

ALGUNAS TENSIONES ENTRE NACIONALISMO Y  
COSMOPOLITISMO EN LA LITERATURA BRASILEÑA:  
EL *AGGIORNAMENTO* DEL LEGADO HELÉNICO

*Teixeiro, Alva Martínez*

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras

Lisboa, Portugal

alvanteixeiro@edu.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0002-8156-7732

RESUMEN / ABSTRACT

Una de las tensiones más fuertes del romanticismo y el modernismo brasileños nace de la oposición entre el nacionalismo y la tradición clásica. Una de las mayores conquistas del período posterior a la independencia y de los dos movimientos referidos fue el establecimiento y renovación de una identidad nacional brasileña. En el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, el nacionalismo exigió la invención de una verdadera tradición brasileña que sirviese de base para la emancipación cultural: la búsqueda de la brasilidad fue acompañada por un profundo rechazo de las influencias europeas en la literatura. Este artículo examina, por lo tanto, las tensiones existentes entre el nacionalismo y la tradición griega en esos períodos históricos, así como el redescubrimiento contemporáneo de la cultura, la literatura y el pensamiento griegos.

**PALABRAS CLAVE:** literatura brasileña, nacionalismo, influencia griega, modernidad, contemporaneidad.

SOME TENSIONS BETWEEN NATIONALISM AND COSMOPOLITANISM IN  
BRAZILIAN LITERATURE: THE AGGIORNAMENTO OF THE HELENISTIC  
LEGACY

One of the strongest tensions in Brazilian Romanticism and Modernism develops at the intersection between nationalism and the classical tradition. The two movements (romantic and modernist) coincided in one of the most significant achievements of the post-independence period: the establishment and renewal of a Brazilian national identity. In the nineteenth century and in the first half of the twentieth century, nationalism demanded the invention of an authentic Brazilian tradition to serve as the basis of a cultural emancipation. The quest for 'brasidade' was parallel to an intensified rejection of European influences in literature. This article explores the tensions between nationalism and Greek tradition in those historical periods and the 20th century rediscovery of Greek culture, literature and thought.

KEYWORDS: Brazilian Literature, nationalism, Greek influences, 19th century, 20th century.

Recepción: 22/04/21

Aceptación: 07/03/22

Há séculos que se fala dos mitos gregos como se fossem algo a reencontrar, a despertar. Na realidade, são essas fábulas que continuam à espera de nos despertar e de serem vistas, como uma árvore diante dos olhos que se reabrem.

Roberto Calasso

El objetivo de este artículo es analizar críticamente un aspecto significativo en el estudio de las tensiones entre el nacionalismo y el cosmopolitismo presentes en la formación de la literatura brasileña de los dos últimos siglos y, en especial, de la conquista de una dimensión universal característica de la literatura contemporánea de Brasil.

El ensayista y profesor brasileño Antonio Candido en su ya clásica obra *Formação da Literatura Brasileira*, escrita entre 1945 y 1951, empeñado en encontrar una aprehensión significativa y completa del fenómeno literario en Brasil, procuró elaborar un juicio estético más justo del desvalorizado período arcádico y del desacreditado patrimonio clásico. Respecto de esa cuestión problemática –uno de los aspectos

centrales en su monumental revisión de la constitución y desarrollo de la literatura brasileña–, el autor afirma que:

O movimento arcádico, ao invés de ser uma forma de *alienação*, (isto é, um desvio da atividade literária, que deixa a sua finalidade adequada a favor duma outra, espúria, prejudicando a si mesma e à sua função), foi admiravelmente ajustado à constituição da nossa literatura. O argumento romântico – incansavelmente repisado, revigorado pelos modernistas e agora pelos nacionalistas – é que os árcades fizeram literatura de empréstimo, submetendo-se a critérios estranhos à nossa realidade, incapazes de exprimir o local. [...] Parece-me que o Arcadismo foi importante porque plantou de vez a literatura do Ocidente no Brasil, graças aos padrões universais por que se regia, e que permitiram articular a nossa atividade literária como o sistema expressivo da civilização a que pertencemos, e dentro da qual fomos definindo lentamente a nossa originalidade. (Candido 16-17)

Así, a partir de la rehabilitación –fomentada por Candido en el ámbito de la historia y de la crítica literaria– de la contribución arcádica y de los modelos universales adoptados en la búsqueda de un carácter literario distintivamente brasileño, pretendemos, con la ayuda de ciertos ejemplos significativos, delinear el marco general de otra reparación y recuperación de las posibilidades de la tradición clásica, en concreto, de raíces helénicas, y que se inició en la literatura, más o menos, en el mismo período, revelando, quizá, una sinergia inconsciente, derivada de un cierto cambio del *esprit du temps* en relación con la dialéctica entre lo local y lo universal.

En verdad, se trata de incorporarse al diálogo, abierto ya hace algún tiempo, entre otros, por Susan A. Stephens e Phiroze Vasunia, “between various national approaches to the classical past and to explore the connections and tensions between these diverse approaches”, porque, como también creemos, “reflecting on these narratives renews the study of the classical past and opens it on to a more inclusive future” (Stephens y Vasunia 15).

Desde este punto de vista, iniciaremos un breve paseo por la selva, más que por el bosque, de los diálogos establecidos con la literatura y mitología

griega por la literatura brasileña –consideramos adecuada la imagen de la selva, pues se trata de algunas reflexiones necesariamente asistemáticas, puesto que también la referida rehabilitación de la matriz helénica en la literatura brasileña del siglo XX se desarrolla de un modo asistemático y discontinuo, pero muy interesante y rico–; una selva poblada por algunos momentos, obras y autores canónicos, empezando por el romanticismo y por la referida desvalorización de los modelos y temas clásicos.

### EL ROMANTICISMO Y LA APARENTE DESVALORIZACIÓN DEL CANON OCCIDENTAL

Como es sabido, en América Latina esta cuestión tiene unas raíces profundas, puesto que la independencia de las antiguas colonias provoca el cuestionamiento de los modelos canónicos que se imponen desde la metrópoli, los cuales, ya en un primer momento, aplican un modelo supuestamente universal (europeo) (Pulido Tirado 102), que es considerado en el siglo XIX como una forma violenta y artificial de homogeneización y dominación cultural.

En este sentido, para comprender mejor las razones específicas de ese rechazo en Brasil, nos gustaría señalar, antes que nada, la diferencia entre el impacto instantáneo de la independencia brasileña en el plano histórico (1822) y su menor importancia en el plano cultural. La historia no es, evidentemente, lo mismo que la cultura y, ante la recepción polarizada –demasiado tibia o demasiado apasionada, no siempre en un sentido positivo–, de una Independencia que fue provocada por las circunstancias históricas, los intelectuales y literatos brasileños asumieron un papel central y concibieron la solución más previsible y probable para esa crisis: iniciar el camino de la construcción identitaria.

Decimos esto porque la solución consistió en la adopción del modelo genérico de construcción identitaria nacionalista dominante durante el romanticismo, disponible y reciclable en el plano internacional decimonónico y cuya rigidez y aparente simplicidad fue resumida por el sociólogo sueco Orvar Löfgren (1989), en la metáfora del *kit do-it-yourself*.

