Ferreira Gullar: poesía y persona*

Perfil de Ferreira Gullar

José Ferreira Gullar nació en São Luis do Maranhão el 10 de septiembre de 1930. A los veinte años se trasladó a Río de Janeiro donde, hasta mediados de la década del 60, se desempeñó como periodista, crítico de arte y profesor.

Muy pronto se integró a la vida cultural del país con una constancia y un talento que no tardaron en ser reconocidos. Formó parte del movimiento de poesía concreta, encabezado por Décio Pignatari y los hermanos Campos, para militar luego en las filas del neoconcretismo y terminar apartándose definitivamente de esa corriente estética a principios de los años 60. Ya en 1961 lo encontramos al frente de la llamada «Fundación Cultural de Brasilia», experiencia que determinó su progresivo acercamiento a las manifestaciones de rescate y análisis de la cultura popular surgidas por entonces en Recife y Río.

Hacia 1965, Ferreira Gullar decide dejar Brasil. Reside algún tiempo en Europa y se radica posteriormente en Chile, luego en Perú y finalmente en la Argentina, para terminar regresando a su país en 1977.

Vive actualmente en Río de Janeiro, consagrado al periodismo, a la crítica de arte y a la poesía y gozando del consenso unánime de un público que ha sabido ver en él a una de las figuras intelectuales más ricas y representativas del Brasil actual.

Su producción literaria abarca tres géneros: ensayo, teatro y poesía. Destaquemos, como ejemplos del primero de ellos, sus estudios *Cultura cuestionada (Cultura Posta em Questao),* 1964, y el muy polémico *Vanguardia y Subdesarrollo (Vanguarda e Subdesenvolvimento)* dado a conocer en 1969.

Entre sus piezas de teatro figuran *Si corres el ogro te atrapa, si te quedas el ogro te come (Se correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come),* escrita en colaboración con Oduvaldo Viana Filho y publicada en 1966; *La salida ¿dónde queda la salida? (A Saída ¿Donde Fica a Saída?)* estrenada en 1967 y escrita con Armando Costa y Antonio Carlos Fontoura, y *Dr. Getulio, su vida y su gloria (Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória),* en coautoría con Dias Gomes y publicada en 1968.

Su obra poética, agrupada y ampliada en sucesivas antologías, entre las que sobresale la titulada *Dentro de la noche veloz (Dentro da Noite Veloz),* 1975, abarca tres libros fundamentales: *La lucha corporal (A Luta Corporal)* de 1954; *Nuevos poemas (Novos*

* *Capítulo III del libro* Los poderes del poeta. Poesía y sociedad en el Brasil del siglo XX. *(Véanse los capítulos I y II en los números 458 y 459 de* Cuadernos Hispanoamericanos).

Poemas) publicados junto con la segunda edición de *La lucha corporal* en 1966 y el *Poema sucio (Poema Sujo)* aparecido en 1975.

La poesía exilada

Circula por el Brasil —y circula profusamente— la impresión de que la poesía, en los últimos veinte años, ha ido emigrando de su suelo tradicional (la literatura), hacia los territorios menos convencionales y supuestamente más ricos del letrismo musical. En apoyo de esta conjetura concurren varias hipótesis. Entre ellas, la que se arroga mayor consistencia pretende que la palabra, en manos de los poetas, dejó de ser expresiva, vital, reveladora. Todos estos atributos, se dice, distinguen hoy, exclusivamente, a los textos del nuevo repertorio de la música popular brasileña.

¿Quién se animaría, en efecto, a negar el encanto que Vinicius de Moraes supo infundir a las letras de samba? ¿Quién no asiste a un espectáculo verbal inusitado al oír en boca de Chico Buarque los versos de *Construção, Cálice o Ana de Amsterdã?* Quién no siente, frente a Caetano, Gilberto Gil o Edú Lobo, que está ante creadores que han sabido brindar al lenguaje coloquial un vigor indiscutible?

Pero no nos equivoquemos. Este cúmulo de méritos, este despliegue de virtuosismos, vienen a probar lo mucho que ha madurado la sensibilidad de quienes exploran, con una finalidad musical, el universo de la palabra. No habla, si somos rigurosos, a favor de la poesía, habla a favor de la música.

El malentendido, sin embargo, proliferó y hoy recorre el suelo brasileño predicando sus verdades y cosechando adhesiones. Semejante confusión no será lógica pero tiene sus motivos. Basta recordar, por ejemplo, qué llegó a ser la palabra en el reino del concretismo.

Entre nosotros, los argentinos, la poesía concreta nunca rebasó la zona de un experimentalismo casi clandestino, quizá porque nuestra propensión a la trivialidad literaria prefirió optar por otros caminos. En cambio, en el Brasil logró un auge realmente sonoro. De eso, al menos, dieron prueba los poetas del 60 y el 70, quienes le concedieron una relevancia indiscutida y demostraron hacia él una obsecuencia casi servil.

Las raíces de este sometimiento festivo se entrelazan con las de otro fenómeno decisivo y los dos, mutuamente, se explican. Este fenómeno fue el del silencio creciente que, entre los años 64 y 74 ahogó lo mejor de la cultura teatral y literaria del Brasil. Sólo en un momento en que la libertad de expresión es concebida como un delito, el hecho de hablar sin decir nada puede alcanzar la jerarquía de un símbolo estético.

Nacida en San Pablo hace dos décadas, ramificándose luego hacia el sur, el centro y el noroeste del país, la poesía concreta (que luego fue neoconcreta) entabló con el lenguaje un vínculo netamente experimental que rebajó el interés por la comunicación personal, a la categoría de lo obsoleto. Reforzado, después, por algunas tesis estructuralistas, alentado por un intelectualismo tan brillante como fatuo, el concretismo desplegó por donde pudo su enajenado amor a las palabras.

