

# Literatura peruana y literatura brasileña a través de los siglos

POR AUGUSTO TAMAYO VARGAS

## I

Por ser el Perú una realidad formada por la superposición de la cultura occidental sobre las culturas aborígenes unificadas por acción del Imperio Incaico, pueden encontrarse en su literatura rasgos de uno y otro lado, que la hacen mestiza desde los primeros años del Virreynato.

Los viejos mitos yungas y andinos, los cortos poemas líricos, los cantos triunfales, que adquieren carácter de representaciones en algunos casos, la entusiasta euforia de la cosecha, la ironía campesina, el cuento tradicional quechua, junto con el significativo sentido histórico del incario, fueron pasando a través de las Crónicas, por un tamiz europeo y crearon una literatura genuina, que tiene su más alto representante, en el primer siglo de dominación española, en Garcilaso de la Vega, el Inca.

Es indudable que el impacto producido por el Imperio andino y su cultura, en secretarios de la Conquista, en funcionarios, oídores, sacerdotes, misioneros y simples aventureros emocionados, tuvo que producir una corriente literaria promisoriosa. Pero, a la vez, habría que señalar —lo que ya tanto se ha dicho— que España llegó al Perú en momentos de apogeo, de culminación de un proceso histórico, lingüístico y literario; y que, detrás de los soldados, venía una ebullición de formas populares y eruditas que encontraron un camino de producción nueva, con temas interesantes para el ancho campo de las posibilidades de la España de entonces. No puede dejar de recordarse que la Colonia española del Perú tuvo antes de un siglo: Universidad, imprenta, asociaciones de escritores, representaciones —primero religiosas y lue-

go laicas— con profusión de autores en prosa y verso, entre los que habría que citar figuras criollas de relieve, al lado de consagrados escritores hispanos avicinados entre los indecisos límites de las tierras peruanas. Un Sancho Ribera, un Juan Dávalos, un Cristóbal de Molina, un Blas Valera, un Alonso Hurtado, una Amarilis, por no repetir un Inca Garcilaso; al lado de los Cieza, los Cabello Valboa, los Mexía, los Dávalos de Figueroa, los Hojeda, etc., definitivamente incorporados al Perú o a su literatura.

Mientras tanto en los vecinos reinos conquistados por los navegantes portugueses, la situación era distinta. Brasil no tenía una cultura aborígen de las proporciones y desarrollo de la azteca, la maya o la quechua; y Portugal no vació en ella —tampoco— el tesoro de su tradición literaria. La conquista portuguesa del Brasil no fué en mucho tiempo sino epidérmica; y tuvo en su penetración un carácter más privado, menos estatal. Los grandes organizadores, los activos propulsores de una acción de cultura fueron —en las primeras décadas— los jesuitas que, como el Padre José Anchieta o el Padre Manuel Nóbrega, representan los más altos nombres del país naciente, en las inmensas regiones verdes de las que sólo llegaba a Europa el palo rojo del "brasil". En el Perú habían surgido y crecido coplas y romances de guerras civiles, cantos al Mar Austral y "misceláneas antárticas", al lado de las crónicas de soldados y eruditos, de fantasiosos escritores y documentados historiadores sobresaliendo poemas como el "Discurso en loor de la poesía" y la neoplatónica "Epístola a Belardo" de Amarilis. En el Brasil, la acción con menor impulso estatal, con menor esfuerzo civilizador, significó un desarrollo literario más lento, en el que son puntos ejemplares la investigación histórico-filológica de Anchieta o la obra de Soares de Souza. Mientras en el "Canto a Calíope" de Cervantes —últimos decenios del siglo XVI— aparecían poetas peruleros entre los que figuraba inclusive un lusitano, Enrique Garcés, (cuarenta años residente en el Perú, quien traducía al lado del Petrarca a su compatriota Camoens, iniciando una corriente de influencia de este poeta —al lado de la itálica— que perdura a través del siglo XVII); sólo en los primeros decenios de éste surge un poema en el Brasil, "La Prosopopeya" de Bento Texeira Pinto, sobre la historia de Jorge Alburqueque. Obra que puede pasar al lado de "Armas Antárticas" de Miramontes Zuázola, pero no a la altura de "La Cristiada" de Diego de Hojeda.

El deslumbramiento y la conquista adquieren tonalidades diversas a ambos lados del continente sudamericano, donde en uno todo es verdor y en otro se extienden los inmensos arenales "que van de Tumbes a Tarapacá". Entre las roquedades de los Andes y dentro de los mismos muros de la capital andina del Cusco florece la voz más preciada de la prosa culterana de América: Juan Espinoza Medrano, el "Lunarejo", a quien el escritor brasileño Euclides da Cunha consideraría la más alta representación del pasado americano y cuyos sermones y tratados, llenos de una delicada estructuración artificiosa, representan la mesura y la gracia propias de la literatura peruana. En tanto que los sermones del P. Vieira son para esa época la expresión exaltada y espectacular del barroquismo del siglo XVII en tierras de jungla.

Avanzado ese siglo se presenta en Bahía, Gregorio de Matos, primera figura sugestiva de la literatura brasileña, comparable al peruano Caviedes. Ambos imitan a Quevedo; pero Caviedes tiene, además, el antecedente del Príncipe de Esquilache, que viviera en el Perú como Virrey. En Matos y Caviedes se da la sátira violenta y agresiva; en ambos el arrepentimiento; en los dos, la transcripción y aún la copia de poemas españoles del conceptismo. Matos criticaba a la sociedad de Bahía. Caviedes a la de Lima. Matos acentúa la nota política contra los poderosos que lo expulsaron de la entonces capital de la colonia portuguesa sudamericana. Caviedes es más costumbrista, con principales ataques a los médicos, dentro de un cuadro en que deambulan personajes típicos de la Lima de entonces. Caviedes se mueve en un campo más ancho que el de Matos, pero indudablemente los unen grandes lazos. No habría que seguir, al respecto, más que un contexto de ambas poesías, para ver como caminan afines desde el ataque duro, procaz, al soneto místico, con palabras y giros similares.

Los años del neoclacismo y de la Academia que culminan en el Perú con la extraordinaria figura de Pedro Peralta y Barnuevo, síntesis de la literatura colonial en la poesía, la historia y particularmente el teatro, van plasmando ya en el Atlántico el derrotero firme de una literatura brasileña. Bajo la influencia ítalo-francesa, con ciertos rasgos reminiscentes de Ariosto, de Tasso y del propio Camoens, surgen los "arcades" del Brasil: Gonzaga que revive los diálogos pastoriles en la "Marilia de Dirceu"; Basilio de Gama que construye un sonoro poema épico, "El Uruquay"; Santarita Durán que nos da una primigenia versión nati-

vista en el "Caramurú", con fuerte influencia gala. Asimismo la proliferación de Academias es otro índice de la sugestión francesa del XVIII: el grupo de "Los Olvidados" en 1724, de "Los Renacidos", "Los Felices", "Los Selectos", en los años sucesivos que corren hasta 1752, nos muestran esa dirección, al mismo tiempo que expresan una superación de la etapa de la conquista "bandeirante" y abren el momento de Minas Gerais —la riqueza minera— que sucede a la simple etapa de producción agrícola. En Ouro Preto, en Congonhas do Campo, las geniales esculturas del Aleijadinho, dan idea del crecimiento de un arte propio del Brasil. El ya citado Gonzaga, Da Costa, Alvarenga Peixoto, intelectuales complicados en la primera revuelta libertaria de "La Inconfidencia" muestran, asimismo, el camino de una afirmación nacional: —"Tu no verás, Marilia, cem cativos tirarem o cascalho e a rica terra"... es el típico ejemplo de la poesía de entonces, asomando entre las formas europeas "el oloroso tabaco", el trapiche de dentadas ruedas y el jugo de la "dulce caña". Mientras da Gama verá al Pan de Azúcar enamorado de la bahía de Río de Janeiro.

El Perú ha retomado, entonces, la literatura popular de las coplas y cantares, a la vez que se estudia inquietamente y a escondidas a los "enciclopedistas" franceses. La personificación literaria del siglo XVIII oscila entre "El Drama de los Palanganas", panfleto contra Amat, y el satírico y costumbrista "Lazarillo de Ciegos Caminantes"; entre la figura del repentista Francisco del Castillo y la afrancesada y contradictoria de Pablo de Olavide. En el Brasil entre el "Caramurú" de Santarita y las "Cartas de Chile", fuerte crítica política atribuída a Gonzaga. Y cuando Olavide compone y glosa "Salmos", un escritor del Brasil, el P. Souza Caldas, realiza idéntica labor. Mientras en el Perú surgen y se forman los Baquíjano y Carrillo, los Toribio Rodríguez de Mendoza, en el Brasil marchan a la muerte o al destierro los Tiradentes, los Da Costa. En el apogeo de esta literatura liberal, patriótica y tribunicia, se yergue en un lado la figura de José Faustino Sánchez Carrión, en el otro, la de José Bonifacio Andrade, animadores de la independencia a más de poetas y oradores. Son años en que la literatura peruana se ha puesto al servicio de la emancipación, con la repetición de palabras extraídas del momento: "libertad", "patria", "indio". El Brasil afirma su nativismo con menos violencia, dentro de la feliz transición a un imperio nacional, teniendo al frente a la propia casa gobernante del Portugal.

El nativismo poético peruano está representado en los años de la Independencia por los "yaravíes" de Melgar, que abren el pór-tico de una poesía mestiza, como lo hiciera en la prosa de los "Co-mentarios Reales", Garcilaso, dos siglos antes. El precursor del ro-manticismo sudamericano en la sensibilidad, en el tono vernacular, en el color angustioso de sus "palomitas", no tiene continuación en la literatura de los "clérigos" peruanos, que recogen, más bien, el costumbrismo español —primer momento romántico de Espa-ña— y lo trasplantan a un criollismo satírico, donde se reflejan los años peculiares de un Perú que oscila entre la dictadura y la anar-quía. Pardo Aliaga y Segura nos dan la clave de ese costumbris-mo, particularmente limeño en la letrilla y la comedia, mientras Brasil entra con paso firme al romanticismo nativista. La aprecia-ción de la vida propia, la tendencia a un autoctonismo literario señalan los linderos del nuevo movimiento brasileño que ha de tener singular importancia. En el "Estudio Preliminar a la Litera-cura del Brasil" de Gonzálvez de Magalhaes, en 1836, está la ex-presa manifestación de abandonar la mitología y el tema extran-jeros para dar paso a la leyenda e historia brasileñas; con la de-claración, por otra parte, de que el poeta —como lo sostenía Schil-ler— "no debía reconocer más ley que las inspiraciones de su alma, ni más soberano que su genio". Claro está que Magalhaes tenía todavía una vieja retórica clásica y que olvidó su nativis-mo para cantar a Roma y a Napoleón, recuperándolo tardíamen-te en su "Confederación de los Tamoios". En el señalado cami-no de una poesía propia, Araujo de Porto Alegre escribió sus "Bra-silianas" y un poema sobre Colón que recordaba a los "árcades" del siglo XVIII. Es Gonzálvez Díaz el gran poeta brasileño del pri-mer momento romántico y uno de los más notables líricos de Amé-rica por la espontaneidad de su poesía, por la frescura de sus ver-sos, que son un indudable mensaje de renovación literaria, a más de la compenetración de los medios indígenas, en su poesía épi-ca, constituyendo su nativismo una expresión feliz y universal de una poesía con bases regionales. Prescindiendo de su novela echa-da al fuego y de sus dramas olvidados, se encuentra la fuerza de su inmortalidad en los "Primeros" y en los "Ultimos Cantos", en los que consigue ver "reflejada su alma en las cosas", como él quería. "La simplicidad sublime" —al decir de Verissimo— de "La Canción del Exilio", que hasta los de habla castellana aprende-mos de memoria: "Minha terra tem palmeiras// canta o sa-bia"...; la angustia de la naturaleza en "No me dejes", etc.; hablan

luego de un rico temperamento puesto al servicio de una poesía brasileña en "Tabira", en la epopeya de "I—Juca—Pirama" y en "Los Timbiras" —ver los fragmentos traducidos por Enrique Bustamante y Ballivián en su libro "Poetas Brasileños"— donde se aprecia su reacción contra el "portuguesismo", aunque bajo la influencia romántica de Chateaubriand.