En el caso de la autonomía brasileña, ese ‘hágalo usted mismo’ —una metáfora muy adecuada para un sociólogo de la tierra de IKEA— reunió un conjunto de elementos simbólicos, adecuados para una nación digna de ese nombre, como, por ejemplo, los grandes antepasados, el paisaje típico o los héroes nacionales. Como nos recuerdan constantemente los libros de historia de Brasil, estas representaciones emblemáticas fueron concebidas como un refuerzo de los discursos sociales, responsables de la dura misión de fascinar a un público difícil. No obstante, ese desafío constituyó, al mismo tiempo, una oportunidad para los escritores que, en vez de verse a sí mismos como autores de una literatura menor —y dominada por la tensión creada por la constante amenaza de ser devorados por el antiguo ‘colonizador’, la literatura europea—, se vieron también como los protagonistas de una literatura emergente y, aún más, de una nueva historia.

Para ello, fue necesario renunciar al yo individual en la literatura y favorecer el nosotros, cuya definición, en esa época, era aún un proceso en marcha: ese nosotros será montado a partir de la identificación, la exaltación o la rehabilitación de, entre otros, algunos de los elementos mencionados, como el gran antepasado indígena y diversos héroes nacionales: además de los nativos, también algunas figuras del período colonial y de la conquista de la soberanía, entre ellos algunos héroes colonizadores, portugueses, cuyo papel en el arduo y lento camino hacia la independencia fue exaltado pese a la sombra del antilusitanismo.

Este fenómeno representa de modo paradigmático “la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro”, identificada por Walter Mignolo en sus conocidas reflexiones sobre el canon (251), más concretamente, la necesidad sentida por los intelectuales brasileños de que el canon cambie para ser espejo —romántico e idealizado— de la diversidad americana.

En un segundo momento, pasaron a formar parte también de ese ‘nosotros’ —pero no todavía del panteón nacional— los esclavos, porque la especificidad cultural brasileña se identificó con ese hibridismo, que era un elemento distintivo en relación con Europa, y que, como característica de un pueblo civilizado, no permitió a los autores brasileños ignorar, por

mucho más tiempo<sup>1</sup>, la existencia e importancia de los africanos en la sociedad y en la cultura de su país.

Así, la literatura, durante una gran parte del siglo XIX, asumió en Brasil, de diferentes formas, la tarea de fijar la lenta gestación del pueblo brasileño, según la conocida fórmula del novelista romántico José de Alencar, que resume bien el modelo explicativo adoptado para definir la cultura: la construcción de una noción y autopercepción de la propia cultura basada, de acuerdo con la división propuesta por Fontanille y Zilberberg (27), en la mezcla y no en la exclusión, en oposición a lo que sucedía en las culturas europeas.

El resultado fue muy positivo desde el punto de vista de la construcción de una determinada imagen de identidad nacional entre la burguesía y la aristocracia, pero, como era de esperar, también fue profundamente artificial desde el punto de vista cultural y literario. La noción de la cultura de mezcla inventada por el romanticismo redujo el mestizaje brasileño a un juego de espejos en el que la afirmación del *otro* fue, en realidad, una reducción etnocéntrica del *otro* al *mismo*, como demuestran, entre otros ejemplos, dos célebres relecturas contemporáneas de los indios librescos. La primera se asocia a la prudencia de João Valério, personaje de Graciliano Ramos, uno de los mejores autores del período neorrealista que dominó la literatura brasileña en las décadas de 1930 y 1940. En una irónica *mise en abyme*, Ramos retrata a su personaje, también escritor, intentando, al redactar las páginas de su novela indigenista *Caetés*, introducir palabras nativas de gran efecto, como “tibicoara”, hasta que, después de escribir “suando” “dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, arcos e tacapes”, se encuentra, como él mismo nos dice, con un terrible dilema: “fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou o canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a pôr-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses” (Ramos 103).

<sup>1</sup> Algunos de los autores más importantes de la tercera y última fase del romanticismo brasileño (1860-1870), como Castro Alves, dedicarán algunos de sus poemas más relevantes y antológicos a la campaña a favor de la prohibición de la esclavitud, celebrando en sus composiciones, la riqueza de la cultura africana o denunciando el trato inhumano recibido por los esclavos en el último país de Occidente en abolir la esclavitud.

En la segunda lectura deconstructiva, el artista, creado en este caso por Rubem Fonseca, se muestra menos escrupuloso. En la novela *O selvagem da ópera el signor Villani*, un tenor italiano, decide representar al indio idealizado por el compositor de óperas romántico Carlos Gomes como un perfecto embajador de lo *kitsch*, o sea, como un indio gordo, con un gran bigote y vestido con una túnica carnavalesca “para atender aos pruridos do *bom gosto* conservador” europeo, que asistió al estreno en La Scala de Milán de la ópera brasileña (Fonseca 68).

No obstante, además de la falsa integración del otro en el canto de la grandeza de esa nación diversa, el principio de mezcla y el cosmopolitismo, implícitamente defendidos por el romanticismo brasileño como paradójico rasgo distintivo de la nacionalidad, eran negados de otro modo: las literaturas latinoamericanas que, como afirma la profesora Leyla Perrone-Moisés, fueron forzadas, desde el principio, a abordar la cuestión identitaria, a debatirse entre las instancias del mismo y del otro (29), al pretender crear un canon realmente brasileño, identificaron una alteridad también en el plano de la literatura entendida como espacio social y, así, identificaron un otro en la literatura europea. Con ese gesto, los autores brasileños alejaban la sombra del colonialismo y satisfacían el deseo de lo nuevo y del comienzo radical típicamente moderno (Baptista 26). El resultado fue una reinención literaria de los orígenes, del pasado y lo que es más importante ahora, de la tradición, que instauró un tiempo monumental, de acuerdo con la denominación de Paul Ricoeur, de función legitimadora –cuyo origen se remontaba a la ancestralidad indigenista–, pero que, al mismo tiempo, creó una perspectiva histórica para la literatura brasileña, de cierto modo, ingenua y sin profundidad, que fingía ignorar la influencia europea.

## EL ENSIMISMAMIENTO DEL ROMANTICISMO Y SU PROBLEMÁTICA RELACIÓN CON EL LEGADO CLÁSICO

Desde ese punto de vista se crea, de modo sutil, otro mito identitario, ensimismado, que olvida, entre otros, el legado clásico para, literalmente, cantar un mundo nuevo y que, por consiguiente, se asocia a una distorsión

tardía de la concepción convencional de una modernidad explícitamente yuxtapuesta a la Antigüedad, puesto que en Brasil esa distinción se convirtió en una oposición y se realizó, paradójicamente, a través de la identificación entre la modernidad y un pasado inmemorial.

Por detrás de las apariencias, de la consagración literaria de la abertura y del mestizaje, la literatura brasileña inicia, por lo tanto, otro proceso sutil. Además del legado portugués, otros dos fueron objeto del proceso de exclusión y/o ocultación, de la negación del supuesto mestizaje general de las culturas, como reacción contra el yugo colonial en el plano programático: las matrices identificadas por el escritor y político conservador Justiniano José da Rocha como arcaísmo pedante y soso galicismo (43), en un texto que encarnaba la incipiente “tendência reformadora” y que fue considerado un claro precursor del romanticismo (Candido 286-287).

Gradualmente, el legado griego, en un proceso de confusión entre el helenismo y la copia practicada por ciertos epígonos del arcadismo a finales del siglo XVIII, empieza a revelarse una herencia incómoda en diferentes textos fundadores de la historiografía brasileña. En ciertos documentos, ese malestar se expresa de un modo más o menos sutil, asumiendo los rasgos de un ‘problema de familia’, en el que –partiendo de una concepción que presupone el progreso, una evolución desde la infancia hasta la edad adulta– la literatura brasileña es vista como un descendiente respetuoso, pero orgulloso, que una vez emancipado mide sus fuerzas con sus antepasados. Así, podemos recordar, como ejemplo de esta visión, las palabras del canónigo Januário, en la introducción del *Parnaso brasileiro*, consistente en una colección de las mejores composiciones de los poetas nacionales, publicada entre 1829 y 1932, cuyo mérito se resume en la afirmación de que Brasil disfruta la dicha de haber visto nacer en su suelo poetas ilustres, que los tiempos áureos de Grecia y Roma habrían aceptado como sus poetas (Barbosa 37).

