

La libertad de lo nuevo:

vanguardias y pos- vanguardias literarias brasileñas y su función descolonizadora

Javier Ponce
Cristina Díaz

Universidad de Guadalajara

¿Qué es la Vanguardia, saltando al sentido de su término castrense, sino una literatura de combate en primera línea unida a una tensa decisión destructora que nos induce a marchar por los derroteros de un arte revolucionario?

Ramiro Lagos

Los movimientos literarios de vanguardia en América Latina se caracterizaron por su espíritu renovador y contestatario. Este impulso de transformación abarcó diversas artes y gran parte del territorio latinoamericano, con diferentes vertientes y búsquedas artísticas e ideológicas. Toda esa efervescencia cultural fue el caldo de cultivo ideal para que las voces de los escritores de nuestra América se volvieran autónomas.

El amplio proceso social en que se gestaron las vanguardias se vuelve inteligible cuando pensamos en la condición colonial de estos países, que buscaban afianzar una identidad nacional que emergiera desde el interior y que dejara de ser lo que hasta entonces había sido en gran medida: una copia de las modas artísticas europeas, una tardía colonia cultural que poco o nada se distanciaba del canon del viejo mundo.

México, Argentina, Perú, Nicaragua, Uruguay, Cuba y Chile, entre otros, son objeto de reiterados estudios, análisis y compilaciones acerca de las vanguardias literarias que fermentaron en nuestro continente durante las primeras décadas del siglo XX, y que tanto aportaron al crecimiento la literatura universal. Sin embargo, con frecuencia Brasil es excluido en estos trabajos, tal vez debido al imaginario “muro de Tordesillas” que divide lingüística y culturalmente al gigante sudamericano del resto de la América hispánica. Esta mutua ceguera ha impedido que la producción

cultural brasileña se difunda con amplitud en los países hispanohablantes, siendo que en muchas ocasiones, como es el caso de las vanguardias, se trató tanto de un movimiento nacional, como de una cuestión continental.

En un afán de desvanecer un poco estos diques imaginarios, pretendemos hacer una revisión que contravenga dos líneas que normalmente suelen limitar los estudios acerca de las vanguardias: la frontera espacial y la temporal. Sobre el primero, que como ya hemos dicho, es abundante en cuestiones hispanoamericanas, nos centraremos en la literatura brasileña, que también hizo importantes contribuciones al movimiento vanguardista en América y que ayudó a la postura descolonizadora de los escritores de nuestro continente al tener una visión producto de su herencia indio-luso-negra. Por otra parte, el aspecto temporal suele restringirse al abarcar hasta la segunda década del siglo XX (algunos autores –los menos- llegan a extenderlo hasta 1935), que es el periodo estándar que los estudiosos de la literatura han considerado para el surgimiento y desarrollo de estos movimientos. Sin embargo, considerando la amplitud de sentido que el vocablo “vanguardia” ha adquirido con el paso del tiempo, ensancharemos también nuestra visión, aceptando como vanguardia el punto más adelantado o la avanzada en los movimientos artísticos-ideológicos de Brasil, específicamente los literarios.

De esta manera, haremos un recorrido por tres momentos fundamentales de la vanguardia durante el siglo XX, en que cada uno de ellos representó una forma de descolonización determinada y un avance en la búsqueda de la identidad y de un nuevo sentido estético y social.

I. La semana de 22, el primer intento descolonizador

En realidad, somos los primitivos de una nueva era.

Mario de Andrade

La Semana de Arte Moderno, también conocida como la Semana de 22, fue un parteaguas no sólo en materia artística, sino en la historia de Brasil, pues representa la entrada al “modernismo” como movimiento cultural y a la modernidad, como fase socio histórica. Organizada por artistas de varias disciplinas, tuvo un amplio alcance en materia de renovación, experimentación y libertad creadora, que impulsaron un cambio en las formas y el lenguaje de sus respectivos medios de expresión.

Este hecho, a pesar de que como evento duró únicamente una semana (del 11 al 18 de febrero de 1922), marcó los cambios que en sentido artístico se dieron a comienzos del siglo XX, pues dejó atrás las tendencias europeizantes que habían imperado hasta entonces. Mediante conferencias, exposiciones de pintura y escultura, lecturas de poesía y conciertos, la ciudad de São Paulo, que comenzaba a ser una potencia industrial y económica, comenzó también a ser punta de lanza en materia artística y cultural. A partir de este momento, los adjetivos “nuevo” y “nacional” pasaron a ser revalorados y fundamentales para el arte brasileño.