El sentimiento propiamente nativista —vuelta a la naturaleza, preconizada por el liberalismo y su secuela, el romanticismo— languidece en el Perú después de Melgar y tiene tan solo un pequeño escape en las páginas del ensayo panfletario de "El Padre Horán", novela de Narciso Aréstegui. En cambio inflama la novela brasileña de Alencar —bajo el signo de la sociedad esclavista— después del costumbrismo-realista del "Sargento de Milicias" de Manuel de Almeida. Alencar está empeñado en la misma combinación que lograra la poesía de González Díaz: fuerza intimista unida a la naturaleza brasileña. Sus títulos indican el camino: "Guaraní", "Iracema", "El Tronco de Ipe", "El Gaúcho", donde hay más poesía que adentramiento en el carácter de los personajes, con la tendencia a un ideal mestizaje blanco-indio. Otro novelista, Guimaraes, también insiste en el paisaje; en este caso: el nordestino, con los "sertones" que habrán de servir, más tarde, al realismo de Coelho Neto y al cuadro sociológico de Euclydes da Cunha. La novela romántica peruana fué aún costumbrista en Cisneros y panfletaria-política en Casas, que pretendió realizar el tipo del "romance-histórico".

La poesía brasileña del segundo momento romántico se acerca más a la nuestra. El infantilismo de Casimiro de Abreu se aproxima a cierto sector nostálgico de Salaverry:

—"Venid a mí sonriendo y plancenteras  
visiones que en la infancia he idolatrado"...

y la "necrofilia" de Alvarez de Acevedo a otro de los capítulos de nuestro más representativo romántico. "Lembranzas de morir" de aquél están muy cerca de la obsesión de la muerte que persigue el poeta piurano, con las mismas notas de soledad y abandono; en Salaverry, provinciano en París, en Azevedo, provinciano y enfermo en su propia capital Río de Janeiro. En nuestro Manuel Nicolás Corpancho puede haber algo del descriptivismo de Fagundes Varela. Y un aire del sentido corrosivo de Junqueira Freire se filtra tamizado en Juan de Arona, (oscilante éste entre su formación clásica y su escepticismo romántico, entre la universalidad

de sus conocimientos y la peruanidad de sus notas poéticas da le costa, donde revive por instantes el sentimiento nativista). Junqueira Freire es más revolucionario y aún en la "manera" se adelanta a la concepción de las formas libres de la poesía. Pero en Juan de Arona destaca la burla ingeniosa, la sátira típicamente peruana, que alcanza por aquellos tiempos sus puntos más altos en las "Tradiciones" de Ricardo Palma, poeta también de este segundo momento del romanticismo.

La tercera etapa romántica, social, cristiana, es entre nosotros serena en las poesías de Luis Benjamín Cisneros y de Arnaldo Márquez. Aborrecen la literatura guerrera y ostentan una tersa actitud ante el mundo, pero, a la vez, avanzan en un girar de metáforas que anuncian a José Santos Chocano. En el Brasil, en tanto, se obtiene la poesía de notas exaltadas, tribunicias anti-esclavistas de Castro Alves; el majestuoso poema "No Navío Negro", por ejemplo:

"Estamos en pleno mar.. Doido no espazo  
brinca o luar—dourada barboleta;  
e as vagas após ele corren... cansam  
como turba de infantes inquieta.  
Estamos en pleno mar... do firmamento  
os astros saltam como espumas de ouro...  
O mar en troca acende as ardentías:  
Constelacoes do líquido tesouro...".

El "hugonismo" de los peruanos está en las manifestaciones cristianas y humanitarias; pero no en los grandes cantos de protesta que se aprecian en Castro Alves y que recogería, en el Perú, Chocano, a los 20 años.

Al filo del romanticismo ambas literaturas se detienen ante dos nombres representativos y fundamentales. En el Perú: Ricardo Palma. En el Brasil: Machado de Assis.

## II

Las figuras de Machado de Assis y de Ricardo Palma, se ha expresado ya, constituyen las notas más sugestivas del Brasil y del Perú, respectivamente, en la literatura sudamericana del siglo XIX.

"Ningún escritor más original y más impregnado de influencias marginales que Machado de Assis en la literatura brasileña. Ningún escritor más personal y más imbuído de influjos late-

rales que Ricardo Palma en la literatura peruana. Y ambos alcanzaron, en la maestría común de la risa leve, la nombradía perdurable que los proyecta como eminencias indiscutibles en el amplio mundo de las literaturas en que se dispersó, por la diversidad de la lengua, el patrimonio medieval y renacentista de la cultura peninsular". Son frases de Josué Montello en su libro "Ricardo Palma, clásico da América".

A pesar de esa diversificación señalada de las literaturas portuguesa y española —manifestada en la continuación brasileña y peruana— se encuentran siempre algunos puentes de enlace; y en esta coyuntura del paso del romanticismo al realismo, ambos escritores citados ostentan muchos puntos de contacto que han sido ampliamente tratados últimamente por Montello, por Argeu Guimaraes, en un bien meditado ensayo sobre Palma y su vinculación con el Brasil, y expuesto también en algunas oportunidades anteriores por el que suscribe este artículo. La ironía, la "risa leve", el escéptico concepto de la vida, la superación de la realidad por el arte, los iguala; pero los diferencia con exitosa desigualdad, la proyección de Palma hacia el pasado, la crítica irónica del mundo viejo que se manifiesta acentuadamente en él dentro de su lenguaje a la vez popular y castizo; en tanto que en Machado de Assis el presente se insinúa en todas sus manifestaciones, en el análisis de los personajes, en la constante introspección. Mientras que en Palma se reproduce la vida del pueblo, de "su" pueblo, con persistencia en el "fatum" romántico, Machado prefiere ofrecer a través de su "yo" la experiencia amarga del hombre de su tiempo. En el escritor peruano se forja la "Tradición", como un método nuevo para la observación de las costumbres, rasgos, perfiles de la historia peruana; en el escritor brasileño: el cuento, primero y la novela después, sirven para expresar, dentro de una nueva forma de la prosa latinoamericana, el análisis y la falta de fe del realismo imperante. "Las apariencias engañan; fue la primera banalidad que aprendí en la vida y nunca me fue mal con ella —diría—. De aquella disposición nació en mí ese tal o cual espíritu de contradicción que algunos me encuentran; cierta repugnancia a execrar, sin examen, vicios que todos execran, así como en adorar, sin análisis, virtudes que todos adoran. Interrogo a unos y a otros, colócolos, pálpolos, y si me engaño no es por falta de diligencia en buscar la verdad...". Y ese análisis de Machado está seguido de una irónica y tremenda concepción de las cosas. Valgan simplemente para certi-



ficación el tema y desarrollo de "Bras Cubas" y de "Don Casmurro", por no citar sino dos de sus más conocidas novelas. En Palma la crítica es amoroso lazo con el pasado que se critica, es broma fraternal, es risa con malintención y sin ella; la gracia es más leve; en Machado alcanza diagnóstico científico, valor de juez, por entre la dulzura amarga de su festejo serio. Pero aun certificando que la prosa de Machado es irónica, escéptica, plena de amargura, no puedo estar de acuerdo con Gilberto Freire, destacado sociólogo del Brasil, quien en su pequeño ensayo "Reinterpretando José de Alencar", considera que las novelas de Machado de Assis representan la reacción del plebeyo mulato que trata de olvidar su pasado —dentro de un análisis de la sociedad esclavista brasileña—, que reniega del paisaje y que trata de olvidar su origen reencarnándose en personajes de "branco fino"; y que no, así, presenta las crudezas de la calle, ni la vista del morro que le recuerdan sus antecedentes. En primer término, Machado, en muchos de sus cuentos, nos ofrece perspectivas de la calle y del morro de Río; y si no insiste en el paisaje es porque así respondía a la novela realista de escenas interiores, de conflictos de personaje a personaje; y yo no lo encuentro desdeñoso con la visión de las calles vulgares, ni dándole la espalda al hombre del cerro. En segundo término, el criticismo, la amargura, el análisis de Machado son intelectuales, no sensibles. Y ni aun la enfermedad que lo acosaba produce en él tormentos "artísticos". Su obra es fina, "clásica" y no "romántica"; dotada de un mirador de la sociedad de su tiempo y sin la "complicación", que señala el propio Freire, de reacción social, como una consecuencia del choque producido en su espíritu entre su origen y su desenvolvimiento posterior. Machado no es elocuente: es parco, sencillo y "creador" de almas y de conflictos de almas, como observador singular y con una evidente originalidad dentro de los países latinoamericanos. El mundo de Palma —personaje y ciudad que vienen— y el mundo de Machado —personaje y ciudad que están— se complementan y se conjugan en la profunda observación risueña, en un decir y no decir las cosas; en expresar ideas y establecer "verdades" como jugando con ellas. Palma abarcó más la superficie, la atmósfera —sin tratar el paisaje— y nos ofreció el panorama de la Lima antigua y la anécdota de los personajes que se retratan en ella; Machado fué a buscar, con perspicacia, las extrañas profundidades de apariencias ligeras y se quedó en el hombre. Palma es, así, más local y regional; y

Machado más universal en medio de su "metier" brasileño, o para mejor decir: propio.

Machado de Assis fué también un poeta que, iniciado en el romanticismo, se agrupa dentro de los parnasianos, en la belleza simple de sus poemas, como el conocido "La Mosca Azul": "Era una mosca azul, alas de oro y granada// que brotó entre las hojas de una rosa encarnada// una cierta noche estival"... Pero su obra —múltiple y varia— ha tenido su especial capítulo en la prosa del realismo. Palma fué también un poeta romántico —influencias de Esponceda y Zorrilla— que pasa por la ironía escéptica de Heine para terminar en una poesía realista, junto con sus "Tradiciones".

Los años del realismo y del positivismo peruanos están marcados por la oratoria y el ensayo de González Prada, por la novela de Mercedes Cabello y Clorinda Matto, por la poesía de Amézcaga y la supervivencia de Palma y Luis Benjamín Cisneros. Esos años nos muestran en el Brasil al más renombrado crítico literario, Silvio Romero, quien como Prada es vehemente, apasionado, pero con una vasta cultura europea. También como aquél, —el radicalismo creció al lado de la doctrina positiva— lleva a la cultura brasileña la investigación honrada, el aporte antropológico, la órbita social, y el ataque bien estructurado a todo lo positivo, lo falso y lo circunstancial. Con la fuerza reaccionaria que lo animaba, Silvio Romero se irguió contra Machado de Assis, como Prada reaccionaría contra lo que creía "tradicional" en Palma. En ambos pesa afirmativa y negativamente el signo de la destrucción. Silvio Romero impuso en el Brasil una crítica científica y organizada, nutrida, sin embargo, de un vital atropello. Prada es más arquitectónico en la frase, más artista, pero retrocede hacia el racionalismo del siglo XVIII, mientras Romero es cabal expresión del positivismo y de la aplicación de la ciencia al estudio de la cultura. Es, asimismo, digno de destacarse en la crítica literaria de entonces: José Veríssimo.

