalo humano e social da miséria sem nome do nordestino, do sertanejo ou do cidadão pobre. É a permanência do subjetivismo que confere ao nosso modernismo esta capacidade de reinvenção otimista da nossa trajetória, a pesar de tudo, preservando-a como narrativa expressiva e autocrativa de um povo, generosa ao ponto de abrir a cada indivíduo um modo próprio de modelação do próprio self." (LOURENÇO: 1999).²³

Por todo lo expuesto hasta aquí, creo que el discurso cultural brasileño en Latinoamérica surge a partir del discurso europeo vanguardista y al mismo tiempo lo rebasa, no el discurso "primitivo" de los pueblos primarios ni el utópico y verbal de los fantaseados revolucionarios, sino el que "habla" de la cultura que provoca la producción intelectual y cultural latinoamericana, que es subalterna²⁴, "antropofágica"²⁵ y híbrida²⁶, que a través de un compromiso con la "narrativa del

²³ Eduardo Lourenço en *A Nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia* (1999), p. 201.

²⁴ El "sujeto subalterno" contenido en *On Some Aspects of the Historiography of Colonial India* (1982) de Ranajit Guha está propuesto desde Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings* (1980), que defiende el "conocimiento subyugado" (FOUCAULT, 1980: 82). Según Guha, el Otro es una categoría heterogénea con grandes diferencias regionales y voz propia que produce su y resiste al dominio. Por otro lado, Gayatri C. Spivak en *Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrificing* (1985), *Who Claims Alterity?* (1989) y *Foreword: Upon Reading The Companion to Postcolonial Studies* (2000), argumenta que el "subalterno" no puede hablar por sí mismo. Ella aspira que las "minorías modelo" no se olviden que otras minorías "subalternas" están "alejadas de la posibilidad de movilidad social" (SPIVAK: 2000: XXI).

²⁵ La cultura "antropofágica" de Oswald de Andrade, toca el eje del capitalismo en el mundo subalterno: la dependencia, y sus reflejos en la cultura. Su "deglutição antropofágica" exige proximidad de las ideas más avanzadas del Occidente con el contorno social e político de toda cultura local. Por eso su actualidad en la retórica subalterna del discurso cultural postcolonial latinoamericano.

²⁶ El "híbrido" como "inter-relación cultural" surge con Bhabha en *The Location of culture* (1994) cuando no acepta la noción esencial de cultura, pues la experiencia postcolonial de desigualdad y marginalización social obliga la reformulación de estrategias críticas del concepto de cultura más allá de "objetos de arte", puesto que los discursos coloniales y postcoloniales están señalados por desplazamientos (espaciales/geográficos, temporales/históricos, lingüísticos), que hacen con que culturas e historias dispares tengan que convivir y habitar los mismos espacios enfatizando el proceso de construcción de significados de experiencias, lenguas e símbolos diversos. Esa idea no pretende absorber el particular en lo general, pero destacar el "hibridismo de valores culturales" (BHABHA: 1994: 172). Así que, híbrido no sería la mera mezcla traductora de dos originales - un pretenseo tercero elemento que solucionaría la tensión entre dos culturas - ni la mezcla estéril de la biología genética, puesto que es "un proceso en estado constante de negociación inconclusa, sin tregua, sin asimilación ni incorporación: [...] algo dado, que encontramos en un objeto o identidad mítica "híbrida" - una forma de conocimiento, un proceso de comprender o percibir

futuro" y de sus proyecciones en el propio discurso latinoamericano, como diría Carlos J. Alonso²⁷, inicia una etapa cultural, social y económica posterior al industrialismo capitalista.

Partiendo de ese principio, pienso que desde el "Indigenismo" inspirado por los principios ilustrados de Rousseau, que propone un retorno a las raíces y los orígenes, no nos pasamos del tiempo en que la ideología de construcción de una sociedad "antropofágica", híbrida, basada en la iniciativa privada, no dejaba de ser un modo de evitar luchas entre razas y clases emergentes o grupos sociales pretéritos.

En un artículo denominado "Ensayos insólitos" publicado en México en 1976 y otra vez publicado en 1979, el brasileño Darcy Ribeiro²⁸ indagaba: ¿América Latina existe? Aún preocupado con nuestro Brasil como problema, en 1995 el escritor publicaría sus estudios de antropología de la civilización brasileña donde postula que:

"Nós, brasileiros, somos um povo em ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos viveu por séculos sem consciência de sí... Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros..." (RIBEIRO: 1995)²⁹.

el movimiento ambiguo e ansioso del tránsito o de la transición que necesariamente acompaña toda forma de transformación social sin la promesa de clausura celebradora, ni la transcendencia de las condiciones complejas y hasta mismo conflictivos que acompañan el acto de traducción cultural." (BHABHA: 2000).

²⁷ Carlos J. Alonso en *The Burden of Modernity: the rhetoric of cultural discourse in Spanish America*, (1998).

²⁸ Darcy Ribeiro (1922-1997): etnólogo, antropólogo, profesor, educador, ensayista, político y romancista.

²⁹ Darcy Ribeiro en *O Povo Brasileiro* (1995, parte 1), p.21.

Ante las ideas de Ribero me pregunto: ¿Existirá un punto de vista, un ángulo privilegiado a partir del cual, en Puerto Rico, en Brasil, o en otra cultura latinoamericana, se puedan comprender los sistemas culturales y políticos de esa América llamada Latina? ¿Quién, en Brasil o en Puerto Rico, estudioso de los hechos de la cultura y la sociedad, ha pensado en los últimos tiempos, la idea misma de una América "Latina"? El examen sistemático del problema aún necesita de ser llevado a cabo, pero es bueno acordarse que críticos como: Mario Vargas Llosa, Rubén Ríos Ávila, Manuel Bonfim, Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Celso Furtado, Octavio Ianni; y por otro lado junto con los "padres-fundadores" del memorial de América Latina como Martí, Guillén, Pedreira, Hostos, Borges, Freyre, Ribeiro y Cândido,³⁰ entre otros, han procurado trascender los gustos intelectuales del momento y las sectas políticas demasiado estrechas para abrir el foco de sus análisis y señalar esa posible comunidad latina, el subcontinente americano, en el escenario global.

Es desde esta perspectiva, donde Latinoamérica no puede desvincularse, como concepto, de una modernidad que encuentra una de sus expresiones más potentes en sus vanguardismos, que les invito a que pongan la atención en la ambigüedad de la existencia de la llamada "Cultura Latinoamericana", tesis válida cuando se discute la existencia o no de una "Cultura Puertorriqueña", "Cultura Brasileña", "Cultura Peruana" "Cultura Argentina", "Cultura Mexicana", entre otras, tomando en cuenta las circunstancias y esfuerzos realizados por algunos pensadores y ciertas fracciones de la burguesía, en el sentido de garantizar su propia afirmación, propia defensa y propia propagación. Esa hipótesis, extendida a todo el sub-continente, se amplía de modo muy productivo cuando la examinamos en los contextos que nos sugiere la perspectiva

³⁰ Cito a diversos intelectuales latinoamericanos que postularon sus críticas en los últimos 150 años de la modernidad.

expuesta por Florestan Fernandes³¹:

“Não é fácil pilotar o navio, sobretudo quando o desenvolvimento capitalista não conta com uma bússola confiável para orientar a revolução nacional e quando, num extremo do espectro burguês, encontramos formas subcapitalistas ou pré-capitalistas de produção agrária, e, noutro extremo, encontramos ‘corporações multinacionais estrangeiras’ e ‘grandes corporações estatais’. O papel da burguesia tem sido negligenciado historicamente (...), pois não existe uma reforma que concilie uma minoria todo-poderosa com uma maioria esfarrapada. Se a minoria não está preparada para fazer concessões, a maioria não pode obter ou impô-las, e todos os caminhos permanecem fechados: a nação é uma impossibilidade. Nessa angulação, democracia e a revolução nacional existem apenas enquanto mitos, e não como realidades históricas.” (FERNANDES: 1990)³².

Por lo tanto, es a partir de la generación de críticos como Fernandes que estamos construyendo un nuevo punto de vista con respecto a una cultura latinoamericana de la modernidad cuando hablamos del sujeto capitalista en conflicto con las estructuras sub-capitalistas para pensar otra vez a Brasil, a Puerto Rico o a la América Latina contemporánea. Basados en la lectura del punto de vista de Fernandes, entre otros “posmodernistas”, podemos por ejemplo, dar nuevamente dimensión a los estudios críticos que hablen sobre la revolución burguesa en Brasil, la integración del negro en una sociedad de clases, la revolución social y el capitalismo dependiente en Latinoamérica. Esa perspectiva de la historicidad propia de los estudios latinoamericanos y tercermundistas también es representada por los trabajos de Pablo González Casanova en México, Orlando Fals Borda en Colombia, Manuel Moreno Fraginals en Cuba, José

³¹ Florestan Fernandes (1920-1995): sociólogo e historiador brasileiro.

³² Florestan Fernandes en *Sociedade de classes e subdesenvolvimento* (1990), p. 91.

Nun en Uruguay, Tulio Halperin Donghi en Argentina, y Rubén Ríos Ávila³³ en Puerto Rico, entre otros. Dando prioridad a las clases subalternas o las castas de la sociedad, enfatizando los movimientos de resistencia o los de los excluidos antes y después de los golpes de Estado en las repúblicas latinas, estos intelectuales de la vanguardia contemporánea discuten su papel en nuestras sociedades conscientes de que sus ideas penetran, por más abstractas que sean, por las vías de la experiencia concreta, en el conocimiento de lo que es siempre la convivencia humana en la sociedad.

Como diría Fernandes, deseamos hablar de un “*pensar entre latinoamericanos*”. Cuando, por ejemplo, el crítico Rubén Ríos, reflexiona sobre la existencia de la cultura latinoamericana, estamos pensando la convivencia humana a partir de la experiencia del sujeto, que según el escritor, se sitúa en el conjunto de múltiples identidades y formas discursivas. En su obra “*La raza cómica: del sujeto en Puerto Rico*” apunta lo que entiende como redes contradictorias a partir de un concepto como el de “*la raza*” en la obra del poeta puertorriqueño que nos ocupa, Palés Matos.

Rubén Ríos nos presenta perspectivas que exponen vínculos con el psicoanálisis para hablar del sujeto latinoamericano y lo que él llama sus “imposibilidades” en determinadas zonas complejas de la sociedad. Pienso que para Rubén Ríos es necesario hacer una crítica abierta y honesta, que a la misma vez establece y niega (en el sentido dialéctico) una cultura puertorriqueña que demuestra una capacidad de resistir y sobrevivir con la utilización de estrategias defensivas de la lengua, de la cultura y del nacionalismo. Lo interesante es que, aún en medio de este escenario primariamente contradictorio, el crítico señala la posibilidad de la creación de nuevos lenguajes de resistencia, nuevas maneras de pensamiento que no dependan necesariamente de

³³ Rubén Ríos Ávila actualmente es profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico, escritor, ensayista y crítico literario. Los demás también son pensadores latinoamericanos de la actualidad.

los modelos clásicos nacionalistas latinoamericanos (como, por ejemplo, el de Antonio Pedreira³⁴ en *Insularismo*) entre los cuales incluye a Palés como uno particularmente subversivo cuando afirma que:

“Frente a un Pedreira burgués, arielista, reducionista, racista, hispanófilo, jibarista, ontológico, analítico, purista, oficialista y paternalista, un Palés calibanista, populista, negrista, antillano, fenoménico, sintético, sincrético, carnavalizante y subversivo.”³⁵
(RUBEN RÍOS: 2002).

Sesenta años después de la publicación de los estudios de Gilberto Freyre, un cuarto de siglo de los diagnósticos de Florestan y Darcy Ribero, y la crítica contemporánea, como las de Rubén Ríos, entre otros latinoamericanos, me pregunto: ¿Cuáles conceptos de cultura se podría proponer desde la coyuntura de la inserción de los estudios sobre el Brasil y Puerto Rico y su posible “integración” en América Latina? ¿Qué ideas de estudios “latinoamericanos”, “hispanoamericanos”, “iberoamericanos”, “caribeños”, “luso-brasileiros”, hispano puertorriqueños”, “brasileños”, o “puertorriqueños” podemos sugerir para el siglo XXI, considerando que tales rótulos son, a un mismo tiempo, demasiado generalizadores e insuficientes? Pienso que estas cuestiones deben de ser confrontadas en las discusiones y proyectos a ser estimulados por las manifestaciones y la historia cultural vivificada en toda América Latina. El presente proyecto desea apenas llamar atención sobre ellos con indagaciones que no pretenden ser del todo contestadas, pero sí planteadas a partir de puntos de vistas diversificados, híbridos y “antropofágicos” que surgen desde nuestra latinidad subalterna y subversiva.

³⁴ Antonio S. Pedreira (1899-1939) autor del ensayo *Insularismo*, que es uno de los textos formadores del nacionalismo puertorriqueño.

³⁵ Rubén Ríos Ávila en *La raza cómica: del sujeto en Puerto Rico* (2003), p.21.

CAPÍTULO 1

Las vanguardias latinoamericanas

1.1. El vanguardismo en Latinoamérica

Después de hacer un breve panorama desde los primeros años del siglo XX, mi propuesta es que en Latinoamérica el vanguardismo está repleto de diversas antropofagias que llevan a una literatura fundamentalmente híbrida. Desplazándonos hacia lo nuevo, lo mítico y legendario, podemos decir que lo subalterno y lo subversivo, trae a esa mezcla los ritmos del habla, tal como se da en cada país, cada ambiente o medio social descritos, opera con una desinhibición agresiva en los aspectos de la crítica social, de la política, del amor y del sexo, comúnmente entendidos como parte de la lucha e incomunicación del hombre contemporáneo. Eso ocurre porque en toda poesía y narrativa resultante de ese mundo de Latinoamérica, visto como mágico y exótico, que adquiere verosimilitud por la propia coherencia interna del relato de sus realidades contradictorias, surge una poesía y una prosa que crean una amplitud de interpretación de la realidad y la sociedad contemplada, mirada sobre todo a partir de su forma híbrida, "*antropofágica*", subalterna, subversiva y original.

Posiblemente y en razón de eso, los "*ismos*" de las vanguardias latinoamericanas variarán de acuerdo a la problemática urbana de cada país, ya que el paisaje cambia según la ideología, la geografía y la economía de cada ciudad. Así es que surge el **cosmopolitismo** filosófico, moral y psicológico, que trabaja con la incertidumbre y tensión de los habitantes de las grandes metrópolis de América Latina. También aparece el llamado **neorrealismo** relacionado con el

existencialismo, que exagera el problema de la angustia, ya que transforma el escritor subversivo expuesto a males irreversibles que parecen no tener solución. Por otro lado, el **suprarrealismo**, un movimiento que se apoya originalmente en los trabajos de Freud, se presenta ante los latinoamericanos como un movimiento que consiste en la captación de la conciencia-realidad surgida en un personaje, cuando éste vive un hecho que le provoca recuerdos ocultos coexistentes con el propio suceso. Debemos igualmente acordarnos que en el caso del **existencialismo** en Latinoamérica, lo principal de la realidad es la existencia humana, mientras que el **experimentalismo** se apoya en el método científico para explicar el comportamiento de los personajes en un poema o de un relato.

Sabemos que en la literatura practicada en la década de 1920, si un escritor quería hacer literatura de vanguardia tenía que alejarse de los modelos imperantes. Si es Europa el modelo, por ejemplo, hay que evitar el romanticismo. Si hablamos de Hispanoamérica debemos decir que empieza a existir un adiós al modernismo-simbolismo y a la restauración del referente metafórico figurativo. Por lo tanto, se recurre a elaboradas técnicas del lenguaje para echar mano del neologismo y jugar con las formas poéticas. Fenómenos que hoy ya no complacen a los escritores neo vanguardistas, pues la literatura abigarrada se aleja de los referentes, instaurando una literatura conversacional mediante la cual la referencialidad explora los límites del lenguaje literario. El resultado permite a los escritores alejarse de las formas institucionalizadas de los géneros literarios. Por eso es que muchos autores, desde la vanguardia hasta hoy en día, obtienen reconocimiento en lo que se denomina de literatura contemporánea, a pesar de vivir en sociedades maniqueas cuyos principios siempre están siendo puestos en duda. Estos escritores que conquistan el reconocimiento, a veces hasta en contra de sus prácticas discursivas, desean verdaderas transformaciones, sociales, culturales, políticas, y no sólo literarias. En razón de eso,

en ese mundo de sociedades de competencias, efectivas y de la poesía rápida, donde las poéticas deben ser a la inmediatez y al consumo, el pensamiento utópico y regenerador de la vanguardia postmoderna rechaza el facilismo de un funcionalismo demasiado obviamente efectivo.

Pero es cuando regresamos un instante a la literatura de los primeros años de la década del siglo veinte, podemos hablar de un estilo que aparece en Puerto Rico y desafía a los posmodernistas con las innovaciones que provocó el **Diepalismo**³⁶. El movimiento surge Luis Palés Matos, que durante los años 1919 al 1920, dirige en Fajardo el periódico *El Pueblo*, en el cual publica textos en prosa y verso bajo los seudónimos de "Pedro González y "Justo Vázquez", en 1921 se asocia a José Isaac de Diego Padró³⁷. Ambos fueron autores con una formación cultural amplia y variada, conectadas a un notable dominio del lenguaje. Fundan el movimiento vanguardista de renovación lírica conocido como "Diepalismo", denominado así por la combinación de sus apellidos. El mismo se apoyaba, fundamentalmente, en el uso de la onomatopeya original y el ritmo; en el valor musical del verso y de la palabra, predominando la onomatopeya y la cadencia. Durante la década de los veinte, el movimiento acaba por integrarse como un elemento, entre otros, al complejo repertorio vanguardista puertorriqueño y su lucha política. Palés Matos se convierte en representante de destaque en la vanguardia que lleva a una nueva poética antillana, la cual encontrará su cauce final en todo el ritmo fonético de "*Tuntún de pasa y grifería*" (1937).

³⁶ *Diepalismo* movimiento vanguardista puertorriqueño donde el nombre se origina de la junción de los nombres de los poetas Diego Padró (**die**) y Luis Palés (**pal**) + **ismo**.

³⁷ José Isaac de Diego Padró nació en 1896 en Vega Baja. Poeta, novelista, cuentista y periodista. En 1925, en unión a Luis Palés Matos, inició el movimiento poético vanguardista: el Diepalismo. Murió en Hato Rey en 1974.

Examinemos brevemente el lugar de esa poética vanguardista palesiana y su índole diepalizante en el contexto latinoamericano, donde en la década de 1940 surge una literatura de compromiso social, abiertamente militante y antiimperialista. En la cultura latinoamericana esa es la época de la negación de la *"Residencia en la tierra"* con los inicios de la escritura del *"Canto general"* publicado en 1950, pues Pablo Neruda, como muchos de los que trabajaron la vanguardia, cambian sus posturas estéticas y políticas. Neruda es quien habría de asegurar que el poema es un arma de combate.

La popularización del **existencialismo** en Latinoamérica también fue fundamento teórico para justificar los compromisos sociales y políticos de poetas, novelistas, cuentistas y artistas. La acción inmediata no sólo de la literatura sino de la vida cultural y política como muestran los textos de Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Nicanor Parra o el propio Octavio Paz³⁸, quienes a pesar de posturas estéticas disímiles coinciden en atribuirle al lenguaje una gran capacidad transformadora. Ya para entonces el suprarrealismo *bretón*³⁹ había sido asimilado, por tanto la afiliación se desvanece, pero lo verdaderamente importante es la trascendencia de lo inmediato. La práctica discursiva literaria se aleja de la institucionalización de los géneros, el poema ya no es estrictamente como lo trabajaron los vanguardistas, sino de una extraordinaria factura poética.

Precisamente por lo expuesto es que Carlos Drummond de Andrade se firmaría delante de la crítica mucho más como un poeta existencial en plena madurez en el escenario poético donde el hombre y su situación social son los temas recurrentes entretejidos con un lenguaje extraordinariamente poético. La misma novela de los cuarenta incurre en altas dosis de poesía

³⁸ Pablo Neruda (1904-1973) y los otros escritores citados pertenecen a los movimientos de vanguardia latinoamericanos.

³⁹ Andrés Bretón (1896-1966), poeta francés asociado al *Surrealismo*.

como "*Paradiso*" de Lezama Lima o "*Rayuela*" de Julio Cortázar. En razón de eso es que se puede hablar en la vanguardia latinoamericana de una poetización general del lenguaje.