En el marco del primer centenario de la independencia de Brasil, los jóvenes modernistas pretendían redescubrir su país, librándolo de las ataduras del academicismo y de los cánones y lineamientos extranjeros. Se trataba entonces de un movimiento por la independencia artística, en que las tendencias fueran claramente nacionales, dejando de lado cualquier complejo de inferioridad en relación al arte que se hacía en Europa. Toda esta agitación fue enarbolada por pintores como Anita Malfatti y Di Cavalcanti; escultores como Victor Brecheret; músicos consagrados como Heitor Villa-Lobos y escritores de la talla de Ribeiro Couto, Renato de Almeida, Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Mario de Andrade y Oswald de Andrade, estos dos últimos figuras centrales e ideólogos del movimiento en materia literaria.

Es atribuible a ambos Andrade gran parte de las ideas que convulsionaron profundamente la realidad brasileña desde dos frentes distintos: el de Oswald, de personalidad dionisiaca, enfocado a la creación y a la experimentación, quien personificaba mejor el clima de ruptura y tensión de la Semana; y el de Mario, de carácter más bien apolíneo, quien se volcó a una sistematización del

modernismo, al definir, explicar y teorizar lo que representaba ese movimiento hasta entonces germinal.

Mario de Andrade considera que la actitud destructiva fue una constante definitiva en la semana del 22, pero no vista desde un sentido negativo, sino como la eliminación de todo lo previo, y que ya en años posteriores adquiriría un carácter constructivo, gracias al impulso revolucionario que había existido en la década del 20, pues “lo nuevo del 22 hizo que lo nuevo del 30 dejara de considerarse escandaloso”¹. El trayecto de la destrucción a la construcción implica, según, el propio Mario de Andrade, la fusión de tres principios, que de hecho marcaron las principales búsquedas del modernismo:

El derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una conciencia creadora nacional.²

Aunque suele acusarse que el programa estético de la Semana de Arte Moderno era ambiguo o poco definido (debido tal vez a su riqueza, diversidad y la amplitud de reflexión crítica), existen varios elementos que funcionan como eslabón entre las distintas representaciones y tendencias que se dieron durante esta fase. Uno de ellos es, como ya hemos mencionado, la negación de lo anterior, lo viejo; el rechazo al arte y la literatura ajenos, que se consideran ya superados en el tiempo y el espacio. La otra cuestión que agruparía la multiplicidad modernista es el interés por encontrar un nuevo lenguaje, sea este pictórico, literario o musical. En su conjunto, el modernismo como un todo intentó crear un modo de pensar brasileño a través de un lenguaje y expresión netamente brasileños. Mario de Andrade enarboló esta búsqueda en materia literaria por medio de la reflexión que realizó en la *Gramatiquinha da fala brasileira*, proyecto que no concluyó pero cuyas ideas centrales expondría en muchos de sus otros textos poéticos o críticos.

Otro aspecto renovador fue la perspectiva interdisciplinaria, que llevó a los artistas a echar mano de otras fuentes de creación. Mario de Andrade, por ejemplo, inspirado en la simultaneidad

sonora de la composición musical, desarrolló la idea de la “polifonía poética” o simultaneidad del lenguaje, que intenta reflejar en la escritura hechos y sensaciones desde una perspectiva no lineal ni imitativa: “No repetimos el realismo exterior (fotografía, copia) sino deformándolo (realismo psíquico)”³. De esta idea de deformación y síntesis se derivan muchas otras vanguardias que se darían en territorio brasileño, por lo cual se considera a la Semana de 22 como el parteaguas que marcaría la entrada plena de este país en la modernidad. Posterior a este movimiento se darían desdoblamientos artísticos durante todo el siglo XX que reconocerían la herencia rebelde y descolonizadora que impulsó el modernismo desarrollado durante esta álgida semana.

II. El descolonizador Oswald de Andrade: de la *Antropofagia* al *Pau-Brasil*

Tupy, or nor tupy: that is the question.