La novela de Coelho Neto es equivalente al realismo y naturalismo peruanos; y hasta un incidente los une: la traducción de la "Magdala" de Coelho, hecha por Clorinda Matto, trae a ésta la excomunión y la persecución popular. También Aluizio Azevedo trata el naturalismo pero lo hace más francamente dentro de la escuela zoliana. Y su hermano Arthur Azevedo es la figura más destacada del teatro brasileño de fines del siglo XIX, con la nota humorística, el epigrama político —recordemos al cos-

tumbriata político y realista peruano Abelardo Gamarra— y la anécdota periodística trasladadas a la escena y también al cuento.

Al final del realismo, Euclýdes da Cunha crea esa mezcla de tratado sociológico, epopeya del hombre nordestino del Brasil, que se llama "Os Sertoes", considerado como alta expresión literaria, al lado de la explicación técnica y del contenido geográfico e histórico que lo anima. En un repasar por la poesía, no podría dejar de incluirse, asimismo, este nombre, que tanto tiene que ver con la épica.

Si la escuela parnasiana no tiene en nuestra poesía del Perú otro representante que Manuel González Prada, eso se explica porque en general los hispano-americanos pasaron a una corriente síntesis de parnasianismo y simbolismo, que se llamó el modernismo. González Prada expresó la forma escultórica del verso en notables piezas de depurado valor artístico, introduciendo en la literatura castellana cuños poéticos alemanes, franceses, italianos, en los que se expresa un sentido y fuerte materialismo; a la vez Prada pretendió un nuevo lenguaje que se acomodara al "progreso" siglo diecinueve y a la geografía barroca de América; y soñó con poemas de "ritmos domados al yugo de rígido acento"... El Brasil, en tanto, ofreció, una vasta gama de poetas parnasianos y particularmente una reconocida trilogía: Olavo Bilac, sensual pero formalista, con "claro estilo", que diría Bustamante Ballivián, se aproxima a algunos de los poetas de la escuela modernista hispanoamericana, en su regusto en la expresión sensual y en la alada composición de muchos de sus poemas, pudiendo pasar codo a codo con los Darío y los Neruo; Raimundo Correia, más cerca de Prada en la persecución de una belleza trascendente que destila desesperanza; y Alberto de Oliveira, con tonos aún francamente románticos, en medio de la búsqueda de formas puras que caracteriza al parnasianismo. De Olavo Bilac habría que citar muchas composiciones que lo señalan como poeta conductor. Especialmente recogió el mundo sideral para motivos de sus versos tan bien logrados: "Oyendo a las estrellas", "El Cometa", "Vírgenes Muertas":

"Cuando una virgen muere una estrella aparece,  
nueva en el viejo engaste azul del firmamento;  
y el alma de la muerta, de momento en momento,  
con la luz que ha nacido palpita y resplandece..."

Muchos nombres figuran al lado de aquellos tres, pero especialmente merece un aparte Francisca Julia, "quien se adapta a todas las condiciones del parnasianismo francés": plasticidad, arte puro, austeridad, e impasibilidad, que no tuvieron —como hemos dicho— los otros parnasianos. En "Musa Impasible", pretende "estrofas limpias y puras" con versos que recuerden con "bárbaros ruidos" el "sordo rumor de mármoles partidos".

Sobre la misma época, a la vera del parnasianismo fué floreciendo el simbolismo; y cuando aún perduran —al alborar de este siglo— Bilac, Correia, Oliveira y Vicente Carvalho, preocupados todos por la escultura de su poesía, aunque no sean fríos como los Laconte de Isle, y las Francisca Julia, que imitaban a Heredia, van siendo superpuestos por la sumersión musical de Cruz y Souza:

"Oh formas albas, blancas, formas claras  
de luz de luna, nieves y neblinas!"

"Oh formas vagas, fluidas, cristalinas..." con Cristos de bronce, con "bocas lozanas con perfume a lirio, de límpida frescura de nevada"; con sueños de senos que son "magnolias tropicales, olorosos frutos del árbol del mal, fascinadores de negros manzanillos, tentadores de vagos narcotismos venenosos"... También ahí el misticismo ritual con preciosismo en la presencia de una muerte suave, en Alphonsus Guimaraens; está el paisaje delicado y ténue de Río de Janeiro en Mario Pederneras; la angustia metafísica y física —labrada en la ciencia positivista— de Augusto dos Anjos, que emplea palabras largas, desenvueltas, con encantamiento de voces eufónicas y extrañas, como los modernistas y post-modernistas hispanoamericanos, que encuentran una fuente en el mundo fantasmagórico de Edgard Allan Poe.

Años finales pero aún brillantes de Clovis Bevilacqua, de Rui Barbosa, de Capistrano de Abreu, de Silvio Romero y de José Verissimo ;pero donde está ya insinuante la crítica impresionista de Araripe Junior. Una fuerte marejada se aprecia, empero, y con el nacer de este siglo asoma ya claramente la forjación de un lenguaje y de una nueva actitud, entre el aparente remanso de crónicas coloristas y de citas francesas y por sobre la permanencia venerable y reverenciada de Machado de Assis en el Brasil, como de Palma y Prada en el Perú.

Como sabemos, nuestro país —como los otros de habla castellana en América— se orientó bajo un signo nuevo desde la

última década de la pasada centuria, en una mezcla de lo parnasiano y lo simbolista —cuyos precursores fueron Walt Whitman y José Asunción Silva y cuyo gran realizador sería Rubén Darío, así como uno de sus más altos exponentes el peruano José Santos Chocano. Con el modernismo, con Ariel, con la modificación o abandono del realismo y del positivismo, se abre una nueva etapa en estos pueblos. Nueva etapa que en la prosa peruana puede encontrarse en el paso de Clemente a Angélica Palma y en el "modernismo" de Manuel Beingolea y Enrique Carrillo; y que en la poesía se llamaría Chocano, Domingo Martínez Luján o Leonidas Yerovi.

### III

José Santos Chocano fué el gran poeta del Perú al iniciarse el siglo XX. Cinco años antes había publicado sus primeros versos; cinco después, se consagraría a través de su libro fundamental de poemas "Alma América". Pero, además, Chocano sería el poeta representativo de América en el barroquismo de su poesía, donde se aprecia un excitante complejo auditivo-visual de metáforas, que mantienen un ritmo orquestal al par que expresan plásticamente una realidad. Era "el cantor de América autóctono y salvaje"; de "América dos veces y dos veces español". A través de algunas de sus composiciones encontramos definiciones a su poesía: "Tengo al empuñar mi lira vieja la forma, pero el alma nueva"... "los trópicos avivan la flama en que me abrazo; y en mis oídos suena la voz de un Continente"... "Soy el alma primitiva de los Andes y las selvas"... "No beberé en las linfas de la castalia fuente, ni cruzaré los bosques floridos del Parnaso" (insistencia en el romanticismo)... "Seamos los artistas fuertes como el misterio; y tengamos al Arte como un cruel Imperio donde se hace una noche para hacer una estrella"... "Soy un poeta antes de ser un hombre; en cuanto pongo el pie en la vida busco el ala de un canto y es así como el diálogo entre el Juez y yo empieza:— Hiciste siempre el bien?—No siempre; pero sí la belleza!... Las impresiones de Whitman y de José Asunción Silva se perciben a través de la sonoridad libre, de la fuerza mesiánica ("Walt Whitman tiene el Norte; pero yo tengo el Sur"), por un lado; y de la orquestación sinfónica, por otra, de ritmos griegos transformados por la habilidad versificadora de los

hispanoamericanos, que se manifiesta ya en aquel poeta colombiano. "La Elegía del Organo" o "Los Caballos de los Conquistadores" (para no citar sino dos de los poemas conocidos de Chocano) responden al polirritmo cuatenario que utilizara Silva en su "Nocturno", junto con las palabras largas, desenvueltas. Lengua-je poético y versificación que puliera y afinara Darío para la transformación literaria de América. Chocano está con ellos, pero lo separa del "estilo" de aquéllos, la exuberancia de sus adie-tivos, la sonora redondez de ciertos substantivos de su preferencia (claro está que dentro de la misma búsqueda de la palabra poética que animara a todos los modernistas) y la fuerza de su carácter selvático ("mi verso no se mece colgado de un ramaje con un vaivén pausado de hamaca tropical") junto con la influencia de Nietzsche ("Yo que he sentido al mundo redondo, tal como es, porque incesantemente rodó bajo mis pies") y la insistencia pleonástica del número, en medio de un raudal de símiles y de felinas metáforas a donde lo guían sus gigantescos maestros: los árboles.

La modificación de la corriente literaria peruana que se produce al tiempo de Chocano, nos muestra también una prosa que está cambiando no sólo la prosodia, sino también el ritmo interior de las ideas. Al cuento realista de Clemente Palma sucede una narración colorista, impresionista, cuya figura central será Ventura García Calderón. A la filosofía positiva, la tendencia idealista que preconizara Rodó y cuya repercusión está patente en el Perú de la generación "novecentista", en el pensamiento político y sociológico de Francisco García Calderón, en la concepción nueva de la historia de José de la Riva Agüero, en el doctrinar de Víctor Andrés Belaúnde ;en la crónica, de tonos crepusculares, de Cabotín; en la poesía —*tamizado* Chocano por una suave melancolía simbolista— de José Gálvez y de Luis Fernán Cisneros, quienes, además, insisten en cierto regionalismo poético de color local. Al lado está, Alberto Ureta como un puente al post-modernismo.

En el Perú se produce una combatiente renovación dentro de la revolución estética contra el pasado, que acompaña a cierto sector de los postmodernistas. Agrupados en diversas revistas que van de 1910 a 1916, los "colónidas" (llamados así por la revista "Colónida" que dirigiera Abraham Valdelomar) irrumpen violentamente contra la tradición literaria de los últimos años, se proclaman, en cierto modo, discípulos de Prada y enjuician decidida-

mente aún a los modernistas y novecentistas en ensayos panfletarios, como los de Federico More; en tesis estético-literarias, como las de Valdelomar; en la glorificación de un poeta arrinconado por aquéllos y que traía una nueva tabulación de los valores líricos: José María Eguren. Abraham Valdelomar es el prosador de aquellos años que más ha de influir en las corrientes últimas de la literatura peruana, dentro del impresionismo de sus cuentos dotados de una angustiosa presencia de la Naturaleza, de una inspiración universalista del Perú, de un humor por encima de la melancolía, de un lenguaje depurado. Asimiló y peruanizó a Wilde y a D'Annunzio. Su cuento "El Caballero Carmelo" es el mejor ejemplo que se puede ofrecer de su obra de narrador, donde sopla un viento poético que se patentizara elocuentemente en el tono crepuscular de sus versos. Enrique Bustamante y Ballivián transita también por este camino de renovación que va, en él, del parnasianismo a la poesía de vanguardia. José María Eguren, original figura de la literatura americana, tiene una poesía muy propia, con un simbolismo de pesadillas de sueños, de juegos —las más veces macabros— de niños; ostentando una pureza lírica, una coloración nueva, una vivencia presente y trágica de niño triste, una tendencia a lo sonambulesco, a la palabra fantasmal —que en esto recordaría a Herrera Reissig y a Augusto dos Anjos—, y una prístina nota musical en sus lieder, donde trasporta a la poesía la intimidad de Schumann y de Chopin. A ellos se suma Alberto Ureta —fugitivo del novecentismo— con la tristeza autumnal de los postreros versos de Darío, como eslabón con el modernismo; y al otro lado de esta cadena, César Vallejo con su tremenda angustia metafísica y que va a constituir la base de la contemporánea poesía del Perú. La poesía nuestra de hoy arranca de esa síntesis de modernismo y antimodernismo —búsqueda del lenguaje, por una parte; revolución intelectual, por otra—. Frente a lo sensual y decorativo —pero a la vez rico en emoción auténticamente lírica— del poema modernista, se alzó, primero, la revolución contra el verso, la concretización, el rompimiento con la sensualidad artística, para dar una nueva forma a la poesía, conteniendo un elemento crítico interior y un desborde de la conciencia inquisitiva. Así se llegó a la poesía llamada de vanguardia, que dominó el período que va de la primera guerra mundial a la honda crisis político-económica del 30. En medio del malabarismo poético, de la destrucción de Tzará, de la presencia del surrealismo, del juego de circo y de la presencia onírica, surge un

poeta de la talla de César Vallejo, que completa la gran trilogía peruana de la poesía siglo XX: Chocano, Eguren, Vallejo, en tres notas totalmente diferentes.