En la secuencia de la historia literaria, el "**concretismo**"⁴⁰ que surgió en 1950 a partir de la música, y luego a la poesía y a las artes plásticas, defendió la racionalidad. A partir de la década de 60 se mezcló con temas sociales que generaron la necesidad de innovación en el lenguaje incorporando recursos visuales con fragmentación de palabras como en la poesía de los brasileños Décio Pignatari, Ferrera Goulart, Augusto de Campos y Haroldo Campos⁴¹ fundadores del grupo "*Noigandres*" que presentaba el manifiesto neo concreto titulado "Ruptura" (1952). En Brasil el arte concreto tendría afinidades con el dibujo geométrico de la cerámica y con motivos de la pintura corporal indígena, así como el pre cubismo de las esculturas y objetos religiosos africanos; que emergió a la vez con la creación de Brasilia, la nueva Capital, por obra del arquitecto Oscar Niemeyer y del urbanista Lúcio Costa – el arte concreto que tuvo mucha influencia en el diseño, en la propaganda y en la reformación visual de la imprenta junto a la música de vanguardia, cuyos compositores publicaran su manifiesto en el N° 3 de la revista "*Invenção*" (junio de 1963), dirigida por los concretos de São Paulo, como también junto a la nueva música popular, el sofisticado movimiento "*Tropicalista*" de Gilberto Gil y Caetano Veloso⁴², influenciado por las ideas de Hélio Oiticica⁴³ y por la práctica innovadora de la poesía brasileira – de Oswald a Carlos Drummond de Andrade, pasando por João Cabral y Guimarães Rosa. La

⁴⁰ *Concretismo* es el movimiento de vanguardia de 1950 que pretendía acabar con la forma y contenido para crear un nuevo lenguaje.

⁴¹ Décio Pignatari (1927-); Ferreira Goulart (1930-); Augusto Luís Browne de Campos (1931-) y Haroldo Eurico Browne de Campos (1929-2003) poetas brasileños.

⁴² Gilberto Gil (1942-) y Caetano Veloso (1942-) cantores, compositores y escritores brasileños.

⁴³ Hélio Oiticica (1937-1980) artista plástico quien esculpe "*Tropicália*" y "*Parangolé*", esculturas que él llamaba de "*ante arte por excelencia*".

poesía concreta fue apoyada también y de forma pionera, por el plan crítico y musical de Augusto de Campos.

Seguramente hay actitudes que se prolongan y acentúan en la década de 1960, cuando la literatura en Latinoamérica es de combate y funcional al servicio de la sociedad de las nuevas revoluciones, y una puesta en duda de la escritura, así como de la función del escritor. Por ejemplo, aunque Cortázar coincida con los principios de la revolución cubana, no escribe para las masas. Por otra parte, aunque Borges sea denunciado por escribir desde una Argentina demasiado oficial su compromiso inminentemente literario puede verse como radical. Ya no importa tanto el supuesto credo de los escritores; ahora los compromisos son en primera instancia con la literatura misma. Se trata de la duda radical de la escritura y del lenguaje como lo muestra *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias o *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante o los textos profundamente irónicos y sarcásticos de Ernesto Cardenal.

Con tantos movimientos vanguardistas la producción literaria del siglo XX latinoamericana es muy rica. El mundo occidental fue sorprendido cuando se leyeron las obras de Borges, Neruda, Asturias, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Drummond de Andrade y Palés Matos, entre tantos. Estos artistas tomaron las vanguardias europeas y aportaron novedades, creando obras de un vanguardismo salvaje en las cuales conviven el romanticismo, el naturalismo y el barroco. Sus temas constantes son la fusión de lo real, ideal, fantástico, antropofágico, híbrido, subalterno y subversivo que surge con la urgencia de crear una literatura distinta, con un ajuste de su producción al alcance de un grado mayor de comunicabilidad, y con soluciones propia a problemas morales, psicológicos y sociales, en una literatura que se propone fervientemente latinoamericana, sudamericana, caribeña, antillana, brasileña y puertorriqueña.

1.2. El movimiento caleidoscópico de la vanguardia brasileña

Pienso que el desarrollo del "*Movimento Modernista*" en el siglo XX en la poesía brasileña no puede ser comprendido sin el entendimiento de las "modalidades poéticas coloniales líricas e épicas"⁴⁴, o sea las expresiones literarias europeas y americanas del subalterno que según Raquel Chang se iniciaron entre nosotros con la imitación deliberada de los modelos peninsulares (Portugal y España). En ese sentido, como afirma Chang, en los siglos XVI, XVII y XVIII, Brasil y todas las culturas coloniales latinoamericanas experimentaron un intenso proceso de "permutaciones culturales", de las cuales resultó una sociedad, cuyo ideario e instituciones revelaban las "huellas", tanto del hombre europeo como del americano.

Hay que subrayar que, desde las prácticas literarias coloniales del siglo XVI al XVIII, permanece en nuestros países el concepto de "imitación" para la concretización de la práctica poética, incluso por encima del énfasis romántico en la originalidad. En razón de la permanencia de ese concepto que da un norte a la actividad literaria, la "apropiación" de temas, imágenes, expresiones artísticas y versos, pasó a ser una práctica común que se acepta sin restricciones y sin sentimientos de culpa. Podría decirse que Latinoamérica permanece de cierto modo atada a un convencimiento aristotélico del carácter primordialmente mimético de la creación artística, por lo cual el término escribir significa aquí siempre de cierto modo "re-escribir, re-masticar", puesto que se asume como natural que la literatura se produzca en un constante diálogo de textos, por un proceso continuo de préstamos y permutas. Nuestra literatura nace de otra literatura y "cada obra é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, do gêneros e temas

⁴⁴ Expresión literaria creada por Raquel Chang Rodríguez, "Poesía lírica: Modalidades poéticas coloniais", en *América Latina: Palavra, literatura e Cultura*, (ed.) Ana Pizarro (1993) p. 301.

já existentes" (PERRONE-MOISÉS: 1998)⁴⁵

Entiendo que en ese proceso poético, Mendonça Teles constató que "um dos elementos caracterizadores do diálogo entre o sistema literário brasileiro e o português, consiste na recepção pela poesia brasileira de duas vertentes da obra camoniana: a épica e a lírica." (TELES: 1976)⁴⁶. Así, los poetas brasileños de diferentes períodos viviendo en contacto con la cultura lusitana y usando el mismo idioma encontraron, naturalmente, en "*Os Lusíadas*" y en la "Lírica", fuentes de lectura y de permanente inspiración. La afirmación de Teles no es temeraria al discurso del subalterno, puesto que Camões⁴⁷ heredó y sintetizó la lírica portuguesa medieval, la poesía de lo Cancionero General y las innovaciones formales o temáticas que fueron introducidas con el advenimiento del Renacimiento. Camões tornó "impossível por muitos séculos a veicidade⁴⁸ de uma nova síntese" (TELES: 1976)⁴⁹; y será esta dimensión renovadora de su poesía imitada por una gran mayoría los poetas portugueses y por los poetas brasileños en todo período colonial, como resalta Mendonça Teles:

Ao conhecimento científico de sua época, Camões ajuntou o seu "saber só de experiências feito", as suas vivências como poeta, como viajante e como soldado. Daí, essa cosmovisão, esse universo antagônico e complexo, em que os temas galantes do Cancioneiro Geral se juntam aos sentimentos, às saudades, a um cristianismo platônico de mistura com uma mitologia cristianizada, se juntam a um amor que predomina sobre a morte, se juntam aos desenganos e a sua concepção racional de poesia que faz dele um precursor do Barroco, como será também um precursor do Arcadismo

⁴⁵ Leyla Perrone-Moisés en *Flores da escrivantina* (1998) p. 94.

⁴⁶ Gilberto Mendonça Teles en *Camões e a poesia brasileira* (1976) p. 31.

⁴⁷ Luis Vaz de Camões (1524-1580) considerado el mayor poeta en Lengua Portuguesa.

⁴⁸ En el sentido de "voluntad imperfecta".

⁴⁹ Gilberto Mendonça Teles en *Camões e a poesia brasileira* (1976) p. 47.

luso-brasileiro." (TELES: 1976)⁵⁰.

Camões se torn  una especie de sombra del período colonial y que persiste en los períodos marcadamente nacionalistas, aviesos a la influencia extranjera, como el Romanticismo o el "Modernismo Brasileiro". El poeta brasileño usa los versos "camonianos" como referencia para confeccionar un texto del "otro" subalterno, que acaba por transformarse en una relectura subversiva de la obra portuguesa. Cam es cita el verso de Petrarca, que se depar  con una de esas revelaciones petrificantes: "Tra la spiga e la man qual muro   messo?", se n Silveira Bueno, "no momento em que tudo parece estar obtido, surge inesperadamente um obstáculo de permeio". Así Cam es en "Os Lusíadas",  pico donde canta "o peito ilustre lusitano", partiendo del viaje de la escuadra de Vasco da Cama a las Indias. Para ilustrar los desafíos que los navegantes encontraran em el "Cabo de la Buena Esperanza" (antiguo "Cabo de las Tormentas"), Cam es lo personificó en la figura del "Gigante Adamastor". Era, sin duda, el mayor obstáculo del viaje portugu s, la piedra terrible em el camino hace al desconocido. Precisamente lo sublime de la temática que es tan intenso en Cam es, sufre un enfriar deliberado, cuando recriado y diluido en el interior de la obra de Carlos Drummond de Andrade. Es lo que podemos verificar en el más polémico poema "drummoniano", puesto que verificase un desplazamiento del sentido original europeo y reconocidamente dantesco hacia el significado brasileño y "mineiro", que cambia lo haber al estilo "camoniano" ("no meio do caminho havia uma pedra") por el tener coloquial de un Brasil de vanguardia.

"No meio do caminho tinha uma pedra

tinha uma pedra no meio do caminho

tinha uma pedra

⁵⁰ Ibidem, (1976) p. 50.

no meio do caminho tinha uma pedra.”

(“No meio do caminho” – DRUMMOND: 1924/1928)⁵¹

En consecuencia, el sentimiento de involucramiento y entrega total celebrado por Dante⁵² en el verso “A mitad del viaje de nuestra vida / me encontré en una selva oscura. / Por haberme apartado del camino recto...” es subvertido por Drummond en nombre de una intención satírica mordaz y corrosiva. El texto de Dante acaba por desdecirse, no en su estructura formal, que evidencia un paralelismo expresivo con el de Drummond, sino en el plano del sentido. Escribir en ese caso se torna una tentativa simultánea de destruir y reconstruir los elementos del poema, usando un lenguaje que crea y se recrea construyendo otros mundos. Por eso en su acto subversivo Carlos Drummond de Andrade usa una risa carnavalesca; o sea aquella riza estudiada por Mikhail Bakhtin⁵³ que se define como “um riso que procura mostrar o mundo às avessas como antítese da ordem, das hierarquias dos cânones estabelecidos, que nos satisfaz num exercício da linguagem, em que se oferece uma visão de mundo mediante a embriaguêz do cômico” (BAKHTIN: 1993) ⁵⁴.

El rizo drummoniano contagia al pueblo brasileño que hasta la llegada de las vanguardias del llamado “*Modernismo Brasileiro*” vivía una poesía que existía en la cadencia sonora de largas, preciosas y abstractas palabras “*camonianas*”, echando a un lado el lenguaje cotidiano, puesto que la poesía tenía algo que ver con el latín de las misas y el portugués impuesto como lengua sonora y opulenta de las familias privilegiadas oriundas de la aristocracia imperialista y de origen

⁵¹ Drummond “No meio do Caminho” en *Antropofagia* (1928), vol. 3.

⁵² Dante Alighieri (1265-1321) en *La Divina Comedia*, obra prima de la literatura italiana en la Edad Media.

⁵³ Mikhail Bakhtin (1895-1975) fue un lingüista ruso cuyos conceptos básicos incluyen el carnavalesco, la heteroglossia, la polifonía y el dialogismo.

⁵⁴ Mikhail Bakhtin *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, Trad. Hucitec, Editora da Universidade de Brasília, (1993).

européa. Así, el poema que es un manifiesto drummoniano rompe las estructuras con una piedra en ese camino dantesco, enfatizando que es necesario perder el mundo para recrearlo con novedad.

Esta carnavalesca desconstrucción de la literatura brasileña, en los orígenes de la vanguardia de la primera mitad del siglo XX, destaca a Carlos Drummond de Andrade por inaugurar su poética con una actuación semejante a grupos de poetas como los del "*Movimento Pau-Brasil*" y "*Movimento Antropófago*"⁵⁵, quienes se proclamaban a sí mismos modernistas/vanguardistas. De esta forma, transformado en un marco modernista brasileño, el poema "*No meio do caminho*" lleva consigo mucho de las ideas del "*Manifiesto Antropófago*" escrito por Oswald de Andrade y la escuela de la década de 20 que tenía por objetivo deglutir (de ahí el carácter metafórico de la palabra "antropofágico") la cultura del *otro* – externo; o sea la cultura europea, latinoamericana, norteamericana, africana, asiática, oriental, además de la cultura de los "amerindios", de los afro descendientes, de los euro descendientes, de los descendientes de orientales. Fue ciertamente eso lo que ocurrió con el poema *drummoniano*, que es uno de los pilares fundamentales del "*Modernismo Brasileiro*".

1.3. El caleidoscopio de los Andrades

José Oswald de Sousa Andrade (1890-1954) escritor, ensayista y dramaturgo brasileiro, se presentó como uno de los promotores de la "*Semana de Arte Moderna de 1922*", en São Paulo. Fue uno de los grandes nombres del "**Modernismo Brasileiro**", y se considera por la crítica

⁵⁵ Movimientos literarios del siglo XX en Brasil: "*Pau Brasil*" lleva el nombre de la planta que dio nombre a Brasil, que dio el color rojo a Europa en el siglo XVI y habla de lo que es brasilidad.

como el integrante más rebelde del grupo. Oswald de Andrade fue el autor de dos manifiestos vanguardistas (*modernistas*): el “*Manifesto da Poesia Pau Brasil*” (1924) y el “*Manifesto Antropófago*” (1928).

Inseparable de la figura de Mário de Andrade, ambos funcionaron como un motor de impulsión en la primera fase de experimentación del movimiento, unidos por una profunda amistad que duró mucho tiempo. Menos profundo y analítico que el amigo, Oswald era mucho más extrovertido y provocador por lo que tanto sus escritos como las apariciones públicas sirvieron para amoldar el ambiente modernista de la década de 1920 e del resto de la primera mitad del siglo XX.

“Quando o português chegou

Debaixo de uma bruta chuva

Vestiu o índio

Que pena!

Fosse uma manhã de sol

O índio tinha despido

O português.”

(“Erro de português” – OSWALD DE ANDRADE: 1925)⁵⁶

El evento de la “*Semana de Arte Moderna de 1922*” tuvo una función simbólica muy importante en la identidad cultural brasileña. Por un lado se celebra un siglo de la independencia política del país colonizador, Portugal, y por otro había una necesidad de definir lo que era la cultura brasileña, lo sentir brasileño y sus modos de expresión propios. En el fondo se buscaba

⁵⁶ Oswald de Andrade en “*Pau Brasil*” (1925).

aquello que Herder⁵⁷ definió como alma nacional (“*volksgeist*”). Esta necesidad de definición del espíritu de un pueblo fue balanceada por una abertura cosmopolita del mundo, y en eso va a par con las vanguardias europeas. De este modo, en los años veinte Oswald se puso en contra las formas cultas convencionales de la cultura hablando con la voz del subalterno, fuesen esas manifestaciones el romance de ideas, teatro de tesis, el naturalismo, el realismo, el racionalismo o el “*parnasianismo*” contenido, por ejemplo, en la poesía de Olavo Bilac⁵⁸. Interesaban a Oswald de Andrade, por encima de todo, las formas de expresión dichas ingenuas, o el abstraccionismo y la recuperación de elementos locales, aliados al progreso de la modernidad, como nos presenta ese poema de su seguidor Carlos Drummond de Andrade al hacer una crítica a los escritores mineros de su época:

“O brejo vibra que nem caixa

de guerra. Os sapos estão danados.

(...)

A saparia toda de Minas

coaxa no brejo humilde.

Hoje tem festa no brejo!”

(“Festa no brejo” – DRUMMOND DE ANDRADE: 1934)⁵⁹

Pienso que en un primer momento Oswald de Andrade propone una “*carnavalização*”⁶⁰ de todos los valores en la actitud típica de la vanguardia iconoclasta, que después refundió para la

⁵⁷ Johann Gottfried von Herder (1744-1803) fue un filósofo alemán.

⁵⁸ Olavo Bilac (1890-1999) fue poeta simbolista brasileño que defendía el movimiento “*parnasianista*” contrario al vanguardismo de los Andrades.

⁵⁹ Carlos Drummond de Andrade en *Brejo das Almas* (1934).

⁶⁰ El término “*Carnavasliização*” tomado de Bakhtin explica los estudios de propuestas literarias a partir “(...) *das festas das ruas, das praças públicas, que realizam a utopia em que se invertem os valores, quebram-se as hierarquias e distâncias, destronando as posições oficiais estabelecidas*”. (BAKHTIN, 1993: 272).

expresión de “*revolução antropofágica*”. Fue con sorpresa y satisfacción que el poeta descubrió, en su estadía en París en 1912, en contacto con el Futurismo y, especialmente, del Cubismo, que los elementos de culturas hasta entonces consideradas como menores, como la africana o la polinesia, estaban a ser integrados en el arte más “*avangard*”. Así, el arte de la Europa industrial era renovado con una visitación a otras culturas e expresiones de otros pueblos.

Oswald de Andrade percibió que el Brasil y toda su multiplicidad cultural, desde las variadas culturas autóctonas de los indios hasta la cultura negra, representaban una ventaja y que con ellas podría construir una identidad y renovar las letras y las artes con las culturas subalternas. Por eso creo que el vanguardista intenta fundir, poner al mismo nivel, los elementos de la cultura popular y de la erudita, haciendo una tabla rasa de las categorías que el crítico inglés T. S. Eliot señaló para esos años como “cultura alta” y “cultura baja”. El poeta brasileño sugirió aún que las normas académicas del lenguaje fuesen abolidas, algo que expresó directamente en su poesía.

“Para dizerem milho dizem mio

Para melhor dizem mió

Para pior pió

Para telha dizem teia

Para telhado dizem teiado

E vão fazendo telhados”.

(“Vício na fala” – OSWALD DE ANDRADE: 1925)⁶¹

Por otro lado, **Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945)** fue un poeta, novelista, crítico

⁶¹ Oswald de Andrade en *Pau Brasil* (1925).

de arte, musicólogo y ensayista que nació, estudió e inició su carrera literaria en la ciudad de São Paulo. En 1917 se publicó su primer libro en versos, "Há uma gota de sangue em cada poema" y sua segunda obra, "*Paulicéia Desvairada*" (1922) cuyo "*Prefacio Interessantíssimo*" lanza bases estéticas del "*Movimiento Modernista*" en Brasil. Al contestar un artículo de Oswald que en el "*Jornal do Comércio*" que lo titulaba "*Meu poeta futurista*" dijo:

"Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o Tenho pontos de contatos com o Futurismo. Oswald de Andrade chamou-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse." (MÁRIO DE ANDRADE: 1922) ⁶²

En 1924 Mário de Andrade conoce personalmente a Carlos Drummond de Andrade con quien se corresponde intensamente por carta. En 1928 publica "*Macunaima: o herói sem nenhum caráter*" y "*Ensaio sobre a Música Brasileira*". Diez años después se transfirió para Rio de Janeiro, donde ejerce el cargo de director del Instituto de Artes en la antigua Universidad del Distrito Federal más de cerca de Drummond de Andrade. Regresa a São Paulo en 1942, donde trabaja por muchos años con el curso de Historia de la Música en el Conservatorio Dramático y Musical. Dueño de una cultura amplia y profunda, fue el fundador y primer director del Departamento de Cultura de la Alcaldía de São Paulo, donde fundó la Sociedad de Etnología y Folclore, el "*Coral Paulistano*" y la "*Discoteca Pública Municipal*". Fue amigo y compartió los ideales estéticos vanguardistas de Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira y Décio Pignatari, entre otros.

En el año de 1938, Mário de Andrade reunió un equipo denominado "*Missão de Pesquisas Folclóricas*" con el objetivo de catalogar músicas de las regiones del Norte y Nordeste brasileños.

⁶² Entrevista de Mário de Andrade: "Série Mestres do passado" en *Jornal do Comércio*, São Paulo (1922).