Oswald de Andrade

Oswald de Andrade fue una figura clave para la literatura y las artes brasileñas, pues su Con algunos giros ideológicos muy marcados, podemos ver el desarrollo de las ideas de este autor a través de sus numerosas obras, que van de la poesía al ensayo y al teatro. Dos de sus trabajos que más influenciaron a las vanguardias no sólo en Brasil, sino incluso fuera del país, son el Manifiesto *Pau-Brasil* y los poemas en torno a él y el Manifiesto Antropófago, pues son los que en mayor medida reúnen sus preocupaciones e ideario estético, social y político.

Casi inmediatamente posterior a la Semana de Arte Moderno, en 1924 se publica el Manifiesto de la Poesía *Pau-Brasil*, el mismo año en que también André Breton publicó el Manifiesto Surrealista. En este texto de Oswald de Andrade se presentan muchas ideas germinales que más tarde aparecerían completamente desarrolladas y con orientaciones diferentes en el Manifiesto Antropófago, entre las cuales la más importante sería el esbozo de la principal propuesta antropofágica:

una actitud brasileña de devoración ritual de los valores europeos, a fin de superar la civilización patriarcal y capitalista [...] Una verdadera filosofía embrionaria de la cultura.⁴

Se perfila entonces desde este primer manifiesto no sólo los que para el autor serían los nuevos principios de la poesía, sino también la asimilación de las cualidades del extranjero (visto hasta cierto punto como enemigo, invasor) para fundirlas con las nacionales, en total consonancia con sus preocupaciones acerca de la dependencia cultural, que están presentes en gran parte de su obra.

El binomio nacional/cosmopolita, así como la valoración del elemento primitivo son rasgos que marcan las tensiones de la producción literaria oswaldiana. Él redescubre lo primitivo en su tierra, y en lugar de negarlo o rechazarlo, se apropia de ello y lo convierte en un hecho revolucionario, “bárbaro y nuestro”⁵.

En la poesía *Pau-Brasil* vemos un programa de desacralización de la poesía a través del despojo de la especie de “aura” que solía tener la concepción poética tradicional, al ser considerada casi como un objeto único, de mera contemplación. Esta idea es puesta en jaque a través de la misma poesía, pues dice Oswald de Andrade que un elemento poético puede estar en cualquier parte, no nada más en las imágenes parnasianas dominantes hasta entonces:

La poesía existe en los hechos. Las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la favela, bajo el azul cabralino, son hecho estéticos.⁶

Todo es susceptible de ser recreado, todo es “poetizable”. Estos elementos, junto con la idea de ir contra las formas cultas y convencionales representan parte de la rebeldía estética que podemos ver tanto en el Manifiesto *Pau-Brasil* como en los poemas que lo conforman, y que hacen una revisión de la historia brasileña vista a través del cristal del arte.

Ya desde el título del manifiesto podemos ver una de las dicotomías que refleja el texto: “Dividamos: Poesía de importación. Y la poesía Pau-Brasil, de exportación”⁷. Se trata entonces de incentivar la producción poética nacional, para revalorarla frente a la que se realiza en el extranjero. El repudio de lo académico es también un rasgo esencial en esta línea poética, pues se busca “el contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica”⁸, que paraliza el acto creador y que no le permite “ver con ojos libres”. En este sentido, el uso de una lengua brasileña, que comete parricidio con la lengua del colonizador, es un hecho que nacionaliza y suscita la apropiación de la poesía:

La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos.⁹

“Todo digerido. Sin meeting cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas.”¹⁰ Esta frase del Manifiesto *Pau-Brasil* nos liga directamente con el Manifiesto Antropófago, que aparece cuatro años después, el 1 de mayo de 1928 y que representa la maduración de algunas de las ideas surgidas desde el modernismo, y desarrolladas posteriormente con la poesía *Pau-Brasil*. En este segundo manifiesto son mucho más claras las influencias marxistas, así como varios planteamientos de Freud y Breton acerca de la recuperación del elemento primitivo del hombre, de los conceptos de “tótem” y “tabú”, y de Montaigne y Rosseau sobre las nociones de lo bárbaro y lo primitivo.

En este texto, tanto la expresión poética como la ideológica son potencializadas con respecto al manifiesto anterior. Muchas de las cuestiones poéticas permanecen, como el efecto sintético de las frases y la idea de la contundencia y la brevedad, sin embargo, el lenguaje se vuelve más metafórico y humorístico.