Poeta en carne viva, tomando primero las secuencias del simbolismo —“Amada, tú te has crucificado sobre los dos maderos curvados de mi beso”—, para pasar luego por la depuración estridentista de las formas totalmente libres —“Y me han dolido los cuchillos de esta mesa en todo el paladar”—, para terminar en una poesía que, con ritmo tradicional o sin él, con la letanía bíblica o con el diálogo sencillo y simple consigo mismo, nos va a dar uno de los mensajes más conmovedores de la poesía contemporánea.— “Hasta el día en que vuelva, de esta piedra nacerá mi talón definitivo”... “César Vallejo ha muerto, le pegaban todos sin que él les haga nada”... “Amor contra el espacio y contra el tiempo”... “Cuando salgo y busco las once y no son más que doce deshoras”... “Hoy sufrí, solamente”... “Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando pasos y murió de pasión mi nacimiento”... “César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de tí por la garganta”... etc.— La agresividad poetizada, la rumiosa carga de una lírica humanidad, lo metafísico en pugna con lo físico —“Yo nací un día que Dios estuvo enfermo”— lo místico con Dios o contra él; la humildad del hogar andino, la prisión, la lluvia, el mundo todo, puesto al servicio de una poesía del dolor—“Jamás hombres humanos, hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera, en el vaso, en la carnicería, en la aritmética... Jamás tanto cariño doloroso”...—Y esta poesía con un nuevo lenguaje —otro lenguaje nuevo— en que la sintaxis y la prosodia castellanas no bastan y es necesario pasar por sobre ellas, en inexpresibles giros, para transmitir estados angustiosos del alma; la contradicción, la oposición de términos sirven para hallar una unidad cósmica, a base de una dialéctica imperfecta, recurriendo a esquemas, a preguntas sin respuesta, a torturas de verbos extraídos de acá y de allá, y al dolor y a la muerte, como fundamentales manifestaciones de la vida: “En suma no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte”.

Al lado de Vallejo quedarán en la poesía del Perú del 16 al 28, los arrestos futuristas de Alberto Hidalgo —vanguardia con elementos del superhombre de Nietzsche— que pueden apreciarse, asimismo, en Alberto Guillén; el estridentismo indigenista de Alejandro Peralta; los polirritmos mecanizados y deportivos de Juan



Parra del Riego; y el ultraísmo del entonces precoz César Miró. Al par que la poesía, se rebela la prosa, que ha iniciado su camino de modificación con Valdelomar y que va afianzando una ficción que significa al par que insistencia en el tema nacional —ya adelantado por aquél y por Ventura García Calderón— una introspección social, una exploración del hombre y de la sociedad peruanas que muestran su fisonomía a través de diversas características regionales. Enrique López Albújar, un escritor antiguo de la generación de Chocano, es sin embargo el nuevo exponente de esa tendencia que encontraría muchos seguidores. López Albújar ofrece, especialmente en "Cuentos Andinos" y en "Matalaché", un tipo de cuento y de novela brutal, fuerte, expresivo, en que se mezclan el interés psicologista de su generación y la insistencia en el tema social. Lo seguirán, por la vía diferente de la manifestación costeña y serrana, José Díez Canseco y Gamaliel Churata. Todos estos valores nuevos de la literatura peruana encontraron, además, un vehículo de expresión en la revista "Amauta", que dirigió José Carlos Mariátegui en aquellos años que van del 20 al 30. Mariátegui es pensador, sociólogo, crítico literario y ensayista notable. Sus obras "La Escena Contemporánea", "Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana", "Alma Matinal" y su revista "Amauta" bastan para señalar su importancia intelectual en el Perú, donde ejerció tanta influencia. Al margen de sus convicciones socialistas, la difusión literaria y la afirmación cultural peruana —"peruanicemos el Perú", es su lema— encuentran en él ancho cauce. Las publicaciones de "Amauta" recogen el pensamiento estético de Mariano Iberico Rodríguez; las nuevas concepciones de la psicología, con intervención del subconciencia, de Honorio Delgado; la poesía ya consagrada de Eguren; el movimiento renovador de las artes plásticas con José Sabogal al frente; el cuento social; y sobre todo la honda preocupación histórica que toma el Perú desde entonces. Consecuencia de esta sumersión en la historia, alimentada tanto por el sentido investigador de los novecentistas y por la renovación literaria de los colónidas, como fundamentalmente por la preocupación social del grupo "Amauta", es la generación histórica peruana de Luis E. Valcárcel, Jorge Basadre, Raúl Porras Barrenechea. Y al lado, la historia y la crítica literarias que mantienen por un lado los nombres novecentistas de Riva Agüero y de Ventura García Calderón, éste francamente impresionista; y por otro, el de Luis Alberto Sánchez, imbuído, como Mariátegui,

de la primacía del fenómeno socio-histórico. José Jiménez Borja señala, ya desde entonces, una especial preocupación por la filología y la lingüística.

#### IV

Prepara el "modernismo" brasileño —que tiene que ver más con el "vanguardismo", que con la escuela modernista hispanoamericana— una tendencia regionalista y una actitud social en la literatura. El color regional, la "atmósfera", dentro de cierto neoromanticismo preside la obra del cuentista Affonso Arinos que insiste en el tema "sertanejo", pero con mayor elegancia en el estilo y menor intento de profundidad que la obra de Da Cunha. Su colección "Pelo Sertao", su "Jacunzos" y su "O mestre de campo", a más de sus leyendas y tradiciones brasileñas tienen que ver mucho con lo que sería el despertar de un nuevo "brasileirismo" dentro de formas puras, artísticas, con persecución de una línea bella. También se considera dentro del "regionalismo" —aunque vaya mucho más allá de eso— a Monteiro Lobato. Es por la aplicación del tema local en su celebrada colección de "Urupés y otros cuentos y cosas". Como ha dicho Otto María Carpeaux, Monteiro Lobato descubrió al hombre del interior del Brasil "descubrió una nueva dimensión de la literatura brasileña, nacionalizándola"; y propició un fuerte movimiento de extensión de la cultura con ediciones de autores del Brasil y con clásicos de la literatura puestos al alcance de los no intelectuales y de los niños. La presencia del "brasileño" en sus cuentos y sus reconocidos recursos lingüísticos colocaron a Monteiro Lobato en el primer plano de la literatura hispanoamericana de las primeras décadas de este siglo; y aunque criticado por los modernistas del 22 tuvo notable influencia en ellos. La poesía regionalista está representada por Catulo Cearense, entre otros.

Lima Barreto es en la prosa de ficción uno de los valores representativos del Brasil y marca un hito en la línea novelística de ese país. Si Alencar significó la actitud romántica y Machado el realismo, Lima Barreto anuncia el neo-realismo con la presencia de elementos y caracteres de la baja clase media, dentro de una intencionada literatura social. "Recuerdos de Isaías Caminha", "El Triste fin de Policarpo Quaresma" o "Vida y Muerte de Gonzaga" señalan una nueva expresión novelística, que tiene que ver mucho con las tendencias últimas de la literatura. De allí que

abandonado por los impresionistas y simbolistas, la crítica posterior volvió a serle totalmente favorable. Hoy, al hacerse ediciones de sus obras completas y al presentársele en la Cátedra de Estudios Brasileños en París como un maestro de la prosa de su país, se está reconociendo su valor fundamental; valor que ahora se considera igual a la de los otros dos novelistas citados del siglo XIX. Alencar presentó el campo y la tradición, en personajes heroicos; Machado: la ciudad y los caracteres del nacimiento de una burguesía capitalina —roto el sistema esclavista—; y Lima Barreto entró al medio y bajo mundo, para ofrecernos el cuadro ya doloroso de la vida dentro de los caminos de los fracasados y de los necesitados, que prima en las tendencias sociales del neorealismo.

Graza Aranha era un rebelde; pero especialmente un rebelde en materia estética. Y si Lima Barreto ofreció el material de su sentido íntimamente revolucionario-social para la transformación de las últimas generaciones literarias, Aranha lo hizo en el campo de la modificación sustancial de la forma y de la actitud. Su "estética de la vida" anuncia una posición filosófica y su "Canaan" es una obra de ficción dentro una intencionada lucha por destruir la tradición romántica y realista. Así es como pasa, en un momento excepcional, a presidir el movimiento de liberación artística que significó la acción de los escritores y plásticos de los años que van del 20 al 30 en el Brasil.

Es dentro de la segunda generación de simbolistas brasileños donde van a producirse los gérmenes de esa revuelta literaria —que hemos señalado— del presente siglo. Corresponden aquellos más o menos, a los post-modernistas hispanoamericanos, con cierto velo de tristeza —el otoño de Darío— y lento paso a la reacción contra las formas tradicionales del ritmo y de la rima. Olegario Mariano, Alvaro Moreira, Onestaldo de Pennafort, Manuel Bandeira, saben de la poesía de Samain y unen a la forma elegante, la intencionada inteligencia sutil. Gilka Machado, en cambio, tiene una pasión sexual, ardiente, como las eróticas hermanas hispanoamericanas, las Delmira Agustini del post-modernismo. Ronald Carvalho, a más de poeta intenta hacer ya una nueva historia de la literatura brasileña; y se suceden los ensayos regionales —dentro del campo de Monteiro Lobato— a lo Alcides Maya, mientras prende en la juventud literaria de los años cercanos al 20 una inquietud nueva, más allá de las fronteras, y de la que es ejemplo la erudición polifacética y la preocupación por la

literatura de la América de habla castellana de Silvio Julio; al par que se forma una tendencia filosófica de la que es iniciador representativo Farias Brito; y, por otro lado, una inmersión en el folklore nacional como el caso típico de Renato de Almeida.