De esa misión resultó un vasto acervo registrado en vídeo, audio, imágenes, anotaciones musicales, de los lugares por donde había viajado, lo que puede ser considerado como uno de los primeros proyectos multimedia de la cultura brasileña. El material fue dividido de acuerdo con el carácter funcional de las manifestaciones: músicas para danzar, cantar, trabajar y orar.

"Eu sou um escritor difícil,

Porém culpa de quem é!...

Todo difícil é fácil,

Abasta a gente saber.

Bajé, pixé, chué, ôh "xavié"

De tão fácil virou fóssil,

O difícil é aprender!"

("Lundu do Escritor Difícil" – MARIO DE ANDRADE: 1922)⁶³

La importancia de Mário de Andrade en la implantación del "*Modernismo Brasileiro*" fue hacer una reflexión con respecto a la nueva poesía brasileira, especialmente en: "*Prefácio Interessantíssimo*" y "*A Escrava que não é Isaura*", que definen lo que debe ser la nueva poesía: "Técnicamente: verso livre, Rima livre, vitória do dicionário. Esteticamente: Substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente, rapidez e síntese, polifonismo." (MARIO DE ANDRADE: 1925)⁶⁴.

En ambos se acerca a la práctica de la poesía que para el escritor tiene que ser el tener una reflexión consciente de los problemas del lenguaje, de sus "limitaciones y posibilidades".

⁶³ Mário de Andrade "Paulicéia desvairada" (1922) en *Poesias completas* (1987), p.86.

⁶⁴ Ensayo de Mário de Andrade "A escrava que não é Isaura" (1925) en *Poesias completas* (1987), p. 130.

Además, afirma que se puede ver al poeta como un sujeto creador consciente del texto literario. Mário de Andrade está seguro que la creación se presenta con dos momentos complementarios: El de la "intuición creadora" (la antigua inspiración) y de la "organización consciente". El primero momento es de la orden del Inconsciente, el segundo es un ejercicio de voluntad, una capacidad racional para hacer el poema.

"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!"

("Ode ao burguês" – MARIO DE ANDRADE: 1922)⁶⁵

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), es considerado el mayor poeta de la literatura brasileña del siglo veinte. Pero, mientras que en la mayoría de las críticas sobre el movimiento del "*Modernismo Brasileiro*" se habla de los dos primeros Andrades desde la "*Semana de 1922*", casi siempre se releva el papel de Drummond de Andrade en la implantación de ese nuevo hacer poético. Es como si él fuera el "hermano menor"⁶⁶ de los Andrades, quien a pesar de participar de la creación del movimiento dando continuidad a la obra, la crítica ha preferido dar énfasis a otros aspectos de sus hazañas. Su biografía destaca que siempre fue un desafiante y creador de nuevos caminos, pero muchos críticos parecen desear que Drummond cumpla otro destino, el de gran poeta. Así, no lo presentan como uno de los iniciadores del movimiento (puesto

⁶⁵ Mário de Andrade "Paulicéia desvairada" (1922) en *Poesias completas* (1987), p.87-88.

⁶⁶ Expresión tomada de obra de mesmo título de Mário de Andrade publicada en 1919.

que entre los críticos parece siempre haber la mirada del subalterno, a pesar de la grandiosidad de la poesía “*drummoniana*”). Podemos reafirmar esa visión crítica cuando nos referimos a Drummond con las palabras de Mário de Andrade “Chora, irmão pequeno, chora, Cumpre a tua dor, exerce o rito da agonia. Porque cumprir a dor é também cumprir o seu próprio destino.” (MÁRIO DE ANDRADE: 1919)⁶⁷.

Ahora, para mirar el poeta en cuanto uno de los iniciadores del movimiento en Brasil es necesario tener en mente que ya en 1920 el poeta Drummond se mudaba para Belo Horizonte y pasaba a frecuentar el “*Café Estrella*” y la “*Livraria Alves*”, donde conoció los poetas modernistas de su región⁶⁸. En 1921 Drummond da sus primeros pasos literarios en la metrópolis de Minas, cuando publica sus poemas en el “*Diario de Minas*”. Después que gana el concurso “*Novela Mineira*” por el cuento “*Joaquim do Telhado*”, las revistas “*Para todos*” y “*Ilustração Brasileira*”, de Rio de Janeiro, pasan a publicar algunos de sus poemas. Así, cuando en 1923 se matricula en la Escuela de Odontología y Farmacia de Belo Horizonte empieza a ser reconocido como poeta, pero es a partir de 1924 que inicia su caminar poético en el escenario nacional, cuando entra en contacto con el grupo modernista de São Paulo: Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y Mário de Andrade, de quien se tomará muy amigo y con quien mantendrá correspondencia hasta la muerte.

En ese periodo el poeta minero ya escribe con las características del “*Modernismo Brasileiro*”: ruptura con el pasado nacionalista, moralidad estilística, sentimiento de velocidad y

⁶⁷ Mário de Andrade “Rito do irmão pequeno” en “*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB*” (1994), p. 135.

⁶⁸ Murilo Mendes, Abgar Renault, Milton Campos, Emílio Moura, Alberto Campos, Mário Casassanta, João Alphonsus, Batista Santiago, Aníbal Machado, Pedro Nava, Gabriel Passos, Heitor de Sousa y João Pinheiro Filho, algunos de los intelectuales y poetas de Belo Horizonte, Minas Gerais que a partir de 1920 participaron del llamado “*Movimiento Modernista Mineiro*”.

prisa, primitivismo, estilo lacónico o telegráfico tal cual Drummond nos aponta en su poema biográfico:

"Mas que dizer do poeta
Numa prova escolar?
Que ele é meio pateta
E não sabe rimar ?
Que veio de Itabira,
Terra longe e ferrosa?
E que seu verso vira,
De vez em quando, prosa?
Que é magro, calvo, sério
(na aparência) e calado,
com algo de minério
não de todo britado?
Que encontrou no caminho
Uma pedra e, estacando,
Muito riso escaminho
O foi logo cercando?
Que apesar dos pesares
Conserva o bom-humor
Caça nuvens nos ares,
Crê no bem e no amor?
Mas que dizer do poeta
Numa prova escolar

Em linguagem discreta

Que lhe saiba agradar?

("Dados biográficos" – DRUMMOND DE ANDRADE: 1952)⁶⁹.

Cuando en 1928 Carlos Drummond de Andrade publica "*No meio do Caminho*" en la revista "*Antropofagia*" de Oswald de Andrade, ya se había graduado en odontología en 1925, además de haber fundado la "Revista", órgano modernista del cual salen tres números. También era redactor del "Diario de Minas", en el cual publicó sus poemas, en los cuales como otros modernistas, proclama la libertad de las palabras en una liberación de la lengua que autoriza modulación poética a la margen de las convenciones usuales. El poeta sigue la liberación propuesta por Mario de Andrade y con la institución del verso libre, acentúa la liberación del ritmo en su poesía mostrando que ella no solo depende de una métrica fija (impulso rítmico). Así que, cuando separamos los modernistas en una corriente más lírica y subjetiva en opuesto a otra más objetiva y concreta, Carlos Drummond de Andrade participa de la primera, muy cerca del propio Mario de Andrade y, también, de la segunda por la continuidad evolutiva de su poética.

Por lo tanto, aunque para la división literaria diferentes autores indiquen a Carlos Drummond de Andrade como parte del "*Movimiento Modernista da Geração de 30*" es en razón de que para esa época el poeta se vuelve bastante conocido nacionalmente con la publicación de su primer libro: "*Alguma poesia*" (1930), lo cual tardó diez años en llegar al lector por haber sido publicado con recursos propios del autor. De hecho, pienso que esto ocurre porque en la mirada dominante, desde siempre, parecen olvidarse de que mi país es mucho más que São Paulo y Rio

⁶⁹ Carlos Drummond de Andrade en *Viola de Bolso* (1952).

de Janeiro. Por lo tanto, hay otros discursos subalternos ocurriendo desde siempre y en distintos lugares de un lugar tan grande como Brasil, que es el quinto más grande del planeta. Precisamente por eso la poesía de Gregorio de Matos, tanto cuanto la lírica de Claudio Manoel da Costa o los textos de João Cabral de Melo Neto y Graciliano Ramos, además de la intertextualidad de Guimarães Rosa⁷⁰ hacen parte de un mismo discurso cultural y de una poesía grandiosa, pero muchas veces desconocida, que se produce en distintas regiones brasileñas.

En razón de eso, es que la aproximación a la etnia en la obra de Carlos Drummond de Andrade se inscribe en el marco del movimiento vanguardista ocupándose de aspectos étnicos de manera mestiza. Implícita en la voz del otro, del subalterno, el autor combina las tradiciones literarias regionales con la escritura de vanguardia en un contexto que busque las raíces culturales del Brasil, desde su regionalidad. Se ocupa de la creación de un arte auténticamente brasileño, es decir, de una literatura nacional que, para alcanzar el mismo nivel que las europeas, no debe ser nacionalista, más sino bien, sin fronteras: brasileña, latinoamericana, europea, africana, asiática, universal, puesto que es de todos, además de ser mestiza y "*antropofágica*". Utilizando el lenguaje coloquial de la primera fase del modernismo brasileño, los poemas del libro "*Alguma poesia*" son escritos en versos libres: sin métrica regular. La rima solo comparece cuando usada irónicamente: "Mariquita, dá cá o pito / no teu pito está o infinito" (DRUMMOND: 1930)⁷¹. Por eso en el "*Poema de sete faces*" Drummond explicita la crítica irónica a los procesos poéticos tradicionales:

"Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo

⁷⁰ Gregório de Matos (1636-1695), Claudio Manuel da Costa (1729-1789), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), Graciliano Ramos (1892-1953) y Guimarães Rosa (1908-1967) son escritores brasileños de gran expresión literaria en la lengua portuguesa.

⁷¹ Carlos Drummond de Andrade en *Alguma poesia* (1930), p.21.

seria uma rima, não seria uma solução.

Mundo vasto mundo,

Mais vasto é o meu coração.”

(“Poema de sete faces” – DRUMMOND DE ANDRADE: 1930)⁷²

1.4. Las manifestaciones vanguardistas puertorriqueñas en el contexto de su historia literaria

Para que pueda hablarse de una “literatura puertorriqueña” es necesario determinar que existen unos fundamentos en los que ella se basa. Pienso que los experimentos originales de la occidentalización europea en Latinoamérica nos ofrecieron particulares oportunidades para el desarrollo de una futura identidad, resultado de una identificación “*antropofágica*”, que resulta de los cruces y hasta los choques culturales que ocurren en la Isla. Esto se puede apreciar en la propia lengua puertorriqueña, en la cual hay un indiscutible predominio español, aunque no puedan descartarse importantes anotaciones y matices taínos, africanos e norteamericanos. Se trata sólo del léxico en que abundan en vocablos, sino también de la fonética (“r” velar o nasalización, por ejemplo), de la semántica, de la sintaxis. Las características geográficas de la Isla se prestaron más al encuentro que al rechazo racial, como lo atestiguan las varias referencias a la situación demográfica. Sin duda predominó la dicha “superior” cultura hispana, aunque también hay aportaciones subalternas de origen indígena o africano. Parte de los rasgos culturales de estos últimos se fueron disolviendo en la cultura predominante hispánica y aparecen modificados de forma “*antropofágica*”, como los “Vejigantes” y las “Fiestas de Santiago Apóstol en

⁷² Ibidem, (1930), p.7.

Loíza⁷³, por ejemplo. Los movimientos expresivos que acompañan a las palabras, gestos, ademanes y actitudes de los puertorriqueños también tienen matices diferenciados, como señalar una dirección con la boca aguzada o inquirir plegando repetidamente la nariz.

Entre otros aspectos, la historia y la geografía han contribuido a formar la personalidad colectiva del puertorriqueño diferente a la personalidad colectiva de otros países de un mismo origen hispano. Pero curiosamente se acerca más a Brasil, que es de raíces ibéricas portuguesas. Por mucha influencia que haya tenido la cultura española entre los puertorriqueños, la lengua que se habla en la Isla tiene sus propios giros y matices en lo profundo de su expresión semántica. Y aunque en el momento de crisis, cuando se impone la asimilación de lo norteamericano, hubo escritores espanófilos como Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco, Emilio S. Belaval o Margot Arce⁷⁴, que buscaron en la hispanidad la propia identidad nacional, se pudo robustecer la manera de ser del puertorriqueño más allá de su presunta afiliación. Así que, las personas que viven hoy en la Isla, sin tener que ser hispanófilos, se convirtieron en puertorriqueños a partir su misma hibridez que está dispersa en un internacionalismo mestizo y mulato, por haber cimentado una mutante expresión nacional.

Por otro lado, el iberoamericanismo y la toma de conciencia de una triple herencia taina, africana y europea asociada a la creación en todas sus fases (la literatura, música, artes plásticas) son claros signos de la empresa que la generación de vanguardia de los años treinta ejerció entre los puertorriqueños. Creo, pues, que por eso, Luis Palés Matos, el gran poeta de la Isla, con su

⁷³ Fiestas y tradiciones de Puerto Rico.

⁷⁴ Antonio Pedreira (1889-1939), Tomás Blanco (1900-1975), Emilio S. Belaval (1903-1973) y Margot Arce (1904-1990) escritores que componen el grupo intelectual puertorriqueño de la "Generación del Treinta".

poesía fonética de vanguardia transformó un lenguaje independiente nutrida por la particular manera de ser (conducta social y espiritual) puertorriqueña.

Parece que Palés escoge esta posición como carta de ciudadanía de su lugar y responder a la vocación de poeta que se lanza a procurar la efervescencia de la historia puertorriqueña en la concreción de las hazañas culturales de sus poemas singulares sobre su tierra; poemas que parecen más fuertes cuando nos ponemos en contacto con ellos y los hablamos en voz alta:

“Ñam-Ñam. En la carne blanca

Los dientes negros –ñam-ñam.

Las tijeras de las bocas

Sobre los muslos –ñam-ñam.

Van y vienen las quijadas

Con sordo ritmo –ñam-ñam.

La feroz noche deglute

Bosques y junglas –ñam-ñam.

(“Ñam-Ñam” – PALÉS MATOS: 1937)⁷⁵.

Cuando escuchamos ese mandato caníbal palesiano empezamos a entender algo de cómo es eso de ser puertorriqueño. Pero no pienso que alguien pueda decirse puertorriqueño sin profundas convicciones de ser puertorriqueño, de ser antillano, de ser americano, de ser mestizo o mulato. Parece ser que la tierra tiene un significado más apasionado para nosotros los mestizos latinoamericanos que para los europeos. Esto nos acerca de un modo particular a los indígenas y a los africanos, a la misma vez que nos aleja algo del ser clásicamente europeo al modo de

⁷⁵ Luis Palés Matos en *Tuntún de pasa y grifería* (2000) p.11.

"Prometeo" o de "Fausto". Nos quedan, pues, esas sedimentaciones primigenias, sobre las cuales asentamos nuestras más íntimas realidades de sujeto mestizo. Sabemos que en la historia de América, que fue "descubierta" en el 12 de octubre de 1492, después de Colón llegar a la isla de Puerto Rico, con el cruce de sangres y de culturas y el inevitable predominio inicial de los más fuertes, pasamos a comprender que los puertorriqueños (como otros americanos) tenían abuelos en la costa occidental de África, igual que en Islas Canarias o en Francia, en ese concepto de mestizo colonial. Y el mulato antillano, más que síntesis de matices raciales, tal cual el moreno brasileño, es conciencia nacional fermentada por noble fantasía del paraíso terrenal y la santísima trinidad de *tierra* (naturaleza), *fuego* (pasión) y *aire* (aliento), sustancia vital de nuestra historia y geografía. Tal vez por eso Brasil y Puerto Rico se parezcan tanto.

Por otro lado, quinientos años después del descubrimiento, Puerto Rico ciertamente es mucho más que San Juan e "Isla Verde". Caminando por esas tierras podemos descubrir una zona que va de Cabo Rojo a Salinas⁷⁶ que es una región diferente a la del litoral norte. Pero muchos críticos desconocen la isla y su geografía, con su alma nacional, antillana, latinoamericana.

Para entender ese escenario puertorriqueño, también es necesario hablar de la presencia colonizadora de Estados Unidos. Según José Luis Vega ⁷⁷ "la invasión norteamericana a Puerto Rico, en 1898, partió en dos la relación entre la Iglesia Católica y el Estado Colonial". Desde entonces el librepensamiento constituyó, a pesar de sus profundas discrepancias, una corriente de convergencias de ideas entre las nuevas generaciones puertorriqueñas que desafiaba, bajo el

⁷⁶Ciudades de Puerto Rico.

⁷⁷José Luis Vega (1948-) escritor, autor de libros y textos críticos sobre la puertorriqueñidad en la actualidad como: "Puerto Rico: frontera lingüística y cultural" en *Congreso de Valladolid*, (2001).

riesgo de excomuni3n y c3rcel, la vieja orden colonial espa3ola. La "invasi3n" norteamericana destruz3 la autonom3a del pa3s, que deseaba ser libre, a la misma vez que facilit3 un espacio de tolerancia que permiti3 la libre difusi3n de las ideas vanguardistas. Las repercusiones del traspaso de la situaci3n colonial de manos espa3olas a manos norteamericanas, todav3a sigue como venas abiertas en la vida cultural de la isla y el desangre producido por esa situaci3n a3n no ha sido calibrado con suficiente atenci3n, aunque puede ser interpretado de entrada como lo m3s caracter3sticamente "oriundo" de la inquietud cultural puertorrique3a del siglo XX.

As3, lo mejor de la creaci3n cultural puertorrique3a empieza a ocurrir entre los 30 a 40 a3os despu3s de 1898, cuando no puede divorciarse de las nuevas influencias de la cultura anglosajona. Ser3a ocioso descartar la importancia de esa presencia en la formaci3n de la obra creadora de tantos escritores puertorrique3os, desde el mismo Luis Pal3s Matos hasta Wilfredo Braschi⁷⁸. Otro elemento importante es la diversidad de enfoque y de estilo. En su primer editorial asegura "La Revista de las Antillas" (1913-1914) que a los que viven en la Isla les interesan todas las teor3as est3ticas. Por eso sus editores, desde los primeros n3meros patrocinaron secciones dedicadas a la literatura, las artes, historia, filosof3a, pol3tica, econom3a, derecho, ciencias, agricultura, comercio. A consecuencia de esto, consiguieron corresponsales y representantes en Madrid, Par3s, Washington, New York, La Habana, Santo Domingo, con una visi3n de mundo a trav3s de la cultura diversificada que se produc3a en Puerto Rico.

Es importante resaltar tambi3n que desde 1957 – con motivo de la celebraci3n del "Congreso de Literatura Iberoamericana en Puerto Rico" – casi todas las historias literarias hispanoamericanas se ocupan de los principales escritores puertorrique3os de la vanguardia del

⁷⁸ Wilfredo Braschi es escritor puertorrique3o, autor de *Las mil y una caras de la comunicaci3n* (2004).

siglo XX: Luis Palés Matos, Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco, Belaval y Margot Arce, la llamada “Generación de los Treinta”⁷⁹, que tiene un patrón parecido a la “Generación del 98 Española” o del “*Modernismo Brasileiro*”, puesto que como las otras dos, es producto de dos corrientes antagónicas que acaban fundiéndose de un modo tenso. Esa generación, entre otras cosas, desarrolla todos los géneros literarios – novela, poesía, teatro, ensayo, cuento; impulsa la investigación y promueve las innovaciones estéticas. El espíritu de vanguardia los lleva a hacer la historia política, geográfica, literaria, bibliográfica, científica y se les da un dinámico impulso a las artes plásticas, la poesía y la música en sus países.

