

El sol se esconde
 detrás de los ramajes
 de un almendro.
 En la pared,
 corazones despedazados
 de los amantes que por aquí pasaron
 desesperados pero que se acordaron
 de amar en los intervalos de la tortura
 de escribir nombres adornados
 con corazones y flechas
 un poco antes
 de la trágica derrota.

Comparada con las dos décadas anteriores, la escena literaria de los ochenta es poco ruidosa y nada polémica, carente de discusiones teóricas. La crítica, antes ejercida por los grandes periódicos de Río de Janeiro y San Pablo y los editados en las capitales de provincia, adquiere estatuto de actividad universitaria, en los cursos de letras. Paralelamente, la poesía, que ocupó un espacio importante en los suplementos culturales de aquellos periódicos, pasa casi exclusivamente a la órbita del libro, comercial o no. Existió, en los setenta, una experiencia de poema-postal, la de Pedro Lyra, como había existido, en los años sesenta, el poema-carta.

En tal escena, desaparecido el vanguardismo, se proyecta como un signo la muerte de Drummond de Andrade en 1987. No sólo fue la muerte de un gran poeta sino la del último vanguardista, ya que Cassiano Ricardo había muerto en 1973 y Jorge de Lima, Murilo Mendes y Manuel Bandeira, en 1975. Drummond dejó incontables descendientes a través de su lenguaje reflexivo, generalmente irónico, capaz de combinar lo trágico y lo cómico bajo los matices vulgares de lo cotidiano, y los conflictos de la experiencia social y la historia con la profundización interrogativa de los temas existenciales.

En los años ochenta publicó *Paixão medida*, *Boi tempo III*, *Amar se aprende amando* y *Corpo*, que componen, en parte, la parte conmemorativa y autobiográfica de su obra densa y ejemplar, modelo de agudeza y síntesis, como la que subsiste grabada, con agudo humor, en su última lección de poética en «A paixão medida» (1980):

Una breve una larga, una larga una breve
 una larga dos breves
 dos largas
 dos breves entre dos largas
 y todo es cada vez más sentimiento o ficción
 levantado por el pie, iniciador de aventuras
 según el color cobra vida en el papel.

Suma irónica y breve de la experiencia poética sedimentada, de la lucha despierta y astuta emprendida a favor y en contra de las palabras, como en «José», y en busca del poema, cosa entre las cosas, elipsis conjunta del sujeto y el objeto, como «A rosa do povo», aquellos versos, al unir en la sinonimia el pie del verso y el paso de la aventura, y que insisten en la brevedad epigramática de ciertos poemas drummondianos de 1930 que nos reconducen al tono humorístico, uno de los modelos históricos de la tradición vanguardista ya referida.

La primera poética posvanguardista de importancia desde la década de los cincuenta, que se cruza con esa tradición de la cual proviene, es la poética de João Cabral de Melo Neto, cuya influencia polarizadora se extiende hasta hoy, caracterizada por su rigor constructivo opuesto a la efusión de los sentimientos personales, por su asimilación del *élan* poético y dramático de las formas populares, sobre todo las castellanas medievales y los pliegos de cordel del Nordeste brasileño, todo impregnado de un despojamiento ascético que distingue su intención comunicativa casi clásica y de alcance didáctico, esa poética, que se afanó por tematizar en su misma poesía, se expandió en los años ochenta. Cabral publicó por entonces *Auto do frade*, una réplica barroca de *Morte e vida severina* después de *A escola das facas* (1981) donde inicia su memorialismo poético que continúa en *Agreste*, ampliando el género narrativo al que se dedicaba ya, como en los casos, anécdotas y fábulas de *Crime na calle Relator* (1987): «Tal vez pueda parecer extraño que después de tantos años transcurridos desde sus primeros poemas, el autor siga interrogándose y discutiendo consigo mismo sobre un oficio que ya debería haber aprendido y dominado. Pero el autor debe confesar que, por desgracia, no pertenece a esa familia espiritual para la cual la creación es un don, don que por su gratuidad elimina cualquier inquietud sobre su validez y cualquier curiosidad por sus orígenes y sus formas de aparecer». Esto escribía Cabral en la nota introductoria de *Poesía crítica*, antología de sus poemas sobre lo poético.

Fue esa curiosidad por los orígenes y las formas de aparición de la poesía la que selló la afinidad de la familia espiritual cabraliana con el experimentalismo concretista, cuyos frutos subsistirían aun cuando desapareciera el grupo vanguardista. Se han difundido profusamente entre los poetas más jóvenes (Carlos Avila y Paulino Assunção, por ejemplo), los procedimientos gráficos y los modos de ruptura y sutura del verso —largamente empleados en los textos de Paulo Leminsky y Régis Bonvicino— y que luego fueron apropiados por Mario Faustino, Affonso Avila y el último Murilo Mendes.