Para Oswald de Andrade, la antropofagia tiene una dimensión tanto revolucionaria como utópica, y que forma parte esencial del ser brasileño: “Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”¹¹. Por medio de recursos poéticos es trazado un amplio perfil de Brasil, que abarca la diversidad étnica y otras cuestiones culturales, como los colores, la comida, la

historia y las tradiciones. En esta afirmación de lo propio, se da una clara rebeldía ante el colonizador europeo y su herencia. Reniega del Padre Vieira, del supuesto descubrimiento de Brasil, de Don Pedro I y Don João VI, emperadores de Brasil, así como de la religión y las costumbres impuestas: “Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el carnaval”¹².

Pero de la misma forma en que rechaza el legado implantado, se apropia de la imagen del indio nativo, sector importante de la conformación social brasileña, y del papel simbólico del canibalismo en las sociedades tribales. El canibalismo, considerado como algo negativo, es trocado por el sentido de una cualidad, que afirma positivamente al indio mediante el acto metafórico de la antropofagia que le da al hombre brasileño como ser cultural la capacidad “tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción”¹³, como menciona Haroldo de Campos. Todo lo que es ajeno u “otro” debe ser comido, devorado, para que, tal como se hacía en los rituales antropofágicos, se incorporara al propio cuerpo los atributos del enemigo: “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”¹⁴.

La noción del mundo activo y cambiante, tan propia de las vanguardias latinoamericanas, aparece también entrelazada a las ideas antropofágicas, pues lo que busca Oswald de Andrade es revolucionar al mundo y al lenguaje con que lo expresamos y lo entendemos:

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema.¹⁵

Existe otra idea esencial que cruza este manifiesto: la contraposición del “buen salvaje” y del “mal salvaje”. Se da una inversión del mito del “buen salvaje” que para Rousseau era puro, inocente y edénico, pues éste pasa a ser malo, insolente y astuto al digerir al extranjero y volverlo parte de sí. Este hecho subvierte el orden de la relación colonizador-activo/colonizado-pasivo, pues es el colonizado el que devora al colonizador. Se trata de una alteración de la estructura colonial, pues no es la cultura occidental, europea, blanca, la que se apropia de Brasil, sino los indios nativos quienes

ejercen una “devoración crítica del legado cultural universal”¹⁶. De esta forma, al digerir y absorber únicamente las cualidades extranjeras, se vuelve más fuerte, más resistente y más brasileño.

III. La poesía concreta o la descolonización de la forma y del lenguaje

arte longa vida breve
escravo se não escreve
escreve só não descreve
grita grifa grafa grava
uma única palavra

Augusto de Campos

La poesía concreta es en sí misma una doble obra de arte, pues habilita tanto el sentido semántico de la palabra como su sentido voco-visual. Muchas de sus tendencias creativas se originan en las experimentaciones y búsquedas de descolonización y resignificación del lenguaje de las vanguardias brasileñas de las primeras décadas del siglo XX. Aunque esta manifestación poética se dio posteriormente en otras partes del mundo e incluso tuvo eco en países como Suiza, es innegable que fue en Brasil donde adquirió nombre y forma, definidos primero por el poeta Augusto de Campos y después apropiados por el grupo que ejerció y divulgó la poesía concreta como tal.

A mediados del siglo pasado, y exactamente al inicio de la década, durante los años de 1950 y 1951 aparecieron los libros de tres poetas que debido a sus características y al lanzamiento en conjunto de la revista *Noigandres* (1952), marcarían el surgimiento de la poesía concreta: los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Decio Pignatari.

Este pequeño grupo se dedicó a una intensa actividad crítica, teórica, creativa y, sobre todo, experimental, en la que por medio de los elementos espaciales, los recursos tipográficos, juegos lingüísticos, alusiones, buscaban renovar de modo drástico el lenguaje poético lírico convencional.

Un rasgo particular del Grupo de Poesía Concreta, además de la experimentación de las posibilidades verbivocovisuales de la palabra, fue la gran carga crítica política y social.