Inmovilizado en su condición de espectador pasivo, condenado a una discutible y preponderante aventura formal, el lector del poema concreto no pudo encontrar nun-

ca, en los textos que le fueron ofrecidos, un eco cabal de su dolorosa experiencia histórica, un atisbo de su mundo afectivo, una resonancia veraz de sus sueños. La relación con la obra escrita le ratificaba, como tantas otras cosas, el desencuentro consigo mismo. También la poesía era un sitio donde cerciorarse de su soledad. Y no podía ser de otro modo en una concepción de la literatura donde la palabra —objeto de una idolatría frívola— importa más, mucho más, que los hombres que la emplean.

Pienso, por eso, que el concretismo ha sido la estética del silencio cómplice, la ideología artística de quienes, confirmando las tesis centenarias del materialismo ingenuo, han venido a asociarse a los que pretenden demostrar la inutilidad de la literatura.

La poesía se transformó en un ejercicio, dejó de ser una urgencia. ¿Cómo explicarse entonces la «popularidad» del concretismo sino como producto de la desesperanza social que ganó a los escritores que lo suscribieron? Tal vez sea esa desesperanza, el descrédito que la palabra, como arma de comunicación emocional y crítica, alcanzó entre los propios poetas, uno de los triunfos más rotundos que en el campo cultural obtuvieron los promotores del silencio y la censura.

El concretismo fue, en definitiva, la expresión de un grupo en el que había sido derrotada la necesidad de diálogo, la capacidad de cuestionar con sentido de la realidad histórica, y no apenas con un mero afán de *captación plástica,* visual de esa realidad. Porque una cosa es escribir para ejemplificar una tesis o indagar la estructura de los fonemas del discurso, y otra muy distinta es hacerlo porque apremian la desesperación o el amor o el desconsuelo. La poesía concreta ahogó el lenguaje en la banalidad, lo vació de toda trascendencia ética, dotándolo de un peso que recuerda, por su inconsistencia, la solidez de los espejismos. No es de extrañar, en consecuencia, que en medio a tamaño mutismo, el canto de los músicos cayera como un bálsamo. Chico, Caetano, Gil y tantos otros no cargaron con la responsabilidad de resucitar la poesía sino con la misión de devolver al hombre la confianza en el arte.

La sed y el universo

Al de la poesía no debe, empero, confundírselo con un caso concluído. Ella ha sabido, como el ave famosa, resurgir de sus cenizas. Y lo curioso es que entre los promotores de esa resurrección figura quien fuera uno de los propulsores iniciales del concretismo. Me refiero a José Ferreira Gullar.

No son muchos los autores que han tenido, como él, convicciones tan encontradas con respecto al lenguaje estético. Se equivocará, sin embargo, quien pretenda reducir su aporte a lo que hay en ellas de contradictorio. La verdad de su producción está en la totalidad de su obra. La clásica enseñanza de Hegel sobre la significación de los procesos vale también, y plenamente, en este caso.

Mi estudio se empeña en ponderar algunas de las alternativas de esa trayectoria. Por ella corre, como un río subterráneo, una de las vertientes más ricas de la literatura del Brasil contemporáneo.

Nacido en el año 30 en São Luis de Maranhão, Gullar dio a conocer, en 1954, un libro titulado *A Luta Corporal.* El tomo, editado en Río, reunía composiciones del 50 al 53.

El par de conceptos que dan nombre al volumen resumen precisamente la intención del escritor. El cuerpo, para Gullar, es el sitio donde lo viviente deja presentir, del mejor modo, el enigma fascinante de su sentido. Ese sentido se manifiesta, ante la percepción, como lucha: en el cuerpo palpitan, combatiéndose, las fuerzas ciegas del impulso; allí se mueven, agigantándose y retrayéndose, los resortes del instinto, los mil matices de la sensación, los muchos mecanismos del universo inconsciente. El cuerpo es, además, el escenario donde se cumple el itinerario prefijado de cuanto madura y muere. Contemplándolo, interrogando sus secretos, el poeta quiere asomarse, con mayor amplitud, a esa fuerza que todo lo sostiene y el eco de cuya voz resuena, vagamente, en la palabra *vida.*

Gullar cava en el mundo animal, cava en los objetos, busca la pulsación decisiva, horada queriendo apresar la luz que se muestra ocultándose; responde, en suma, con su poesía a un anhelo ontológico tenaz, encarnizado: atrapar la médula de lo existente en las formas primarias de lo real.

El afán de trascendencia no empuja sus ojos hacia el espacio celeste; serán los cuerpos circundantes quienes cautivarán su mirada. Gullar busca, como Spinoza, lo infinito en lo finito. Bien puede decirse de él, como se dijo de Hipólito Taine, que es, en esta primera etapa de su labor, «un metafísico amante de los hechos» [1]. No llegó aún el momento del diálogo. El poeta es, por ahora, un observador. Aves, frutas y objetos serán los protagonistas de este instante inicial de su trabajo. Pero la observación no es mero registro, crónica fría de lo que se ve. Es, inversamente, una búsqueda fervorosa; una respuesta lírica, consecuente y personal, a las imposiciones dictadas por una sensibilidad agudísima del espacio y el tiempo. Mediante la tensión de sus ritmos breves y la rotundidad de sus caracterizaciones, el estilo del joven Gullar nos trasmite el nervio vivo de un temperamento intenso y literariamente consolidado.

