

go al ritmo del crecimiento físico y espiritual —un acertado itinerario de la formación de una personalidad literaria— y terminar en dos capítulos verdaderamente notables: “Mariano Melgar y el yaraví” e “Imagen final”, con el examen e interpretación de la obra melgariana. Son estos últimos apartados los que compendian con brillo una admirable investigación pero no cabe duda que tales textos sólo pueden entenderse como la espléndida culminación de un ejercicio crítico riguroso y esmerado cuya cañdad se percibe ya desde la primera línea del libro.

Entre los muchos aportes esclarecedores que brinda la lectura del libro de Miro Quesada —y que sería imposible glosar en su totalidad— hay algunos que nos parecen particularmente significativos y de mención obligada. Por ejemplo cuando advierte en Melgar el “entronque deliberado con la tradición poética incaica” y precisa que ello “constituye desde el punto de vista literario, el más notorio equivalente de su lucha por la independencia en el campo político. Con frases españolas, a veces con repetición de lugares comunes de su tiempo, con música de guitarra y no de quena, Melgar inicia así una revolución profunda de mayor trascendencia y más posibilidad de perduración que muchos intentos exteriores” —subrayado nuestro— (y menciona como ejemplo de éstos “el canto heroico como la oda a La Victoria de Junín” de Olmedo o “la descripción de la Naturaleza del Nuevo Mundo como en la célebre silva La Agricultura de la zona tórrida” de Bello). Concluye esta parte Miro Quesada Sosteniendo con razón: “Pero Melgar, sin menciones políticas, sin referencias a indios, sin quechuismos y, lo que es tal vez más extraño, sin color local y sin paisaje, consigue revivir en sus yaravíes el espíritu indígena y alcanza en forma simple, con palabras sencillas, con música sin gaitas, una emoción de autoconciencia”.

Es también sugestivo el siguiente juicio global sobre Melgar: “Lo que lo caracteriza y lo enaltece es la extraordinaria emoción en el fondo. Se puede decir que en lo patriótico, en lo amoroso y en lo literario hay en él, esencialmente, tres notas comunes: sensibilidad para captar, intensidad para sentir y forma sencilla y limpia para expresar lo que ha sentido. “De igual manera, la opinión de Miro Quesada en relación a la perdurabilidad de la poesía de Melgar revela un aguzado sentido crítico que le permite calar con lucidez y sensibilidad en el fenómeno: “Son estos cantores populares, generalmente anónimos, los que han conservado la vigencia y la intensidad de emoción del aspecto de la poesía de Melgar menos esti-

mado en teoría en su tiempo, pero más perdurable: el yaraví”. Por eso mismo; como se dice en las frases finales del libro: “El mayor elogio de Melgar no van por eso a hacerlo las historias ni los libros de texto, sino aquellos anónimos cantores que de noche a noche continuarán vibrando con sus versos y acongojándose con su amor imposible, entre el denso perfume de la tierra, el bordoneo ritual de las guitarras y el vivo fulgor estremecido del cielo estrellado de Arequipa”. Pocas veces, creemos, se ha captado con tanta exactitud el secreto de la permanencia de formas de poesía popular que se han logrado no sólo captando con avidez y expresando con fidelidad el mensaje del pueblo sino inyectando en él los procedimientos de la literatura culta.

Historia y leyenda de Mariano Melgar es en suma una obra de singular significación en la historia literaria peruana. La excelente trayectoria crítica de Aurelio Miro Quesada se confirma así y alcanza una nueva expresión de madurez.

Jorge Cornejo Polar

Mello E Souza, Gilda de: *O Tupí e o Alaúdes*; una interpretação de Macunaíma. Sao Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979; 105 pp.