Tal vez por eso, cerca de la mitad del siglo XX, Luis Muñoz Marín, político creador del ELA, compañero de bohemia de Palés, indagaba sobre lo siguiente ¿por qué insistían los autores puertorriqueños en poner en destaque las miserias físicas y espirituales del país? Decía no entender las críticas en el justo momento en que se hacían esfuerzos por establecer fábricas y asegurar una vida mejor al atraer inversiones de capital extranjero. Lo que, a mi juicio, causó inquietud en los escritores e intelectuales, fue que Muñoz Marín no quería aceptar las incertidumbres. El arrabal a la clara vista de la ciudad, la inseguridad de permanencia de las fábricas, el dispendio de los pocos recursos naturales, el desorbitado esnobismo de la clase media y los hoteles que se asemejan a barcos de lujo prestos a partir, reflejan esa perplejidad ante el porvenir. El poeta y autor puertorriqueño muy enterado de esas realidades las sintió en lo profundo de su alma. Su actitud se hizo más patente desde que se inició su particular vanguardismo

⁷⁹La “Generación del Treinta” se dedica pues a descubrir o sino a crear “lo auténtico puertorriqueño” con el fin de crear una identidad puertorriqueña. Según Magali Roy-Féquièrre en *Women, Creole Identity, and Intellectual Life in Early Twentieth-Century Puerto Rico* (2004), el discurso de identidad nacional que es creado por este grupo trata de ligar el pasado colonial español con la identidad puertorriqueña, contrastando este pasado con el presente colonial Norte-americano. Esta conexión tiene como efecto la marginalización de la historia multirracial puertorriqueña.

(modernismo), que más que exótico, nacionalista o mestizo, termina produciendo como su máximo aporte la voz de un otro, la fonética particular del subalterno puertorriqueño que resulta en la poesía de Luis Palés Matos.

Por todo lo expuesto es que pienso que en Puerto Rico, la difusión de las ideas del vanguardismo, se constituye por un lado en un proceso, una reacción crítica al conservador pensamiento católico asociado a la presencia española en la isla. Por otro lado, se define como un movimiento de resistencia a las gestiones colonizadoras de las nuevas empresas religiosas del recién llegado protestantismo, con sus nuevos colonizadores norteamericanos. Así que, los universitarios de la "Generación de 30" (Antonio S. Pedreira, Margot Arce, Concha Meléndez, Vicente Géigel Polanco y Samuel R. Quiñones, entre otros) eran escritores y pensadores que participaban en empresas culturales comunes como el Departamento de Estudios Hispánicos o la revista Índice; y, más tarde, en el caso de los dos últimos, en asociaciones políticas como el Partido Popular Democrático.

Pero a pesar de todo, lo que llama a mi atención es el silencio que hay entre ellos al no hablar sobre las culturas locales y periféricas, tan difundidas y relevantes en el país. Los ensayos de la época, que aspiran a definir el carácter del puertorriqueño en los escritos de esos autores, hablan del jíbaro y su relación con la hispanidad, y solamente Palés es que se refiere específicamente a la relación afro antillana con la vanguardia en la literatura puertorriqueña. Según Roy-Féquièrre, la historia puertorriqueña multirracial no parece tener este aspecto favorecido en el período de formación de la cultura literaria vanguardista, salvo el discurso excepcional de Palés Matos, resultando en la marginalización del aspecto cultural y la

continuación del sistema jerárquico racial. Roy-Féquièr⁸⁰ admite que a pesar de la historia tan clara de mezcla racial en Puerto Rico, hoy en día aún existe esta jerarquía por la cual el ser "blanco" se considera de mayor prestigio que el ser "indígena" o "negro". Cabe decir que aunque, además del color de la piel, la posición económica también puede ser de influencia en el estatus de una persona, lo que impacta el "Movimiento de Vanguardia Boricua".

Así, a pesar de Palés Matos ser uno de los creadores del Diepalismo y transformarse en el más importante representante de las letras antillanas en el vanguardismo puertorriqueño, sus producciones literarias siguen siendo la voz del otro, el discurso del subalterno colonial, que muchas veces en la crítica de su tiempo aparentemente no se desea explorar el más allá de sus "ismos". Tal vez por eso mismo, Clemente Soto Vélez, Alfredo Margenat, Diego Padró y Luis Palés Matos, son algunos representantes de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX en Puerto Rico, que curiosamente tienen estrecho vínculo con el Partido Popular de Muñoz Marín, pero termina colocándose en lados opuestos a éste después de la creación del ELA.

De modo que la llegada de un nuevo colonizador en 1898 provocó en Puerto Rico muchos cambios que hasta hoy transitan de manera muy diversa entre los colonizados. Así, la libertad de culto que los americanos introdujeron en la colonia para promover el desarrollo del protestantismo, a la misma vez, libertó el ocultismo afro antillano, que llegó en los sótanos de los navíos con los esclavos de África. Pero, esta libertad de cultos o ideas no permitió la emergencia de un proyecto cultural alternativo más allá del reconocimiento de una identidad hispanoamericana en la primera tersa parte del siglo veinte. Y fue solamente con el advenimiento de facetas multiculturales en la

⁸⁰ Magali Roy-Féquièr en *Women, Creole, Identity and Intellectual Life in Twentieth-century Puerto Rico* (2004).

cultura puertorriqueña que el discurso del subalterno impuso a avanzar más allá de las perspectivas contradictorias y de la vanguardia de Luis Lloréns Torres, Evaristo Ribera Chevremont y Luis Palés Matos, entre otros. Por eso es que esa "Vanguardia Puertorriqueña" lo que más resalta es el compromiso y la etnia, donde se analizan las relaciones de estas dos nociones en la producción textual de estos poetas.

1.5. La voz negra de Palés

Luis Palés Matos (1898-1959) comenzó a escribir en la adolescencia. "Azaleas" (1915) es el primer documento de su inicial orientación modernista (mas al gusto de Rubén Darío); luego el tono de su poesía se hace más personal y en "Tuntún de pasa y grifería" (1937), único libro del periodo más original, que culmina en "Poesía" (1957), donde está reunida toda su obra lírica. Autor también del relato autobiográfico "Litoral: reseña de una vida inútil" (1951), que se quedo inconcluso, es, al lado del cubano Nicolás Guillén, que surge en el escenario latinoamericano como una de las figuras más representativas y originales de la poesía afro caribeña en lengua española. Luis Palés Matos, que muere el 23 de febrero de 1959, acaba por transformarse en el poeta mayor del vanguardismo puertorriqueño en el siglo XX.

En el grupo de los poetas negristas latinoamericanos, Palés Matos ocupa un lugar importante. Su acercamiento al pueblo negro podría parecer, a primera vista, externo y folklorista; es en realidad el resultado de una emoción directa, de una inmediata simpatía que da vida a escenas y paisajes. Con notas de sutil espiritualidad de esta posición pro al afro americano, la poesía adquiere vida y se salva de la superficialidad alcanzando plena categoría artística.

En la poesía de Luis Palés Matos todo está vinculado al elemento local. El poeta, como todo vanguardista de su tiempo, cultiva, también, la vena irónica, donde el juego siempre es pretexto para llegar a dimensiones profundas. A la serie de protesta que lanza en contra la desamparada condición negra pertenecen poemas como: "Majestad negra", "Lagarto verde" y "Elegía del Duque de la Mermelada". La nota humanitaria siempre tiene gran importancia en la poesía de Luis Palés Matos, como también la tiene la nota política, estrechamente atada a la anterior, pues el poeta levanta su voz contra la explotación del hombre y la naturaleza de la isla por las empresas norteamericanas. En la riqueza de su tierra Palés acaba por ver una especie de condena, ya que le procura tantos males. Sin embargo, al igual que Lloréns Torres, él también concluye con un canto de fe en el futuro, visible hasta en el afirmarse de una nueva belleza femenina:

"En ti ahora, mulata,
me acojo al tibio mar de las Antillas.

(...)

En ti ahora, mulata,
cruzo el mar de las islas.

(...)

En ti ahora mulata...

¡Oh despertar glorioso en las Antillas!

¡Antillas, mis antillas!

(...)

porque eres tú, mulata de los trópicos,
la libertad cantando en mis Antillas”
("Mulata-antilla" – PALÉS MATOS: 1937)⁸¹.

⁸¹ Luis Palés Matos en *Tuntún de pasa y grifería* (1937) p.46-48.

CAPÍTULO 2

La subversión antropófaga

2.1. Antro/pofagia: el movimiento de la subordinación e insubordinación

Cuando el "*Manifiesto Antropófago*" fue publicado en el primer número de la "*Revista de Antropofagia*" en 1928, los números de esa publicación aparecían como primera dentición, segunda dentición... Este Manifiesto se constituye en una síntesis de algunos pensamientos del autor Oswald de Andrade sobre el "*Modernismo Brasileiro*". Inspirado explícitamente en Marx, Freud, Bretón, Montaigne y Rousseau, atacaba explícitamente a la herencia portuguesa y el poeta portugués autor de famosos sermones Padre Antônio Vieira⁸². Según Oswald: "Antes de os portugueses descobriera o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade"; El autor también expone su posición contra Goethe (que simboliza la cultura clásica europea). En este sentido, firma su manifiesto cómo se hubiera sido escrito en "*Piratininga*" (nombre indígena del idioma "tupi" – tierra del pescado rojo – dado a la pradera donde vendría a surgir la ciudad de São Paulo), poniendo la fecha del "Ano 374, da Deglutição do Pero Fernandez Sardinha, Bispo Sardinha" (OSWALD DE ANDRADE: 1928)⁸³, lo que denota una recusa radical, simbólica y humorística, del calendario gregoriano vigente y de lo que es típicamente portugués lusitano.

⁸² Antônio Vieira (1608-1697) jesuita portugués que vivió en Brasil, autor de *Sermão de Santo Antônio* (1654), mayor expresión de la ideología contra reformista en Lengua Portuguesa.

⁸³ Oswald de Andrade en *Manifiesto Antropofágico* (1928).

El "Manifiesto Antropófago" (o "*Manifesto Antropofágico*") escrito por Oswald de Andrade fue leído en 1928 para sus amigos en la casa de Mário de Andrade y publicado en la "*Revista de Antropofagia*" que él mismo ayudo a fundar con los amigos Raul Bopp y Antônio de Alcântara Machado⁸⁴. Era la misma revista en que fue publicado el poema "*No meio do caminho*" de Carlos Drummond de Andrade. Su "Manifiesto" surge entonces como un instrumento de subordinación e insubordinación puesto que propone la subversión antropofágica cultural.

La idea avanzada del "Manifiesto" es la de que la mayor revolución de todas se va a realizar en Brasil: "Queremos a revolução Caraíba". Una idea mas es la de que Brasil, simbolizado por el indio, canibaliza el extranjero, el elemento diverso a sí, e tórnalo carne de su carne. Oswald de Andrade recusa las religiones del meridiano de origen oriental y semita que dieron origen al cristianismo y está a favor de las religiones indígenas, con su relación directa con las fuerzas cósmicas. Por eso el manifiesto canibaliza las ideas de Tótem e Tabú", expresas en el conocido ensayo de Freud. Según el psicoanálisis freudiano el "Padre" de la tribu fue asesinado y comido por sus hijos y posteriormente divinizado. Tornado como "Tótem" es por eso mismo sagrado, y consecuentemente criaron interdicciones a su regreso, puesto que la antropofagia es la transformación permanente del "Tabú" en "Tótem". Siguiendo la línea de pensamiento de Freud, la antropofagia segundo Oswald es una inversión del mito del "buen salvaje" de Rousseau, que era puro, inocente. Entonces el indio "*oswaldiano*" pasa a ser malo y listo, porque canibaliza el extranjero, digiriendo y tomando de su carne. Así el Brasil seria un país caníbal, lo que es un punto de vista interesante porque subvierte la relación colonizador (activo)/colonizado (pasivo). El colonizado digiere el colonizador. O sea, no es la cultura occidental, portuguesa, europea, blanca,

⁸⁴ Raul Bopp (1898-1984) y Antônio Alcântara Machado (1901-1935), escritores del vanguardismo brasileño en el siglo XX.

que ocupa el Brasil, pero es el indio que digiere todo lo que le llega. Y al digerir y absorber las calidades de los extranjeros se queda mejor, más fuerte y tornase brasileño. Así el Manifiesto Antropófago, aún siendo nacionalista no es xenófobo, antes por el contrario es "xenofágico": "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago." (OSWALD ANDRADE: 1928)⁸⁵.

2.2. El "Desvairismo" (1922)

El "*Prefácio Interessantíssimo*"⁸⁶ que es la introducción de Mário de Andrade a su propio libro "*Paulicéia Desvairada*" (1922), empieza con una citación del escritor belga Mile Verhaeren⁸⁷, que es el autor de "*Villes Tentaculaires*". En dicho prefacio, Mário no habla del libro pero sí de la actitud general delante del hacer literario. Por lo tanto, es una especie de manifiesto poético en verso libre que habla con respecto a esa nueva literatura brasileña de antropofagia sugerida por Oswald de Andrade.

En el inicio del "*Prefácio Interessantíssimo*" el propio autor denuncia cuál va a ser su actitud, y por eso, después de anunciar que "está fundado o Desvairismo" afirma que su texto es teórico y lúdico. Tal hecho le da un carácter inconfundible de por un lado, proponer un programa poético y, por el otro, hacer una parodia antropófaga. Así lo serio y el divertimento se mezclan en un todo sin fronteras definidas. Aunque sea un texto muy afirmador, provocador y polémico, en lo que es característico del "*Modernismo Brasileiro*" está escrito en un estilo rápido y suelto, con

⁸⁵ Oswald de Andrade en *Manifesto Antropofagico* (1928).

⁸⁶ Mário de Andrade en *Paulicéia desvairada* (1922), p. 5.

⁸⁷ Émile Verhaeren (1855-1916) es un poeta belga contemporáneo de Mário de Andrade que vivió en São Paulo.

ideas truncadas, lo que le confiere un efecto de mucho dinamismo. En el texto lo que más se nota es la preocupación del autor de crear un nuevo lenguaje en que él lucha por una expresión nueva, que no esté atada a formas del pasado: "escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida actual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto." (MARIO DE ANDRADE: 1922)⁸⁸.

Otra de las ideas expresadas por Mário en este "Prefacio/Manifiesto" es que la lengua portuguesa es una opresión para la libre expresión del escritor en Brasil. El escritor afirma que "A língua brasileira é das mais ricas e sonoras" (MÁRIO DE ANDRADE: 1922)⁸⁹. Nótese que en Brasil lo que hay son variantes de dialectos del portugués y no una lengua diferente. Pero en cuanto crítico literario, Mário de Andrade ve la gran necesidad de independencia e identidad cultural. Para reforzar esa idea de la lengua brasileña, el autor subraya la ortografía para que esta pueda quedarse con el acento brasileño. Así aparece muchas veces en este manifiesto "si" en vez de "se"⁹⁰. En este punto está completamente contra los poetas parnasianos que defendían una idea de que la lengua portuguesa sería la lengua de los buenos y grandes escritores del pasado y que por eso debería ser siempre imitable.

Mário de Andrade es un nacionalista, pero él decía que no admiraba a Marinetti, lo que hacía era establecer una lengua nacional, brasileña, que comprende el hablar coloquial y subalterno de sus usuarios en Brasil, hasta hoy subestimado por muchos gramáticos, lingüistas y críticos literarios. Por supuesto, el escritor Mário de Andrade es contrario a "rima" y a todas las

⁸⁸ Mario de Andrade "Prefácio Interessantíssimo" en *Paulicéia desvairada* (1922), p.5.

⁸⁹ *Ibidem* (1922), p.5.

⁹⁰ Pronombres: "se – pronome oblíquo átono" con diferentes funciones sintácticas y "si – pronome oblíquo reflexivo" ambos alvo de discordia encunado el uso en hablantes de Lengua Portuguesa, lusitanos o brasileños.

imposições externas. Para el poeta “a gramática aparece depois e organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas”. (MARIO DE ANDRADE: 1928)⁹¹.

Entiendo que cuando leemos el Manifiesto del “*Desvairismo*” (locura, delirio), contemplado en “*Paulicéia Desvairada*”, es necesario tener en la mente que el marco teórico más importante de este “*Prefácio Interessantissimo*” es la idea de polifonía y libertad, como podemos notar en el fragmento del poema “Tietê”: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... povoar!” (MÁRIO DE ANDRADE: 1922)⁹², donde las palabras no se conectan ni forman enumeración puesto que cada una es una frase, un período elíptico, reducido al mínimo telegráfico.

2.3. “No meio do caminho”: El manifiesto de un poema (1928)

“No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.

Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra

⁹¹ Mario de Andrade “Prefácio Interessantissimo” en *Paulicéia desvairada* (1922) p.7.

⁹² Poema de Mário de Andrade “Tietê – Paulicéia Desvairada” en *Poesias completas* (1987) p. 87.

tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.”

(DRUMMOND DE ANDRADE: 1924/1928)⁹³

Los poemas del inicio de la formación artística de Carlos Drummond de Andrade, los de las décadas de 20 y 30, reflejan la difícil búsqueda de la estética del poeta vanguardista brasileño, sus intereses y angustias, su entusiasmo y sus idiosincrasias. Los textos, los más conocidos del poeta minero que se transformó en la más importante personalidad literaria del siglo XX en Brasil, evolucionan con la madurez y genialidad del artista de vanguardia de toda parte. Sin duda en ellos están definidos los problemas estético-sociales de un poeta latinoamericano, sujeto de una cultura subalterna, híbrida, “*antropofágica*” y subversivas, siempre en busca de su lugar en esa cultura.

En 1924, cuando el grupo de artistas modernistas de São Paulo, liderados por Mário de Andrade, viaja en busca de las raíces de Brasil hacia el estado de Minas Gerais, famoso por su cultura y arquitectura barroco-colonial, encuentra en la capital, Belo Horizonte, los jóvenes poetas de la vanguardia “*mineira*”. Entre ellos, Carlos Drummond de Andrade con sus 21 años de edad, deseoso de expresar sus ideas de vanguardia al grupo de “*paulistas*” y para el mundo. Fue de ese encuentro del joven poeta con el otro, ya hombre maduro, que nació una amistad y complicidad poética vivida a través de sus escritos, en la cual Mário de Andrade asumiría la función de orientador artístico del nuevo poeta “*mineiro*” y de toda una generación de intelectuales brasileños. Por eso es que, con respecto al encuentro con Mario de Andrade, en una crónica autobiográfica publicada en “*Confissões de Minas*” (1944), Drummond relata:

⁹³ Poema de Carlos Drummond de Andrade escrito en 1924 y publicado en “*Antropofagia*” (1928) vol. 3.

“Havia excesso de boa educação no ar das Minas Gerais que é o mais puro ar do Brasil, e os moços precisavam deseducar-se, a menos que preferissem morrer exaustos antes de ter brigado. Para essa deseducação salvadora contribuiu muito, senão quase totalmente, um senhor maduro, de trinta e um años (quando se tem vinte, os que têm vinte e cinco já são velhos imemoriais), que passou por Belo Horizonte numa alegre caravana de burgueses artistas e intelectuais, adicionada de um poeta francês que perdera um braço na guerra e andava à procura de melancia e cachaça [este poeta era Blaise Cendrars, que escreveu em vários livros sobre sua convivência com os modernistas]. Foram apenas algumas horas de contato no Grande Hotel; os burgueses agitados regressaram a São Paulo, o senhor maduro com eles; e de lá começou a escrever-nos.” (DRUMMOND DE ANDRADE: 1971) ⁹⁴.

Desde entonces Mário de Andrade y Carlos Drummond de Andrade mantuvieron una intensa correspondencia epistolar durante veinte años, hasta la muerte de uno de ellos. En esa comunicación continua mucho se revela de la formación del poeta de Minas Gerais en los cánones del “*Modernismo Brasileiro*” y su reacción gramatical delante de las exigencias del programa vanguardista aspirado en los manifiestos de Mario e Oswald de Andrade desde antes de la famosa “*Semana de 22*”. Es en esa misma época que Drummond empieza a componer su poema “*No meio do caminho*”, datado de 1924 y que se publicó cuatro años después en la revista “*Antropofagia*” del amigo Oswald de Andrade. A partir de entonces el poema provoca la mira de críticas y especulaciones que permanecen hasta los días actuales.

⁹⁴ Carlos Drummond de Andrade en *Seleção em prosa e verso* (1971) p. 548.

Así que, cuando en 1930, Drummond publica su primer libro, "*Alguma poesia*", en conjunto con "*Libertinagem*", de Manuel Bandeira, "*Pássaro cego*", de Augusto Frederico Schmidt, e "*Poemas*", de Murilo Mendes, la crítica apunta que surge el grupo de los poetas líricos, la llamada "*Geração de 30*", denominada así por los críticos literarios como una "*Segunda Geração Modernista Brasileira*", que, en las palabras de Mário de Andrade, deja los "ismos" pretenciosos y se asume como moderna. Los historiadores hacen esa división que clasifica a Drummond y sus compañeros desde el punto de vista de niveles temporales y estéticos que perciben en la época de las publicaciones sin tomar en cuenta el momento histórico en que se crearon cada uno de los poemas y sin considerar el camino que el artista traza en su cultura local, posiblemente por no tomar en cuenta las manifestaciones subalternas de un estilo, escuela o movimiento.