Las peras, en el plato,
se pudren.
El reloj, sobre ellas,
¿mide
su muerte?
Paremos el péndulo
¿Detendríamos así la
muerte de las frutas?
        ¡Oh, las peras se cansaron
de sus formas y de
su dulzura! Las peras,
concluidas, se gastan en el
fulgor de estar listas
para nada.
        El reloj
no mide. Trabaja
en el vacío: su voz se desliza
fuera de los cuerpos.
Todo es cansancio

[1] *La expresión es de Luis Rodríguez Aranda y figura en el prólogo de la* Introducción a la Historia de la literatura inglesa *de H. Taine, Aguilar, p. 18, Buenos Aires, 1960.*

de sí. Las peras se consumen
en su dorado
sosiego. Las flores, en el cantero
diario, arden,
arden en rojos y azules. Todo
se desliza y está solo.
El día
común, día de todos, es la
distancia entre las cosas.
Pero el día del gato, el felino
y sin palabras,
el día del gato que pasa entre los muebles,
es pasar. No entre los muebles. Pasar
como yo
paso: entre nada ...(...)

(As Peras)

Hay, no cabe duda, en esta sed de comprensión de lo sensible, en esta entusiasta jerarquización gnoseológica de lo físico y sensual, una intención que involucra y rebasa las motivaciones puramente individuales que pudieron haber impulsado a Gullar. Los años 40 trajeron hasta las costas del Brasil los severos menajes de Heidegger y Trakl, el lamento envolvente de Rilke y, con ellos, una atmósfera que caprichosamente instrumentada por los poetas que entonces se iniciaban, fue disolviendo en la abstracción de sus alturas, la concreción de la vida diaria, el realce adjudicado a lo cotidiano y realista por los escritores que irrumpieron en la espléndida Semana de 1922[2]. Lo raro y lo formal volvieron a invadir el lenguaje; una seriedad demasiado intencional para ser verosímil desplazó el amor a lo coloquial y espontáneo. La solemnidad y el amaneramiento, expulsados de la poesía con la superación del parnasianismo, se adueñaron una vez más del verso, definiendo los propósitos de una generación que confundió la hondura con los almidones del preciosismo verbal.

Gullar está, justamente, entre quienes, hacia 1950, se empeñan en reabrir y ramificar los caminos trazados por los grandes renovadores de los años 20 y 30. *A Luta Corporal* atestigua, en tal sentido, la firmeza de un propósito: recuperar, para la poesía brasileña, baluartes que tanto estilística como temáticamente hicieron de ella un documento diáfano de la sensibilidad de nuestro tiempo[3].

Inquietudes de corte filosófico, comunes por lo demás entre los poetas brasileños del 40, encontraron en Gullar a un artista que reelaborando su intrínseco valor conceptual con certero criterio lírico, fue capaz de convertirlas en expresión emocional de una experiencia vivida. La precisión del tono, cortante e inequívoco, lo apropiado de la óptica escogida para el abordaje de los temas, permitieron que lo gnoseológico y metafísico encontraran un cauce contemporáneo, dinámico, en la poesía de los años 50.

Como dije, el hombre empezó siendo, para Ferreira Gullar, un observador. Concebi-

[2] *Me refiero, claro está, a la* Semana de Arte Moderno, *celebrada en San Pablo, Brasil, en febrero de 1922. Ella inaugura oficialmente, como es sabido, la actividad de los escritores, músicos y pintores que habiendo roto con el pintoresquismo finisecular y el amaneramiento parnasiano se lanzan hacia un arte que transparente la sensibilidad del hombre contemporáneo, producto de la sociedad industrial y de la posguerra.*

[3] *El gran predecesor de Ferreira Gullar en esta labor es, sin duda, João Cabral de Melo Neto.*

do como el ser llamdo a contemplar, verifica, mirando, que su conciencia es el acontecimiento que rompe la armonía de una realidad inconsciente de sí: «*Las nubes ignoran/ si se deslizan sobre/ nuestra cabeza: somos nosotros quienes sabemos que/ nos deslizamos bajo ellas*».

Pero, por otra parte, esta conciencia de lo real más que conocimiento revelador es intuición de un misterio que, precisamente con lo que tiene de irreductible, subsume al hombre en el desamparo. Saber no será otra cosa que saber que lo esencial se ignora: «*el pájaro que es/ blanco,/ no porque él lo quiera ni/ porque lo necesitemos: el pájaro que es blanco / porque es blanco*».

Los juegos solitarios

El acceso a las fronteras de la comprensión objetiva tuvo hondas consecuencias en la obra de Gullar, ya que incidió en la configuración de las premisas epistemológicas ulteriores del poeta y desplazó sus inquisiciones —hasta allí empecinadas en determinar *lo que las cosas son*— hacia el ámbito más flexible de *lo que ellas nos significan.* Esta alteración del rumbo especulativo, modificó su visión del hombre: aquel buceador inicial de lo *en sí,* se convirtió en un indagador de lo real *para mí.* Lo que el mundo *significa* pasó a importar más que lo que el mundo *es*. Observar al ojo que mira se transformó en la urgencia poética primordial. El hombre dejó de ser un punto de apoyo para la meditación ontológica y pasó a ser el punto de mira de la exploración lírica.

El «giro copernicano» que afectó entonces a la poesía de Gullar se tradujo, inicialmente, en una serie de composiciones muy sugestivas escritas entre 1954 y 1960, y agrupadas bajo el título *O Vil Metal.*

«Frutas», uno de los textos iniciales del volumen, ilustra acertadamente las mutaciones por las que va atravesando la realidad a medida que se modifica el modo de considerarla. Así, las «*dos manzanas y ocho bananas*» depositadas «*en un plato de loza*», pasan a ser «*dos manchas rojas y una línea amarilla*» para luego transformarse en «*una hoguera sólida/ encendida en el centro del día*». Los cambios descritos por el poema subrayan distintas napas significativas de lo visible. Cada una de ellas ha sido modelada por una particular manera de ver lo mismo. Es decir que los múltiples sentidos del horizonte fenoménico resultan del tipo de relación que el ojo entabla con el paisaje. Lo que inicialmente no es sino un grupo de frutas termina siendo «*llamas,/ las llamas de lo que está listo y alimenta*». Cuando la mirada alcanza a captar el fuego ha llegado al núcleo de lo viviente. El poeta asiste a la revelación del fundamento y su palabra recoge y enuncia, sin transgredirlo, el secreto primordial.