Pero es solamente a partir de la Semana de Arte "Moderna" de Sao Paulo, en 1922 que se hace viva y presente la revolución artístico-literaria. La presencia de un contenido artístico nuevo —en las artes plásticas y temporales— refleja por aquellos años el espíritu de descontento, quiebra de valores y crisis de la cultura occidental que sobrevino con la primera guerra mundial y que se manifiesta violenta y rápidamente en el Brasil de entonces. Pero —claro está— que a la vez influye en el movimiento, la preocupación etnológica y folklórica que encauzaron Nina Rodríguez y Arthur Ramos. La adhesión de una figura, ya antigua, como Graza Aranha, pleno siempre de sentido renovador, dió al movimiento bandera. No cabe duda que los leaders fueron los Andrade: Mario y Oswaldo. El primero apuntó esencialmente a la modificación del lenguaje, con la utilización del folklore; y su "brasileirar el brasileiro" era una aplicación de esa manifestación de unificación del lenguaje de todo el Brasil, dentro de una sensibilidad nueva, de una expresión audaz y sin embargo fría, olímpica, como mirada desde arriba, pero correspondiendo a la literatura de vanguardia, elíptica, rota, desmenuzada, con que se destruyó la retórica anterior. Fue, por supuesto, una poesía todavía de trapezio, de juego, de crítica destructiva de la anterior. Oswaldo fué "la pieza central del movimiento" —según declara Raúl Bopp, otro de los nuevos valores surgidos entonces— en lo que representaba la renovación antiburguesa, en su insistencia en el juego poético, en el chiste crítico —¿Dadá?—, en la burla tácita o expresa del pasado literario, unida a cierta "filosofía" superficial que se resume en tendencia a la plena libertad.

El modernismo fue ya un vivero de poesía. El grupo "Antropofagia", el más extremo en la destrucción, mostró a Oswaldo Andrade, a Antonio Alcántara Machado, al citado Raúl Bopp. El grupo "Festa", con interesante proclama literaria, ofrecía en Río de Janeiro el magnífico mensaje de Tasso de Silveira; Cecilia Meirele estaría allí, así como Murilo Araujo, etc. El "nacionalista" mostraría a Menotti del Pichia —ya antes poeta de exitoso regionalismo en "Juca Mulato" que aplica a un pleno vanguardismo brasileño— y a Cassiano Ricardo. También estarán los que pasaron el "Rubicón" del simbolismo: Ribeiro Couto —"de lo trágico cotidia-

no", al decir de Bustamante Ballivián—; Ronald Carvalho, que diría: "Cada uno de nosotros es un instrumento por donde pasa la corriente de la vida" y que se abre en hermosas páginas sobre América, "Toda América"; Guilherme de Almeida, poeta esencialmente exterior, de preciosísimo juego poético: y Manuel Bandeira con su desalentadora juguetería, con la fuerza neoromántica de sus recuerdos esquematizados, dentro de evidentes formas nuevas donde se percibe una risa fina por sobre la vaciedad de las cosas, el humor superando cualquiera frustración. Y los más jóvenes, como Drummond de Andrade, intelectualizando ese humor y ese esquema lírico, dentro de profundidades lógicas, con una visión escéptica de la vida y de la humanidad, que trata de superar, y que nos llevaría a una comparación con los grandes renovadores de la poesía hispanoamericana —llámense César Vallejo o Pablo Neruda—. La transformación sonambulesca, féerica de Jorge de Lima, al par que la utilización que hace del folklore, desde el "mundo de su pequeño imposible" pasando por su negra "Fuló" hasta la amplitud de su "Tiempo y Eternidad". Este último escrito en colaboración con Murilo Mendes, quien de un juego poético inicial se transforma en el poeta de la dialéctica de los contrarios, dentro de una poesía cristiana, con el saboreo de la palabra que se declina en sucesión de derivados dentro del poema. Hay que reconocer que toda la poesía modernista brasileña hinca más en el lenguaje y en la lógica, no bajando a los tremendos mundos interiores, no haciendo teoría del sentimiento, no llegando al balbuceo existencialista del dolor, ni, por otro lado, a la crisis orgiástica o mística. Es una poesía de línea. Existe una conciencia del sentido grave de la vida, pero se manifiesta en unas pocas líneas escépticas o en una jugosa burla, en una mueca a lo Charlot. "El clima general era de amargura cotidiana y el patriotismo se revelaba bajo las formas de lo pintoresco geográfico y social", dice Manuel Bandeira. El tono está marcado por la "Negra Fuló" de Jorge de Lima, singular figura que une a la poesía regionalista y modernista, un intenso conflicto resuelto en forma poética.

La significación de Bandeira como poeta representativo del Brasil reside en su obra y en su vida, aunque pretendan los puristas que nada hay que extraer de la biografía de los autores en el análisis de la realización literaria. Bandeira, estudiante de arquitectura ve truncada su carrera por una cruelísima dolencia, que se ve sarcásticamente retratada en su poema "Pneumoto-

rax": "Nao. A unica coisa a fazer é tocar un tango argentino". Venciendo los meses y los años terribles, se inicia en la Literatura, escribiendo primero algunos cuentos, como el presentado a un concurso en 1910, bajo el seudónimo de Zée Félix Cocadinha. En 1917 sale ya su primer libro de poesía dentro de las tendencias simbolistas en boga. Se titula "La Ceniza de las Horas" y sus poemas datan desde 1906. En él dice: "Eu fazo versos como quem chora"... "eu fazo versos como quem morre". En "esos versos de angustia, la vida corre por los labios dejando un acre sabor en la boca" a decir del propio poeta. El era "bien nacido" y "fué feliz como los demás" cuando era "pequeño", pero después vino su "mal destino" e "hizo de él lo que quiso". Por supuesto que detrás de la trágica anécdota había el respaldo de una poesía lograda plenamente, que despertó de inmediato la atención de la crítica literaria de su país. Y vino dos años después "Carnaval" con un nuevo y señalado éxito, mientras el poeta se afirma en la vida, detrás de su tremenda lucha con la muerte. En Bandeira asoma desde entonces aquello que le es característico: su tono entre zumbón y desalentado, la fuerza "neo-romántica de sus recuerdos esquematizados" que ya he señalado; "una risa fina por sobre el vacío de las cosas; el humor superando cualquiera frustración". En "Carnaval" Bandeira está ya utilizando, además, "nuevas formas", está rompiendo la costra del pasado poético del Brasil, pero aún perdura su franca filiación simbolista. Sobre esos dos primeros libros, nuestro poeta Enrique Bustamante y Ballivián, decía: "Con la influencia de Antonio Nobre, el gran poeta portugués que tan grande la tiene en el Brasil, se nota en él la de Baudelaire. Su lirismo ha evolucionado de su primitiva manera sentimental hacia orientación personal en que la amargura pesimista se hace canto y belleza". Habría que añadir a Bustamante que además encontramos a Verlaine entre los poemas de Bandeira: "Oh meu Carnaval sim nenhuma alegríal...".

"El Ritmo Disoluto" está marcando el paso a la revolución poética que trajo el llamado "modernismo brasileño". A la eufonía del poema sobre "Las Campanas", Bandeira opone la libertad absoluta de su "Balada de Santa María Egipcíaca"; a la melancolía: "cuando perdieras el gusto humilde de la tristeza", la simplicidad feliz de un "cielo todo estrellado"; al regusto en los nocturnos y al lirismo de Mozart, Schumann, Haydn, propio del simbolismo, las expresiones populares de los "aguapés" y de los

"bote-bate bite-bite". Y el acentuado giro lírico descriptivo de su poesía: "Y en torno del hombre locuaz los chicos pobres hacen un círculo inamovible de deseo y espanto".

Los temas de la post-guerra —década del 20 al 30— asoman en su integridad en el libro "Libertinaje" —libertinaje poético— donde ya en franca influencia surrealista y con las piruetas de Cocteau, Bandeira utiliza "jazz-band", "cocaína", "amiel", "maría bashkirtseff" al lado de "terza feira gorda" o "sangueres misturados". Allí ya está harto de todo "lirismo comedido" de "lirismo bien educado" y del "lirismo que va a averiguar en el diccionario el cuño vernáculo de un vocablo". "No quiero saber más del lirismo que no es libertad", añade. La permanente simplicidad "aterradora" de Bandeira estará en el "puerquito de la india" que fué su "primera enamorada", en el ángel de la guarda "moreno, violento y bien brasileño" que le acompañó cuando murió su hermana"; en los humildes vendedores de baratijas que ofrecen "juguetes de a centavo"; en la "Macumba del Pai Zuzé" cuando "la sangre de la blanca se convirtió en agua". El lirismo "descriptivo" en "Mangue", en "Belem do Pará" y sobre todo en el inmortal poema "Evocación de Recife", así como en "Nocturno de la Rua da Lapa". Allí también en "Libertinaje", fué que Bandeira inventó su país ideal de Pasárgada, pues aquí no era feliz.

## Biblioteca de Letras

"Vou-me embora pra Pasárgada.

La seu, amigo de rei.

La tenho a mulher que eu quero  
na cama que escolherei.

Vou-me embora pra Pasárgada".

Y siguieron en la poesía de Bandeira sus obras —una tras otra— "La Estrella de la Mañana", "La Lira de los Cincuenta Años", "Bello, Bello", "Opus 10" y fué acentuándose ese carácter de su poesía entre burlona y trágica, entre la pirueta y la evocación.

Aunque la crítica los una a veces, Bandeira y Carlos Drummond son diferentes en muchos aspectos. Bandeira trae un pasado simbolista, que no puede esconder. Drummond es más joven, es un producto directo del "modernismo brasileño". Ya se ha señalado —Mario Andrade entre otros, llamándolo "San Juan Bau-

tista del modernismo"— el papel de "anunciador" de Bandeira. En tanto que Drummond está plenamente sumergido en la nueva manifestación poética del Brasil —o emerge de ella, en todo caso— con pleno sentido dinámico. Como ha indicado Wilson Martínez, Drummond se benefició con la revolución estética, encontró el camino trazado, consolidadas las conquistas; y su poesía no presenta los cambios de línea tan marcados en Bandeira. Drummond hizo una poesía plenamente libre, penetrando a la médula con "inteligente esfuerzo", mientras —aunque lo negara tres veces— Bandeira andaba preocupado por la belleza formal, por encima de todo su versolibrismo. Bandeira es más "sentimental". Drummond actúa con una poesía cerebral, dentro de una proyección más universal, más objetivamente; y al igual que nuestro Vallejo se desdobra con frecuencia, se describe, se habla a sí mismo, como viniendo de fuera: "Anda Carlos!...". "Te acuerdas, carne?...". Desde "Alguna Poesía" hasta "Sentimiento del Mundo", Drummond Andrade fue resolviendo su problema poético. Se inició con un pesimismo sarcástico —igual a muchos otros de los modernistas— ya que el poeta no esperaba nada de la humanidad, ni del orden universal. —"¡Qué siglo, mi Dios!, decían los ratones. Y comenzaban a roer el edificio..."—. Pero luego fue clarificando su pensamiento para llegar a un ordenamiento de la vida, a una concepción que podríamos llamar *optimista*: "por la vida misma, sin mistificación". "El tiempo es mi materia: el tiempo presente, los hombres presentes, la vida presente". Y surge así la esperanza; y la afirmación de una mejor vida futura. Es un poeta con una línea, que alcanza su punto más alto en "Hacendado del Aire", donde su poesía intelectualista ha alcanzado la plenitud. Hay que señalar que pese a esa nota cerebral, la poesía de Drummond actúa también con ternura, envuelta en humor. Por afirmación social que el poeta modernista del Brasil pretenda hacer, no dejará al lado la ironía y aún el chiste; aunque en algunos casos sea para expresar desaliento y en otros para afirmar una posición alentadora. Aún en el momento de expresar que creará una vida futura, Drummond juguetea: "No distribuiré estupefacientes, ni cartas de suicidio; no huiré para las islas, ni seré raptado por serafines...". A veces parece acercarse a Vallejo —intensamente— pero su actitud entre risueña y seria, lo aparta: "Cuando nació un ángel tuerto de esos que viven en la sombra, dijo: Anda Carlos, a ser "gauche" en la vida... "mundo, mundo, vasto mundo, si yo me llamase Raimundo, sería una



rima, no sería una solución. Mundo, mundo, vasto mundo, más vasto es mi corazón...".