En razón de eso, el poeta nacido en la provinciana ciudad de Itabira, que vivió su primera fase modernista en Belo Horizonte, cuando después de muchas dificultades pudo publicar su primera obra, dedica su libro al ya consagrado escritor y amigo Mário de Andrade. Este, en una crítica a respecto a las producciones literarias de los cuatro autores citados anteriormente destacaba a Drummond por el uso del ritmo, como lo más dado al destaque entre aquellos que para el poeta maduro eran los jóvenes que llenaban de renovación el "*Modernismo Brasileiro*". El juicio de un crítico tan famoso como Mário de Andrade significó una consagración prematura de Drummond, que para entonces contaba apenas con 28 años. A partir de ahí el poeta puede ser definido usando las palabras de Mário: "Carlos Drummond de Andrade, tímido, é ao mesmo tempo extremamente inteligente e sensível; rasgos que se contrapõem com ferocidade, mas de todo este combate está feita sua poesia." (MARIO DE ANDRADE: 1930) ⁹⁵

⁹⁵ Mário de Andrade citado por Drummond en *A lição do amigo* (1982).

La amistad entre Mário y Drummond produce el aprecio de ambos por el propio país con su cultura subalterna, híbrida, “*antropofágica*” y subversiva. En los ensayos modernistas antes de 1924, para la crítica dominante, Brasil aparecía únicamente como el país importador de ideas ya superadas en Europa. Es lo que apunta la siguiente confesión “*drummoniana*” en una correspondencia a Mário, que en respuesta hace una crítica a esta habla contaminada por el discurso subordinante, hecha por Drummond: “Pessoalmente acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. [...] Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo que a você, inteligência clara, não causará escândalo.” (DRUMMOND DE ANDRADE: 1982)⁹⁶.

Conque la erupción de la revolución modernista en la cultura brasileña a partir de la notoria “*Semana de Arte Moderna de 22*”, en São Paulo, cuyas consecuencias marcaron decisivamente la cultura brasileña, se reflejó en un movimiento doble, casi una paradoja, de la producción artística e intelectual en Brasil, híbrida y antropófaga, permaneció subalterna y subversiva, puesto que con los primeros pasos del “*Modernismo*”, buscó actualizar los elementos nacionales a la misma vez que se sintió atraída por las vanguardias europeas y de todos lugares. Por esto es que, desde los primeros pasos de la modernidad tropical, somos como el “*Abaporu*” de Tarsila do Amaral⁹⁷, cuya práctica simbólica, representa el canibalismo que comprende la idea de que nos formamos a partir del otro. Y esto es algo que está en la antropofagia como un concepto dinámico incidente en diversos campos de la cultura, ayer y hoy, tal cual cuando surge aquella figura pintada por Tarsila como un regalo a Oswald de Andrade, monstruosa, de pies enormes

⁹⁶ Desahogo de Drummond a Mário de Andrade en *A lição do amigo* (1982) p.13.

⁹⁷ Tela de Tarsila do Amaral “*Abaporu*” (1928) cuyo nombre viene de la cultura “*tupi-guarani*” (indígenas brasileños) donde “*Aba*” significa hombre y “*poru*” comer, el mismo que en griego donde “*antropos*” (hombre) y *fagia* (comer).

plantados en la tierra brasileña, cerca de un cactus, que surgiere la idea del hombre nativo, salvaje, "antropofágico" lleno de apropiación, voracidad, genocidio, comunión religiosa, metáfora sexual.

En razón de todo eso es que el gran proyecto de los modernistas, que era de crear un arte auténticamente brasileño, el arte de "Abaporu", pudo lograr estar en el mismo nivel estético de los modelos europeos, sin caer en la trampa de una pura imitación. Para evitarla los participantes del movimiento "**caminaron por caminos diversos, en medio a muchas piedras**" y Carlos Drummond de Andrade, unánimemente considerado el mayor poeta brasileño, ganó fama por encontrar "**una piedra en su camino para la modernidad**". Así que desde cuando el antológico poema "*No meio de caminho*" surgió en el escenario nacional, publicado por primera vez en la "*Revista de Antropofagia*", de julio de 1928, y dos años después en el libro "*Alguma poesia*"⁹⁸, el poema símbolo del discurso modernista drummoniano y "*mineiro*" hace parte de una poética periférica, subalterna que causaría incomodidad a la crítica de grupo de intelectuales de São Paulo, Rio de Janeiro y hasta Portugal, además de mal estar en aquellos que se consideraban dueños del lenguaje que produce la cultura brasileña.

Seguramente que la "piedra en el medio del camino" además de subversiva y "antropofágica", tiene su historia literaria de metalenguaje – "nel mezzo del cammin di nostra vita...", es la primera frase de la "*Divina Commedia*" de Dante – y hay una función metafórica, a pesar del realismo cotidiano y de la resistencia del objeto enfocado en ser otra cosa que no "una piedra", como nos apunta Drummond. Citado centenas de veces por sus intérpretes, la estrofa

⁹⁸ El libro tiene fecha de 1930 aún que los críticos estén de acuerdo que igual al poema fue escrito antes de 1924

gano calidad de fórmula proverbial, mágica o de conjuro, que todo el mundo en Brasil conoce, rivalizando en popularidad apenas con otro poema antológico de Drummond, "José" (1942). Por eso, es el poema clave de la obra del poeta. El obstáculo petrificado simboliza el asunto fundamental para el hombre y lo yo drummoniano, que se autodefinió por su lamentado "gauchismo" (izquierdismo) en el mundo y su alienación en la expresión del "anjo torto" – ángel chueco.

Por otro lado, en cuanto a la perspectiva estética, el poema se coloca de la siguiente manera: ¿cómo caminar, sin tropezar, el camino pedregoso para la modernidad? Este obstáculo, visto como una de las ideas recurrentes de toda la obra de Drummond, fue destacado por Antônio Cândido en un ensayo: "O caminho pedregoso funciona como imagem poética da Terra Brasilis e do poeta brasileiro moderno, no caso específico, Drummond. A pedra imóvel e irritante seria então a Europa, com sua influência atual e passada, a tradição nefasta de um país ainda sob o signo da colonização." (ANTÔNIO CÂNDIDO: 1977)⁹⁹.

El crítico Alfredo Bosi en "Dialética da Colonização" presenta la misma problemática inherente a un país como Brasil, que aspira a una avanzada expresión en el arte, tecnología y más recientemente en la economía, mientras muchas de las estructuras de su vida social y política revelan trazos históricos de la dependencia del subalterno. Por eso la piedra-obstáculo dificulta o impide el pasaje para la modernidad brasileña. Drummond ya subrayaba esta misma tensión en su ensayo "Taí" (1924), de la misma época en que fue escrito el poema: "Evidentemente não posso negar o passado: um enforcado não pode negar a corda que lhe aperta o pescoço. Mas tenho o

⁹⁹ Antônio Cândido en *Inquietudes na poesia de Drummond* (1977) p. 7.

direito de afirmar que a corda está apertando demais, puxa. "100 (DRUMMOND DE ANDRADE: 1924).

Así que, "*No meio do caminho*" y también toda la obra de Drummond puede ser entendida como la tentativa, sino de librarse, por lo menos de aflojar la soga asfixiante de la cultura dominante. Tal vez sea por este motivo que, poco después de la visita de los modernistas paulistas, Drummond publica en julio de 1925, un ensayo en "*A Revista*", bajo el título "*Para os pouco crédulos*", un manifiesto donde reclama la acción como la actitud urgente en el momento, entusiasmado con las perspectivas del futuro, en un franco y decidido nacionalismo abierto a las influencias desde afuera: "A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa originalidade nacional." (DRUMMOND DE ANDRADE: 1925)¹⁰¹.

En qué medida esto puede ser alcanzado, el poeta no lo revela, pero denuncia que no deberíamos ser subalternos y que con la república instalada estaría destruido el yugo colonial esclavista. Por lo tanto sería deber de todos los brasileños de no conformarse. Es tarea del poeta defender la acción política e intelectual y no nos permitir el cruce de los brazos delante de los problemas nacionales:

"Quando nasci, um anjo torto

desses que vivem na sombra

¹⁰⁰ Carlos Drummond de Andrade citado por John Gledson en *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981) p.51.

¹⁰¹ Drummond citado por Gilberto Mendonça Teles en *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje* (1982) p. 337.

disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.”

(“Poema de Sete Faces” – DRUMOND DE ANDRADE: 1930)¹⁰².

Por eso, en su ensayo “Tai” en 1944, Drummond, ya entonces conocido como uno de los poetas de tendencias políticas de izquierda, nos invita: “Resta-nos humanizar o Brasil.”¹⁰³ Esta *humanización* se manifestó en los poemas que tratan de los problemas culturales y geográficos de los conflictos en torno de lo que es nacional y extranjero, del subalterno y del dominador, del subversivo y del que detiene el poder. La relación entre los dos conceptos encuentra varias manifestaciones en el tratamiento lírico “drummoniano” de lo que es brasileño y moderno, especialmente en sus primeras obras, “*Alguma Poesía*” (1930), y “*Brejo das Almas*” (1934), pertenecientes a la etapa heroica del “*Modernismo Brasileiro*”. Ya a partir de “*Sentimento do Mundo*” (1940), y después de “*José*” (1942) y “*A Rosa do Povo*” (1945), la preocupación crítica con el nacional y moderno pierde en cantidad en favor de la temática del compromiso político y social, que es nacional, latinoamericano y universal.

Así que, la problemática de esta búsqueda de una autodefinition como artista de la periferia, de una cultura subalterna que vive lejos de los centros culturales europeos y fuera del contexto de las clases dominantes, involucrada en el proyecto de “*humanización*” por medio de la *poesía*, queda muy evidente, por ejemplo, en el poema “*De mãos dadas*” donde el poeta afirma su compromiso social:

“Não serei o poeta de um mundo caduco.

¹⁰² Poema de Carlos Drummond de Andrade en *Antologia Poética* (1962) p. 21.

¹⁰³ Drummond citado por Gilberto Mendonça Teles en *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje* (1982) p. 338.

Também não cantarei o futuro.

Estou preso à vida e olho meus companheiros.

Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.

Entre eles, considero a enorme realidade.

O presente é tão grande, não nos afastemos.

Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.”

(“Mãos dadas” – DRUMMOND DE ANDRADE: 1940)¹⁰⁴.

Pero es otro poema, del primero libro, cuyo título expresivo alude a la misma problemática de lo que sería de Brasil y de la lengua brasileña, en la constante preocupación con la gramática brasileña del portugués, que Drummond juega de modo crítico con estereotipos de la raza, en el que habla del brasileño de piel morena, que es musical y vive detrás del volante de un carro importado, distanciándose de cualquier nacionalismo y consecuentemente renunciando a las virtudes de la brasilidad. Además de eso, juega con la gramática, desde el punto de vista del ritmo, de la ironía y de lo coloquial gramatical. Se trata de *“Também já fui brasileiro”*:

“Eu também já fui brasileiro

Moreno como você

Ponteei viola, guiei forde¹⁰⁵

E aprendi na mesa dos bares

Que o nacionalismo é uma virtude

Más há uma hora em que os bares se fecham

E todas as virtudes se negam.

¹⁰⁴ Carlos Drummond de Andrade en *Sentimento do Mundo* (1940) p.59.

¹⁰⁵ Referencia al carro de la industria norteamericana de autos “Ford”.

Eu também já fui poeta.

Bastava olhar para mulher,

Pensava logo nas estrelas

E outros substantivos celestes.

Mas eram tantas, o céu tamanho,

Minha poesia perturbou-se.

Eu também já tive meu ritmo.

Fazia isso, dizia aquilo.

Meus amigos me queriam,

Meus inimigos me odiavam.

Eu irônico deslizava satisfeito de ter meu ritmo

Mas acabei confundindo tudo.

Hoje não deslizo mais não,

Não sou irônico mais não,

Não tenho ritmo mais não.”

(“Também já fui brasileiro” – DRUMMOND DE ANDRADE: 1930)¹⁰⁶.

Posiblemente es que por eso pocos años después, en *“Brejo das Almas”* (1934) que es nombre del libro que refiere a una ciudad típica del interior – *“mineira”*; encontramos a un Drummond nostálgico, llamando atención al universo femenino, aparentemente desilusionado de su búsqueda por un Brasil *“tropicalista”*, que en su poesía siempre se mostró lejos de ser ufanismo

¹⁰⁶ Carlos Drummond de Andrade en *Alguma poesia* (1930) p. 12.

- un exagerado nacionalismo que estuvo en moda en nuestro país diez años antes cuando de las conmemoraciones del centenario de independencia brasileño, incluyendo la “*Semana de 22*”. Esa desilusión estaría más acentuada en “*Sentimento do mundo*” (1940) y “*A rosa do povo*” (1945), tal vez por reflejar las guerras mundiales.

En Brasil, la “*Guerra Civil Constitucionalista de 1932*” y la naciente “*Ditadura Getulista*”, hacían un levante del llamado *país do futuro*, cuyo discurso de castración asociado a las reformas de trabajo y económicas no ocultaban un país sufrido detrás de las florestas, durmiendo y sonando con nuevos caminos, incluyendo la “*Intentona Comunista de 1937*” y los cambios impuestos por la modernidad. Entonces, el poeta empieza a trabajar con el tiempo que corroe la humanidad, con su lenguaje cotidiano y subjetivo. Por eso, su poesía se lanza al encuentro de la historia contemporánea y de la experiencia colectiva, participando haciéndose solidaria socialmente y políticamente. Pienso que Drummond necesitaba olvidarse y creía que nuestro Brasil también debería olvidar puesto que, el “*Brasil-Pindorama*”, tantas veces alabado, exaltado y cantado por los artistas de la modernidad futura, no existía más, puesto que después de las guerras nacionales e mundiales, era apenas un fantasma:

“Tão majestoso, tão sem limites,

tão despropositado, ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!

Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.

Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?”

(“*Brasil-Pindorama*” – DRUMMOND DE ANDRADE: 1934)¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Carlos Drummond de Andrade en *Brejo das Almas* (1934) p 36.

La pregunta del poema "drummoniano" que se queda en el aire, sin respuesta, puede ser considerada como punto de partida para la futura obra de Drummond. El nacional, el Brasil y los brasileños, incluyendo la vanguardia, el compromiso y la étnica, ya no serían tomados como realidades indiscutibles. Desde entonces, lo que es Brasil y la brasilidad aún están por ser creado, definido y descrito por el poeta y por otras voces de esa grandiosa nación subalterna como tantas otras en Latinoamérica. Por eso es que hoy en día la interpretación de lo que sea brasileño empieza a abrirse a una situación incondicional, con foco en busca del propio objetivo en cuanto al lugar de una cultura. El reconocimiento de su yo expresase en la condición del sujeto brasileño que el poeta enfocaba en el poema "Canto brasileiro", del libro "As Impurezas do Branco" de 1973, cuyo título ya expresa lo brasileño y resume los pensamientos de Drummond, puesto que todas las palabras claves están allí: "camino, Brasil, popular, mundo, brasileño, hombre, amor, humano":

"[...]

ou sou eu mesmo o caminho a procurar-se?

Brasa sem brasão brasil paixão

de vida popular em mundo aberto

à confiança dos homens.

Assim me vejo e toco: brasileiro

sem limites traçados para o amor

humano.

[...]

Brasileiro sou,

moreno irmão do mundo é que me entendo

e livre irmão do mundo

me pretendo.

(Brasil, rima viril de liberdade.)”

(“Canto Brasileiro” – DRUMMOND DE ANDRADE: 1973)¹⁰⁸.

Por todo lo expuesto hasta aquí, puedo decir que Drummond ejerce durante toda su vida mucha influencia, sea directa o indirecta, sobre la gente, la cultura y otros autores brasileños de su tiempo o posteriores a él, puesto que aún quien no leyó sus poemas, en el vivir diario encontrase con el mundo del poeta. Autor de numerosas crónicas y ensayos en los periódicos del país, creó una obra en verso y prosa en cantidad y calidad. Por ejemplo, para el *Jornal do Brasil*, durante décadas, cuatro veces por semana fue responsable por la creación de miniaturas de textos de la figura popular del “*joão-ninguém*”, héroe brasileño del cotidiano llamado “*João Brandão*”, que comparte características con el propio Drummond. Exaltando esa calidad de las crónicas del “*poeta mineiro*”, Antônio Cândido nos recuerda que:

“Na sua despretensão, a crônica humaniza, pois, num país como o Brasil, onde se costuma identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias.” (CÂNDIDO: 1980)¹⁰⁹.

Resumiendo: en la obra de Drummond, el proceso de humanización vanguardista, modernista y postmoderno pasa por cuatro etapas. La primera fase, de “*Alguma Poesía*” y “*Brejo das Almas*”, de rebelión ante los modelos retóricos del pasado, en que la poesía está más involucrada en los ideales del movimiento modernista. La segunda, de “*Sentimento do Mundo*”,

¹⁰⁸ Drummond citado por Teles en *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje* (1982) p.296-298.

¹⁰⁹ Antônio Cândido en *Inquietudes na Poesia de Drummond* (1977).

“José” y “A Rosa do Povo”, en la cual los poemas “drummonianos” reflejan un compromiso político y social, puesto que enfoca los problemas éticos y morales, como es el caso del poema “Mãos dadas”, por ejemplo. En la tercera fase surge la compasión del hombre deshumanizado marcado por la desesperanza después de los conflictos humanos que caracterizan de forma acentuada. Lo curioso es que en esa etapa, después de la experiencia desastrosa de la “Segunda Guerra Mundial” y de la crisis espiritual de los años 40 y 50, los temas políticos y sociales se empalidecen por un tiempo en la obra lírica del escritor, pero jamás son abandonados en su prosa. Finalmente, en la última fase, la poética de Carlos Drummond de Andrade empieza a basarse cada vez más en la idea fundamental de la existencia del hombre y de su condición. A partir de los llamados “Novos Poemas” (1946-47) delinease claramente esa nueva tendencia del poeta, como su voz ya se anunciaba en “Sentimento do Mundo”:

“Tenho apenas duas mãos
 e o sentimento do mundo,
 mas estou cheio de escravos,
 minhas lembranças escorrem
 e o corpo transige
 na confluência do amor.”

(“Sentimento do Mundo” – DRUMMOND DE ANDRADE: 1940)¹¹⁰.

Por esto es que Drummond, considerado por muchos críticos como uno de los tres poetas más importantes de toda la Lengua Portuguesa, es el gran escritor de Minas Gerais, que tiene características específicas en su estilo, desde el bautismo de fuego en 1928 con “No Meio do

¹¹⁰ Carlos Drummond de Andrade *Sentimento do Mundo* (1940) p.17.

Caminho”, cuando se conoce como “*o poeta da pedra*”. Al contrario de sentirse ofendido con el apodo, de origen peyorativo, acaba por asumir y transformarlo en uno de los símbolos de su hacer literario. De hecho, obedeciendo a un qué de Mallarmé en su ascendencia, pienso que es la dureza y hasta la frialdad de la piedra que marca la poesía “*drummoniana*”, puesto que ella es dotada no de una insensibilidad, pero de una afectividad contenida – bien al estilo de nosotros los “*mineiros*”. Por lo tanto, es natural que Drummond de Andrade se transformase en uno de los pilares de la poesía vanguardista de la literatura brasileña al mostrar un yo lírico discreto y al sentir su círculo y su mundo, hasta mismo cuando hace críticas, bajo la perspectiva de la ironía. De hecho esa figura de lenguaje es muy constante en la estética del autor y puede ser entendida como una manera subversiva de decir las cosas, convirtiéndose en el poderoso determinante de la producción del autor.

Tal carácter está en el lenguaje (que por muchas veces no nos permite los elementos considerados obvios para comprender su poesía), y también puede ser encontrado en la manera desplazada como se relaciona con su mundo, lo que puede ser justificado por su origen, pues es un hombre de herencia rural, hijo de hacendados, que acaba por encontrarse en el ambiente urbano. Ese cambio de plano es una característica encontrada en varios escritores modernistas, incluyendo el puertorriqueño Luis Palés Matos, lo que nos posibilita afirmar que Drummond y Palés, más que el símbolo de su generación en sus culturas, son representantes del propio Brasil y Puerto Rico, que estaban tornándose urbanos, pero cargaban aún una fuerte herencia rural en esa Latinoamérica que sigue siendo mirada como subalterna desde los primeros tiempos de nuestra colonización.