Hace algo más de cincuenta años apareció en Sao Paulo *Macunaíma*, un libro que, desde el instante mismo de su publicación, se convirtió en representativo del proceso modernista brasileño, tendencia estética que, a su vez, es el punto culminante de las búsquedas y encuentros de lo diferente específico de la brasileñidad. En efecto, consecuente con los postulados del nacionalismo modernista y, si se quiere, inaugurando la segunda etapa del movimiento vanguardista brasileño, es decir, “aquella fase más tranquila, más modesta y cotidiana, más proletaria, digamos de construcción”, Mário de Andrade coronó sus reflexiones, ideas, conocimientos, “el derecho permanente a la investigación estética” y hasta el turbión de sus dudas, en un texto que es como la espejeante y paradójica primicia de viejas tradiciones recapturadas, revisadas, reformuladas de manera tal que, trascendiendo la letra, plasman un modo del ser nacional brasileño. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, según testimonio del propio Andrade, fue compuesto durante la última semana del mes de diciembre de 1926, casi como una humorada “entre cigarros y ci-

garras"; corregido y aumentado en 1927, fue publicado en 1928 (con tiraje de 800 ejemplares, financiados por el propio autor). La rapsodia, que fue el modelo escritural que eligió Andrade, combinó de manera original e intencional múltiples textos e informaciones preexistentes, dejando correr bajo la piel de la ficción una de sus preocupaciones capitales: la búsqueda de lo nacional, entrevisto en el *ethos* popular, en el modo cómo el pueblo ha procesado y procesa la heredad y las interinfluencias culturales. El relato cumplió de tal manera su proyecto que se ha llegado a afirmar, como lo hace Sergio Milliet, que "el libro de Mario de Andrade no sólo es una grande y extraña obra: es una fuente inagotable de informaciones sobre lengua y leyendas brasileñas, psicología y biología, folklore e historia nacionales, en que beberán los escritores del futuro. *Macunaíma* es casi un diccionario del Brasil, una enciclopedia preciosa". Y es que en la rapsodia, en síntesis impositiva, se combinan cantares, dichos, leyendas, chascarrillos, referencias de disímil registro en torno a los mitos del ciclo *Macunaíma* (tomadas en préstamo de los estudios de Theodor Koch-Grünberg: *Von Roraima zum Orinoco*) y de otras leyendas, como las compiladas por Capistrano de Abreu y Couto de Magalhães. Todos estos materiales de base estaban articulados en función del proyecto de "copiar al Brasil", mediante una prosa que buscaba adecuarse a los modos del habla popular, y cuya versión inicial de 1926 fue trabajada al modo de los textos procesados con el automatismo de los surrealistas y a la manera, también, de esas "traiciones de la memoria" tan gratas a la improvisación de los cantores populares nordestinos. Dicha escritura, que se vuelca casi espontáneamente sobre la página, como en el aludido *canto novo* de los trovadores nordestinos, en el cual lo vivido, lo leído, lo soñado, lo escuchado, la herencia cultural, los manes subconscientes fluyen libremente en busca de su plasmación en texto; esta escritura, repetimos, fue posteriormente sometida a un arduo proceso de revisión y ampliación —previos a su primera edición—, durante el cual, Andrade, añadió intencional y conscientemente, gran cantidad de datos históricos y etnográficos, obtenidos a lo largo de un trabajo de investigación en fuentes escritas, tal como atestiguan sus "Anotaciones" que, concordadas con la rapsodia, acompañan a la excelente edición crítica de *Macunaíma*, preparada por Telé Porto Ancona Lopez, en conmemoración del cincuentenario de este hito de la cultura latinoamericana (Río de

Janeiro, Secretaría de Cultura, Ciencia y Tecnología, 1978).