En medio de ellos, Cecilia Meireles es la voz grave de la poesía. Está en ella el vino viejo y tradicional, el cielo del Mediterráneo y una honda transparencia poética. Cecilia Meireles es una nota de clavicordio y a la vez una fresca mañana en el trópico. Cuando en 1922 se produce la revolución modernista en el Brasil, con influencia de juguetería de vanguardia francesa y a la vez con tendencia a "brasileirar" la poesía brasileña, que hemos dicho ya, Cecilia Meireles bajó a buscar las raíces orientales de la cultura portuguesa. Penetra en ese mundo antiguo y siempre nuevo del bosque y del mar, para luego, absorbida la cultura occidental, expresarse en un lenguaje universal —se ha dicho clásico— con la austera y serena voz que señala la auténtica poesía. "Nunca mais e Poema dos Poemas", en 1923, señaló esa presencia original de la poetisa que, aunque caminara por las nuevas formas, parecía tener una expresión con noble pátina de antigüedad.

Y oyendo el viento, siento, siento  
la noche como un laberinto  
envolviendo mi cuerpo extinto.

"Grave y austera" la había bautizado Andrade Muricy. La pulcritud de su técnica poética señalaba el interesante aporte de que este esmero no era en desmedro de su profunda vena lírica. En medio de una poesía que ostentaba caracteres de superficialidad por su intento de juego, de poema-chiste, Cecilia Meireles oponía su "clásica" versión de una realidad integral, con trascendente manifestación de humanidad. Se acercaba así a los enunciados del grupo "Festa", capitaneado por Tasso de Silveira, pero se alejaba de ellos al no tratar de hacer vivir la parte luminosa de la realidad brasileña, sino proyectándose, desde un comienzo, hacia un plano universal. Extraídos los zumos de una viejísima lírica hindú, navegó también por el mundo homérico, con muy profundos rastros de Nausicaas y Calypsos, para encontrar, después, el hilván que une a provenzales y petrarquistas con renacentistas españoles y portugueses, que más tarde tuvieron eco en los "arcades" brasileños del siglo XVIII. Sus descripciones de viajes, aparecidas en "Diario de Noticias", nos enseñan por ejemplo, una calle o una fuente de la vieja Italia, una biblioteca fran-

cesa, con Ronsards y Valerys; unas conversaciones recogidas en Turquía o Egipto; una antigua casa flamenca, un portón andaluz o un seco pueblo manchego; una fiesta de antigua y permanente luminosidad en Lisboa. Y sus poemas —que tienen en muy contadas veces ese reflejo tan señalado de pasión erótico-maternal de la poesía femenina latinoamericana— ostentan —en cambio— un resumido conocimiento del mundo, pero vertido a nueva voz, con una moderna dimensión de la poesía. Es una emoción pura:

Yo no tenía este rostro de hoy,  
tan sereno, tan triste, tan delgado,  
ni estos ojos vacíos,  
ni este labio amargo.

dice en "Retrato"; y en "Cuerpo en el Mar", manifestará:

"Agua densa del sueño, ¿quién navega?  
Contra las auroras, contra las bahías:  
barca inmóvil, estrella ciega,  
golpea el viento en la vela y no la arquea...

Maestra, como Gabriela Mistral, desde la juventud, no prolifera en cantos de ronda, aunque algunos tenga, como los que aparecen en "Crianza meu amor". Madre en la realidad, no vuela su instinto maternal en la poesía, que conserva una altura prístina y una severa línea intelectual en la que hay, sin embargo, una delgada sensibilidad herida.

"En medio del mundo hace frío,  
hace frío en medio del mundo,  
mucho frío".

Trae dentro de su canto un depurado mensaje de poeta, que es, para ella, "siempre hermano del viento y del agua". —Deja su ritmo por donde pasa" y pone sus sueños en navíos que cruzan encima del mar"; pero después "abre el mar con sus manos", queriendo hacer su "sueño naufragar"—. Canciones: —porque la poesía es canto" canciones de navegador, canciones de la onda, de la arena, de la alta noche, de "tarde en el campo"; y excéntricas canciones donde "procura espacio para dibujar la vida". El simbolismo supervive hasta ahora y en Cecilia Meire-

lles se aprecia con toda nitidez, en el fuerte impresionismo de todos sus poemarios:

“¿Quién toca piano bajo la lluvia  
en la tarde turbia y despoblada?  
¿De qué antigua, límpida música  
recibo la memoria apagada?”

En una poltrona “yace junto a la ventana abierta”. Ve “árboles, nubes y la larga ruta del tiempo, descubierta”. La “lluvia interfiere en la música”.— “¡Tocan tan lejos!”—. Y en un día turbio se mezclan “piano, árbol, nube, siglos de melancolía”. Podría parecer una poesía pesimista, pero está alimentada por raíces vitales en la alta confianza que guarda, en la humanidad, en el espectáculo del universo y en la superación de toda frustración por la propia poesía:

Eu ando sozinha  
ao longo da noite:  
Mas a estrela e minha...

Los últimos éxitos de Cecilia Meireles están señalados por el “Pequeño Oratorio de Santa Clara”, por el “Romancero de la Inconfidencia”, y por ese acierto de poesía en prosa que ha titulado “Giroflé-Giroflá”, donde hay una íntima y simple nostalgia, una suave melancolía de las cosas más usuales, más vividas. —“la vida va siendo llevada lejos, como un libro que tristes querubines contemplan resignados”—

La filología, la etnología y la apreciación social convergieron en los años del modernismo hacia una novela en la que, al lado de la revolución social, estaba sin embargo un como encantamiento poético y una atmósfera local. Es el cuento y la novela nordestinas, que priman entonces. Graciliano Ramos es —tal vez— el más impresionante de estos novelistas que, por encima de ser regionales, tienen un sentimiento universalista del dolor humano. “Vidas Secas” es un desgarrador documento —dentro de un estilo conciso, y con una concreción de caracteres— de una familia escapada del hambre de los sertones norteros; con la embrutecedora vida de los padres que van impulsados por la sequía a donde puedan escapar de su medio y hasta de sí mismos. Igualmente tienen un nuevo y singular valor: “Caetes”, “San

Bernardo", etc.: Y así también "Las Memorias de la Cárcel", con su carácter autobiográfico, es una nueva muestra desgarradora de la condición humana, que ya se expone en las anteriores. José Lins do Rego ofrece, por su parte, emotivos cuadros de la vida rural en su "Menino de ingenio". Y Jorge Amado, novelista de Bahía, une, asimismo, dentro de una novela altamente poética, la realidad brutal de la vida de los pescadores y de los habitantes de las partes bajas de la ciudad, al lado de la esperanza —entre mágica e histórica— de un mundo mejor. Puede figurar al lado de ellos: Rachel de Queiroz. Posteriormente el regionalismo y la nota social pasan del nordeste al sur en la obra de Erico Veríssimo.

El modernismo del Brasil está también en la crítica, y el estudio filológico. En la crítica encontró nombres como Tristán de Atayde, como Sergio Millet, como Sergio Buarque de Hollanda, como Augusto Mayer, también poeta y estudioso del folklore del Sur. Y se fundaron instituciones y revistas filológicas...

1930 es un año clave en la vida de los pueblos americanos. La crisis económica, que se había iniciado un año antes en Estados Unidos, repercutió hondamente en todo el Continente y se sucedieron a los males económicos, las revoluciones y cambios radicales de gobierno —incluyendo al Perú y al Brasil— a la vez que fermentaba una inquietud social y surgían en todos los países cuadros de investigadores de las ciencias sociales y políticas. Se afianzaba un predominio de aquellas ciencias sobre la literatura y las artes plásticas. Y si no un predominio, una decisiva influencia de aquéllas sobre éstas. Por supuesto que el brote de un arte social —incluyendo la literatura— no nació por generación espontánea. Desde el fin de la primera Guerra Mundial se venía aceniando la destrucción de una tradición artística —cuyos ejemplos están en las distintas manifestaciones de la literatura de "vanguardia" y en el "modernismo brasileiro" —con la posición antiburguesa cuyo más pronunciado leader vimos, era en el Brasil, Oswald de Andrade. En el Perú: Vallejo; Peralta y los poetas indigenistas; Hidalgo; Alberto Guillén, están nutridos ya de una emoción humana, ya de una postura antisocial —contra la sociedad reinante—, ya haciendo de la poesía trinchera, asam-

blea o disparo, con una manifiesta resolución antitradicional en todos. Mariátegui y su revista "Amauta" habían creado un fuerte movimiento de renovación del arte; y el "indigenismo" en la Literatura, la Pintura y la Escultura —allí recogido— significaba, junto a otras manifestaciones, una verdadera revolución. Crecía, en tanto, nuestra generación histórica: Luis E. Valcárcel —"Tempestad en los Andes", "Del Ayllu al Imperio", etc.—; Jorge Basadre —"Se han sublevado los Indios", "Perú: Problema y Posibilidad", "La Iniciación de la República", etc.; Raúl Porras Barrenechea con sus investigaciones del nacimiento del Perú, de la fusión conquistadora, de la investigación prolija de los cronistas españoles, mestizos e indios; Luis Alberto Sánchez con el estudio de los grandes personajes de nuestra Literatura —particularmente Manuel González Prada— y la apreciación de aquélla como un producto de la cultura; marcaban el paso hacia una renovación de las "metas" intelectuales. En el Brasil —consecuencia de la iniquidad reinante— el modernismo toma un sentido "geográfico" y "folklórico" después de los primeros escándalos para asustar a la burguesía; y la obra de Roquette Pinto, de Arthur Ramos, comienza a dejarse sentir en serios investigadores de la antropología, la etnología, el folklore. Gilberto Freire trata de explicarse el por qué y el cómo de la sociedad brasileña. En la pintura se acentúa el descubrimiento social —José Sabogal, Julia Codesido, en el Perú; Portinari, Di Cavalcanti, en el Brasil— con una explotación de temas indígenas o regionales, en función de la actividad trabajadora, o con la tendencia a universalizar el tipo local recogiendo, por otra parte, las fuertes transformaciones que en la plástica se operaban en la Europa de la post Guerra Mundial N<sup>o</sup> 1. (La revista "Bolívar", fundada en España por el peruano Pablo Abril de Vivero transmitía, desde allá, las nuevas orientaciones literarias con la colaboración de César Miró, de Xavier Abril, de José Díez Canseco, etc.).