Así que, en su grandioso proyecto de humanizar a Brasil con su poesía, Drummond incluyó no solo un ideal ético-moral, sino también una faceta estética en las entrelineas. Esto porque la humanización trae en sí la exigencia de humanizar la poesía, en el sentido de escribir no solamente para una elite erudita, pero también para el pueblo, sin renunciar a un alto nivel filosófico-estético. Por eso Drummond fue visto por sus intérpretes como el primero poeta de vanguardia y a la misma vez popular, escribiendo en lengua portuguesa, de tal modo que algunos de sus versos son conocidos popularmente. Poco antes de su muerte, la "*Escola de Samba Mangueira*"¹¹¹ ganó el primer premio del desfile carnavalesco con un "*samba*" inspirado en su poesía – en una demostración de la más pura antropofagia cultural erudito-popular.

Su obra poética, así como su prosa, hizo a él conocido en todos los recintos del territorio brasileño por más de 180 millones de personas de distintas camadas socias. Ese es un ejemplo del subalterno que se mezcla con el dominante al ritmo del carnaval. Por eso, en la expresión de Drummond de que es necesario "humanizar o Brasil" están sintetizados a la misma vez el problema estético de la vanguardia periférica latinoamericana, el compromiso político, social y la étnica brasileira. No quiero decir con eso que Carlos Drummond de Andrade haya solucionado los problemas del hombre del siglo XX, pero en su obra el poeta explora la fragilidad de ese sujeto bajo el peligro de la alienación. La piedra sigue en el medio del camino, tanto para Brasil cuanto para todos los sujetos que viven el conflicto de una sociedad subalterna e híbrida que para seguir produciendo se hace "*antropofágica*" y subversiva.

¹¹¹ Agremiación de personas que danzan en el "Carnaval de Brasil", manifestación de folklore nacional.

CAPÍTULO 3

Estudio de caso: La poesía vanguardista de Luis Palés Matos y

Carlos Drummond de Andrade

3.1. La vanguardia y antropofagia de Palés y Drummond

Fue la obra “negrista” de Luis Palés Matos lo que más me causó impacto cuando llegue a Puerto Rico. Predominaba entonces en mí un cierto sentido de curiosidad con respecto a la poesía y literatura puertorriqueña. Por ejemplo, cada vez que oía un verso, un nombre o leía un poema para una actividad escolar de importancia, me llevaba a un magnífico estado de euforia. Lo curioso es que siempre identifiqué los ecos de la poesía “palesiana” en la poesía “drummoniana”, por el hecho de que ambas eran siempre bien cuidadas, de calidad, regionales, universales, contradictorias, subalternas y subversivas. Allí, sentada en los duros y maltratados asientos de los salones del edificio de Humanidades en la UPR, pacientemente me deleitaba con los versos de “Majestad Negra” o de “Danza Negra” y curiosamente los conectaba con “*No meio do caminho*” y “*Anastásio*” el personaje del poema “*Homem livre*”, donde Drummond habla de la condición del negro esclavizado.

“Anastásio nasceu com seis dedos em cada mão.

Cortaram-lhe os dois excedentes.

Cortassem quatro, seria o mesmo

admirável oficial de sapateiro, exímio seleiro

Lombilho que ele faz quem mais faria?

Tem prática de animais, grande ferreiro.

Sendo tanta coisa, nasceu escravo,

o que não é bom para Anastácio nem para ninguém.

Então foge do Rio Doce.

Vai parar, homem livre, no Seminário de Diamantina,

Onde é cozinheiro, ótimo sempre, esse Anastácio

Meu parente Manuel Chassim Drummond não se conforma.

Bota anúncio no Jequitinhonha, bem expicadinho:

Duzentos mil-réis a quem prender crioulo Anastácio!

Mas quem vai prender homem de tantas qualidades?"

("Homem livre" – DRUMMOND DE ANDRADE: 1970)¹¹².

Los dos autores hablan del negro desde la diversidad de sus poesías. Pero, podemos acercar Palés y Drummond cuando hablamos que ambos inscriben sus ideas en la voz del autor, que para ellos es una tela donde muchas vidas pasan tal cual una sucesión de imágenes y módulos. Así en el poema "*Homem livre*" de Drummond donde el factor racial contemporáneo está en cada verso del poema, tomando en cuenta que en Brasil el estado aún no fue capaz de garantizar la completa igualdad de oportunidades y tratamiento a todos los segmentos de la sociedad. Aunque en mi país, desde el punto de vista del discurso y de la formalidad, se indica que negros, blancos y indios sean iguales y que factores tales como relaciones personales, riqueza, pobreza y prestigio social sean más valorados entre los brasileños, la verdad es que la

¹¹² Carlos Drummond de Andrade "Homem livre" en *Jornal do Brasil* 03/10/1970.

“raza” de los “Anastásios” sigue determinando el destino personal de millones de brasileños, pobres, pardos, case prietos, casi blancos y “favelados” como dice la canción “Haití”.¹¹³

En cuanto a Luis Palés Matos, quién también marca las voces de su poética con el sabor de su tiempo, notamos que el proyecto de su “Biblioteca Negra” como sugiere Hugo Rodríguez Vecchini¹¹⁴, presenta la preocupación en construir una relación fonética entre las culturas africanas, afro americanas, antillanas y puertorriqueñas, puesto que el racismo disfrazado, en Puerto Rico, tal cual en Brasil, es la forma más clara de discriminación. No olvidemos que en el momento histórico de las Vanguardias lo racial fue una de las preocupaciones sociales de poetas como Palés y Drummond.

Luis Palés Matos y Carlos Drummond de Andrade hablan en sus poéticas que el puertorriqueño, igual que el brasileño, tiene dificultad en asumir su racismo debido al proceso de convivencia cordial que disfraza el conflicto. En razón de eso y por el prejuicio estar disimulado y ser hipócrita, no reconocemos que Palés y Drummond son voces mestizas, híbridas, que hablan desde el punto de vista del subalterno, donde las narrativas de humillaciones y dificultades percibidas a través de poemas con polémicas ocultas, entran en choque con el hecho concreto que es la presencia e importancia fundamental de los subalternos y sus descendientes en las culturas subalternas que produce las artes brasileñas y puertorriqueñas, como en toda Latinoamérica.

¹¹³ Canción de Caetano Veloso y Gilberto Gil, músicos del movimiento “Tropicália” de los años 1960 en Brasil.

¹¹⁴ Hugo Rodríguez Vecchini y *La biblioteca negra de Palés* donde el autor habla de los estudios de la cultura africana para la construcción de la poética negroide de Luis Palés Matos.

Así, cuando Palés escribe "Elegía al Duque de la Mermelada", también podemos visualizar la discriminación que se da dentro de la sociedad que no acepta el individuo que viene de otro lugar, el "Pongo" africano, y que sufre el discrimen de forma directa o indirecta con un tratamiento desigual, ironizado por Palés al relacionar situaciones de apariencia neutral, pero que crean desigualdades en relación a ese "otro". El poeta nos habla de un duque negro que después de tener el barniz de las cortes europeas ("francesa") pasa a ser visto como el "buen criollo".

¡Oh mi fino, mi mermelado Duque de la Mermelada!

¿Dónde están tus caimanes en el lejano aduar del Pongo,

y la sombra azul y redonda de tus baobabs africanos,

y tus quince mujeres olorosas a selva y a fango?

Ya no comerás el succulento asado de niño

Ni el mono familiar, a la siesta, te matará los piojos,

Ni tu ojo dulce rastreará el paso de la jirafa afeminada

A través del silencio plano y caliente de las sabanas.

Se acabaron tus noches con su suelta cabellera de fogatas

Y su gotear soñoliento y perenne de tamboriles,

En cuyo fondo te ibas hundiendo como en un lodo tibio

Hasta llegar las márgenes últimas de tu gran bisabuelo.

Ahora, en el molde vistoso de tu casaca francesa,

Pasas azucarado de saludos como un cortesano cualquiera,

A despecho de tus pies que desde sus botas ducales

Te gritan: -Babilongo, súbete por las cornisas del palacio.

¡Qué gentil va mi Duque con la Madama de Cafolé,

Todo afelpado y pulcro en la onda azul de los violines,

Conteniendo las manos que desde sus guantes de aristócrata

Le gritan: -Babilongo, derribala sobre ese canapé de rosa!

Desde las márgenes últimas de tu gran bisabuelo,

A través del silencio plano y caliente de las sabanas,

¿por qué lloran tus caimanes en el lejano aduar del Pongo,

¡oh mi fino, mi mermelado Duque de la Mermelada!?”

(“Elegía del Duque de la Mermelada” – PALÉS MATOS: 1937)¹¹⁵.

El acercamiento entre la poesía de Palés y Drummond se presentó mas fuerte cuando hice un viaje mágico a Guayama¹¹⁶, pueblo de profundas raíces negras que todo el mundo en Puerto Rico sabe que existen, pero que niegan oficialmente y que al regresar con la imagen formada a partir de la memoria, en un proceso mestizo y fabuloso, las imágenes se mezclan y a la misma vez que ando por la Isla, yo camino por una Itabira¹¹⁷, ciudad de hierro, que también sufre con los prejuicios por ser dura, de acero, lugar donde el prejuicio siempre está quemando o maltratando a alguien, disimulado, puesto que el proceso de convivencia cordial disfraza el conflicto. En aquel momento me fui aproximando a la voz del otro, ese subalterno, híbrido, “antropofágico” que subvierte el orden que existe en la poesía de Palés y Drummond, que

¹¹⁵ Luis Palés Matos *Tuntún de pasa y grifería* (2000) p.37.

¹¹⁶ Pueblo donde nació Luis Palés Matos

¹¹⁷ Pueblo donde nació Carlos Drummond de Andrade.

anuncian la llegada de nuevos lenguajes vanguardistas hablando de lugares tan distintos y con historias que se pueden mezclar en un tributo a "Abaporu".

Desde entonces, leyendo a los dos poetas, aprendí, sobre todo, que a Palés hay que escucharlo, y a Drummond hay que leerlo. Eso porque en Palés Matos lo subversivo es la fonética, y en Drummond de Andrade es su gramática. Así que, en la fonética de la poesía "palesiana", me encuentro más allá del concepto de versos de carácter "negrista". Veo a un Palés perspicaz y sociológico, en cuya poesía y prosa existen claves importantísimas para la comprensión de la historia cultural y el modo de vida de ese conjunto de personas, etnias y clases sociales que han conformado y conforman la región antillana de Puerto Rico.

Esta tesis no es del todo extravagante. Hay pueblos que revelan su esencia en grandes tratados sociológicos o de ciencias económicas; otros se desnudan ante el mundo con su música o pintura. En Guayama, el desnudarse ocurre a través de la poesía de Palés Matos. Este gran poeta, ha sido y es el más incisivo pensador de la problemática social y de raza en toda la cultura puertorriqueña del siglo XX. Igualmente comencé a distinguir en la gramática de Drummond de Andrade una gramática de la lengua portuguesa hablada y construida por palabras de frustraciones, ansiedades, fantasías, alegrías y hasta resabios propios de los "mireiros", de hierro, "itibiranos" que hacen parte integral de mi formación cultural, como de la de todos los brasileños. Entonces, desde aquella viaje comparo la poesía de Palés y Drummond, por la sencilla razón de que en ella queda reflejada, como en un espejo, el alma no pocas veces contradictoria de los habitantes de mi pueblo, de los pueblos de Brasil y de la Isla..

3.2. Caminos fonéticos y gramaticales en la poética de Palés y Drummond

Ante de la obra de Palés pienso que forma parte del grupo de poetas que, como el cubano Nicolás Guillén, cultivan la temática negra con un propósito muy bien definido. Pero la poesía de Palés acusa el prejuicio con un tono exclamativo y declamatorio de la voz negra, que viene del "Diepalismo" inventado por el poeta mismo. Es decir, los versos palesianos gritan, y por eso no resisten a una lectura silenciosa que, para muchos, exige la poesía contemporánea. Esto indica que su poética es tocada por influencias modernistas en su modo de hacer el vanguardismo. Hay en Palés, cierta exageración de sentimientos expresado en muchas y diferentes palabras y con estridencia al hablar en un vocabulario afro antillano vanguardia que llega a ser postmoderno por ser tan bien elaborado.

Palés habla de lo marino, de lo socio-político y de lo negroide, en busca de la conciencia de la raza, de la naturaleza insular y de la conciencia social de clase que vive el puertorriqueño. Estas tres conciencias, de algún modo, construyen la plenitud de una conciencia artística y estética "palesiana", donde los temas y sentimientos surgen del contacto del poeta con el mar, del hecho de ser militante político y por ser mestizo y con conciencia étnica revelada en el africano y la danza negra cantados por él. Por eso es que Palés Matos canta en tono alto muchos de sus poemas, que llevan en sus títulos el lexema africano: "majestad", "mulata", "ten con ten", "tuntún" o expresan en sus títulos la idea de baile o danza: "Danza Negra", "Lamento". Parece que está diciéndonos: ¡Danza, mulata! danza "la salsa", "*dancing*", "*bullarengue*", "*samba*", "*lambada*",

“axé”, puesto que estamos en Latinoamérica, en el Caribe, en Puerto Rico Mulato, en el Brasil Tropical y es como estar en el carnaval de “Abaporu” – antropofagia criolla.

Así que, estudiar la idea del negro y la danza en Palés es básico para entender el sentido de su poesía y la estructura de su estilística. Por supuesto, el planteamiento de concebirse el poeta como cantor y músico pertenece a una tradición que se pierde en el origen de la cultura desde los primeros poetas. Pero en Palés Matos, la consideración de sentirse cantor no viene de la tradición de los jugares medievales ni de las rapsodias antiguas, sino de la presencia del tambor en las culturas africanas. Precisamente por eso su primer poema de “Tuntún de pasa y grifería” habla del “Preludio en boricua” como una breve pieza musical que va introducir a la “Danza negra”. En el poema Palés empieza con versos que dan título al volumen, en que los tambores son completamente humanizados, convirtiéndose en símbolos del poeta “Tuntún de pasa y grifería / y otros pajareros tuntunes.”¹¹⁸. El poeta resulta, entonces, de un tambor que resuena, en todo este poema, los tambores siguen nuestros pasos, suenan como fatigados, son como un grito humano, gimen trémulos, son misteriosos y, a causa de esto, “bazucan”, hablan y gritan.

En “Danza negra”, en el primer verso: “Calabó y bambú” Palés canta batiendo con palos de madera en el tambor de los abuelos, haciendo un sonido que proviene del ritmo que languidece la raza. El retumbar del tambor cumple una función de convocatoria, de invocación para el rito, la guerra, la amistad, la fiesta, la celebración. El tamboreo criollo, nieto de bongoseros africanos, en una especie de magia homeopática; y como la concibe Palés es lo que nos evoca y hace presente la selva con sus jabalíes, elefantes, hipopótamos, cocodrilos y guerreros. En el poema parece haber una irrupción de África: “Bambú y calabó/ El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú. / La Gran

¹¹⁸ Luis Palés Matos *Tuntún de pasa y grifería* (2000) p.3.

Cocoroca dice: tocotó." (PALÉS MATOS: 1937)¹¹⁹. La selva está en el salón de música cuando los intérpretes negros echan a tocar los timbales, tambores, maracas, marimbas y trombones en una sesión de salsa, merengue, "jazz-band", "samba", "axé", o ritmos religiosos afro americanos.

Es necesario tener en mente que en África era básica la función del tamboreo. Allí, aquél que daba una nota falsa, le cortaban las manos. Los tambores cumplían así un oficio litúrgico: hacían parte del ritual mágico de la convocatoria. La misma convocación que nos hace Palés con su poesía y lo hace representar el tamboreo de la vanguardia puertorriqueña del siglo XX. Según Palés, en el tercer poema de "Tuntún de pasa y grifería" debemos usar la boca en "Ñam-Ñam que expresa cabalmente la tristeza y el modo de ser de la raza negra. Su inclinación por ella lo lleva a rechazar inicialmente al juego y al teórico, cuya música sería una manifestación simbólica de la cultura europea, de la raza blanca, como nos dice en su poema:

"Asia sueña su nirvana.

América baila el jazz.

Europa juega y teoriza.

África gruñe: ñam-ñam."

("Ñam-Ñam" –PALÉS MATOS: 1937)¹²⁰.

Por eso es que el negro Palés, enamorado de las Antillas que define como "Mulata-antilla" y de quien quisiera ser eterno tambor, maraca o tamborcito, con el fin de sonar sólo para la mujer negra, mulata, mestiza. Así que, por un lado, en sus poemas hay un ritmo monosilábico, como el golpe del tambor, para el poeta es monorrítmico. Tal vez porque busque un acercamiento acentual

¹¹⁹ *Ibidem*, (2000) p.7.

¹²⁰ *Ibidem*, (2000) p. 11.

con las lenguas africanas. Por otro lado, la conciencia del ritmo sacrifica la grafía normal de las palabras, cayéndose en un pintoresquismo fonético donde a pesar de la gran cantidad, el poeta jamás abusó de las ruidosas metáforas. Su escritura fonética que provenía del provincialismo literario se constituyó en una necesidad estilística dejando de ser una barrera para la lectura de la poesía "palesiana".

Entonces, el sentido rítmico y musical de la poesía de Palés, sobre todo en los poemas que usan tambores, surge también del compás de los movimientos del cuerpo, del ruido de los objetos y utensilios de trabajo y de la voz de sus ejecutores. En la mente palesiana está que el que "la boga o canoro canta mientras rema acompasadamente con su timón"; y por eso "la negra canta mientras con movimientos medidos pila el grano", como se escucha por la calle, en cuanto el poeta dice:

"Bochinche de viento y agua...

sobre el mar

está la Antilla bailando

-de aquí payá, de ayá pacá,

menéalo, menéalo-

en el huracán."

("Plena de menéalo" – PALÉS MATOS: 1937)¹²¹.

Como ya anoté, la música va regularmente incorporada a la danza, al baile. Surge entonces la salsa que los abuelos puertorriqueños ya bailaron, la música sensual... que posiblemente surgió en la apretada hoguera de las sensuales danzas antillanas. Y cuando

¹²¹ *Ibidem*, (2000) p. 61.

aparece la salsa, concebida como el ritmo epiléptico y frenético de los mulatos es necesario percibir que esa música y esa danza esté atada a la poesía vanguardista llena de ebriedad de Palés, no tanto en el sentido de borrachera sino en el de estar poseído con vehemencia por una pasión. Anclado a su dolor anciano el poeta va cantando por la herida, quiere expresar que sus abuelos, los negros que vinieron como esclavos de África, conjuraban el sufrimiento con el canto, actitud que posiblemente ha heredado el nieto poeta mestizo.

Para concluir, diremos que en Palés Matos la actitud del canto le viene de la raza desde su lado de negro mestizo que está reflejado en "Tuntún de pasa y grifería". Por supuesto, esta concepción del poema como canto va a tener sus decisivas repercusiones en la estilística de Palés puesto que, el tambor suena para ser escuchado. Por esto mismo es que la poesía palesiana se escribe para ser leída en voz alta, para ser exclamada y cantada, lo que quizás conduce el lenguaje a una retórica que se refleja en cierta fonética altisonante.

Ya en Carlos Drummond de Andrade los caminos gramaticales de su poética trazan el tema de construcción de la realidad en diversas fases de su obra. El libro *"Alguma poesia"*, publicado en 1930 sirve como punto de partida. La poesía inicial *"O poema de sete faces"* expone la cuestión del ser y de la percepción de sí mismo cuando examina las posibilidades de que nos ilusionemos con rimas y soluciones puesto que, ni siempre percibimos las cosas como ellas son. Pero es en el poema que se inicia con los versos "En medio del camino había una piedra/ había una piedra en medio del camino/ había una piedra/ en medio del camino había una piedra", que se inaugura el caso mítico en el ámbito de la literatura brasileña contemporánea. Para muchos críticos fue difícil aceptar en esos años que la poesía podía tener la aspereza de una piedra y que este objeto mineral podía, a su vez, ser la síntesis de una nueva poética. Drummond comentaba

años después que su poema había servido para dividir en Brasil a las personas en "dos categorías mentales": las que aceptaban y las que rechazaban los cambios propuestos por aquella piedra en el camino.