Otra vertiente analítica de esta misma composición permite afirmar que el hecho de que el hombre nos sea presentado como contemplador de paisajes sucesivamente más densos desde un punto de vista ontológico importa en la medida que ayuda a entender los nuevos atributos en él reconocidos por Gullar. Este aparece, ahora, como el ser capaz de entablar distintas calidades de relación con lo circundante, variando la densidad significativa de lo observado de conformidad con la hondura interpretativa de la mirada del observador.

En un sentido epistemológico estricto, no se ha dado, con *O Vil Metal,* ni un solo paso más allá de las conclusiones alcanzadas en *A Luta Corporal.* Lo novedoso se manifiesta, más bien, en el interés que recae sobre la figura del hombre en tanto conocedor. Puede decirse, en efecto, que con los poemas de *O Vil Metal* la subjetividad alcanza la jerarquía de un núcleo temático prioritario.

No estamos todavía, sin embargo, ante la subjetividad entendida como un hecho histórico. El repertorio de ideas donde se nutre el trabajo del poeta proviene de la vasta gama argumental propuesta por la metafísica clásica. Por eso, cuando Gullar comienza a tomar en cuenta al hombre lo primero que destaca en él son sus estructuras ontológicas limpias de toda connotación social y temporal concreta. Es cierto que el abordaje de este abanico temático se cumple, como ya dije, de conformidad con un criterio literario de indiscutible actualidad estética, pero las circunstancias políticas y las formulaciones afectivas francamente personales sólo irrumpirán más tarde, del mismo modo que la conciencia americana y el sentimiento nacional.

Durante un lapso bastante prolongado, el escritor se dejó cautivar por las propuestas de este ahistoricismo lírico. Así fue cómo descubrió que el ojo construye la imagen, que la *realiza* en aquel sentido tan bien puntualizado por Susana Langer y según el cual ver, más que reconocer, es configurar. Desprendiendo de esta evidencia sus consecuencias extremas, Ferreira Gullar pudo llegar al concretismo, es decir, a ese distorsionado anhelo de aprehensión verbal del mundo en su materialidad fenoménica. Empeñado en lograr que el texto dejara de ser alusión, quiso transformarlo en el ámbito de una presencia concreta en el sentido lato. Las exploraciones de la subjetividad, inicialmente orientadas por Gullar hacia las instancias categoriales antes referidas, confluyeron luego sobre la palabra, y lo que en un principio no fue más que indagación gráfica y semántica de los fonemas, ponderación tenaz de los atributos expresivos del espacio y del silencio textuales, terminó extraviando al poeta en un maltrato progresivo del lenguaje. De hecho, los últimos ejercicios concretistas de Gullar, interesados en traducir el proceso constitutivo de los significados verbales mediante la exploración de las raíces onomatopéyicas del habla, lo llevaron a la destrucción radical del discurso. Gullar quiso, como tantos otros abanderados de su causa, limitarse a la estructura del poema o, mejor, limitar el poema a su estructura a expensas de su riqueza léxica[4]. Terminó, lógicamente, desarticulando a tal punto el idioma que la poesía, objeto originario de una veneración sin límites, se convirtió en el arquetipo estético de una concepción enajenada del arte y de la vida.

[4] *En un notable ensayo de 1962, titulado «22 e a poesía de hoje»* (Invenção, revista de Vanguarda, *n.º 1, año 1, pág. 29, São Paulo, Brasil), Cassiano Ricardo señala que «el mayor peligro —lo recuerdo apenas, sin afirmarlo— consistirá en reducir a la estructura el contenido del poema, repitiendo* mutatis mutandi, *el mal de la «métrica-contenido»* (metrical schemes) *del parsianismo. La estructuración del poema, nadie va a negarlo, será en sí misma un acto poético. Sin embargo, no me parece que baste la organización del espacio (vacío) con palabras exactas si no se deja en él un espacio para... la poesía. Para que después no se diga que en ese juego 'espacial' sólo la poesía no encontró su espacio. En este punto Oswaldino Marques tiene razón cuando afirma: «En el universo cerrado de la lógica y de la matemática es posible comprender algo cuya estructura sea su verdadero contenido. En el continente de la poesía, ampliamente abierto al mundo y a la vida, no».*

La luz sucia y verdadera

Hay otro fenómeno paralelo que hacia mediados de los años 60 se verá impugnado en Brasil: la experiencia de la democracia política. No sólo se trata del derrocamiento por la fuerza del sistema constitucional vigente. Se trata también, y consecuentemente, de la crisis intrínseca de un determinado repertorio conceptual, de la inviabilidad de una gama de ideas mediante las cuales aquel modelo procuró evidenciarse, determinar su perfil propio, enunciar su razón de ser y sostenerse en el ejercicio del poder público.