Conviene citar en el campo poético de ambos países dos movimientos o generaciones ya presentes al momento de la ebullición de la crisis. En el Perú se puede hablar de una generación poética, cuya aparición señala Estuardo Núñez —ensayista de la misma— alrededor de 1926 y que representa un intento purista de la poesía. Es decir —esquivando el problema político en sí— buscar la nota poética en la palabra misma, superando todo límite impuesto por la realidad, desprendiéndose de la fuerza temática. "En tu sueño pastan elefantes con ojos de flor// y un

ángel rodará los ríos como aros"... decía Carlos Oquendo de Amat, tal vez si el más puro y delicado representante de este nuevo instante, separado después de su grupo que habría de nutrirse de la poesía española del 20, especialmente de Jorge Guillén y de Pedro Salinas en una vuelta al "orden poético". De Guillén podrían haber tomado la definición de la poesía pura, que repite el propio Núñez: —Método fenomenológico—. Después de Oquendo, o mejor dicho al lado, habría que citar a Enrique Peña, de una depurada estilización, en que el influjo de la sensibilidad da a la poesía una nota de trasparente emoción. "Cinema de los Sentidos Puro" o "Elegía a Becquer y Retorno a la Sombra" nos muestran al poeta cristalino, que ha hecho de animales pequeños y de colores una nueva fantasía que recuerda a José María Eguren, pero tamizado por la perfección formal de Pedro Salinas, o mejor, trasbordado a una nueva hora o estación poética con un paisaje creado por él: "Era un niño robado para un circo, ovillado de miedo en el silencio// y de improviso encuentro a mis hermanos en un paisaje de oro...". Tal vez si el más original y sinembargo el más formalista de los poetas de ese grupo sería Martín Adán, iniciador del antisoneto en el Perú: —"En el steamer de un Capstan que humea los añiles// y por islas de vidrio que se apartan a nado..."— que fue encontrando su lenguaje, su amplísimo lenguaje, para la producción de una poesía que se iba tornando abstracta. Sus últimas composiciones son conjunción de palabras independientes unas de otras, pero que tienen cada una extrañas profundidades. Es uno de los mejores manejadores de la lengua castellana en el Perú y él se considera antes que un poeta "un gramático". Poesía gramatical la suya; y, sinembargo, qué extraña sensación de angustia se percibe detrás. Porque Martín Adán es —excluido Vallejo— el más tormentoso de los poetas de las últimas generaciones: —"Todo me es igual, Aloysus Acker, // sólo tú me eras idéntico."...— Xavier Abril, nacido bajo las ondas del surrealismo, más cosmopolita que los anteriores, pasa por la emoción social que impregna el fondo de su poesía hermética, y luego se le ve aparecer, con un lenguaje propio, dentro de cierta entonación clásica que habla claramente de sus preferidas lecturas hispánicas. De "Taquicardia", publicado en 1926, y "Guía del Sueño" a "Descubrimiento del Alba", pasando por el interesante momento de "Difícil Trabajo", se percibe una honda actividad interior —con atrevidas imágenes, no exentas de sensibilidad— que desemboca en alta poesía, donde hablan

voces del siglo XIV y XV contemporizadas, y que puede verse, por ejemplo, en la "Elegía oscura en el viejo tono de Jorge Manrique": —"Se lastiman los olvidos// qué apenados, qué dolidos.// Los ensueños dormidos// !tan queridos;..."— La forma tiene en los tres últimos una indudable importancia, que no se vislumbra en Oquendo, sin que deje de percibirse la ingenua sensibilidad de Enrique Peña, la penetración intelectualista de Xavier Abril y el escepticismo de Martín Adán. En la misma línea de ellos debe figurar Ricardo Peña, poeta y autor dramático, cuya última estación poética estuvo signada por el neo-romance de García Lorca. Y también figuran, al lado o al frente, los surrealistas de esa misma generación, Emilio Adolfo Wetsphalen —con andamiaje filosófico— y César Moro —más juguetería cínica—, muerto éste últimamente, y ambos citados tan elogiosamente por Perret en una de las entrevistas concedidas durante su última estancia en el Brasil.

En el campo de la prosa destacan ya en aquellos finales de la década 20 al 30, Aurelio Miró Quesada S., correlativo a la poesía de ese tiempo en la visión clásica de sus viajes, en la apreciación del arte por el arte y en la crítica ordenada y serena de la literatura española y peruana; Héctor Velarde, un genial humorista, que va de su profesión de arquitecto a la de irónico crítico de la sociedad del presente, con una enorme facilidad expresiva; y un conjunto de cuentistas que oscilan entre la prosa "vanguardista" y la de tesis social que crearían principalmente César Vallejo y César Falcón.

A aquella manifestación poética peruana debería corresponder lo que en el Brasil se llama la segunda generación modernista. Pero otros signos la acompañan. En ella más que la depuración de la forma y el encuentro de la palabra propia, se percibe una reacción contra la primera generación modernista. Un intento de darle substancia, fondo, sensibilidad humana. Un querer ultrapasarse el lenguaje, la filología brasileña, la anécdota escéptica y el inteligente silogismo, con nuevas voces que hablen de nacimiento, de amor sacro y profano, de muerte. Es así como Augusto Federico Schmidt reacciona con su obsesión de la muerte: —"Querro morrer de noite, as janelas abertas, os olhos a fixar a noite enorme"... "E tudo adormecerá, as cabezas voltadas para o abismo"...—, con su "eco de los versículos severos de los profetas judíos", que dice Manuel Bandeira, donde tremola su bandera la calamidad, sin que el mundo se desmenuce como en

el chileno Pablo Neruda o se derrumbe entre los alaridos rojos de la poesía del otro Pablo chileno, el de Rokha. Es sí un martirio, un buscar la sombra, en función de neoromanticismo, un renacer del mar con toda la universalidad de la angustia, o del sueño. Vinicius de Moraes es el otro poeta representativo de ese momento de reacción por los temas trascendentales. En él se percibe una fuerte incitación sensual que choca con el mundo del espíritu. Es un poeta humano, cargado con la lucha del sexo, que se manifiesta, por ejemplo, en su poema "Rosario". La influencia del amor carnal perdura en él hasta ahora en una poesía que trata de ser la de cantor popular —le seducen el cubano Nicolás Guillén y los españoles Alberti y García Lorca—, donde surgen "las mocinhas de Botafogo" o el pecado rondando la playa de Copacabana. La escéptica nota, el jugo materialista y la canción social brotan en su poema "El Día de la creación". La técnica verbal, dentro de una excitación imaginativa formulada por el surrealismo, volvería a surgir en Alphonsus Guimaraens Filho.

Esa segunda generación modernista, cuyo más connotado crítico es Alvaro Lins, puede contar con novelistas como Erico Veríssimo que ha pasado del regionalismo del Sur a una novela con influencia norteamericana. Narradores como Orígenes Lessa, de tendencia autobiográfica; como Márquez Rebello, en un regreso a examinar mayormente el ente hombre y la sociedad con el punto de vista universalista de Machado de Assis, pero, claro está que, con el lenguaje múltiple y entrecortado y la sucesión de imágenes de las últimas generaciones literarias. Asimismo, estaría Lucio Cardoso, con penetrante análisis introspectivo; y Josué Montello, con inquieto buceo psicológico y con tendencia a la ironía machadiana, a más de su reconocida labor de ensayista.

Pero especialmente han alcanzado éxito publicitario el novelista mineiro Ciro dos Anjos, con sus grandes paneles de la sociedad provinciana actual y Guimaraes Rosa, con un léxico propio, totalmente revolucionario, que ha creado múltiples dificultades de interpretación y concitado las más variadas opiniones.

La investigación y el "retrato" de grandes figuras de la cultura brasileña cuentan grandemente en Raimundo Magalhaes Junior que se dedica también al teatro nacional. Antonio Callado trabaja en la novela, el ensayo y asimismo en el drama, como Adonias Filho, que a más de crítico incursiona en la actividad dramática. El Teatro se desenvuelve, así, mayormente en las últimas décadas, con tendencias que arrancan de Pirandello acá, pero



con gran insistencia en el cuadro social. De gran interés: las tragedias de Nelson Rodríguez y las comedias de Guilherme de Figueiredo. Se afianzan compañías de alta comedia y drama, incluyendo en el reparto nombres de autores jóvenes del Brasil. Y como interesante corriente teatral surge, inquieto y fino, el espectáculo para niños.

Conviven estos escritores del segundo momento modernista con la enunciada generación del 26 peruano y con la que vendría a adquirir plena carta de ciudadanía diez años después —1936—; y se injerta su acción en los jóvenes que aparecen entre 1940 y 1945, en ambos países. En el Perú de los años que corren entre 1930 y 1940, la literatura está predominantemente influenciada por la agitación social y política. El cuento ofrece, cada vez más el tema nuestro, con palpitantes estudios de la realidad nacional, desde Fernando Romero hasta José María Argüedas, este último el mejor exponente del cuento peruano en la llamada generación "Palabra", por la revista que le sirviera de vehículo de expresión en los años 1936-37, y uno de los representativos prosistas del Perú contemporáneo. En él se trasparenta el mundo andino peruano, sin irlo a buscar o copiar, sino emergiendo puro y desde dentro, como podía verse ya en los primeros cuentos de su colección titulada "Agua". Antes que una predilección folklórica lleve a otros escritores a desvirtuar las verdaderas esencias del cuento o la novela, Argüedas hizo emocionada y profunda prosa de ficción. Esta "asimismo" se desenvuelve por aquellos años, con caracteres y tramas de la selva, en Arturo Hernández; en la inteligente presentación de Rosa Arciniega —con fuerte tendencia política—; en el expresionismo de María Rosa Macedo; y sobre todo en el logro exitoso de una narración colorida en Ciro Alegría. Su novela-poema "La Serpiente de Oro" y su magnífica "Los Perros Hambrientos"— tal vez si la mejor novela peruana —lo señalaron ya; pero sólo alcanzó definitiva consagración con "El Mundo es Ancho y Ajeno" en una prosa que resuelve el fondo social y la hermosa contextura del estilo.

Dentro de la generación "Palabra", José Alvarado Sánchez y Carlos Cueto recogieron aún el momento poético del grupo anterior; pero con el impacto que la renovación social hacía en ellos, tuvieron un tímido esquivo a la publicación. El primero ha silenciado su voz poética desde hace tiempo; y Carlos Cueto ha entrado decididamente en la especulación filosófica. El que ha seguido cultivando la poesía dentro del grupo "Palabra" es ATV,

quien trató de amoldar la imaginaria— la metáfora y la corriente onírica contemporánea— a una literatura que expresara ya en la forma libre o en la tradición del verso —conforme pidiera el propio desarrollo poético— el cumplimiento de un mensaje ante la sociedad y su aproximación, así, a los demás, rompiendo el círculo del monólogo y la intimidad hermética. "Ingreso Lírico a la Geografía" ya lo anunciaba: "poesía no de yo, sino para nosotros"; y ha continuado dentro de cierto descriptivismo lírico y de un cosmogónico sentimiento materialista en "Poemas de Muerte y Esperanza" y en "Camino de Poesía": para llegar a los Poemas en Río de Janeiro que ha titulado "Estación y Extasis".—También ha trabajado en el ensayo a través de diversas obras que culminan en su tratado de Literatura Peruana, con efectivas bases de sustentación histórico-social. Y de su prosa de ficción está la novela "Búsqueda", también con impacto del hombre y de la sociedad actual. Alberto Tauro, de conformidad con la época, trabajó intensamente en el estudio de los factores sociales, en la penetración histórica, en la influencia de ésta sobre la literatura. Puede hablarse con él de un nuevo grupo histórico en el que lo acompañan, investigadores como Ella Temple, Carlos D. Valcárcel, etc. Al lado de los componentes de "Palabra" colaborando con ellos, estarían poetas como Manuel Moreno Jimeno, con una poesía entrecortada, breve, apostrófica; Luis F. Xammar, que fué hacia una poesía menor bucólica-indígena (llamada cholista, o mestiza), entre otras manifestaciones de su clásico temperamento equilibrado, que se expresó también en el ensayo y la cátedra, antes de su muerte en un accidente aéreo; y José Alfredo Hernández, en el que superviven, más que en los otros, el "ultraísmo" de Vicente Huidobro y el "imaginismo" de la poesía surrealista. Preferentemente —con algunas excepciones— la literatura peruana de los años del 30 al 40 trata de afirmar valores propios, pero dentro de un concepto de renovación social, en una serie de ensayos sobre arte, sociología, literatura, filosofía, que llevarían a expresar que "trató de hacer una síntesis del academismo universitario del novecientos, de la renovación estilística de "Colónida" y de la inquietud social de "Amauta".