Ese poema que es siempre el punto de partida de otros grandes poemas posteriores de Drummond, comenzando por ese largo y extraordinario texto que es "La máquina del mundo", del libro *Claro enigma* (1951) pasa a ser representativo de algunas de las características fundamentales de la poesía del autor, principalmente después de la repercusión de la parodia dantesca. Pero es bueno acordarnos que en la simultánea evocación y parodia de Dante —"Nel mezzo del cammini di nostra vita..."— Drummond anunció su forma particular de romper con el pasado literario, que, más que apostar por el rechazo, se acercaba a la reinención, ya sea a través de citas sesgadas, como en este caso, ya sea en la apropiación de formas y metros clásicos, del soneto a la "tersa rima". Pero la seguridad del texto que nos desconcierta es resultado de una construcción gramatical típica brasileña, contraria al estilo de escrita tradicional en portugués. Así que, cuando Drummond usa el verbo **tener** en lugar del verbo **haber**, tradicional, lo que sirve es para enseñarnos de forma ilustrativa, de cierta distancia a la que siempre Drummond se mantuvo de las vanguardias portuguesas y europeas asociadas a la inspiración "*modernista brasileira*" con la cual Mario de Andrade doctrinó a su poeta más experto.

Por otro lado, si aceptamos la habitual división de la modernidad literaria brasileña en tres etapas, la publicación de "*Alguma poesia*" marca el inicio de la fase intermedia, que se prolongaría hasta el final de la segunda guerra mundial, ya que los investigadores saben que Drummond y el movimiento en Minas Gerais son contemporáneos a las realizaciones hechas en São Paulo, a partir de la "*Semana de 22*", cuyo Movimiento Antropofágico se proponía "devorar" los valores

Europeos. La idea de crear una modernidad característicamente nacional, que pasaba, por ejemplo, por una nueva atención a lo cotidiano brasileño y por la dignidad de la oralidad popular, influenciará la poesía de Drummond de Andrade, a través de Oswald, Mário y también por los caminos de Ciro dos Anjos, Murilo Mendes y Abgar Renault, entre otros "mineiros", que junto con Drummond construyeron el "Modernismo Mineiro" dentro del escenario brasileño.

Pero cuando el autor publica "Alguma poesia", las propuestas radicales del "modernismo paulista" surgen suavizadas por un experimentalismo menos ostentoso, propio de una "mineiridad" conciliatoria y de consolidación. El libro revela una voz singular, la cual no deja de sintetizar en los principios de la primera fase del vanguardismo brasileño: elección de temas de un cotidiano banal; gramática basada en el coloquial brasileño; y el verso libre. Drummond, que siempre se muestra subversivo desde el punto de vista de uso de pronombres e verbos con funciones sintácticas al estilo brasileño, con un rechazo de la retórica excesiva que desemboca muchas veces en una especie de ante-lirismo y una ironía sarcástica, sigue la tendencia en Brasil de usar "próclise"¹²² (pronombre antes del verbo) que toca a las idiosincrasias brasileñas.

El "yo" irónico y escéptico, de un Carlos Drummond de Andrade que aspira ser "gauche" en la vida, o sea que se asume subalterno y subversivo, pero también un tanto descuidado continuará hablando en sus libros posteriores. El poeta tiene una asombrosa paleta de géneros y técnicas y las pone todas en práctica. Eso lo hace asumir las personalidades cotidianas del "itabirano", brasileño hecho de acero, que camina con una gramática a la misma vez culta y popular. Es de destacar la forma como supo armonizar el cosmopolitismo modernista y la

¹²² Denominase "Próclise": uso del pronombre antes del verbo que en Brasil constituye la gran tendencia, se puede decir que hoy en día 90% de los casos de colocación pronominal son de "próclise" en el portugués de los brasileños, lo que difiere mucho del estilo lusitano.

aceptación de sus raíces regionales, en su caso Minas Gerais. No es por un azar que la "*Máquina del mundo*" se revela la mirada de resistencia de Drummond en un camino pedregoso de Minas Gerais.

Así, en los veinte años que separan "*Alguma poesia*" (1930) de "*Claro enigma*" (1951), Drummond publicó "*Brejo das almas*" (1934), "*Sentimento do mundo*" (1940), "*José*" (1942) y "*A rosa do povo*" (1945), tres libros dirigidos a la realidad social y que, oscilando entre el pesimismo y la esperanza que el "*getulismo*" y las guerras, incluyendo la "Guerra Constitucionalista" entre brasileños, imprimieron en Brasil, los vestigios de la utopía social dan lugar a una especie de desencantado soplo metafísico.

El poeta que construyó una nueva gramática de la lengua portuguesa, permanece en nuestro imaginario con la fuerza de una revolución, puesto que la permanencia de Carlos Drummond de Andrade en el siglo XXI sigue sin interrumpir el flujo natural de la recepción de sus libros, todos en catálogo por la editora Record. Entre los veinte volúmenes de poemas que Drummond dejó, se destaca: "*Fazendeiro do Ar*" (1954), marcado por la presencia de la tierra natal y de la familia, "*A vida pasada a limpo*" (1959), "*Lição de coisas*" (1962), con sus sutiles juegos de vocabulario, "*Versiprosa*" (1967), donde la crónica se funde con la poesía, la trilogía "*Boitempo*" (1968, 1973 y 1979) y el libro póstumo "*O amor natural*" (1992), donde el poeta a veces retorna a los primeros años del vanguardismo cuando, por ejemplo, habla del encanto por las nalgas; tema que dada la relevancia cultural para nosotros los brasileños, ya había sido objeto de estudios del sociólogo Gilberto Freyre, y cuyo humor asociado al erotismo están ilustrados en el poema "*A Bunda, que engraçada*":

“A bunda, que engraçada.

Está sempre sorrindo, nunca é trágica.

Não lhe importa o que vai

pela frente do corpo. A bunda basta-se.

Existe algo mais? Talvez os seios.

Ora – murmura a bunda – esses garotos

ainda lhes falta muito que estudar.

A bunda são duas luas gêmeas

em rotundo meneio. Anda por si

na cadência mimosa, no milagre

de ser duas em uma, plenamente.

A bunda se diverte

por conta própria. E ama.

Na cama agita-se. Montanhas

avolumam-se, descem. Ondas batendo

numa praia infinita.

Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz

na carícia de ser e balançar.

Esferas harmoniosas sobre o caos.

A bunda é a bunda,

redunda.”

(“A bunda, que engraçada” – DRUMMOND DE ANDRADE: 1992)¹²³

¹²³ Carlos Drummond de Andrade en *O amor natural* (1992).

CONCLUSIÓN

Los vanguardismos como el anticipo al futuro

- **Lenguaje, poder y las estrategias del discurso del subalterno en Palés y Drummond**

En la década de 1920, como hemos subrayado anteriormente, si el escritor quería hacer literatura de vanguardia tenía que alejarse de los modelos imperantes. Si era Europa hay que evitar el Romanticismo; si era Hispanoamérica hay que decir adiós al "Modernismo-Simbolismo" y restaurar el referente metafórico figurativo, recurrir a las elaboradas técnicas del lenguaje, echar mano del neologismo, jugar con las formas poéticas, fenómenos que ya no complacen a los escritores neo vanguardistas, pues la literatura abigarrada aleja lo referente, por lo tanto instaura una producción literaria conversacional mediante la cual la referencialidad explora los límites del lenguaje literario. El resultado a todo esto permite a los escritores alejarse de las formas institucionalizadas de los géneros literarios. Muchos de estos escritores obtienen reconocimiento a pesar del maniqueísmo crítico en las sociedades cuyos principios son puestos en duda. Estos autores vanguardistas que conquistan reconocimiento, incluso en contra de su práctica discursiva, anhelan verdaderas transformaciones, sociales, culturales, políticas, educativas, y por supuesto literarias, en un mundo de sociedades de competencias y sociedades efectivas, sociedades donde las poéticas deben ser de la inmediatez y del consumo, sociedades de la poesía rápida, donde el pensamiento utópico y regenerador ya no tiene ninguna función, más que el de la efectividad.

Hablando de Palés y Drummond, Puerto Rico y Brasil, podemos decir que en la década de 20, ambos escritores reaccionaron al "Modernismo-Simbolismo" a partir de un vanguardismo que llegó a la nueva vanguardia con estrategias culturales que buscaron preservar la cultura puertorriqueña y brasileira. Sabemos que durante casi todo el siglo XX la producción cultural estuvo dirigida hacia dentro. Así, valorando y preservando las raíces de la cultura nacional, los dos poetas pasaron por momentos de cambios culturales en sus países, donde las principales tendencias que surgieron se transformaron en un vanguardismo destinado a ese nuevo que aparece en las características de la escrita vanguardista de sus poéticas, transformando sus literaturas. Primero en una literatura de vanguardia de lo anecdótico y argumentativo, en la cual cabe lo popular, lo folclórico, los refranes y la literatura coloquial en plena armonía con el elevado hacer literario. En éste discurso poético de la potencialidad cotidiano es el lenguaje y una producción discursiva del desenfado, no por ello exenta de calidad literaria.

Segundo, en esa literatura vanguardista de la disolución de los géneros, cuando la vanguardia proclama no al acto confesional (Creacionismo, atalayismo, eufemismo), la Nueva Vanguardia regresa al confesional, llevado a los extremos (Diepalismo/"*Desvairismo*"), con una sobreproducción de anécdotas, lo que implica, muchas de las ocasiones vicios lingüísticos y literarios. El despegue a las formas canónicas y a los trabajos del lenguaje literario permite que el poeta, Palés o Drummond, prefiera una poesía de carácter coloquial más cercana a la anécdota irónica que a lo lírico.

Tercero, en la literatura del lenguaje hablado y vivo, en los cuales los escritos de Palés y Drummond hace la disyunción poética de lo ornamentado y pulcramente técnico permite un lenguaje casi existencial donde la personalidad del poeta trasciende al poema en el acto mismo y

se instaure en una escritura contestataria y rebelde, no del poeta como creador, sino del autor. Se trata de una búsqueda y entrega libre de la expresión, donde la metáfora figurativa pasa a un segundo término, lo que no significa que desaparece, sino que se vuelca la metáfora no figurativa para permitir un discurrir poético, casi referencia cotidiana mediante la puesta en acción de la "oratio perpetua", dirían los pragmáticos. Se trata de una especie de metáfora coloquial por medio de la cual se busca el encuentro con un nuevo espiritualismo. Por eso la mirada gira hacia las culturas orientales y primitivas, o las religiones propias de los grupos indígenas, africanos y mestizos que surgen en sus países de origen.

"[...]

Y así estás, mi verde antilla,

En un sí es que no de raza,

En ten con ten de abolengo

Que te hace tan antillana...

Al ritmo de los tambores

Tu lindo ten con ten bailas

Una mitad española

Y otra mitad africana."

("Ten con ten" – PALES MATOS: 1937)¹²⁴

Así que podemos decir que en Palés y Drummond ya se inaugura la Nueva Vanguardia del lenguaje que antecede el futuro postmoderno que busca la restauración de la referencia poética figurativa, donde ya no se trata de desvincular la realidad de la literatura, pues el lenguaje poético es más sencillo, el uso de las figuras poéticas es más mesurado, puesto que las

¹²⁴ Luis Pales Matos en *Tuntún de pasa y grifería* 1937, p. 40.

vanguardias anteriores habían "sobreabundado" en ellas. Por lo que, los poemas de los dos escritores, y en general, los textos literarios que producen, tienen elevados contenidos históricos sociales incluso en el que se incorpora al poema una nueva voz, a veces ya no poética, sino una voz narrativa, neo-épica, neo-poética, que equilibra la parte emocional e intelectual de los sujetos poéticos dentro del Mundo Poético con la visión social del sujeto poético en relación con la realidad, ya no meramente textual, sino real en su sentido profundamente social.

Esa Nueva Vanguardia que se inicia en Palés y Drummond, es un hervidero de jóvenes iracundos que no quieren caer en la trampa unívoca de la complacencia, son inconformes y opositores a la guerra, que proclaman la libertad y del sexo. Son héroes que no crean nada, pero que cambian todo, de tal manera que no se trata de destruir el orden establecido, sino de violentarlo, de ponerlo en duda y dejar al descubierto sus deficiencias. Insurrectos y subversivos que no se quedan con las agresiones sociales sino que dan respuesta irredenta mediante la literatura. Por eso Palés Matos y Drummond de Andrade son como los jóvenes provocadores de escándalos, demolidores de jerarquías políticas, económicas y literarias de las vanguardias que inauguran el siglo XX.

- **Los aportes renovadores en las poéticas vanguardistas palesiana y drummoniana**

Después que uno conoce a la poética vanguardista puertorriqueña y se topa con "Tuntún de pasa y grifería" de Luís Palés Matos, puede afirmarse que el Caribe no es solamente un espacio geográfico para disfrutar el verano, para el intercambio de mercancías y una expresión

histórico-económica de la colonización europea, transferida a Estados Unidos en la modernidad. En el Caribe están las Antillas, mayores y menores, donde hay un espacio cultural dominado por el mestizaje étnico y lingüístico, por la falta de sincronía de sus procesos históricos, ritmos de vida dominados por factores climáticos. Un aspecto igualmente marcado por vivencias de exilio. Toda esta caracterización ha sido recogida por múltiples voces narradoras y poéticas de la vasta geografía del Caribe, en períodos algunas veces muy fructíferos, como cuando Palés y Guillén caminaban por las islas en versos.

Hablando particularmente de Palés, la eterna oscilación entre lo particular y lo universal está presente en los movimientos literarios de la región antillana y en los versos palesianos, cuando una generación poética pretende rescatar los espacios regionales. Así, dentro de estos espacios Palés habla, desde sus elementos culturales marginales de poco prestigio social, donde la crítica busca tanto una motivación estética como de compromiso social en esa elección. Por eso su poética será inevitablemente trascendente, en la cual el lenguaje empleado se vuelve significativo puesto que es universal aunque remita a realidades provinciales. El antillano puertorriqueño siente una asociación natural y entrañable con su patria isleña y su patrimonio. Desde el indígena taíno, pasando por los españoles, los norteamericanos y, posteriormente, los diversos grupos de inmigrantes que arribaron a sus playas, aportaron sus costumbres, sus tradiciones, sus culturas y sus idiomas a la isla de Puerto Rico.

Orgullosos de su origen los puertorriqueños se autodenominan "Boricua": un pueblo idiosincrásico y singular, cuya herencia considera que la canción y el verso constituyen una de las piedras fundamentales de su cultura (lo cual lo acerca a Brasil). Antropofágico, recordemos que Puerto Rico incorporó al acervo poético la décima y la balada de España. De la inmigración

africana recibió un vocabulario y un ritmo musical muy particulares, que transformaron su poesía y su verso en las manos de Luís Palés Matos.

A medida que los nacidos en la Isla han dejado las huellas del mestizaje en su tierra y en Estados Unidos donde continúa su actividad cultural, musical, literaria o poética, la cultura puertorriqueña sigue siendo vista como arte o poesía puertorriqueña; pero ya es imposible obviar la influencia ejercida por las culturas de Nueva York, Florida y Hawái, por ejemplo. Por otro lado, la “americanidad” o la “puertorriqueñez” comienzan a discutirse con frecuencia en los poemas de los hijos de estos nuevos inmigrantes que se mueven de un lado a otro entre isla y continente haciendo un movimiento cultural antropofágico y continuó inspirado en las ideas primitivas del canibalismo, cuyo documento fundacional para toda esta América mestiza es, de muchos modos, el manifiesto de Oswald de Andrade.

Ciertamente, la proximidad con lo que sea brasileño tiene mucho de sus orígenes en la influencia africana en la poesía puertorriqueña, lo cual data de los comienzos de la colonización. En el siglo XVI, los españoles impusieron la inmigración forzada de los africanos, a fin de proveer mano de obra en la siembra y la cosecha de los cultivos lucrativos de la isla, al igual que los portugueses hicieron con Brasil. Estos africanos, recién traídos a América, se fueron integrando a la sociedad isleña y brasileña.

Actualmente muchos habitantes de Puerto Rico o de Brasil cuentan entre sus antepasados a estos labradores, bailarinas, cantores y poetas quienes les legaron sus tradiciones. Es más, la lengua hablada por estas personas de África, que resultó ser una mezcla principalmente de español, congolés y inglés, en la Isla; portugués, congolés, senegalés y “*bantu*”

acrecido del tupí en Brasil, es el dialecto que figura en la poesía tradicional de los puertorriqueños y brasileños valorada por los poetas vanguardistas desde la década de 1920.

Luís Palés Matos, considerado el poeta puertorriqueño de mayor importancia en el siglo XX, expresó estas influencias en sus poemas, en los que incorpora el vocabulario y los ritmos africanos. El poeta de la antropofagia puertorriqueña, tal cual el también "*antropofágico*" Carlos Drummond de Andrade, escribía sus poesías mientras trabajaba como empleado público. Por lo que los dos pudieron dedicarse a su poesía con reconocimiento, hasta mismo cuando en contra de la práctica discursiva de sus colaboradores. De hecho, ambos desarrollaron las corrientes literarias vanguardistas características de sus culturas abriendo caminos para la nueva vanguardia. Así que Palés Matos llega a dialogar con el futuro posmodernista cuando expresa su poética afro antillana, negroide o poesía negra, en la que hace uso de los elementos africanos aportados por aquellos inmigrantes de África., para producir una fonética característica del hablar puertorriqueño.

Ya Drummond de Andrade, que habla con la voz del "*Modernismo Brasileiro*" y sus piedras en medio al camino de la intertextualidad y metalenguaje, contenidas en su reestructuraron gramatical del coloquialismo mestizo resultante de las fusiones de idiomas indígenas, europeos y africanos en el portugués hablado en Brasil, dribla el tiempo sin interrumpir el flojo natural de sus textos que nos hablan desde ayer, hoy y siempre.

No obstante, sin alcanzar los estratos intelectuales más elevados, lo que puedo hablar después de seis años en la convivencia diaria entre ciudadanos puertorriqueños es la idea que me induce a pensar en un estrecho vínculo de Puerto Rico y Brasil. Para mí ambos son lugares de

gran fuerza cultural con una visión de mundo de veredas tropicales en que el subalterno es subversivo y donde el hibridismo y el mestizaje funcionan como instrumentos de unificación, incluso más allá de Palés y Drummond, el sudamericano y el caribeño, más allá de las fronteras políticas, en una continua actitud canibal, carnavalesca y antropofágica

• **Latinoamérica: de la antropofagia del Vanguardismo hacia el “Tropicalismo” postmoderno**

La Antropofagia, como hemos visto a lo largo de este trabajo, propone una revisión histórica y lingüística que reafirme la cultura auténticamente brasileña. Mediante el discurso antropófago se restituye una práctica, una tradición previa a la conquista europea, estableciendo una polémica en torno al origen, a los vestigios de una cultura anterior a la del conquistador; puesto que:

“Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.”

(“Manifesto Antropofágico” – OSWALD DE ANDRADE: 1922) ¹²⁵

La Antropofagia no implica sometimiento alguno ni trae aparejada la esclavitud, sino una actitud transcultural ubicada en la postmodernidad. El objetivo primordial del manifiesto

¹²⁵ Oswald de Andrade en *Manifesto Antropofágico* (1928).

antropófago fue lo de empalmar la experiencia cotidiana brasileña con una tradición heredada y en razón de eso es que mantiene su actualidad. El problema, está en: ¿cómo lograrlo sin exigir la eliminación del otro? ¿Cómo poseer una actitud crítica y superada con respecto a la cultura extranjera, pero sin desecharla de raíz, completamente? ¿Cómo hacer que el subalterno subvierta, sin dominar al dominador? La posibilidad estaría en continuar la búsqueda de lo auténtico frente a lo importado sin negar a este último. El resultado de este proceder antropófago es la creación de un producto innovador, divergente; un producto nacional que se puede exportar, un producto multicultural que no pierde su originalidad de lugar. Mediante el acto antropofágico se genera una nueva versión ya digerida de lo otro, parodiada, filtrada, donde lo heterogéneo ha sido incorporado y recreado.