Otros textos románticos profundizan en esa cuestión, optando por una construcción del otro más radical, de la herencia griega como objeto pensado a partir de una alteridad negativa, que retoma la intencionada confusión de los criterios estéticos y finalistas –o sea, de la determinación



clara de la especificidad de la literatura nacional— presentes en las censuras de dos autores europeos, Ferdinand Denis y Almeida Garrett, a la dependencia de los escritores brasileños con relación a la “quinquilharia greco-romana” (Candido 67).

En este sentido, partiendo de la dialéctica genio/imitación, algunos autores brasileños identifican el legado griego con una formalización vacía, con la imitación arcádica del *stock* de imágenes y sentimientos de la poesía pastoril o, como mucho, con un uso de la mitología y de las figuras divinas como temas artísticos. Desde este punto de vista, las posibilidades de ese legado se resumirían en una especie de distorsión empobrecedora de la práctica instaurada por la pintura mitológica europea a partir del *Quattrocento*, una pintura en la que había, incluso, una íntima relación entre su vacuidad y su prestigio (Berger 104). Esa distorsión sería inadecuada en un sistema literario como el brasileño, que se encontraba inmerso en un proceso de búsqueda, o mejor, de fabricación de una soberanía perfecta.

La relativización de los valores atemporales, representados por la cultura griega, derivó de la visión provocada por la perspectiva oblicuamente vertical —como ha denominado Michel de Certeau el escorzo evaluador que exige cualquier estudio de la contemporaneidad—, que, en este caso, proyectó sobre el período arcádico, *a posteriori*, los defectos de los períodos de rutina y decadencia, olvidando los breves momentos de esplendor que generaron las obras primas del movimiento (Candido 182).

Ese malentendido está presente, por ejemplo, en los escritos de Gonçalves de Magalhães, que considera a la codificada matriz griega una bella extranjera: “É rica a mitologia, são belíssimas as suas ficções, mas à força de serem repetidas e copiadas vão sensivelmente desmerecendo; além de que, como o pássaro da fábula, despimos nossas plumas para nos apavonar com velhas galas que nos não pertencem” (100).

Estos ejemplos paradigmáticos representan una de las posibles manifestaciones de la relación edípica con Europa (Perrone-Moisés 23), de una alteridad en la que la matriz griega se vuelve “uma virgem do Hêlicon que, peregrinando pelo mundo, estragou seu manto” (Magalhães 100). Se trata, por lo tanto, de una figura sometida a un proceso opuesto

al de la sobrevaloración de la cultura del otro, aplicada al salvaje en el plano de la escritura.

Respecto de este último aspecto, podemos inferir una segunda antinomia en el discurso historiográfico de los autores románticos. Con frecuencia es referida la condición civilizada de Brasil desde el punto de vista cultural, donde la literatura es una de sus expresiones principales. No obstante, curiosamente, esa literatura muestra su civilización a través de un vigoroso canto de la naturaleza y del bárbaro, eso sí, refinado según la moda caballeresca europea. En este sentido, los textos brasileños, con frecuencia, parecen entrar en contradicción, con la polarización aceptada convencionalmente por una cierta búsqueda identitaria latinoamericana y cuya formulación más conocida es la del escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, que en su obra *Facundo* caracterizó América como espacio de la barbarie en oposición a la civilización europea.

En fin, si continuamos nuestro recorrido por el ideario romántico, encontraremos una última premisa problemática, que, una vez más, revela la complejidad y, al mismo tiempo, las limitaciones del proceso de búsqueda identitaria en lo literario. Se trata, probablemente, de la antinomia que más acerca a los románticos a ciertas concepciones modernistas, pues, al retomar la idea de Leyla Perrone-Moisés sobre el dilema entre identidad y alteridad, comprendemos cómo la negación del otro es, en realidad, una aporía, ya que la identidad siempre necesita de una mirada que la ratifique:

Dependendo do Outro, como todo o desejo, o desejo dos mais nacionalistas dos latino-americanos é, a miúdo, que a sua cultura seja, não só reconhecida, mas admirada pelo Primeiro Mundo. Isto afeta a própria produção da literatura latino-americana, na medida em que a recepção internacional lhe é mais favorável quando ela responde aos desejos de evasão, de exotismo e de folclore das culturas hegemônicas. (Perrone-Moisés 49)

Así, ciertos autores del siglo XIX, pese a defender la independencia en relación con Europa, invocaban el principio del hipotético deslumbramiento de los clásicos ante la nueva literatura brasileña, poblada de nativos más

o menos adánicos y de una vegetación edénica. Pues bien, avanzando un paso más, Oswald de Andrade, la gran figura de la vanguardia brasileña, continuará la dialéctica entre imitación y originalidad, a través de un juego de espejos complejo.

## EL PRIMER MODERNISMO Y LA RELACIÓN EDÍPICA CON LOS MODELOS EUROPEOS

En 1924, en el “Manifiesto da poesia Pau-Brasil”, el ideólogo de la vanguardia brasileña desdeña la contribución para la creación de una literatura nacional de la ‘máquina de hacer versos’ (Andrade, “Manifiesto” 231) del poeta parnasiano. Esa desvalorización sería una actualización de la visión romántica del papel de mero copista del poeta del arcadismo, pues como él, el poeta parnasiano se caracterizaría por el servilismo hacia el modelo clásico, basado en un vulgar formalismo y en un convencionalismo plano.

Además del patrimonio formado por jarrones griegos y marmóreas estatuas clásicas dejado en la poesía brasileña por la mecánica parnasiana, el incendiario manifiesto repudia explícitamente el linaje europeo. No obstante, a través de una negación ardorosa, exacerbada, de nuevo, la necesidad del otro, al transfigurar los términos convencionales de la dialéctica entre el colonialismo cultural y la emancipación literaria, en la división metafórica entre la poesía de importación y la poesía Pau-Brasil, de exportación (Andrade, “Manifiesto” 231). Esta separación, en verdad, no hizo más que subrayar la necesidad de la mirada del otro. Una mirada que será atraída, según la lógica del autor, por la integración de lo diferente, de la barbarie que de nuevo deslumbraba a los europeos, ahora a los vanguardistas europeos, corporificados en un Blaise Cendrars que (re)descubre la fascinación de Brasil a los artistas brasileños de vanguardia, los denominados modernistas<sup>2</sup>, como Oswald de Andrade

<sup>2</sup> De hecho, como afirma Silvino Santiago, en el ámbito de “una permanencia sintomática de la tradición dentro de lo moderno y del modernismo” (Santiago 135), “el caso más interesante para hablar de tradición en el modernismo, desvinculándola de la noción de

retrató en una de las muchas imágenes memorables del referido manifiesto: “Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotoras cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais” (231).

De esos europeos que se desplazaban –física o mentalmente– a los trópicos para descubrir nuevos ‘paus-brasil’, el modernismo brasileño

aceitou principalmente, mas com outro sentido, o irracionalismo como valorização das faculdades primitivas do homem –aqui imediatamente transferido para outro lado: a valorização do “primitivismo” nacional, da cultura indígena (lendas e mitos) e da selva, como repositório presente, daquela cultura. (Gullar 34)

Sin embargo, al contrario de lo sucedido en el primer encuentro de culturas, el americano ahora tiene que esforzarse para maravillarse al mundo, porque el pau-brasil poético, pese a que la materia prima abunda –ya que Brasil poseía los legados, aún vivos, del arte indígena y africano–, exige una dedicación ardua.