Por cierto que la intencionalidad manifiesta en la rapsodia no sólo era una actitud generacional, circunscrita a los límites de lo nacional específico, pues la indagación comprometía la problemática latinoamericana y se insertaba en la concreta situación dependiente de la cultura de estas comarcas. Por ello, el signo del modernismo brasileño, de alguna manera homólogo al del modernismo dariano, era también un crisol en cuyos fuegos se combinaban de manera peculiar diversas tendencias estéticas: esa suerte de "tercer estilo" del que hablaba Alejo Carpentier. Por cierto que la nota exótica, ese sesgo extranjerizante que es el riesgo de toda síntesis de esta naturaleza, venía sabiamente controlada en el estatuto del modernismo brasileño; igualmente, no había lugar para el pasadismo, que pudo haberse filtrado a través del ánimo de rescate y revisión de tradiciones. El propio Andrade escribió en algún lugar: "el pasado es lección para meditar, no para reproducirse". Por otro lado, el modernismo implicaba la cancelación de la escritura académica, normativa, postulando el ejercicio de un "habla brasileña, cuyo patrón lingüístico era el habla popular. El impulso creador del modernismo brasileño, en la segunda etapa de su actividad, era constructivo, un paso adelante en la indagación de la problemática del Brasil y del hombre brasileño, según se ha indicado. Y en tal sentido informa un texto de Graça Aranha, datado en 1924, dos años antes de la fecha signada como la del gran cambio del modernismo: "Toda la cultura nos vino de los fundadores europeos. Mas la civilización aquí se caldeó para esbozar un tipo de civilización que no es exclusivamente europea y sufrió las modificaciones del medio y de la confluencia de las razas pobladoras del país. Es un esbozo apenas, sin tipo definido. Es un punto de partida para la creación de la verdadera nacionalidad. La cultura europea debe servir no para prolongar a Europa, no para obra de imitación, sino como instrumento para crear una cosa nueva con los elementos que vienen de la tierra, de las gentes, del propio salvajismo inicial y persistente". En este contexto de inquietud común a Latinoamérica, que tienta su unidad en lo diverso, que se apertura críticamente a la influencia europea, en este ambiente de construcción de lo propio surge *Macunaíma*, la anti-epopeya que, en la alegoría de su héroe sin carácter, encuentra las huellas de una cultura que en sus presuntas debilidades, en sus deudas e, inclusive, en sus va-

cíos y vacilaciones, no deja de ofrecer el perfil de nuevos órdenes, de un peculiar estilo nacional.

El éxito casi inmediato que acompañó a este libro, suscitó múltiples reseñas, entrevistas, comentarios, artículos entusiastas que, con el correr del tiempo, fueron dejando lugar al análisis y estudio reposado y profundo. Es así como en 1955, Cavalcanti Proença da a publicidad su *Roteiro de Macunaima*; en 1973, a la luz de las teorías de Vladimir Propp, Haroldo de Campos construye su *Morfología do Macunaima*, valioso intento analítico-interpretativo que fue seguido, en 1974, por *Macunaima: A margem e o Texto*, estudio erudito de Telé Porto Ancona, y en 1977 por la tesis de María Suzana Camargo, cumplida aplicación de los presupuestos de análisis de Mikhail Bakhtin. A estos trabajos viene a sumarse, con ánimo polémico y esclarecedor, el ejemplar estudio de Gilda de Mello e Souza que motive esta nota.

En el primer capítulo de *O Tupí e o Alaúde*, la profesora Mello e Souza intenta fijar la *situación de producción textual* y sus relaciones con el proceso compositivo y el despliegue de los significados de *Macunaima*. Señala que en la década del 20-30, Mario de Andrade se hallaba obsesionado por la problemática de lo nacional, y fundamentalmente por las características que lo presuntamente brasileño asumía en las manifestaciones culturales del pueblo. Esta inquietud se plasma de una u otra manera en la rapsodia: la prosa actualiza el patrón del habla popular, que recrea de manera peculiar el portugués y logra un giro brasileño para su expresión; la trama argumental se construye en base del modelo de la canción popular, que funde y reinterpreta herencias de diferente registro y nivel; la narración tiene en cuenta las modalidades compositivas provenientes del ejercicio de los trovadores populares —específicamente los nordestinos—, que modulan a su intencionalidad y temática las llamadas formas cultas. El estudio de estos constituyentes del estatuto compositivo de Andrade, en la situación concreta de la producción textual, permiten a Gilda Mello e Souza afirmar que de estas inquietudes y del consiguiente conocimiento del rumbo y manifestaciones de lo popular obtuvo Andrade no solamente la materia, el entramado argumental, sino también formas básicas de construcción, como el principio rapsódico de la suite y el principio de la variación. Es así como, a partir de estas consideraciones, *Macunaima* aprovecha materiales de la tradición oral y escrita, popular o erudita, europea o brasileña, combinados