Por eso, el “*antropofismo*” se diferencia totalmente del “canibalismo” prejuiciado y subalterno. Como gran parte de los sucesos arqueológicos y etnológicos vienen del primitivismo del arte africano, del indígena, del que viene de las Antillas, del que viene de tierras sudamericanas, indianas, orientales, talibanes, es natural que la metáfora del canibalismo resonara en oídos de vanguardistas europeos como exótico, subalterno y subversivo. En lo concreto, dentro del ámbito del dadaísmo, la semántica canibal no pasó de ser una fantasía que nada tiene que ver con la utopía ideológica de la antropofagia. En palabras del propio Oswald con respecto al concepto de antropofagia:

“A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modusvivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males

identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.” (OSWALD DE ANDRADE: 1928)¹²⁶

En razón de eso es que el alcance de la vanguardia brasileña no culmina en los años veinte sino que tiene sus ecos desde la década del sesenta. El eco que se escucha no es solamente en el ámbito literario, sino también en otro tipo de manifestaciones, sobre todo en la música. Es lo que como ciudadanos de toda parte del mundo, los que somos subordinados y los que subordinamos, consumimos y solemos clasificar como “lo brasileño”: la “bossa nova” como canción comprometida, de protesta frente a la dictadura militar en Brasil y en todo lo que hace el “*Tropicalismo*”, que en su origen nace como un arte de protesta. No hay nada que difiere cuanto a conceptos similares de antropofagia del contexto particular de la “Salsa” o el “*reggaetón*” de Puerto Rico.

Aunque comúnmente se considera a estas corrientes como algo alegre o como manifestaciones propias de un pueblo feliz, en realidad aquello que las motivó dista bastante de estas creencias, como señala Caetano Veloso:

“Está claro que a bossa nova tem fama de otimista. As canções de protesto (...) trouxeram as referências explícitas da miséria e da injustiça social em tom crítico. Do ponto de vista

¹²⁶ Ibidem, (1928).

do Tropicalismo, ao contrário, a bossa nova de João Gilberto e Antônio C. Jobim significava violência, rebelião, revolução e também o olhar com profundidade, o sentir com intensidade e coragem, o querer com decisão." (CAETANO VELOSO: 1997) ¹²⁷

Hoy, como testigos del siglo XXI, podemos decir que en cierta forma a semejanza del hombre antropófago y motivado por otras razones, el hombre latinoamericano continúa devorando todo lo que está a su paso, todo elemento extranjero que le atrae o se le impone es ingerido, consumido. Consecuentemente a este mundo globalizado el fenómeno de transculturación es moneda corriente y con la tecnología como aliada estamos en contacto con lo que ocurre al otro lado del planeta, accedemos a las diversas manifestaciones culturales de manera tecnificada. Así, vemos una película por DVD antes de que ésta se estrene en la cartelera del cine, escuchamos un concierto por Internet o leemos un libro, pantalla mediante, recorriendo los pasillos de alguna biblioteca virtual. Somos antropófagos virtuales porque: "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". (OSWALD DE ANDRADE: 1928)¹²⁸

Si bien todo esto trae aparejada ciertas ventajas ya que acorta distancias, nos mantiene comunicados o permite sortear los límites geográficos que nos separan de otras culturas, sabemos que no se trata de un estilo de vida antropofágico que nos una social o filosóficamente. Por el contrario, sabemos que cada vez es mayor la brecha que a los latinoamericanos nos separa de los países centrales. Nos hemos convertido en sus principales comensales de información: con sus inmensas cadenas de noticias, de su industria cinematográfica hollywoodense, sus escuelas, su música, su Enciclopedia, sus productos comestibles, su ciberespacio, entre otros bocados. El

¹²⁷ Caetano Veloso en *Verdade Tropical* (1997) p. 80.

¹²⁸ Oswald de Andrade en *Manifesto Antropofágico* (1928).

capitalismo tardío opera transfiriendo las reglas administrativas-económicas a las de la industria cultural. A todo esto se le suma nuestra propia imagen latinoamericana con la que también nos quieren alimentar de tal modo que nos devoramos entre nosotros, cometiendo una suerte de "auto canibalismo". Quizás ésta sea la raíz del secreto: Ojalá que podamos realizar una buena digestión de todo lo que consumimos, para hacer de aquello que no podemos dejar de consumir día a día, algo propio. Ojalá que logremos tener una actitud menos estrictamente caníbal y más complejamente antropofágica, como en la década de 20 en mi país, en el sentido que lo propone Drummond, como una piedra en la mitad del camino, como lo planteaba la vanguardia brasileña de los Andrades, puesto que sólo así hacemos de lo extranjero importado una síntesis dialéctica que siempre superará lo meramente nacional y lo meramente universal.

BIBLIOGRAFÍA

Textos primarios:

- ALONSO, C. (1998): *The Burden of Modernity: the rhetoric of cultural discourse in Spanish America*. New York: Oxford.
- ANDRADE, C. D. (1930): *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Pindorama.
- (2002): *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 51ª edición.
- (2002): *A senha do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 3ª edición.
- (1934): *Brejo das almas*. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro.
- (1978): *Cadeira de balanço*. Rio de Janeiro: Record, 11ª edición.
- (1995): *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 11ª edición.
- (2002): *Farewell*. Rio de Janeiro: Record.
- (2005): *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro: Record.
- (1985): *40 historinhas e cinco poemas*. Gainesville: University Press of Florida.
- (1967): *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964/1967, 2ª edición.
- (1969): *Reunião: 10 Livros de Poesia*. Introducción A. Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1981): *A Paixão Medida*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1988): "As Identidades do Poeta" en *Minas Gerais*, Suplemento Literário (Nº 1110, 19/11/1988, p. 2).
- (1971): *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: Record.
- (1952): *Viola de Bolso*. Rio de Janeiro: Record.
- (1988): *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- (1980): "Homem livre." en Cegally, D. Paschoal: *Hora de Comunicação*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, pp.74–78.

- (1970): "Homem livre" en *Jornal do Brasil*, Caderno Literário, 03/10/1970.
- (1992): *Amor Natural*. Rio de Janeiro: Record.
- (1982): *A Lição do Amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ANDRADE, M. (1967): *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1922): "Série Mestres do passado" en *Jornal do Comércio*, Caderno Literário, p.12.
- (1994): "Rito do irmão pequeno" en A. Cândido (ed.), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB*, pp.135-139.
- (1974): "O Movimento Modernista e A poesia de 1930" en *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes.
- (1960): "A Escrava que não é Isaura" en *Obras Completas*. São Paulo, Martins.
- (1994): "Poesías" en A. Cândido (ed.), *Revista IEB*, pp.135-139.
- (1987): *Poesias completas* (edición crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, pp. 87-88.
- (2003): *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Landsmark.
- ANDRADE, O. (1990): *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- (1967): *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1924): "Manifesto Pau Brasil" en *Correio da Manhã*, 18/03/1924.
<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifpaubr.html> (fecha de acceso 24/01/2006).
- (1928): "Manifesto Antropofágico" en *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*. Antônio Cândido (ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, pp.79-89.
- ARGAN, G. C. (1992): *Arte moderna*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- BAKHTIN, M. (1993): *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. Brasília: Trad. Hucitec, Editora Universidade de Brasília.

- BHABHA, H. (1994): *The Location of Culture*. London: Routledge pp. 1–18, 70–104, 139–178.
- (1997): "Signs Taken for Wonders" en *The Post-Colonial Studies Reader* (eds.) Bill Ashcroft et al. London: Routledge, 1997. pp. 29-35.
- (1990): "Narrating the Nation" en *Nation and Narration* (Londres: Routledge, 1990) pp. 1-7.
- (2000): "Narrando la Nación y Entrevista con Homi K. Bhabha" en Álvaro Fernández Bravo (comp). *La invención de la Nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- BELCHIOR, C. (2003): *As várias caras de Drummond*. São Paulo: Caras.
- BEVERLY, J. (1999): *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham / London: Duke University Press.
- BOSI, A. (1999): *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRASHI, W. (2004): *Las mil y una caras de la comunicación*. Mayagüez, PR: Atenea-XXIV-2.
- CÂNDIDO, A. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- (1985): "Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)" en *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, pp.109–138.
- (1977): "Inquietudes na Poesia de Drummond" en: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, pp. 93-122.
- (1980): "Prefácio: A vida ao rés-do-chão" en *Para Gostar de Ler*. São Paulo: Ática, vol. 5.
- (1981): *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, pp. 23–39.
- COELHO, T. (1995): *Moderno Pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras.
- CONNOR, S. *Cultura Pós-moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola.
- CRUZ, D. G. (2006): *No meio do caminho de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: pp. 1-6

http://www.palavrarte.com/Poeta_Lembrei/poelembrei_drummond.htm (fecha de acceso 24/02/2007).

ETCHEVERRY, M. G. (2002): *Carlos Drummond de Andrade: 100 poemas*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

FANON, F. (1993): "Antillanos y Africanos" en *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Leopoldo Zea, editor. México: FCE, pp. 469–475.

----- (1994): "On national culture" en *The wretched of the earth*. New York: Grove Press, pp. 34–35, 206–248.

FERNANDES, F. (1990): *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 3ª edición.

FERNÁNDEZ, RETAMAR, R. (2003). *Todo Caliban*. San Juan: Callejón.

FREYRE, G. (1996): *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro: Record: 355–431.

----- (1997): *The mansions and the shanties*. Los Angeles: University of California Press.

----- (1970): *O brasileiro como tipo nacional de homem situado no trópico, na sua maioria, moreno*. Rio de Janeiro: CFC, p.1–12.

----- (1952): "Manifesto Regionalista de 1926" en *Revista Região*. Recife.

----- (1984): "Bunda: Paixão Nacional" em *Revista Playboy*. São Paulo, Nº 113, Dez/1984.

FOUCAUT, M. (1980): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. New York: Pantheon.

GIDDENS, A. (1991): *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP.

GLEDSON, J. (1981): *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades.

GLISSANT, É. (1997): *Poetics of relation*. Michigan: Michigan University Press.

- GUHA, R. (1982): *On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: OUP.
- LÓPEZ-BARALT, M. (1995): *La poesía de Luis Palés Matos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- LOURENÇO, E. (1999): *A Nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- MACIEL DE BARROS, R. S. (1977): *Estudos brasileiros*. Londrina: UEL.
- MELLO, H. F. (2002): "Um delito poético" en *Especial Carlos Drummond de Andrade 100 años*. <http://www.estadao.com.br/drummond/obra4.htm> (acceso en 24/02/2004).
- MERQUIOR, J. G. (1974): *Formalismo & Tradição Moderna*. Rio de Janeiro: Forense.
- (1977): "Situação do escritor" en: *América Latina em sua Literatura*, (ed.) César Fernández Moreno. México: Siglo Veintiuno Editores, 4ª edición, p.389.
- OLIVEIRA, L. L. (1983): "As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado" en *Revolução 30 - Seminário Internacional, Revista Lua Nova*, N° 59 São Paulo 2003, p.509.
- OLIVEIRA VIANNA, F.J. (1925): "Ocaso do Imperio" en: *História do Brasil*, vol. 24. São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- ONIS, F. (1964) "Luis Palés Matos: vida y obra" en: *Poesía 1915-1956. Luis Palés Matos*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- PALÉS MATOS, L. (1964): *Poesía 1915-1956*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- (2000): *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- (1932): "Hacia una poesía antillana" en *Antología de textos literarios*. (Ed.) Carlos Alberty. San Juan: UPR, 1994, pp.116-122.
- PARRY, B. (1987): "Problems in Current Theories of Colonial Discourse" en: *Oxford Literary Review* 9 (1-2). Oxford: pp. 27- 58.

- PERRONE, C. A. (1996): *Seven Faces: Brazilian poetry since modernism*. London: Duke University Press.
- PERRONE-MOISÉS, L. (1998): *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RAMA, A. (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- RAMOS, J. (2002): *Desencuentros de la Modernidad (Literatura y política en el siglo XIX)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- CHANG RORÍGUEZ, R. (1993): "Poesía lírica: Modalidades poéticas coloniales" en *América Latina: Palavra, literatura e Cultura*. (ed.) Ana Pizarro. Campinas: Editora da Unicamp.
- RIBEIRO, D. (1995): *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, parte 1, p.21.
- RICHARD, N. (1991): "¿Cuál postmodernidad y desde cuál nosotros?" en *Revista Crítica Cultural*. Santiago: Año 2, N° 3.
- (1995): *La insubordinación de los signos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- RÍOS ÁVILA, R. (2002): *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Callejón.
- ROY-FÉQUIÈRE, M. (2004): *Women, Creole identity and intellectual life in twentieth-century Puerto Rico*. Philadelphia: Temple UP.
- SANTANNA, A. R. (1980): *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3ª edición.
- SCHIMIDT-WELLE (2004): Guillén, Vallejo, Drummond de Andrade: *vanguardia - compromiso - etnicidad / vanguarda compromisso - etnicidade*, Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- SPIVAK, G. C. (1994): "Can the subaltern speak?" en (eds.) Patrick Williams and Laura Chrisman *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, pp. 66–111.
- (1985): "Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice" en *Wedge* 7 (8). New York: pp.120- 130.
- (1985): "Three Women Texts and a Critique of Imperialism" en *Critical Inquiry* 12 (1) New

York: pp.43- 61.

----- (1989): "Who Claims Alterity" en *Remaking History*: Barbara Kruger and Phil Mariani (eds.) *Discussion in Contemporary History*. Seattle: Bay Press, pp. 269-292.

----- (2000): "Foreward: Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies" en Henry Schwarz and Kay Sangeeta (eds.), *A Companion to Postcolonial Studies*. New York: Blackwell: pp.XV-XXII.

TELES, G. M. (1976): *Camões e a poesia brasileira*. São Paulo: Quorum, (2ª edición).

----- (1982): *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 6ª edición.

VASCONCELOS, J. (1957): "De bolivarismo y monroísmo: Racismo y nacionalismo. Internacionalismo y personalidad" en *Obras completas*. Tomo 1. México: Editora Mexicanos, pp.1361–1379.

VECCHINI, H. R. (1995): *La biblioteca negra de Palés*. San Juan (acceso hecho en 15/12/2005) <http://www.universia.pr/servicios/biblioq/revista/nomada3.pdf>

VEGA, J. L. (2001): "Puerto Rico: frontera lingüística y cultural" en *II Congreso Internacional de la Lengua Española*. Valladolid, octubre, (con acceso hecho en 14/01/2007)

http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/2_el_espanol_de_america/vega_j.htm

VELOSO, C. (1997): *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

WALCOT, D. (1974): "The Caribbean: culture or mimicry?" en *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Vol.16, Nº 1, February.

WILLIAMS, F. G. /PACHA, S. (ed.) 91986): *Carlos Drummond de Andrade and his Generation*. Santa Barbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California/ Bandanna, pp. 225-231.

Textos secundarios:

- ANDRADE, M. (1993) *Macunaíma*. Vol.1 (15ª ed.). Belo Horizonte: Villa Rica.
- (1993) *Contos novos*. Vol.3 (15ª ed.). Belo Horizonte: Villa Rica.
- APPADURAI, A. (1991): "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy" en Eastherstone, M, (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London/Newbury Park/New Delhi: SAGE.
- ASHCROFT, B. /GRIFFITHS, G. / TIFFIN, H. (1995): *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- BRETON, A. (1924): *Manifesto of Surrealism* (acceso en 25/04/2006) en <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>
- BUARQUE DE HOLANDA, S. (1950): "Historia da literatura Brasileira – 1870 a 1920" en *Folha da Manhã*. São Paulo: 07/07/1950, pp.1–3.
- BUENO, R. (1989): "Sentido y requerimiento de una teoría de las literaturas latinoamericanas" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, N° 29. Lima: 1º semestre, pp.295–307.
- CARPENTIER, A. (1998): *El reino de este mundo*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- CASTELLS, M. (1997): "The Power of Identity" en *The Information Age: Economy, Society and Culture*. Vol. II. Malden/Oxford, Blackwell.
- CEGALLY, D. P. (1980): *Hora de comunicação*. São Paulo: Editora Nacional, pp.74–78.
- CEREJA, W. R., T. COECHAR MAGALHÃES (2000): *Literatura brasileira*. Unidade 8. São Paulo: Atual, pp. 316–398.
- CESAIRE, A. (1992): *A tempest*. Richard Miller (trad.) New York: Ubu Repertory Theater Publications.
- CHAMOUSEAU BEMABÉ, J. P. (1997): *Ecrie en pays dominé*. Paris: Galliard, pp.57–66.
- COUTINHO, A. (1968): *A Literatura no Brasil*. (2ª ed.) Rio de Janeiro: Sul-Americana.

- DELEUZE, G. y F. GUATTARI (1980): "Rizoma" en: *Mil mesetas*. Valencia: pp.9–32.
- DERRIDA, J. (1998): *Desconstrucción y pragmatismo*. M. Mayer (trad.) Buenos Aires: Paidós, pp.151–169.
- DÍAZ, L. F. (1999): *Semiótica, Psicoanálisis y Postmodernidad*. San Juan: Plaza Mayor.
- DÚCHENSE WINTER, J. (1996): *Política de la caricia*. San Juan: Universidad de Puerto Rico y Libros Nómadas, pp.179–202.
- EMECHETA, B. (1979): *The Joys of Motherhood*. New York: George Braziller.
- FERNÁNDEZ, A. A. (2005) "A herança francesa: cinco séculos de sedução" en *Revista História Viva*. São Paulo: Ano 1, Nº 9, setembro, pp.5–98.
- FRANCO CARVALHAL, T. (1988): *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática.
- GAZTAMBIDE-GÉIGEL, A. (1996): "La invención del Caribe en el siglo XX" en *Revista Mexicana del Caribe*, Año I, Nº 1. Chetumal: pp.74–96.
- GIANNI, V. (2000): *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, (8ª ed.) pp.47–83.
- GIKANDI, S. (1992): "Writing in limbo" en *Modernism and Caribbean Literature*. Cornell University Press, pp.19–20.
- GLISSANT, É. (1997): *Introduction a une poétique du divers*. Paris: Gallimard, pp.18–107.
- GONZÁLEZ, J. L. (1980): *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. San Juan: Editora Huracán, pp.9–44.
- GRAÑA, C. (1970): "La identidad cultural como invento intelectual" en Juan F. Marsal (ed.) *El intelectual latinoamericano: un simposio sobre sociología de los intelectuales*. Buenos Aires: Editorial del Instituto, pp.55–71.
- GUILLÉN, N. (1981): *Sóngoro, Cosongoro y otros poemas*. Madrid: Alianza, pp.62–71.
- JAMENSON, F. (1996): *Pós-modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática.

- LANG, G. (1993): "No hay centro: postmodernidad and comparative new world criticism" en *Canadian Review of Comparative Literature*. Toronto: Mar-Jun, pp.105–125.
- LAURENT, J. (1979): *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina.
- MANGE, M. D. (1988): *Arte brasileira para crianças*. São Paulo: Martins Fontes.
- MÉNDEZ, J. L. (1983): "El negro en la literatura y en la sociedad puertorriqueña" en *Para una sociología de la literatura puertorriqueña*. San Juan: Edil, pp.119–141.
- MILLER, N. (1999): "The ideology of bi-culturalism" en *The shadow of the state: intellectuals and the quest for national identity in twentieth-century Spanish America*. New York: Routledge, pp.136–245.
- MONSIVÁIS, C. (2003): "De como vinieron los estudios culturales y a lo mejor se quedan" en: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, N° 203, Abril-Junio, pp.417–424.
- MONTAIGNE, M. (1996): "De los caníbales" en *Ensayos I, capítulo XXXI*. Madrid: Cátedra, pp.263–279.
- ORTIZ, F. (1999): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cuba España, pp.1–71, pp. 80–83, pp. 97–98.
- QUIJANO, A. (2000): "Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina" en Edgardo Larider (ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*. New York: UNESCO/CRESALC, pp.281–348.
- QUINTERO, M. (2000): *A cor e o som da nação*. Blumenau: Annablume Ed. Comunicação Ltda.
- RODÓ, J. E. (1900): *Ariel*. Madrid: Espasa-Galpe, pp.10–22.
- ROSSI, Renato (ed.) (2002): *Minas e os mineiros*. Belo Horizonte: SESC-MG, pp.3–12.
- SCHWARTZ, J. (1991): *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra.
- WALCOTT, D. (1992): "Las Antillas, fragmentos de una memoria épica." en: *Discurso de recepción del Premio Nobel*. Stocolmo: pp.97–115.

----- (1980): "Pantomime" en *Remembrance & Pantomime: two plays*. New York: Farrar Straus Giroux, pp.91–170.

WILLAMS, P. and L. Chrisman (1994): *Colonial discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press, pp.21–181.

WILSON, H. (1990): *The fabric of the imagination*. Sidney: Dangaroo Press, pp.175–186.

WYNTER, S. (1990): "Afterworld: "Beyond Miranda's meanings: Un/ silencing the 'Demonic Ground' of Caliban's woman"" en Elaine Savory Fido (ed.), *Out of the Kumbia: Caribbean womans literature*. Trenton: Africa World Press, pp.355–367.