A diferencia de los europeos, el artista que desarrolla su experimentación en América no dispone de un tiempo mediador entre la llegada de la modernidad y el giro ya cansado del europeo hacia lo primitivo. En consecuencia, el esfuerzo es mayor para el artista brasileño –aunque, si nos permiten la expresión, tenga al bárbaro en casa–, porque este está obstinado en búsquedas de una simplicidad inmemorial, en un movimiento generado por una sociedad que se distancia de las presencias indígenas y africanas por medio de un industrialismo cada vez más complejo.

En este sentido, la propuesta de integración de las culturas indígenas y africanas ganó profundidad y riqueza solo en el plano estético. El otro es aparentemente integrado, a través de la ironía, en un retrato supuestamente más amplio y menos etnocéntrico de la sociedad brasileña, en un conjunto de textos programáticos y literarios en los que la nación es imaginada como una comunidad, porque, independientemente de la desigualdad y la explotación reales que puedan existir en una nación,

---

neoconservadurismo, sería el viaje hecho por los modernistas a Minas Gerais en 1924, viaje del cual forman parte, entre otros, Mário y Oswald, junto al poeta suizo radicado en Francia, Blaise Cendrars” (Santiago 147).

ella siempre es concebida como una reunión horizontal y profunda (Anderson 27).

Así, la profundidad de la alteridad en la literatura se limitaba a un ejercicio de imaginación, a un *trompe l'oeil*, porque el otro continuaba siendo el otro, o sea, un objeto admirable descubierto por los vanguardistas, una inspiración y un tema literario, pero no un sujeto.

En síntesis, en este manifiesto, Oswald se sitúa entre los dos polos identificados por Édouard Glissant, al estudiar la formación de las literaturas nacionales y sus cánones, porque desacraliza la construcción *naïf* de la identidad del romanticismo, pero al mismo tiempo, eleva al plano del ideal un nuevo espejismo identitario basado en el principio de mestizaje y, en gran medida, otra vez más, en la fascinación que el bárbaro provoca en el civilizado:

L'ouvrage littéraire dans sa portée la plus large [...] satisfait à deux usages : il y a fonction de désacralisation, fonction de hérésie, d'analyse intellectuelle, qui est de démonter les rouages d'un système donné, de mettre à nu les mécanismes cachés, de démystifier.

Il y a aussi une fonction de sacralisation, fonction de rassemblement de la communauté autour de ses mythes, de ses croyances, de son imaginaire ou de son idéologie.

[...] la fonction de sacralisation serait le fait d'une conscience collective encore naïve, que la fonction de désacralisation est le fait de la pensée politisée. Le problème contemporain des littératures nationales [...] est qu'elles doivent allier ce mythe à cette démystification, cette innocence première à cette ruse acquise. [...] C'est que ces littératures n'ont pas le temps d'évoluer harmonieusement, du lyrisme collectif d'Homère aux dissertations rêches de Beckett. Il leur faut tout assumer tout d'un coup, le combat, le militantisme, l'enracinement, la lucidité, la méfiance envers soi, l'absolu d'amour, la forme du paysage, le nu des villes, les dépassements et les entêtements. C'est ce que j'appelle notre irruption dans la modernité. (Glissant 192)

En este sentido, podemos examinar el más conocido proceso de *créolisation* de los modelos artísticos europeos (Bernd 72), operado por Oswald de Andrade, a partir de las ideas expresadas en su segundo manifiesto, el manifiesto antropofágico, que, en 1928, proponía que los

vanguardistas brasileños se inspirasen en los indios caníbales, defendiendo la bárbara devoración, metafórica y crítica, de las virtudes del enemigo —una vez más, corporificado por los modelos europeos—.

A la luz de esa nueva idealización cultural del bárbaro, la propuesta de la antropofagia cultural nos muestra como, pese a las apariencias y a provocar una catarsis imaginaria del espíritu nacional (Nunes 16), continúa siendo ‘convencionalmente’ violenta en su relación con el europeo.

De hecho, como indica Maria Eugenia Boaventura,

a Antropofagia está no mesmo nível das conquistas e propostas da Vanguarda histórica. Refletindo junto com Marino, o movimento antropofágico representa o “extremismo” do Modernismo, sua forma ofensiva, revolucionária, tendo como destaques a violência e a intensidade. Reproduz e intensifica todos os tipos anteriores de ruptura. Representa uma síntese metafórica da trajetória dos diferentes grupos de experiência moderna no Brasil. (29)

Pues bien, pese a ese extremismo, el supuesto parricidio edípico en verdad retoma de modo irónico la orgullosa superioridad expresada por algunos autores románticos a partir de la idealización del bárbaro, como demuestra la siguiente afirmación de Oswald de Andrade: “Nous réagissons contre la culture d’importation, contre l’intellectualisme imbécile de l’Occident, contre tous les tics mentaux de l’Europe pourrie de civilisation. Le héros Poronominare a tué Ulysse d’un seul coup” (cit. en Bernd 81).

Partiendo de ese modelo irreverente, algunos textos de la *Revista de Antropofagia*, órgano del breve movimiento antropofágico, exacerbaban la negación, ahora cómica, de los valores clásicos, como demuestra la siguiente afirmación del escritor Alcântara Machado: “Pode-se negar a poesia à *Iliada*. É impossível negar a um anuário demográfico” (“A entrada” 1).

En este nuevo ataque a los modelos consagrados, emergen, una vez más, por medio de la comicidad vanguardista, las tensiones de una producción dominada por la amenaza de la devoración, condensada, de nuevo, entre otros, en el modelo helénico.

Así, pese a las notables diferencias entre el romanticismo y el modernismo, es evidente que ciertos discursos de la vanguardia brasileña, basados en el uso corrosivo y transgresor de lo cómico y en la búsqueda de la liberación, se hacen eco del proceso romántico de mistificación de la especificidad brasileña, paralelo al proceso de negación del supuesto mestizaje general de las culturas. Un último ejemplo de ello, pero de signo contrario, presente también en el “restaurante semanal” (Machado, “Sem título” 1) de la *Revista de Antropofagia*, retoma el orgullo del hijo emancipado que, como en el romanticismo, se mide con sus antepasados. Así, en un texto de la primera fase de la revista, Oswald de Andrade habla sobre *Macunaíma*, novela de la otra gran figura de la primera fase del modernismo, Mário de Andrade, mostrando como la facción antropofágica se apropió de ella: “Saíram dois livros puramente antropofágicos. Mário escreveu a nossa *Odisséia* e criou duma tacapada o herói cíclico e por 50 anos o idioma poético nacional” (Andrade, “Esquema” 3).

Es por esto que la elucubración programática de Oswald de Andrade no es sólida ni totalmente coherente, aún así, es irónicamente lúcida y, al reivindicar un cierto irracionalismo como elemento diferenciador con relación al seco cartesianismo que domina Occidente, involuntariamente, está dando un primer paso para la entrada progresiva en la literatura brasileña de otras tendencias que reaccionaron durante el siglo XX a la hegemonía de la razón.

En este sentido, los textos antropofágicos avanzan hacia una actitud irracionalista más intensa, que acentúa la negación del racionalismo europeo, una negación consolidada en tierras brasileñas por los autores que referiremos a continuación.