sobre el eje de nuevos y particulares efectos e intencionalidades. La representación no es, por tanto, mimética, sino que, mediante la inventiva, altera los hechos referenciales y levanta un universo sui-generis, según necesidades de la ficción y los efectos a lograr. Esta inventiva actúa sobre los fragmentos de la historia y los reagrupa, estratifica y procesa de manera novedosa, en un proceso que la profesora Mello e Souza considera inconveniente designar con el término "composición en mosaico", adoptado por Florestan Fernandes y Haroldo de Campos, como ocurre, también, con el de "bricolage", que en algún momento utilizó Alfredo Bosi: "Más que en la técnica del mosaico o en el ejercicio del *bricolage*, es en el proceso creador de la música popular que se deberá buscar, a mi modo de ver, el modelo compositivo de *Macunaima*", indica la profesora Mello e Souza (p.11), fundamentalmente porque, como anota líneas después, "Mario de Andrade no utilizó procesos literarios corrientes, más bien, transpuso dos formas básicas de la música occidental, comunes tanto a la música erudita cuanto a la *creación* popular: la que se basa en el principio rapsódico de la *suite* —cuyo ejemplo popular más perfecto puede ser hallado en el baile nordestino del *Bomba-meu-Boi*— y la que se basa en el principio de la *variación*, presente en la improvisación del cantor nordestino, donde asume forma sumamente peculiar" (p.12).

En el segundo capítulo, se resalta el carácter ambiguo de la narración, producido por la red de despistajes, la desgeografización de los ámbitos referenciales, la indeterminación temporal, la aparente incongruencia de los personajes. Esta transgresión de la mimesis es intencional y utiliza como recurso preferente de expresión formas de montaje populares, que la profesora de Mello adscribe a formas supérstitas del teatro chino, hindú y medieval europeo. La ambigüedad en cadena, genera, a nivel de estructuras superficial y profunda, el paralelismo funcional de las historias de Piaima y Vei a Sol, y una clarísima duplicidad semántica explicitada por la tensión entre el principio de placer y el principio de realidad, visión fraccionada del mundo que, por lo demás, es una constante en la obra de Mario de Andrade. El hallazgo y explicitación de tal cesura posibilita a la profesora de Mello la rectificación del esquema propuesto por Haroldo de Campos, basado en las postulaciones de Propp, indicando que "no hubo por parte del crítico brasileño, preocupación por verificar si, independientemente de las analogías que estaba descubriendo (del texto

concreto con el esquema del cuento folclórico ruso, estudiado por Propp), la estructura del libro presentaba una lógica autónoma que, en vez de remitir al lector al universo *extra-individual de existencia apenas potencial* de la fábula, procurábase establecer una ligazón con la producción individual, una ligazón con la producción *individual, de existencia concreta de la obra literaria*; y aun, inclusive permaneciendo en el plano de la estructura ensayase relacionarla con el complejo sistema formal del escritor. Por el contrario, reduciendo el libro simbólico, alusivo, elaborado e inextricablemente anclado en el universo axiológico del escritor a 'un complejo de normas establecidas y estímulos', a 'un esqueleto de tradiciones' que la creación individual se limitaría a ornamentar y más o menos unificar, Haroldo de Campos acabó reduciendo un hecho admirable de *parole* a la banalidad de la *langue*" (p.50). En su empeño de operar con el esquema proppiano, de Campos había propugnado como eje motriz del relato la historia de la pérdida y ulterior rescate del objeto mágico (la muiraquita), sucesos obviamente caracterizadores del daño o carencia del héroe, esquema que, a-fortiori, intenta desarrollar, no empuje llegó a percibir el entrecruzamiento de dos sintagmas (los ya anotados del gigante Piaima y de Vei a Sol), "en una posición inversamente simétrica en relación con un eje", y que a la pérdida de la muiraquita sigue el rescate y, nuevamente, una segunda pérdida del objeto mágico. Pero, además, el texto de Andrade presenta una estructura cuya intencionalidad lo hace susceptible de otro tipo de análisis, quizá más cercano al postulado por Bakhtine en sus estudios acerca del *arte carnavalizado*.