Esta correlación entre lenguaje y realidad social no constituye, por cierto, un señalamiento novedoso. Recuerda Gusdorf que hace un par de milenios «el emperador Che Huang Ti, para asegurar su autoridad y consolidar la paz, reforma la escritura en el sentido de la uniformidad, publica un diccionario oficial y, orgulloso de su obra, proclama en sus estelas: 'He traído orden a la multitud de los seres y he puesto a prueba los actos y las realidades: cada cosa tiene el nombre que le conviene'. Así es como, en Francia, prepara Richelieu la obra de la monarquía absoluta mediante la fundación de la Academia, encargada de definir un código de buen uso de la lengua, mediante su fijación en un diccionario y en una gramática. Más cerca de nosotros, causó asombro, no hace mucho, ver cómo el jefe del Estado soviético hacía obra de filólogo en un escrito en el que tomaba posición respecto del problema del porvenir de las lenguas humanas, previniendo la progresiva unificación de los idiomas. Es que el establecimiento de un imperio no se opera sin una correspondiente centralización del lenguaje. Toda reforma importante, toda revolución, exige una renovación del vocabulario. No se ha transformado a los hombres mientras no se ha modificado su manera de hablar» [5].

Curiosamente, el concretismo de Gullar y la democracia política desembocan juntos en la inviabilidad. El silencio en que se hunde el primero coincide con el derrumbe de la segunda. Quien pareció entenderlo así mejor que nadie fue el propio Ferreira Gullar, ya que entre 1962 y 1969 se lanzó a la composición de un volumen de poemas en los que habría de subvertir todos los principios de la escuela concreta. *Dentro da Noite Veloz* constituye, en efecto, una tentativa de alcanzar la vida cotidiana, sus manifestaciones, sus elementos, ya no desde premisas filosóficas idealistas, sino a partir de una plataforma conceptual íntegramente inspirada en el descubrimiento de los conflictos sociales, en la comprensión del hombre como ser insertado en una trama de acontecimientos políticos y psicológicos de medular importancia en la configuración de su naturaleza histórica. No es su lenguaje —coloquial desde siempre— el que acusará inicialmente los efectos más rotundos de estas transformaciones, sino su repertorio temático, bruscamente novedoso. No se trata, empero, de un vanguardismo hueco sino de un esfuerzo por ser artísticamente consecuente con un hecho decisivo: el descubrimiento sociopolítico de América Latina.

Podría asegurarse, tal vez, que es la idea de lo concreto lo que se ha modificado radicalmente en la poesía de Gullar. Si el concepto, hasta entonces, estuvo asociado, en la

[5] *Georges Gusdorf,* La palabra, *traducción del francés de Horario Crespo, Ediciones Nueva Visión, pág. 18, Buenos Aires, 1971.*

obra del escritor, a la acepción que le infundieron los portavoces de la corriente nima, a partir de los años 60 irá adquiriendo un sentido que lo muestra emparentado al significado que de él nos brinda el materialismo dialéctico. Concreto será ahora lo temporal, lo que está sujeto a los influjos de la lucha de intereses contrapuestos, lo que reviste un valor ideológico; concreto será, en suma, el hombre inmerso en el trabajo, en sus fluctuaciones afectivas, en sus sueños y rencores.

«Mi desesperación consistía —declaró Gullar aludiendo a aquel momento— en que toda esa riqueza de la que yo me percataba, desfilaba ante mis ojos como una película sin que yo fuera capaz de sumergirme en ella. Comprendí que debía confundirme con la vida al precio que fuere, cosa que, hasta entonces, ya había evitado. Es el viejo problema de siempre: el arte nos da lo esencial pero excluye la vida. La vida, en cambio, nos arrastra en su caudal y nos dilapida en actos y hechos superficiales. Elegí: había que entrar en la batalla de la vida, ensuciarse las manos, arriesgarse a perder con los demás para intentar encontrarse como expresión de muchos. La posición de profeta, de mago o de genio no me agrada. Odio todas las formas de mistificación. Soy un hombre común, como mi madre, como mi padre, mis hermanos y mis amigos de infancia. Nunca me circundó ningún halo de divinidad. En compensación, la vida, aunque muchas veces dura y cruel, fue siempre fascinante. De ella nace mi poesía; de lo real y lo común, de las cosas banales, de la luz sucia y verdadera que hay en las cosas y en las personas. De allí nace mi compromiso social: de la necesidad de decir la verdad, de encontrar para mí y para los otros una felicidad real y no un sueño. La poesía y el engaño son incompatibles. En el mundo en que vivimos hay explotación y cinismo, y sobre todo la crueldad de los que insisten en mantener privilegios a costa de la felicidad de los demás» [6].

Hay inicialmente, en esta nueva fase de la trayectoria de Gullar, un desfase palmario entre la transparencia de las nuevas inquietudes y la vacilación formal con que se las trata. El desequilibrio corresponde a un momento en que el poeta busca todavía el ángulo desde el cual abordar con eficacia el orbe argumental que comienza a descubrir. Hasta que este hallazgo se produce, *Dentro de Noite Veloz* presenta una serie de composiciones que interesan más por lo que denotan del proceso de crecimiento del escritor, que por el presunto valor que puedan adjudicárseles desde un estricto punto de vista literario. Es el caso de «Noticia da Morte de Alberto da Silva», empeñado en promover a la categoría de tema poéticamente trascendente, la desaparición de un ciudadano opaco y que importa, como dije, porque muestra hasta dónde ha llevado Gullar la redefinición de sus normas estéticas, encaminándose hacia una indagación de lo cotidiano que ya no parece primordialmente interesada en sus raíces metafísicas, sino en su núcleo ético, político y emocional. En un orden similar se inscriben «A Bomba Suja», atendible por tratarse del primer poema donde la identidad nacional irrumpe claramente y la tragedia del nordeste brasileño alcanza una proyección hasta entonces desconocida en la obra de Gullar; «Voltas para casa», que enuncia la conciencia de la

[6] *Estas palabras de Ferreira Gullar forman parte de un largo diálogo que mantuvimos en 1973 y que en febrero de 1974 publicó la revista* Crisis *de Buenos Aires (n.º 10, págs. 40 a 44).*

propia enajenación como parte de una más amplia; «Poema Brasileiro», un testimonio dolorosamente irónico sobre la tragedia de la infancia en un medio miserable.