Igualmente, Mário de Andrade, da un paso más en la aproximación hacia una verdadera comprensión de la cultura brasileña como una cultura de mezcla, rica y problemática, iniciando en *Macunaíma* un proceso desacralizante, que solucione la confrontación de lo exclusivo y lo excluido, por medio, no del orgullo bárbaro de la devoración, sino de la integración, de acuerdo con Zilá Bernd, a través de la derelicción. A través del periplo errático de *Macunaíma*, el héroe sin ningún carácter, símbolo de la búsqueda de un sujeto cultural en mutación, como es

el brasileño de principios del siglo XX, el autor supera los ideales y limitaciones de las visiones totalizadoras del nacionalismo literario, de las diversas formas que había asumido la oposición entre la unidad y la nulidad o entre la identidad y la alteridad. La deconstrucción de las debilidades, indefiniciones y contradicciones del carácter brasileño evidenciadas en la novela tiene un importante potencial revolucionario, ya que la indefinición y el despojamiento identitarios, conquistados por la multiplicación de las raíces, impiden cualquier visión monolítica, caminando en la dirección de una cierta universalidad.

En este punto, quizá sea necesaria una aclaración: por medio de estas reflexiones sobre ciertos momentos, obras y autores, evidentemente, no pretendemos reducir la historia de la literatura brasileña a una lógica de enmiendas sucesivas, sino analizarla desde una determinada perspectiva, o sea, la de la superación de las tensiones entre nacionalismo y el extranjerismo o, dicho de otro modo, entre los polos fluctuantes de la civilización y la barbarie, en concreto, en lo que respecta a las relaciones de la literatura brasileña con la herencia helénica, vislumbrando, desde ese punto de vista, una cierta evolución en la conquista de la abertura.

## EL SEGUNDO MODERNISMO Y LA RENOVACIÓN ÓRFICA DE LA LITERATURA

A partir de la renovación del denominado segundo modernismo, que va de 1930 a 1945, algunos insignes heterodoxos resolverán, de modos divergentes, la compleja relación con la ascendencia griega e, igualmente, la disyuntiva de reconocer o no la herencia dejada por el proceso colonial.

Esos pocos, pero eminentes ‘hacendados del aire’ –citando la elocuente imagen del autorretrato del poeta Carlos Drummond de Andrade– sacan la cultura griega del estatismo de los museos, de los estudios mitológicos y de los ejercicios de *imitatio*, que habitúan a cierto público brasileño a la presencia de los dioses y de sus valores, de los problemas y de los enigmas que evocan.



Partiendo de una exigencia común de lucidez, esos autores retoman algunos de los mitos fundadores de la Antigüedad, en una perfecta apropiación actualizadora, guiada por la búsqueda, la negación y/o la nostalgia de la plenitud. En esa revisión de la transcendencia e, igualmente, de los abismos evocados por la dimensión mítica, la relación edípica se resuelve, con frecuencia, gracias a la adopción del mito órfico, que permite establecer un nuevo linaje para los poetas brasileños. Esos nuevos poetas, nacidos bajo el ‘poder mayor de la poesía’, como dijo Vinícius de Moraes (66), están destinados a retratar la oscuridad que cerca lo real, a diferencia de la concepción anterior, que reducía a los autores que se inspiraban en la Hélade a “meros imitadores”, condenados a representar otro carnaval<sup>3</sup>, metamorfoseados en “pastores da Arcádia”, y a limitar el alcance de su mirada a las “margens do Tejo” y a las “sombras das faias” donde “apascentar seus rebanhos imaginários” (Magalhães 100).

Un ejemplo paradigmático de esto es la buena recepción por parte del público de *Orfeu da Conceição*, la obra teatral de Vinícius de Moraes en que el espectáculo trágico derivado de la conciencia del claroscuro ontológico inspira una novedosa revisión del mito de Orfeo.

En esa obra, Vinícius entiende la escritura como un ensayo o, más concretamente, como un ejercicio —que, como tal, no puede imponer ningún principio—, que celebra y rehabilita el poder encantador de la música y la palabra en el Brasil contemporáneo.

Se trata de un muy particular *aggiornamento* interpretativo de ese gran mito de Occidente, como demuestra el hecho de que el autor preconizase la idoneidad de la pura ‘negritud’ en la elección del elenco, pues según él, escoger actores de diversas razas sería atentar contra su espíritu helénico

<sup>3</sup> Respecto del fenómeno de la provocadora carnavalización presente en el intenso debate —literario y programático— sobre la identidad y la especificidad cultural, típico de los periodos romántico y modernista, podemos aún referir un antecedente excepcional, expuesto en la “Carta dirigida a meu amigo João de Deus Pires Ferreira, em que lhe descrevo a minha viagem por mar até Gênova” (1790), de Sousa Caldas. El texto presenta un intenso y expresivo ataque al plagio y a la distorsión de las convenciones grecorromanas, basado, en gran medida, en la parodia de los mitos originarios de Grecia, materializada en el retrato de “um indivíduo, que nos põe a todos de mau humor, e a mim em susto. // *Um Tritão todo coberto / De marisco e verde limo, / Traz somente descoberto / O nariz agudo e frio. [...]*” (Cit. en Candido 194).

(Moraes 10). En suma, la obra se orienta en la dirección sugerida por Oswald de Andrade, o sea, la de la importancia del irracionalismo y del pensamiento primitivo en la formación de la cultura brasileña, pero, eso sí, de un modo más complejo e, incluso, antropofágico, porque el autor demuestra cómo la herencia griega continúa viva, de cierto modo, en la contemporaneidad brasileña. Y ese legado helénico perdura más allá de la precariedad de ciertas formas de supervivencia formal, como la celebración de los Juegos Olímpicos como evento deportivo o la reducción de las cerámicas y otros objetos sagrados a curiosidades de museo o literarias, como sucede, por cierto, con los *canitares* y *enduaipes* que el protagonista de Graciliano Ramos decidía dejar entre paréntesis.

En oposición a esa fosilización de la mitología, entendida como parte del aprendizaje sobre la naturaleza del mundo, Vinícius identifica y deglute ciertas armonías existentes entre el culto dionisiaco y el imperio del irracionalismo de origen helénico y africano, operando la transposición del mito griego a la favela carioca. El músico de Tracia se convierte, así, en un músico de la favela que, a partir de sonidos de macumba, choros y, en especial, sambas –acompañados de un coro que, según el modo griego, va repitiendo los estribillos del carnaval–, Orfeo va llorando y buscando a su amada muerta, al mismo tiempo que su tragedia evoca lo efímero de la vida y la fragilidad humanas, explicadas por Plutón durante el último día del carnaval, retratado como “una orgía grega” (51), y sublimadas en la melancolía de los memorables versos de la canción “A felicidade”, compuesta por Vinícius de Moraes y Tom Jobim para la conocida adaptación cinematográfica de Marcel Camus.

Desde otro punto de vista, podemos mencionar la diversa –por ser más intensa y grave– función de la palabra poética en el canto órfico de otro miembro de esa heterogénea estirpe que estamos intentando delimitar: Jorge de Lima, cuya *Invenção de Orfeu* nos sorprende aún hoy por su extraordinaria complejidad, por el hermetismo y por la exuberancia de su reflexión ontológica y metafísica.