Los años de la literatura peruana entre el 40 y el 50 nos llevan —en medio de la segunda Guerra Mundial— a una preponderancia del campo poético y parece que se acercaran más los grupos de ambos países —Brasil y Perú— dentro de lo que podemos denominar *neomodernismo*. Claro que Vallejo y Neruda

influyen en los pasos de estas generaciones últimas del Perú, pero se les nota —retomando el carácter del 20 al 30— interesados en una pesquisa de fórmulas y palabras que significan una insistencia en la retórica. Volviendo a los perdidos hilos de Mallarmé —una poesía de palabras— pero recreándose en la nostálgica lección de Rimbaud; estremeciéndose con el lírico mensaje de Rilke —a quien reverencian— pero perdiéndose en los dédalos de la poesía intelectual de Eluard y nutriéndose de todas las modificaciones de *última hora* de la poesía francesa, los poetas peruanos volvieron a una "desinteresada" búsqueda de la belleza. Después del rápido paso de Carlos Alfonso Ríos, —influencias de Neruda y Vallejo— siguieron Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren —adaptando maneras de Baudelaire, de Rimbaud, de Holderlind, de Eluard; y más tarde de Quevedo, de Jorge Guillén y de Salinas; y también de Martín Adán, de Enrique Peña y de Xavier Abril —trabajando por una poesía de muy buenos resultados y de un común denominador de éxito. Salazar ha colaborado, además, activamente en el renacer del teatro peruano, junto con Raúl Deústua —de influencia existencialista—, Percy Gibson, Juan Ríos, Roca Rey, y otros. Al mismo tiempo que aquellos poetas, empujados por algunos de los mismos elementales principios retóricos, pero con emoción telúrica, con fuerza geográfica, surgirían Luis Nieto o Mario Florián; con preocupación del "factor nacional" —estremecidos por la voz de Vallejo— como Julio Garrido Malaver, Gustavo Valcárcel y Manuel Scorza. Entre uno y otro lado, Juan Ríos realiza una activa labor poética, con fuentes clásicas a la vez que con la presencia del agonismo del hombre de hoy. También su drama está lleno de afirmaciones de esta lucha.

La generación del 45 en el Brasil parece haber caminado bajo iguales signos a los poetas peruanos de aquel tiempo en el Perú citados en primer término: "carácter experimental", "valorización obsesiva de la pesquisa formal, deprecio por la realidad, deshumanización, falta de sentido social en sus tentativas poéticas, estilo parnasiano, lenguaje cifrado y hermético", son definiciones dadas por uno de los propios miembros de esa generación, Ledo Ivo. Esa insistencia técnica los hacía volverse hacia los maestros del "modernismo", pero apartándose de los que dentro de él usaron el folklore o el color brasileño; así como los poetas peruanos volvieron a la vanguardia, al surrealismo, pero particularmente a la poesía "pura" del 26. Interés estético. Figura fundamental de esta

generación en el Brasil fué Joao Cabral de Melo Neto, poeta intimista, perseguidor de la palabra y de la ajustación gramatical, que ha devenido después —por interesante reacción personal— en sostenedor de la poesía formal y clásica, por un lado —buscando antecedentes en España, en los prerrenacentistas y en los post renacentistas como Quevedo, a quien tanto utilizamos hoy, pasado el Góngora del año 20— y por otro del "verso" popular, de la influencia geográfica, el romance, del poema descriptivo o narrativo, en fin, para dar universalidad y diálogo a la poesía. Asimismo Ledo Ivo sostiene no compartir ahora con los poetas del 45 esos aspectos, que hoy considera negativos, de intimismo, en que parece aun perdurar otro de los poetas de entonces: Geir Campos. Antonio Rangel Bandeira es otro destacado poeta de esta generación con natural belleza en las palabras y ajustamiento de un lenguaje elaborado: parnasianismo muy brasileño. También es alto valor de la poesía del 45, Paulo Mendes Campos, con persistencia del mundo orgánico —¡Neruda?— y que tiene hoy una voz llena de humanidad: —"Quando aida me perturbava a flor e nao o fruto"... "Por isso agora, organicé meu sufrimiento ao sufrimiento de todos"... —o sea no poesía *de yo*, sino *de nosotros*— "Se multipliquei minha dor, tambem multipliquei minha esperanza"...—

Y estamos así en que los propios corifeos del 45 son los que diez años después —igual que Salazar Bondy en el Perú— han retomado el camino que algunos anticipamos en 1936. En cuanto a la prosa de ficción brasileña parece que los jóvenes se han apartado aun más de la prosa del modernismo y de la novela nordestina, tomando el camino de universalidad que iniciara Veríssimo y que ya señalamos en Márquez Rebello, en Cardoso, en Callado, en Adonías Filho, en Montello; que se acentúa en el intenso estudio de sí mismo y en la piedad humana de los cuentos y piezas de Leo Víctor; y que, en Macedo Miranda, por ejemplo, trata de mostrarnos personajes con pasiones que los ubican en cualquier punto del globo. Aunque aún predominen en la lectura del público las novelas de Graciliano Ramos, de Lins do Rego, de Amado, de estos se ha tomado el sentimiento de universalidad que los anima por encima del interés regional. Bastaría decir que para el propio Lins do Rego, Machado de Assis, y Raúl Pompeia son los dos novelistas "más grandes del Brasil" y precisamente son "anti-telúricos" como él los llama. Al igual está pasando en el Perú, donde los novelistas extraen caracteres ge-

nerales y sentimiento humano generalizador, aunque algunas veces el marco sea aún —y eso es natural— circunscrito a una realidad geográfica determinada.

Mientras tanto la generación de los novísimos en la poesía del Brasil —uno de cuyos valores puede ser Reinaldo Jardim— escribe en romances populares, en "cancioneros" de la calle, en poemas para niños, sin ninguna afectación interior, palabra a palabra, roto el sortilegio gramatical y la sensualidad expresiva, en aras de una poesía para los más, en la que se percibe la tradición humorística, la anécdota —influencia exagerada del superficial Prevert— y el juego de los primeros modernistas que siguen influyendo en el campo poético —mucho más de lo que se piensa y sin saberlo ni unos ni otros. De allí tenemos que el más representativo poema de esta nueva tendencia —al lado de "El Río" de Joao Cabral— sea "El Romancero de la Inconfidencia" de Cecilia Meireles.

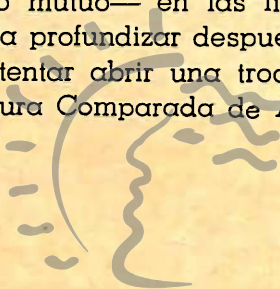
Los neomodernistas del Perú —neomodernistas en la plena vigencia del vocablo: parnasianos y simbolistas en una sola medida— continuaron creando una poesía técnica, ajustada, serena, en la que se descubre una idéntica línea; Alberto Escobar, Leopoldo Chariarse, Washington Delgado, asoman con iguales caracteres donde flota una como lánguida melancolía detrás de la pureza de los vocablos y de la arquitectura armoniosa del conjunto. En medio de ellos —rompiendo ese coro uniforme —ha surgido la poesía concreta de Alejandro Romualdo Valle —también, primero, neomodernista— que ha dado una vuelta, como en el Brasil, a la poesía clara y sin distinguos, a una poesía donde se descubre nuevamente "el verso". Pero esta poesía —de Alejandro Romualdo— tiene una profunda raíz social y una línea peruana, con afirmación y fuerte sentido humano, siguiendo una trayectoria que arrancando en Vallejo puede pasar por la generación "Palabra" en la afirmación de un camino poético: "Basta ya de agonía. No me importa la soledad, la angustia, ni la nada... "Hablando en piedra estoy..." ..."He venido a decir sencillamente// que esto es un árbol y esto es una piedra// que hay algo nuevo bajo el sol humano,// y que no es tiempo de seguir a ciegas"... "Hablo con todos como todo el mundo...", etc. En este camino claro y de emoción social está Arturo Corcuera. Mientras tanto, Francisco Bendezú ha llevado su primitivo sentimiento revolucionario a un depurado lenguaje poético.

El cuento —filón más explotado en el Perú que la novela— y también esta última han vuelto a presentar una renovación en los actuales tiempos, alejándose del folklore y del colorido regional, en que fueron expertos algunos nombres de narradores que vinieron después de José María Arguedas. Un grupo de jóvenes cultores de la prosa de ficción han insistido en el neorealismo norteamericano y en algunos caracteres de la "técnica" de Faulkner. Les falta aún adecuación entre el fondo y la preocupación por el estilo que los absorbe. Se puede hablar ya de Enrique Congrains, de Carlos Zavaleta, de Juan Antonio Ribeiro.

Cerrando este panorama podríamos decir algo sobre el ensayo crítico. Superado el impresionismo en el Perú hace mucho tiempo, los propios novecentistas, como Riva Agüero, aplicaron un criterio científico a la investigación literaria. Luis Alberto Sánchez trajo una actitud polémica junto con su preocupación por localizar la literatura dentro del proceso general de la cultura. Estuardo Núñez trabajó en clasificaciones y adelantó ciertas desmenuzamientos del estilo de los autores, ya en camino de neocriticismo. Tauro y ATV realizaron interpretación histórica de la literatura, con conocimiento de los nuevos caminos de la crítica, pero aplicando aquél más su espíritu investigador y éste las relaciones de causa y efecto para una discriminación e interpretación generalizadoras. Ambos aplican los conocimientos de la estilística pero no han descuidado el principio de que el hombre no puede ser descompuesto en literato, político, etc., sino que es una entidad única y que la obra literaria pertenece a él. Las nuevas corrientes estilísticas han encontrado un buen representante en el Perú en Luis Jaime Cisneros; al par que siguen trabajando con los nuevos caminos de la crítica José Jiménez Boria —no exento de la influencia del medio ambiente— José Durand, Sebastián Salazar, etc. En el Brasil parece que Afranio Coutinho sostiene teóricamente el neocriticismo —la "crítica científica"— en pugna con los sostenedores de la tesis materialista-histórica, como Moacir Werneck de Castro, por un lado; y, por otro, con los que consideran que debe haber una reacción libre y espontánea del crítico frente a la obra; supérstites del subjetivismo. Heraclio Salles y otros han escrito últimamente contra la posición de Coutinho, quien —dicen— no ha hecho, hasta ahora, aplicación de su metodología. Por su parte Joel Pontes, en "Aprendiz de Crítico" ha desconocido el valor de la crítica subjetiva y ha sostenido la necesidad de "aprender el oficio". El antiguo maestro del ensayo crítico Tristán

Atayde ha manifestado que la "obra literaria no puede estar desligada del respectivo autor... de su cultura general... de la sociedad en que vive..." etc. Y añade que: "La crítica literaria de Afranio Coutinho, que en el Brasil viene representando la moderna y aun confusa idea estética de la crítica literaria o de nuevo criticismo anglo-americano, no tiene aplicación práctica, por la simple razón de que aún no se constituyó en ciencia autónoma, continuando a depender la crítica, en consecuencia, de múltiples e imprevistos puntos de vista de los críticos". Lo que quiere decir que aún se espera mucho de los Alvaro Lins, de los Augusto Meyer y los Buarque de Holanda, a más de la nueva pléyade de críticos que viene después, entre los que destaca Eugenio Gómez.

Hay un evidente paralelismo —aun por encima de nuestro gran desconocimiento mutuo— en las literaturas del Perú y del Brasil, que convendría profundizar después de este panorama que no ha hecho sino intentar abrir una trocha en el interesantísimo capítulo de la Literatura Comparada de América del Sur.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»