Es cierto que el espíritu de vanguardia dejó de soplar cuando cesó el *ethos* combativo de su conciencia histórica, hasta cierto punto profética,

que lo animó. El tiempo nuevo perdió su fuerza mítica. El futuro se volvió mera expectativa. La experiencia radical del cambio y como tal cambio radical, definitivo, al pasar una página de la historia de la poesía, sucede a su recapitulación retrospectiva en «Póstudo» de Augusto de Campos:

	QUISE
MUDAR	TODO
MUDÉ	TODO
AHORA POSTODO	
	EXTODO
MUDO	

Entre los poetas vanguardistas de primera línea, la unidireccionalidad de la creación poética, practicada al servicio del progreso de las formas, cede espacio a una revalorización de las herencias y a una compatibilización entre distintas poéticas. Desaparece la desconfianza respecto a lo discursivo. Décio Pignatari vuelve al verso, considerado en *Poesia pois é poesia* (1986) una parte de su obra como «un rescate de casi todo»: la poesía es, como el amor, un todo, incluidos «muchos encantos de las artes poéticas antiguas y nuevas (...)». Y propone fundar «una tradición contra los tradicionalistas».

Sería, tal vez, la tradición como la recuperación de varios estilos, o de matices estilísticos de poesías occidentales y orientales, practicada por Haroldo de Campos, como afirmando que la poesía es antes lúdica que revolucionaria. Véase «Austinéia», una de las partes de *Educação dos cinco sentidos*, de la cual destaco «Quotidie». A propósito de las invasoras *waterbugs*, en un apartamento de Austin, Texas, es un poema de circunstancia, transformado en arte refinada de tonos y entretonos:

esa
 legión migratoria
 de friables dragones
 deambula
 diurno nocturna
 por las grietas vasculares
 en el maderoso interior
 de las paredes
 (de fuera
 de donde tú los
 ves: pulidos
 plácidos
 paneles

de un habitable
 locutorio doméstico
 pero de adentro
 aquí dentro
 el corazón
 The horror
 polvoriento de la
 tiniebla)

Con todo, el concretismo no fue sólo la tecnología del poema concreto. Independientemente de la teorización producida y de su justificación histórica, el concretismo, en lo que tuvo de poéticamente eficaz, como actitud fecunda, como práctica, quizá no enteramente percibida por sus autores, unió, por los intransitables caminos de la interrogación del lenguaje, poética y hermenéutica.

En nuestro tiempo, el arte poética no puede tener una sola medida; ya no es canónica: es un compuesto de cánones. Ahora, la comprensión canónica exige la hermenéutica, que es interpretación de las posibilidades del lenguaje, prolongada en una interpretación de las lenguas por vía de la traducción. Dos de los principales e indisolubles resultados de esa unión, mezcla de contingencia histórica y de inteligencia poética, que excedió al mero concretismo en cuanto actividad programada: la inclusión de la traducción entre las pautas de la actividad poética (hoy se traduce mejor y más en el sentido de la reapropiación creadora de los idiomas poéticos, siguiendo la lección de Mario Faustino, Augusto y Haroldo de Campos, José Paulo Paes) y el quehacer crítico de la poesía en cuanto hermenéutica de los textos, limitando con una arqueología de lo poético, esa dimensión de la intertextualidad literaria e histórica, tal como la puesta en práctica de las diversas pautas de lenguajes y lenguas, a la vez que operando dentro de una nueva tradición o de tradiciones nuevas, por medio de poetas tan diferentes como el propio Haroldo de Campos, el paulista-mexicano Héctor Olea y el minero Affonso Avila de las epigramas de *Cantaria barroca* (1975).

Fuera del ciclo histórico de las vanguardias, ya no se encuentran más bajo la urgente presión de la búsqueda de lo nuevo –el imperio de la tradición moderna– las mejores voces reflexivas de la poesía actual, provenientes de distintas generaciones: Armando Freitas Filho (*De cor*, 1988), Alcides Villaça (*Viagem de tren*, 1988), Nauro Machado (*O calcanhar do humano*, 1981), Francisco Alvim (*Poesias reunidas*, 1988), Armindo Trevisan *A mesa do silêncio*, 1982), José Paulo Paes (*A poesia está morta mas juro que nao fui eu*, 1988), Marcus Accioly (*Narciso*, 1984), Dora Ferreira da Silva (*Retratos de origem*, 1988), Hermenegildo Barros (*Palames*, 1985), Fer-