Este excéntrico y colosal monumento literario, que asocia el barroquismo de las imágenes al *collage* de inspiración vanguardista en la asociación

de tiempos, visiones y símbolos diversos, parte de la lúcida y analítica deconstrucción de la artificialidad de la idealización artística y filosófica del indio, al cual dedica una parte considerable del primer canto, la “Fundação da ilha”:

Cravado de premissas e de olhares,  
de holofotes e cines, eis teu índio,  
grudado de tucanos e de araras  
operário sem lei e sem Rousseau,  
incluído em dicionário filosófico,  
metáfora, gravura, ópera, símbolo. (Lima 57)

Jorge de Lima, por oposición a la alteridad perfecta del indio de linaje humanista, posteriormente adecuado a las necesidades del romanticismo y rumiado por el primer modernismo, retrata al indígena en sus páginas como uno de los infaustos representantes de la pérdida del paraíso –“Utopia de santo e de sem-Deus, / teu índio, teu avô, teu deserdado” (Lima 57)–, a través de la voz que domina el canto, la de Orfeo, el dios de la poesía que, infeliz y osado, baja involuntariamente a los infiernos y conoce sus abismos.

Los abismos, en este caso, son los de la precariedad del ser humano, dominado por los presentimientos y los recuerdos nostálgicos del paraíso (Lima 270), tras la caída bíblica y la pérdida de una existencia paradisiaca primordial. Una pérdida que, a veces, parece evocar otro mito genético, unido a la fantasía adánica y edénica inspirada por el *descubrimiento* de Brasil –y en este sentido es interesante recordar que tanto el prólogo como el epílogo acentúan la brasilidad *sui generis* de la obra, basada en la exuberancia del visionarismo barroco del poema<sup>4</sup>–.

<sup>4</sup> Así, João Gaspar Simões afirmaba en la “Nota preliminar” a la edición de su poesía completa, que la marca europea que se encuentra en *Invenção de Orfeu*, el primer poema genuinamente ‘brasílico’ de la literatura brasileña, sobresale en esa actitud mental que hace que Jorge de Lima, al pretender cantar la esencialidad brasileña, abandone los temas, el lenguaje y los ritmos de su poesía anterior, haciendo que *Invenção* sea más nacional, desde un punto de vista estético-filosófico que sus composiciones más enraizadas en la temática brasileña. Brasil, de acuerdo con el estudioso, con *Invenção de Orfeu*, presta tributo a su propia exuberancia creadora como nación tropical “pletórica de vida e de futuro”, recuperando el poeta, dentro

En la obra, el hombre, como descendiente de los primeros habitantes de la tierra, es un ser dominado por la ignorancia respecto de lo que existe más allá de la materia: “Hoje já fomos como antigos órfãos / nascidos e morridos ignorando, / ignorando as origens e os destinos” (Lima 270). Ante esa ceguera, el mundo exige una mirada lúcida y reveladora del poeta a partir de su condición dual –que lo sitúa entre lo real y la esencia– y que le permitiría intuir ciertas verdades, convirtiendo el poema en un vehículo de reflexión profunda, que mezcla lo ordinario y la intuición de lo extraordinario e, igualmente, la experiencia de lo inconmensurable, del caos y la alienación<sup>5</sup>.

Si en la Antigüedad el Minotauro era el monstruo primordial de las profundidades, símbolo del caos que cerca al hombre y al universo, la bomba atómica es, probablemente, el símbolo moderno más próximo de lo que podría significar para el mundo antiguo el monstruo del caos (Chetwynd 75). Y ese es exactamente el símbolo escogido por Jorge de Lima en su figuración de la oscuridad del mundo contemporáneo, castigado por las divinidades infernales de Grecia, las “loucas potestades, fúrias”:

No armistício os cordeiros se suicidaram,  
o mundo ia acabar, nasceu do mar  
um cogumelo imenso, um cogumelo.

---

de la tradición moderna, la grandeza nacional de un estilo poético, a través de aquello que es verdaderamente esencial en la brasilidad: el ímpetu creador, la exuberancia vital, la inagotable riqueza de su virtualidad civilizacional, o sea, su universalidad por venir (Simões 24).

En ese mismo sentido, en el “Apêndice” del mismo volumen, Murilo Mendes confirmaba que la obra es el máximo documento literario de la naturaleza barroca del Brasil, pues esa obra genial no nació de la planificación de la brasilidad y, por eso, en su fuerza caótica y dispersa, es una poderosa imagen de ese país afroeuropo que acarrea una antigua cultura para enriquecer sus manantiales bárbaros (Mendes, “Apêndice” 291).

<sup>5</sup> Como ejemplo, podemos recordar los expresivos versos del Canto V, «Poemas da vicissitude», donde la voz poética afirma: “Nem tudo é épico e oitava-rima / pois muita coisa desabada / tem seu sorriso cotidiano / e uns dorsos suados, pés humanos, / dois utensílios: João e Joana / com seus pequenos firmamentos / entre corujas e cumeceiras. / Ruas e ruas com as esquinas / e com os prostíbulos disfarçados / e essa mulata ausente ali, / com seu sorriso maternal / que uns homens míopes não percebem, / indo ao nível desses táxis, / bondes repletos de marítimos / que vêm de barcos gusanados, / atrás dos barcos, – limpas aves, / mais adiante os negros cais, / e contra os cais, será que há mar? / Será que há mar para um herói / olhar o céu à flor das águas” (Lima 145).

Houve pedras suando, lianas vivas  
 enforcando lilases, houve estupros  
 nas corolas dos lírios inocentes. (Lima 279)

No obstante, a pesar del espectáculo perturbador provocado por la descomposición de la vida en una miríada de horrores y de la conciencia clarividente de la fragilidad de la articulación entre deseo y unidad, se mantiene la relación sacralizada entre la realidad y el poder cosmogónico de la palabra poética. Así, complementariamente al retrato de una humanidad que, desde una amenidad pasmada y en una apacible inconsciencia, camina a paso rápido hacia el vacío, es celebrada la prodigalidad de una naturaleza, lugar de la revelación inaugural y de preservación de la –hoy debilitada– capacidad de sorpresa, donde los ‘conciertos proféticos’<sup>6</sup> existen (Lima 284).

La atemporalidad del pensamiento religioso y mítico-poético de Jorge de Lima e, igualmente, de su “companheiro de armas espirituais” (Mendes, “Apêndice” 287), Murilo Mendes, es la antítesis de los síntomas definidores de la civilización moderna, presidida por la renuncia al destino espiritual. Distanciándose del principio constructivo y eufórico del primer modernismo, Jorge de Lima y Murilo Mendes revelan otro elemento generador de lo poético, que ilustra aún la aspiración lírica en relación con el absoluto. Un deseo materializado en una enérgica fusión de religiosidad, panteísmo, paganismo y mitología, como demuestran también las ‘novedosas’ recreaciones de Murilo Mendes<sup>7</sup>, en sus relevantes poemas “Novíssimo Orfeu”, de *As metamorfoses*, o “Novíssimo Prometeu”, de *O visionário* (1941), en consonancia con la mitología y la mitografía bíblica de, por ejemplo, “Novíssimo Jacob” y “Novíssimo Job”, de *Tempo e Eternidade* (1935).

<sup>6</sup> “Reino unido de abelhas, solo de ouro. / As mãos já têm tocado o tempo. Vamos. / Os concertos proféticos existem, / existem climas altos, noites, portas; / as arenas inúteis se gastaram; / e há profundas folhagens respondidas / aos pomos estendidos. É o tenaz. / Nas forças tristes, nos fatais adeuses, / nas flores calcinadas mas os sulcos. / Proa mastil varando. Verdes mares. / Proa mastil do poema. Eis o poema” (Lima 284).

<sup>7</sup> Un Murilo cultor de una vena poética que, a medida que va asumiendo el discurso religioso, “se va desvinculando más y más del contacto con el tiempo histórico, con el presente inmediato del poeta” (Santiago 156).

Así, el abandono moderno al ideal es una renuncia, según los dos autores, injustificable, por el hecho de haber sido originada por la ceguera contemporánea. Se trata, por lo tanto, de una desistencia radicalmente diferente de la firme y clarividente, pero difícil, negación de la posibilidad de transcendencia presentada por Carlos Drummond de Andrade, el mayor poeta brasileño de todos los tiempos, dos años después de la publicación de *Invenção de Orfeu*.