Este ciclo exploratorio, de tanteos poéticos, culmina sólidamente con la creación de «Meu Povo, Meu Poema» y de «Não há Vagas» donde un lenguaje ya maduro acusa el dominio formal del nuevo horizonte temático del escritor.

El precio del poroto
no cabe en el poema. El precio
del arroz
no cabe en el poema.
No caben en el poema el gas
la luz el teléfono
la falta
de leche
de carne
de azúcar
de pan.

El empleado público
no cabe en el poema
con su salario de hambre
su vida encerrada
en archivos.
Como no caben en el poema
el obrero
que frota su día de acero
y carbón
en los talleres oscuros

—porque el poema, señores,
está cerrado para los hombres:
«No hay vacantes.»

No cabe en el poema
el latifundista (¡y ni qué decir
del latifundio!)
Los especuladores
de inmuebles
los pensionistas
del café
los testaferros
de los trusts
—no caben en el poema.

El hombre
el hambre del hombre
la lucha
del hombre
la explotación del hombre
por el hombre
no caben en el poema
—dicen los poetas
—dicen los admiradores del poeta
—dice la policía

Sólo cabe en el poema
el hombre sin estómago

la mujer de nubes
la fruta sin precio.

el poema, señores,
no hiede
ni huele.

(Nao há vagas)

A partir de «Não há vagas», zonas inexploradas de la vida urbana brasileña van ganando espacio e importancia en el repertorio de Gullar. Una franca apertura le permite al poeta sustraerse al silencio donde había naufragado su palabra. Gullar recupera el habla a medida que se abre al mundo que lo rodea con la óptica de un hombre urgido por el deseo de participar en lo que ve. Pronunciarse es ahora reconocerse como protagonista de una aventura colectiva. Concibiendo la poesía como instrumento de autoconciencia histórica, el escritor la empuñará para buscarse en el corazón de la comunidad, para extraer, de la índole de su relación con los demás hombres, la índole de su propia vida. En el cálido *nosotros* comienza a descubrir Gullar el camino de su mejor desarrollo..

Esta estética de la solidaridad le facilitará al poeta el abandono de sus viejas propuestas metafísicas. Poco importarán, a partir de este momento, las conclusiones antropológicas a que pueda arribarse desde la ortodoxia esencialista o desde una epistemología empeñada en privilegiar el reconocimiento de los límites de la razón pura por sobre las tensiones nacidas de los choques entre intereses económicos disímules o las angustias y alegrías acarreadas por el ajetreo diario. Mucho más urgente será reconocer que no todos los hombres son iguales y que esa desigualdad, además de víctimas, cuenta con responsables y favorecidos.

Gullar se coloca, en este sentido, en las antípodas de Cassiano Ricardo. El laborioso autor de *Jeremías,* haciéndose eco de ciertas tesis existenciales, sostuvo que en la Era Atómica la vida individual es un hecho absurdo porque su preservación ya no depende de cada uno sino de los amos del mundo que decidirán por nosotros de acuerdo con criterios que ignoramos y que nunca contemplarán nuestras necesidades personales. En cambio, el poeta de *Dentro da Noite Veloz* dirá que no nos matamos porque aún cuando las bombas pendan siniestramente sobre nosotros, sentimos que la vida es nuestra; y la sentimos nuestra y la reivindicamos precisamente cuando advertimos que *«en esta jaula»* (el mundo) *están los que tienen/ y los que no tienen./ El hombre está atado a la vida y necesita comer/ el hombre tiene hambre/ y necesita comer/ el hombre tiene hijos/ y necesita criarlos».*

Estos versos de elemental sencillez, conmovedores por la transparencia con que dejan oír la voz de un hombre que va conquistando, una a una, sus verdades básicas, muestran hasta qué punto se ha transformado el escritor que en los años finales del 50 pudo identificar la poesía con ejercicios como éste:

FUEGO
hueso
DEL CUERPO
gruta
DEL HUESO
urna

DEL

hueco

ORCO

foso

DEL

cuerpo

Estamos, en suma, ante una nueva etapa y en ella el rasgo distintivo es la conciencia del yo como sujeto de una relación indeleble con los demás seres humanos. Esta relación puede tener, alternativamente, los atributos de un encuentro o las restricciones de un desencuentro, de conformidad con el papel sociopolítico, ético, cumplido por los interlocutores. La conciencia del ser propio es ahora conciencia de la realidad comunitaria del yo. Hay pues, una interdependencia recíprocamente configuradora entre el yo y el nosotros, en la vida personal y en la comunitaria, que termina por señalar al poeta las verdaderas premisas que no puede soslayar ningún intento de caracterización antropológica, sea o no literario. «Las Trampas» no tiene otra intención que recordarnos la necesidad de luchar contra los espejos distorsionantes que diariamente nos acechan con sus propuestas ilusorias:

En el mundo hay muchas trampas
y las trampas pueden ser refugios
y los refugios trampas.

Tu ventana, por ejemplo,
abierta al cielo
y esa estrella que te dice: el hombre es nada
o la mañana hecha espuma en la playa
golpeando desde antes de Cabral, antes de Troya...(...)

Gullar desecha, finalmente, las comparaciones de intención ontológica. Los paralelismos entre la eternidad y el devenir le parecen estériles. Ya no le prestan ningún servicio. La respuesta a la pregunta que interroga por el hombre sólo podrá ser hallada en el curso del esfuerzo dialógico. Pero de un esfuerzo dialógico que no pretende ser mera ratificación de una realidad irreversible, sino impulso a la transformación creadora tanto de quienes hablan como de aquello que los induce a hablar. El hombre es ahora un proyecto y es el reencuentro con sus raíces afectivas lo que le permite recuperar el amor a la vida. Más allá de los axiomas lógicos que nos condenan, más allá de las premisas metafísicas que nos encandenan al absurdo y a la soledad, está *«Tu hijo, ese bichito/ que no sabe,/ que ansioso se entraña en la vida y quiere/ la vida/ y busca el sol, la pelota, fascinado ve/ el avión e indaga, indaga»*.

