

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 mensajes 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 1922². 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 honra 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 tiempo³.

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 llamado 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 posteriores del poeta y desplazó sus inquisiciones —hasta allí empeñadas 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 capas 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 léxica⁴. 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 poesia 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 Horacio Crespo, Ediciones Nueva Visión, pág. 18, Buenos Aires, 1971.*