Desde este punto de vista, Drummond será un escritor revolucionario, pues asumirá en la literatura brasileña el papel de un verdadero Edipo que, en la estela de Jorge de Lima y Murilo Mendes, pero de modo contrario, revelará, de modo definitivo, quién era el padre: pondrá de manifiesto el antagonismo, o mejor, el profundo foso existente, en opinión de Drummond, en el ilusorio *continuum* pasado/presente, contribuyendo de esa forma paradójica a revelar la verdadera identidad y autoridad del padre muerto, o sea, del antiguo valor y vigor de la cultura helénica.

El poeta, en un lúcido diálogo con el canon occidental, en sus versos renunció a la ‘máquina del mundo’, gracias a su aguda conciencia de la crisis metafísica sufrida por el sujeto moderno y a la fatalidad de un posible mundo sin ‘sombras’, enteramente iluminado en un sentido próximo al sugerido por Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica del Iluminismo*. Ese poeta asumirá también, de modo coherente, la tarea de revelar en el Brasil contemporáneo la imposibilidad de los valores griegos y del conocimiento de los misterios ocultos, a través de la terrible invocación al Orfeo hoy mudo del poema “Canto órfico”, de *Fazendeiro do ar* (1954).

Por consiguiente, si Jorge de Lima y Murilo Mendes revelaron a la literatura brasileña su matriz helénica, Drummond descubrirá su pesada herencia, recurriendo a la conquista profunda de la hibridez y de la libertad buscadas durante tantos años por los autores brasileños –y sintetizada en la imagen del “regaço incestuoso” en el que se encuentra el “belo câncer do verso” de la “Poesía, sobre os princípios / e os vagos dons do universo”, cantada en el poema “Brinde no banquete das musas” (Andrade 694). En su opción por la vía difícil de la poesía, Drummond decide matar al padre, lo que, en este caso, implica anunciar la muerte de los dioses

en suelo brasileño, pero, paradójicamente, como hemos dicho, también reconocer su autoridad. Decide recusar el orden de la representación, encarando con osadía el desengaño derivado de la comprensión de la incompatibilidad de nuestro tiempo con cualquier maravilla mítica y, en consecuencia, el colapso de todas las explicaciones totalizadoras que aún podían tranquilizar al mundo. Como nos dice, con exactitud poética, el autor en el poema-invocación “Canto órfico”, en nuestros días “[a] dança já não soa / a música deixou de ser palavra” y, por lo tanto, “[a] música se embala no possível / no finito redondo, em que se crispa / uma agonia moderna” y en la cual “restam poucos / encantamentos válidos” (Andrade 721), ante la certeza del resquebrajamiento de nuestras antiguas certezas.

De hecho, en ese poema, con los versos “Orfeu, dividido, anda à procura / dessa unidade áurea, que perdemos”, Drummond define con precisión los parámetros en los que, la última autora que referiremos relativamente a esta diversa, pero significativa, rehabilitación del legado helénico en la literatura brasileña, Dora Ferreira da Silva, practicará una búsqueda de la transcendencia sacro-poética casi sistemática.

## LA POESIA CONTEMPORÁNEA Y LA COMPRENSIÓN MÍTICA DEL MUNDO

A la sombra de la revelación drummondiana y a partir de la interpretación esperanzada de la conciencia de la exigüidad de los ‘encantamientos válidos’, Ferreira da Silva buscará aún, en la estela de la búsqueda sacro-poética de Jorge de Lima y Murilo Mendes, una comprensión del mundo mítica, basada en la indagación de la transcendencia y de una cierta verdad secreta mítico-filosófica indecible desde la razón.

En el conjunto singular de su poesía, la poeta, injustamente relegada a un segundo plano en la historia literaria brasileña, promoverá a lo largo del último cuarto del siglo XX, tanto una especie de drummondiana ‘memoria de los dioses’, siempre aliada a un delicadísimo ejercicio metafórico, como el *aggiornamento* de las divinidades, los lugares y

los temas helénicos. Esa rememoración actualizadora del helenismo es una importante contribución para la comprensión literaria y ontológica de la existencia, que la poeta persigue con gran coherencia, puesto que, después de la terrible revelación de Drummond, no sería posible intentar, retomando *ad hoc* las palabras de Mário de Andrade, un primitivismo tortuoso e insincero.

Todos esos recuerdos del legado griego funcionarían como las lápidas del mundo muerto de la emblemática composición “Órfica”, pues, lo que evoca el mundo de la cultura helénica después de su fosilización es la “tumba do passado” (Silva, *Hídrias* 30), ocultando el valor sacro y trascendente de esos vestigios de una rica mitología.

Desde una poesía tranquila, de vagos contornos filosóficos, que se mueve entre la transparencia y la opacidad en la indagación de la profundidad de lo humano, la dilatada trayectoria de Dora Ferreira da Silva representa una indagación exigente, ya que, como la propia autora corrobora a través de la voz de la Sibila, cree que el poema puede mantener esa unidad abandonada con los dioses y con lo divino:

Há tanto minha palavra foi calada, os deuses recuavam...  
 Mas os poetas mantiveram-me viva. O mais ínfimo deu-me de  
 [beber  
 e em sua hídria refresquei meu rosto.  
 Sensíveis a meu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes  
 A irrupção do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz  
 [cantar  
 (Silva, *Hídrias* 28).

Por lo tanto, el vate sería un visionario que puede atestiguar la relación entre lo finito y lo infinito y es en esa revelación donde encontramos el carácter innovador y osado, en términos éticos, temáticos y también estéticos, de la obra de Ferreira da Silva en el contexto de la literatura brasileña contemporánea. La poeta promoverá, en la compleja sencillez de su expresión poética sacralizada –que fácilmente podemos aproximar, a la de una de las grandes voces líricas de la poesía portuguesa, Sophia



de Mello de Breyner Andresen–, el *aggiornamento* de aquellos dioses, lugares y temas para comprender mejor la condición humana: como Sophia, Dora adoptó, por primera vez en Brasil, la mitología como otra vía poética plena y completa, ofreciendo un argumento brillante a favor del conocido –pero incierto– pronóstico de Gilbert Durand, de que si nuestra cultura ha sido desmitificante, esa postura está cerca de derrumbarse.

Así, en su poesía, en una nueva y compleja armonización entre el plano de lo inmediato y el plano de lo universal, la fusión de lo real y lo ideal será intuita en los paisajes del Epiro o de Delfos, pero también en el parque de Ibirapuera, en São Paulo o en la selva de Itatiaia, separándose al mismo tiempo de la amenaza de la artificialidad de un cierto bucolismo y también del edenismo tropical de sabor romántico que, en nuestros días, como nos dice la propia escritora, revela su lado exotizantemente *kitsch* en “pratos (made in Brazil)” para “turistas boquiabertos / diante da floresta em exposição” (Silva, *Poesia* 299).

## CONCLUSIONES

En fin, estos autores –y otros hoy, como para citar únicamente un ejemplo, Henrique Marques-Samyn y su revisión de los mitos de Perséfone y Orfeo en la lúcida obra *Estudos sobre temas antigos* (2013)–, dan un paso atrás –o sea, retoman la idea de Sartre de que en nuestras sociedades en movimiento los atrasos hacen avanzar algunas veces– en la dirección de una comprensión más profunda del helenismo, víctima, durante un tiempo, como procuramos demostrar, de una especie de *ghettoisation*, según la denominación de Régine Robin, que la literatura brasileña se impuso, en su busca desvelada de una brasilidad acrisolada y también como resultado de la inevitable perspectiva ‘oblicuamente vertical’ sobre el pasado reciente.