El sentido de la existencia no proviene, pues, de una revelación verbal; no consiste en un veredicto sino en una experiencia práctica —la del ejercicio de la solidaridad: *«y no veo en la vida, amigo,/ ningún sentido, sino/ luchar juntos por un mundo mejor»*.

La solidaridad es el modo de llevar a cabo ese proyecto que somos y la palabra poética es el sitio y la forma de transparentar la necesidad y la urgencia de ese vínculo fuera del cual ninguno de nosotros llega a ser él mismo:

Quiero, por eso, hablar contigo
de hombre a hombre,
apoyarme en ti,
ofrecerte mi brazo
que el tiempo es escaso
y el latifundio sigue allí, matando (...)

Así irrumpe el otro en la poesía de Gullar. El discurso poético se ha vuelto interlocución. El prójimo lo es por obra de circunstancias históricas que nos hermanan. El modo similar en que éstas nos afectan, las alternativas comunes que nos imponen, nos acercan y nos identifican. El poema ha dejado de ser el sitio de un espectáculo opcional para convertirse en el escenario de una voluntad de encuentro inaplazable. Y el lenguaje en el que el poeta nos habla se inspira enteramente en el descubrimiento de esa cercanía salvadora. «*Somos muchos millones de hombres/ comunes/ y podemos formar una muralla,/ con nuestros cuerpos de sueño y margaritas*».

Prácticamente en todas las composiciones de este período (1962-69) prepondera una técnica de construcción similar: se parte de un hecho específico, de un episodio que aparece recortado con un propósito aparentemente anecdótico. Luego, mediante el desocultamiento del fondo ideológico que entraña ese episodio aislado, el texto se encamina hacia una realidad más vasta y más honda, dotada de una fuerte significación colectiva. La vida urbana, a lo largo de estos siete años, es el ámbito por excelencia, el *topos* de esta lírica de la enajenación y la fraternidad: «*Todas las cosas de las que hablo están en la ciudad/ entre el cielo y la tierra*».

Poesía y Persona

Al caracterizar a la poesía contemporánea, Hugo Friedrich anota que «Con Rimbaud ha empezado esa separación anormal entre sujeto poético y yo empírico, que habrá de encontrarse actualmente en Ezra Pound y en Saint-John Perse, y que ya por sí sola hará imposible comprender la lírica moderna como expresión biográfica»[7]. De hecho, la poesía europea del siglo XX, que es a lo que estrictamente se refiere Friedrich cuando alude a la lírica moderna, encuentra en esta disolución del yo personal, uno de sus rasgos distintivos. El texto literario no proviene, en sentido lato, de una persona reconocible ni tampoco nos habla de un mundo reconocible. El autor no se brinda como alguien que quiere ser entendido, ni pretende que sea inteligible el territorio temático que traza su canto. Empecinado en ofrecerse como fragmento de fragmentos, el poema, más que entregar sus percepciones, las insinúa, y es imposible reconocer en este abanico de parcialidades intencionales, de trozos en semipenunbra, la presencia del hombre que escribe como un totalidad. «Uno de los rasgos principales de la poesía moderna es su alejamiento cada vez más decisivo de la vida natural. Junto con Rimbaud, Mallarmé representa al abandono más radical de la lírica de la vivencia y de la confesión, y con ellos de un tipo de poesía que por entonces todavía estaba representado con grandeza, por Verlaine. En realidad, la lírica anterior, desde los trovadores hasta la época

[7] Estructura de la lírica moderna, *por Hugo Friedrich, pág. 105, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1959.*

romántica, sólo en muy pocos casos se refiere a verdaderas vivencias, raras veces representa una comunicación, a modo de diario, de sentimientos personales; lo que ocurre es que el error de los historiadores de la literatura, infectados de romanticismo, nos ha inducido a considerarlos como tales. En todo caso, lo que sí es verdad es que la lírica estilizada, la antigua lírica base de variaciones artísticas sobre lo general, se movía dentro de un círculo que al hombre le era familiar. La lírica moderna excluye no sólo la persona privada, sino también la humanidad normal»[8].

Es la inteligibilidad del mundo circundante lo que se evapora en la poesía europea actual. El fenómeno, por lo demás, se extiende a la prosa de nuestro tiempo. La narrativa europea acusa, de Joyce en adelante, esa disolución de la transparencia significtiva de lo cotidiano. La desarticulación de la identidad personal logra en la novelística kafkiana una de sus expresiones más abrumadoras. *El extranjero* de Albert Camus y el teatro de Beckett e Ionesco prolongan, dolorosamente, esta exploración de lo neutro y desdibujado. Se trata, en suma, de un eclipse de la identidad occidental que alcanza en la literatura del Viejo Mundo uno de sus reflejos más dramáticos.

¿Qué ocurre, entretanto, en la lírica de América del Sur? ¿Constituye, como sucede en tantos otros órdenes, una mera prolongación de la problemática metropolitana?