El punto culmen de este movimiento fue en el año de 1958, cuando en el número cuatro de la revista *Noigandres*, el grupo publica el “Plano Piloto para la Poesía Concreta”. En ese texto se establecen las características principales de esta corriente literaria, que concibe al poema como un todo, y que busca primordialmente:

- Hacer un nuevo uso de la palabra al convertirla en un vocablo dinámico y activo hasta cierto punto motivado por las características visuales y estructurales que se agregan y que aportan nuevos sentidos
- Dar al espacio gráfico una función de agente estructural
- Crear ideogramas, es decir, la representación de ideas por medio de signos visuales no verbales
- La idea del poema-objeto, la forma-contenido
- La abolición del verso tradicional

Aunque el Grupo de Poesía Concreta publicó esta especie de manifiesto, resulta interesante que al interior mismo del grupo fueron surgiendo continuas renovaciones, que los llevaron a dialogar con otras corrientes en boga, derivadas en parte de la poesía concreta, como la Poesía Praxis o la Poesía Neoconcreta. Suele acusarse a este movimiento de ser bastante teórico u ortodoxo durante la primera fase, en la que surgió y comenzó a consolidarse. Sin embargo, la segunda etapa, en la que las hipótesis y definiciones quedan superadas, la poesía concreta es asumida también por los lectores y críticos como una forma revolucionaria, capaz de expresar un contenido también revolucionario.

Con la posterior consolidación del grupo en los años 60, también se dio una importante participación de otras disciplinas, como la música (John Cage) y la pintura (Waldemar Cordeiro), que

serían fundamentales para la poesía concreta debido a su carácter polifónico y transdisciplinario. Aunque el movimiento como tal se desintegró en los años 70, y es hoy un fenómeno histórico, el lenguaje concreto persiste hasta nuestros días, con una repercusión enorme, una intensa influencia tanto en la práctica de la creación visual como de la creación poética verbal, así como una presencia innegable entre los poetas contemporáneos no sólo brasileños, sino de otras partes del mundo.

IV. Hacia una poética de la ruptura

Como hemos podido observar a lo largo de este breve recorrido por algunas de las vanguardias más representativas de Brasil, encontramos una serie de constantes que marcan estos movimientos: libertad, novedad, ruptura, identidad, entre otros. En el panorama continental, el territorio brasileño se muestra como un tejido heterogéneo en el que las ideas estéticas se renuevan constantemente en todas las disciplinas: poesía marginal, poesía del cuerpo, tropicalismo, cinema novo, bossa nova, por mencionar sólo algunos. Todos ellos, así como las corrientes que revisamos brevemente, están ya en gran parte despojados del halo colonialista: se tratan de creaciones propias, originales, que se alejan de la imitación e indagan en su propia realidad. Al más puro estilo antropofágico, toman elementos de otros lugares y de otros tiempos y los adaptan, los recrean y dan origen a un producto nuevo, único, que responde, según el caso, a las demandas estéticas, políticas y sociales de su tiempo.

Brasil es un gran devorador: indígenas nativos, colonizadores europeos, esclavos negros, migrantes europeos, asiáticos y latinoamericanos. Todos ellos con un bagaje cultural particular, diferente, pero que es engullido y apropiado, dando lugar a lo que es actualmente el arte y la sociedad brasileña: una mezcla dinámica, original, que se combina y amalgama continuamente.

Bibliografía

De Andrade, Oswald, *Pau-Brasil*, São Paulo, Editora Globo, 1990, 145 pp.

De Campos, Augusto, *Poesia 1949-1979*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, 254 pp.

Finizola, Fátima, "Poesia Concreta Contemporânea - Novas Interferências do Meio Digital", en <http://www.corisco.net/img/empresa/Poesia%20Concreta%20Contemporanea%20-%20Novas%20Interferencias%20do%20Meio%20Digital.pdf>

Paredes, Alberto, *La poesía de cada día. Un viaje al modernismo brasileño*, México, D.F., UNAM, 2000, 366 pp.

Rodrigues, Claufe y Alexandra Maia (org.), *100 anos de poesia. Um panorama da poesia brasileira no século XX*, Volumen II, Rio de Janeiro, Brasil, O Verso Edições, 2001, 240 pp.

Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1991, 748 pp.

¹ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 8.

² *Ídem.*

³ *Ibídem*, p. 148.

⁴ Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, São Paulo, Editora Globo, 1990, p. 29- 30.

⁵ *Ibídem*, p. 65.

⁶ Schwartz, p. 167.

⁷ *Ibídem*, p. 168.

⁸ *Ibídem*, p. 171.

⁹ *Ibídem*, p. 168.

¹⁰ *Ibídem*, p. 171.

¹¹ *Ibídem*, p. 173.

¹² *Ibídem*, p. 176.

¹³ *Ibídem*, p. 166.

¹⁴ *Ibídem*, p. 174.

¹⁵ *Ibídem*, p. 176.

¹⁶ *Ibídem*, p. 166.