La obra de los autores referidos en este discontinuo linaje contemporáneo se armoniza gracias a la rehabilitación de la profundidad de la herencia griega, de forma y en grados diferentes, puesto que, como afirmó Mallarmé,

la explicación órfica de la Tierra es el único deber del poeta y el juego literario por antonomasia<sup>8</sup>.

Estos autores niegan, así, la vieja y distorsionada concepción romántica, que marcó en el siglo XIX la construcción del canon:

O que escreveram corresponde em boa parte ao que os estrangeiros esperam da literatura brasileira, isto é, um certo exotismo que refresca o ramerrão dos velhos temas. Os velhos temas, são os problemas fundamentais do homem, que eles preferem considerar privilégio das velhas literaturas. É como dizer que devemos exportar café, cacau ou borracha, deixando a indústria para quem a originou historicamente. E o mais picante é que os atuais nacionalistas literários acabam a contragosto nesta mesma canoa furada, sempre que levam a tese particularista às conseqüências finais. (Candido 17)

En fin, las escrituras de los autores estudiados –solitarias, pero también solidarias entre ellas–, reapropiándose de un espacio existencial perdido, instauran una nueva vía, la del pensamiento poético de ese pasado del futuro, también de otra tradición existente en Brasil, que rinde culto a esos viejos y grandes temas de la literatura: la tradición de la antitradición.

Una antitradición que hizo que, paradójicamente, la especificidad de la literatura brasileña, en una visión contemporánea y revisionista de su historia reciente, derivase, en gran medida y contrariamente a las expectativas románticas, de una de las marcas más interesantes del arte de nuestro tiempo: la de la legitimación total de los revolucionarios y su singularidad, de Machado de Assis a Guimarães Rosa, Clarice Lispector o, evidentemente, el propio Drummond, Jorge de Lima o, en menor medida, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes o Dora Ferreira da Silva, todos ellos autores de un canon típicamente brasileño en su heterodoxia,

<sup>8</sup> Es necesario destacar, en este sentido, la práctica concretista –menos ocasional que sinuosa– de Dora Ferreira da Silva, presente en su poetización de la materia mitológica clásica, y de que puede ser ejemplo, la sobreposición compuesta y simbólica de los ‘yo’ (‘eu’) en “orfeurídice” o “morteurídice” del poema (para)concreto “Lunimago”, de *Andanças (1948-1970)*, que nos hacen pensar necesariamente en el Orfeo pronominal –“Orfeu Orftu Orfele / Orfnós Orfvós Orfeles” (Mendes, *Convergência* 9)–, que cierra el poema de 1964 “Exergo”, con el que se inicia la obra *Convergência* de Murilo Mendes.

o sea, de fuerte tendencia universal y formado por creadores de grandes escrituras –y no de grandes escuelas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ANDRADE, CARLOS DRUMMOND DE. *Poesia 1930-62*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, OSWALD DE. “Esquema ao Tristão de Athayde”. *Revista de Antropofagia* 5 (1928): 3.
- . “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. *Seria uma rima, não seria uma solução: a poesia modernista*. Orgs. Abel Barros Baptista y Osvaldo M. Silvestre. Lisboa: Cotovia, 2005. 230-34.
- BAPTISTA, ABEL BARROS. *Em nome do apelo do nome*. Lisboa: Litoral, 1991.
- BARBOSA, JANUÁRIO DA CUNHA. “Por um Parnaso brasileiro”. *Historiografia da Literatura Brasileira; textos fundadores (1825-1888)*. Org. Roberto Acizelo de Souza. Vol. 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2014. 35-37.
- BERGER, JOHN. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BERND, ZILÁ. *Littérature brésilienne et identité nationale*. París: L’Harmattan, 1995.
- BOAVENTURA, MARIA EUGÉNIA. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- CALASSO, ROBERTO. *As Núpcias de Cadmo e Harmonia*. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CANDIDO, ANTONIO. *Formação da Literatura Brasileira*. 7ª ed. Vol. 1. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- CERTEAU, MICHEL DE. *A escrita da História*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHETWYND, TOM. *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Planeta, 2004.
- DURAND, GILBERT. *L’imagination symbolique*. París: Presses Universitaires de France, 1964.
- FONSECA, RUBEM. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FONTANILLE, JACQUES, Y CLAUDE ZILBERBERG. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial / Humanitas, 2001.
- GLISSANT, ÉDOUARD. *Le discours antillais*. París: Seuil, 1984.
- GULLAR, FERREIRA. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HORKHEIMER, MAX, Y THEODOR W. ADORNO. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1969.
- LIMA, JORGE DE. *Poesia completa*. 2ª ed. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LÖFGREN, ORVAR. “The Nationalization of Culture”. *National Culture as Process. Ethnologica Europea* XIX.1 (1989): 5-25.
- MACHADO, ANTÓNIO DE ALCÁNTARA. “A entrada dos mamalucos”. *Revista de Antropofagia* 4 (1928): 1.

- \_. “Sem título”. *Revista de Antropofagia* 5 (1928): 1.
- MAGALHÃES, DOMINGOS JOSÉ GONÇALVES DE. “Discurso sobre a História da Literatura do Brasil”. *Historiografia da Literatura Brasileira: textos fundadores (1825-1888)*. Org. Roberto Acízelo de Souza. Vol. 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2014. 90-108.
- MARQUES-SAMYN, HENRIQUE. *Estudos sobre temas antigos*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2013.
- MENDES, MURILO. Apêndice. *Poesia completa de Jorge de Lima*. 2ª ed. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 287-95.
- \_. *Convergência*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MIGNOLO, WALTER. “Los cánones y (más allá) de las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”. *El canon literario*. Ed. Enric Sullá. Madrid: Arco-Libros, 1998. 237-70.
- MORAES, VINÍCIUS DE. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- NUNES, BENEDITO. “A antropofagia ao alcance de todos”. *A utopia antropofágica (Obras completas de Oswald de Andrade)*. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado e Cultura, 1990. 5-38.
- PERRONE-MOISÉS, LEYLA. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PULIDO TIRADO, GENARA. “El canon literario en América Latina”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18 (2009): 99-114.
- RAMOS, GRACILIANO. *Caetés*. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1965.
- RICOEUR, PAUL. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2009.
- ROBIN, RÉGINE. *Le roman mémoriel*. Montréal: Préambule, 1989.
- ROCHA, JUSTINIANO JOSÉ DA. “Ensaio crítico sobre a coleção de poesias do Sr. D. J. G. de Magalhães”. *Historiografia da Literatura Brasileira: textos fundadores (1825-1888)*. Org. Roberto Acízelo de Souza. Vol. 1. Rio de Janeiro: Caetés, 2014. 40-47.
- SANTIAGO, SILVINO. “La permanencia del discurso de la tradición en el modernismo”. *Una literatura en los trópicos (Ensayos de Silvino Santiago)*. Trad., presentación y ed. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Concepción: Escaparate Ediciones, 2012. 133-57.
- SILVA, DORA FERREIRA DA. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1999.
- \_. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus, 2004.
- SIMÕES, JOÃO GASPAR. Nota preliminar. *Poesia completa de Jorge de Lima*. 2ª ed. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 13-25.
- STEPHENS, SUSAN A., y PHIROZE VASUNIA. Introducción. *Classics and National Cultures*. Ed. Susan A. Stephens y Phiroze Vasunia. Oxford: Oxford UP, 2010. 1-15.