En el tercer capítulo se recuerda que Andrade observó en más de una oportunidad el conflicto existente, en el interior de la música popular brasileña, entre la tradición europea de estirpe portuguesa y las manifestaciones culturales locales, indígenas y africanas. En más de una oportunidad nuestro autor sostuvo que, casi como un correlato del conflicto, existe un eje si se quiere predominante, de eminente raigambre europea. La profesora de Mello e Souza trae a cuento estos hechos porque dichas reflexiones se proyectan sobre *Macunaíma*. La filiación rapsódica del texto lo liga con remotas tradiciones europeas, específicamente con el romance europeo, "que a su vez desarrolla uno de los arquetipos más difundidos de la literatura popular universal: la búsqueda del objeto milagroso, en ese caso, el Graal" (en el de *Macunaíma*, la muiraquita). Sin embargo, la

oscilación de Andrade entre el modelo europeo y las manifestaciones nacionales es significativa, y se resuelve por la vía satírica al retomar Andrade el romance de caballería, pero ubicándose dentro de una antiquísima tradición, paralela al romance arturiano: "cultura cómica, popular, carnalizada, que promovía la liberación de la *risa* y del *cuerpo*, la victoria de la alegría sobre la seriedad, el miedo y el sufrimiento", tradición en la que verdeen obras como *El Decamerón*, los libros de Rabelais, *El Quijote* y los dramas y comedias de Shakespeare. Como afirma nuestra autora, coincidente, en alguna medida, con Mario Chamie, "la rapsodia brasileña sería, por consiguiente, la última metamorfosis del mito, la versión construida por el Nuevo Mundo en el momento en que las vanguardias cuestionaban la supremacía de Occidente" (pp. 79-80); esto es, la adopción del modelo arturiano, pero al modo como lo hace la tendencia carnalizada, invirtiendo paródicamente sus componentes y la solemnidad del mundo representado. El seguimiento del modelo, para contradecirlo, es tan objetivo, que la profesora de Mello e Souza apenas si tiene que glossar algunas correlaciones básicas: el carácter esencialmente dinámico de la historia, el tema del itinerario difícil, el regreso a órdenes antiguos, entrevistas paródicamente, la gran importancia asignada a la descripción decorativa o explicativa. De esta característica de la rapsodia andradiana, deriva la tipología del héroe Macunaíma (*'mácku* - malo; *'ima* - grande; gran malvado), antípoda del caballero andante arturiano, Macunaíma es el "héroe sin ningún carácter", la "carnalización del noble", personalidad que, además, tiene nuestro héroe en los mitos recogidos por Koch-Grünberg (según anotó, en algún lugar, Haroldo de Campos). "En resumen, Macunaíma es, en muchos aspectos, la carnalización del héroe del romance de caballería. Sin embargo, al contrario de lo que se podría suponer, esto no permite identificarlo con la figura más perfecta del caballero andante carnalizado, que es don Quijote. En Cervantes, la carnalización se efectúa en el sentido de la *hipertrofia* de las cualidades del caballero, por lo tanto, de la exageración y de la caricatura; pero, el rasgo distintivo del personaje sigue siendo el coraje, que sólo se torna ridículo merced al desacuerdo grotesco que se establece entre el heroísmo superlativo y la insignificancia de los obstáculos interpuestos. En Mario de Andrade, al contrario, la carnalización deriva de la *atrofia* del proyecto caballeresco, de su negación, de la parodia: Macunaíma es domi-

nado por el miedo y sus fugas continuas están en desproporción con la realidad de los peligros; él es, por consiguiente, lo contrario del Caballero de la Triste Figura, representando la carnavalización de una carnavalización" (p. 89).