Ciertamente, hay poetas entre nosotros —y excelentes poetas— que han hecho suya la ética y la estética de esta visión del arte europeo para la que muchos reivindican una validez planetaria. Creo, sin embargo, que no es su trabajo el que mejor nos dice cuáles son los rumbos principales por los que se orienta la indagación poética de la identidad latinoamericana. Y no por falta de calidad literaria, sino por falta de conciencia histórica, es decir: de lo que hay de específico y determinante en nuestra situación existencial. Por eso es erróneo, a mi ver, el transplante mecánico, a nuestras regiones, de la excelente semblanza que de la lírica europea nos ofrece Friedrich. No se trata, por una parte, de reivindicar una autonomía jactanciosa y vana, sobre la que, además, se ha trillado hasta el hartazgo. Se trata de entender, en cambio, que no formar parte de una misma realidad somos la misma realidad. El hecho de que pertenezcamos, los europeos y nosotros, a una misma civilización, nos emparenta, en suma, sin confundirnos.

La década del 70 encuentra a Gullar empeñado en la búsqueda de su condición latinoamericana. Ya sabe que la mejor poesía, la verdadera, será aquella que acoja e indague los vaivenes que acompañan el crecimiento de este yo personal e histórico. La aprehensión de la trama comunitaria en la que se asientan la trayectoria individual y las alternativas biográficas, no induce nunca al poeta a incurrir en propuestas colectivistas inconsistentes. Así como la vida de uno es siempre vida con los demás, así también sabe el poeta que esta vida con los demás no es nunca mero gregarismo.

Justamente, el descubrimiento que hace de sí como un hombre igual a muchos le permitirá a Gullar conceder a lo estrictamente personal, a los hechos que dieron y dan forma a su biografía, una proyección estética que hasta entonces no reconoce otro predecesor que Manuel Bandeira. La subjetividad gana de tal modo, en su poesía, una di-

[8] *Ob. cit., pág. 171.*

mensión nueva, la definitiva, porque ahora entrelaza, en perfecto equilibrio, ontología, sociedad y persona. Libre ya de los pruritos filosóficos de antaño, a resguardo del individualismo por el desarrollo de su conciencia política, y del socialismo de barricada gracias a su lúcida concepción del yo, Gullar comprende que hay un costado solitario aún en el hombre solidario; pero, sabe, a la vez, que la enunciación de aquel flanco, cuando se cumple con espíritu fraternal, con afán comunicativo, reúne en lugar de separar.

Ah, la oscura/ sangre urbana/ movida a intereses./ Es gente que pasa sin hablar/ y está llena de voces/ y ruinas. ¿Eres Francisco?/ ¿Eres Antonio? ¿Eres Mariana?/ ¿Dónde ocultaste el verde/ resplandor de los días? ¿Dónde/ ocultaste la vida/ que de tus ojos se borra apenas brota?/ Y pasamos/ cargados de flores sofocadas./ Pero adentro, en el corazón,/ yo lo sé,/ la vida late. Subterráneamente/ la vida late./ En Caracas, en Harlem, en Nueva Delhi,/ bajo las penas de la ley/ en tu pulso,/ la vida late./ Y es esa esperanza clandestina/ mezclada a la sal del mar,/ quien me sustenta/ esta tarde,/ asomado a la ventana de mi pieza en Ipanema,/ en América Latina.

La inmersión en lo biográfico será más y más honda; como también será más honda cada vez la concepción sustantadora de este personalismo. No se trata, vuelvo a decirlo, de un yoísmo insípido, acumulación petulante de episodios que se pretenden relevantes cuando en verdad no lo son. No hy crónica y anécdota aquí; lo que hay es una singular capacidad de hundir las manos en lo estrictamente personal y extraerlas cargadas de incitaciones que operan sobre el lector como focos luminosos, reveladores de su propio ser. Hablándonos de sí mismo, el poeta nos habla de los hombres que lo escuchan. Su cuerpo, las cosas que a diario rodean ese cuerpo y lo modelan, el pasado que sin duda es suyo e inconfundible, objetos que sólo él tocó, sonidos que únicamente sus oídos registraron, alcanzan, sin embargo, por otra y magia del lenguaje, una trascendencia emocional francamente colectiva.

Poema Sujo, compuesto en 1975, quiere resumir en una sola, extensa composición sinfónica, esta apasionada visión del mundo donde se funden en un todo el yo, el nosotros, la historia y la eternidad. Con él se prueba, como tantas otras veces, qué certera fue la afirmación de Tolstoi cuando aseguró que a la universalidad se llega sabiendo describir la propia aldea. São Luis do Maranhão, suelo natal del poeta, el múltiple abanico de objetos que circundaron y sostuvieron los días sucesivos de la infancia, las horas tormentosas de la adolescencia, los primeros asombros juveniles, ganan, en el *Poema Sujo,* un papel protagónico. Lo ocasional, lo efímero si se quiere, es rescatado por este libro con el estremecimiento de quien recupera tesoros. Y ello es posible porque *lo sido* y lo transitorio —con su polifacética carga de cosas, de seres, de luces, voces y olores fugaces— dejan de actuar como fondo meramente periférico para ser reconocidos como instancias decisivas de la existencia. Fuimos y somos en medio y por medio del contacto con lo que parece trivial, con lo que por un instante *nomás* nos rodea, nos fecunda y luego se pierde, tragado por el vértigo de las sucesiones, del olvido, la indiferencia, el miedo o la pasión que nos empujan hacia adelante en un torbellino que casi nunca entendemos y que siempre nos devora.

Mediante hechos cotidianos aparentemente ínfimos, Gullar diagrama el espacio que lo retrata entero, concreto y carnal. Indagándose nos indaga; buceando en su país bucea

en los nuestros. Brasil en particular se beneficia con un imagen que lo aprehende y lo desnuda con un amor y una conciencia crítica inusuales; la poesía continental, por su parte, con un fruto maturo, necesario, hermosamente actual. Es América Latina, en suma, la que nos brinda, con el *Poema Sujo,* una expresión sorprendente de su golpeado corazón y de su fortaleza irreductible.

Santiago Kovadloff

Un rincón de Río de Janeiro