Esta nota, por su propio carácter, no puede detenerse en el detalle, pese a que la sutileza y profundidad del trabajo de Gilda de Mello e Souza, tientan a ello; cabe añadir, sin embargo, que la variedad y riqueza del análisis estriban no solamente en la agudeza interpretativa, sino también en el vasto espectro metodológico puesto al servicio de la exégesis. Al cumplidísimo análisis textual de la rapsodia de Andrade, se añaden sugestivos elementos de la significación intertextual y los resultados de una cuidadosa lectura de la intencionalidad manifiesta; el análisis incorpora a su operación textual puntos de vista diversos, provenientes de la historia literaria, la musicología, el análisis lingüístico y etnológico, con ánimos de captar de un modo cercano la pluridimensionalidad del símbolo artístico. Al recorrer las líneas del estudio de la profesora de Mello e Souza, vamos recapturando para nosotros la grata sensación de un mundo que se amplía y se explicita por la vía de una sensibilidad epifánica, una sensibilidad que asume el verdadero desafío de la crítica y la interpretación literarias.

Luis Fernando Vidal

Bosch, Veitia: **Esta pobre lengua viva**. Lectura de la obra de Teresa de la Parra. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1979; 280 pp.

La modernidad, entendida como una renovación sustancial de modos y medios de producción, comienza a sentirse en América Latina a fines del S. XIX y se hace irreversible a comienzos del XX. Este cambio marca, al mismo tiempo, el paso del poder económico y político desde una oligarquía terrateniente a una pujante burguesía industrial, clase ésta que logra proyectar sus modelos tecnológicos de producción hacia uno de los sectores económicos de mayor importancia en nuestra América: el campo. De ahí se sigue que los terratenientes que quieren mantener sus privilegios tienen que modernizarse y, en cierto modo, aburguesarse. De otro modo están condenados a su extinción.

Buena parte de la gran literatura latinoamericana ha incorporado esta problemá-

tica a su campo referencial. A veces a manera de un velado sistema de indicios, como en *Don Segundo Sombra* (1926), en que el nuevo criterio de la industria de la carne basada en una ganadería sedentaria determina que la pampa aparezca recortada y alambrada, dificultando el paso del ganado que aún se mueve a pie. Otras veces a manera de un proyecto explícito que domina las acciones del mundo representado, como en *Doña Bárbara* (1929), en que el terrateniente Santos Luzardo impone el tendido de alambradas en las llanuras venezolanas de Apure como una condición del anhelado progreso ligado a la modernidad. En ciertos casos, como el de la novela *Memorias de Mamá Blanca* (1929) de la venezolana Teresa de la Parra, el paso de un modelo económico de producción a otro no suscita aquella confianza en el futuro que suele promover la simple aplicación de las nuevas tecnologías (en la citada novela de Gallegos podemos leer: "el alambrado comenzaba a trazar (un camino) solo y derecho hacia el porvenir"), sino que, por el contrario, genera una profunda nostalgia por el sistema que históricamente va quedando atrás y muchas dudas y reservas por el que va imponiéndose ("hallamos en todas partes una cosa dolorosísima: el nuevo dueño de Piedra Azul era un rico, gran amante del progreso, animado por una actividad insaciable para idear y realizar reformas (...) Todo estaba cambiado: era el triunfo del revés sobre el derecho").

Teresa de la Parra escribió poco, pero de manera notable. Es autora de dos novelas, *Ifigenia* (1924) y *Memorias...*: de un nutrido epistolario parcialmente publicado (1951 y 1953), de un diario íntimo inédito y de algunas conferencias incluidas en la edición de sus *obras completas* (Caracas, 1965). Su corta vida (1889-1936), más corta aún por el lustro de enfermedad que culminó en la muerte, le impidió desarrollar su talento a plenitud; desarrollo que hubiera permitido, al menos, la existencia de su tan anhelada biografía interior de Simón Bolívar. Con su prematura desaparición se fue no sólo la novelista representativa de un sector social de nuestra América (el de una clase en retirada bajo cuya visión desfila, sin embargo, una Venezuela intensa, viva, muy latinoamericana), sino también la figura femenina más descollante de la prosa hispanoamericana de este siglo.

La calidad de Teresa de la Parra ha sido puesta nuevamente de relieve por el reciente trabajo de otra venezolana; nos referimos a *Esta pobre lengua viva* de la poeta e in-