

fue un movimiento internacional, translingüístico, que tuvo resonancia en poetas de muchos países, de Occidente a Oriente. La novedad es que los brasileños estuvieran, desde la primera hora, envueltos en esa experiencia, como fundadores del movimiento, que surgió de una necesidad histórica —la retomada—, en la década de los 50 de las propuestas de las primeras vanguardias.

La renovación del lenguaje artístico, operada entre el fin del siglo XIX y el inicio de éste, fue interrumpida por la intervención traumática de las dos grandes conflagraciones mundiales. Después de la Segunda Guerra hubo en todos los campos artísticos un movimiento en el sentido de recuperar aquellas propuestas que el nazismo y el stalinismo habían marginado como «arte degenerado» y «arte decadente». En música, se dio la rehabilitación de la Escuela de Viena y de la obra pionera de Ives, Varèse y otros, teniendo el minimalismo radical de Webern como punto de partida. En las artes visuales se retomaron las propuestas radicales del arte no representativo.

En poesía era necesario rescatar la revolución iniciada por Mallarmé (*Un coup de dés*) y ampliada por Pound, Joyce, Stein, Cummings, Apollinaire y los movimientos de vanguardia de las primeras décadas. Se trataba de proseguir con el desmontaje de las estructuras verbales del discurso contractual, insuficiente para abarcar el universo de la imaginación y de la sensibilidad. Desautomatizar el lenguaje (la «revolución surrealista» dejó intactas las estructuras del discurso...) y revivificar las palabras a partir de su materialidad elemental, visual y sonora. Sintonizar la práctica poética con nuestro tiempo en el umbral de la tecnología. Es posible que la propia «excentricidad» de la poesía brasileña en relación a los grandes centros universales nos haya dado una perspectiva diferenciada y peculiar, pues, en realidad, en los años 50, los poetas franceses e hispanoamericanos continuaban surrealistas, ignorando a Mallarmé, y los norteamericanos, los «beat», también tendían al surrealismo, sin tener en cuenta el objetivismo de Pound o Cummings.

Sin pretender que la poesía concreta hubiese sido el único camino, no puedo rechazar la evidencia de que supusimos una contribución original, paradójicamente más avanzada que la de otros centros importantes, donde las conciencias de esos nuevos procesos poéticos sólo se afirmarían al final de los años 60 y no siempre con la vitalidad del movimiento brasileño.

*Folha*: ¿Qué poetas, hoy, de filiación no concretista consideran dignos de atención?

*Décio*: Antes que la poesía, la prosa, esa infeliz ugardesa de la miserabilidad creativa brasileña. 1956: fecha del lanzamiento conjunto de la poesía concreta y de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, artefactos espaciales avanzados de la cultura brasileña revolución literaria en la América Latina, abominados hasta hoy por los nacionaloides, stalinistas o no.

Rosa se zafó, vía consumo de la oralidad caipira y de lo anecdótico de un amor gay en un sertón del siglo pasado. Nadie aprendió la lección de fondo (Homero, Euclides da Cunha, Joyce), exceptuando los concretos, directa o indirectamente trabajando en las catacumbas de la prosa brasileña para preservar una línea-lenguaje que venía de Machado de Assis, Euclides, Oswald y Mário de Andrade, a saber: a «poesía» de las *Galaxias*, de Haroldo, *Catatau*, la mejor obra de Leminski, *O Mez da Gripe*, de Valencio Xavier, la primera novela icónica brasileña; mis cuentos sobre la ocultación del cadáver de la historia, de *O Rosto da Memoria* que incluye, de quiebra, una violenta pieza teatral, *Aquelarre* (=campo del macho cabrío, en vasco= sabana de brujas, entre nosotros, cf. Goya), y *Panteros*, una novela que acaba en la mitad (los tres últimos están necesitados de nuevas ediciones debidamente corregidas).

Los poetas: a) coetáneos nuestros, bien conocidos, que aceptaron el desafío y abrieron líneas nuevas de *performance* entre el verso, la poesía concreta y la poesía visual (Alfonso Avila, José Paulo Paes); b) poetas de la generación siguiente a la de Leminski, con versos recortados y despiezados epigramáticamente, en ocasiones acercándose a lo que sería una letra para música pop brasileña (Sebastián Uchoa, Leite, Duda Machado, Carlos Avila, Antonio Risério); c) adeptos programáticos de la «poesía visible», como Sebastián Nunes; d) poetas de elevado metalenguaje hipostático, como Nelson Ascher; e) poetas de volátil discurso logopédico, desarrollando lo que yo denomino «semántica musical» (Carlito Maia, Marco Antonio Saraiva). Pero el relevamiento organizado de la producción poética de los años 80-90 está por hacerse.

*Haroldo:* La «poesía concreta» es el caso límite de la poética de la modernidad. Esto no implica una consideración axiológica (un juicio de valor), sino un criterio histórico literario, de evolución crítica de formas. Hay poemas concretos de primera línea, como también diluciones débilmente concretas, tanto en Brasil como en los varios países donde se exportó el movimiento.

Por otro lado, hay poetas de gran nivel artesanal, como nuestro recordado compañero Mário Faustino, que desarrollaron, contemporáneamente a la «fase heroica» del movimiento, una poesía en versos de alta calidad, sólo en el detalle afectada por el repertorio de técnicas de la poesía concreta (la cual, sin vincularse a ella, él prestigió y promovió en un estudio memorable).

*Folha:* En su opinión ¿qué ocasionó la secesión neoconcretista? ¿Las divergencias fueron sobre todo ideológicas o estéticas? ¿Cómo valora hoy la producción poética de Ferreira Gullar?

*Décio:* Enigma. Hipótesis vagas. Quien sabía algo un poco más sólido era Mário Faustino, que murió poco después, sin dejar testimonio, que yo sepa. Pero José Lino Grunewald me dio algunos datos. Necesito

informar que Lino considera luchadora y aventurera a cualquier persona que llegue a Rio en busca de playa o empleo público o notoriedad o todo esto junto: marañenses, bahianos, norteamericanos, paulistas, mineiros, paranenses, gauchos, gente de la zona del Norte argentino (Sáenz Peña). Habría algunas excepciones: Fritz Lang, Enio Silveira y –principalmente– Chaplin (que tiene por encima a Eisenstein), Bergman (gurú mayor de sus años de tenista del Fluminense) y Godard.

Nunca me tuvo muy en cuenta, pero condescendió en aceptarme cuando supo que, en 1944, en el Amarillito, yo adolescente, en cuanto un crepúsculo parisino caía sobre la avenida Rio Branco, tomaba una solitaria cerveza encantado, porque detrás de mí estaban Almirante, Lamartine Babo y Zezé Fonseca. Lino jamás va a la playa, punto de honra, tal como hacían Nelson Rodrigues, Mario Reis y sus amigos. En resumen, dice Lino: «Oye, Décio, mientras no acabe ese tira y afloja entre Rio y São Paulo, la cultura brasileña no prosperará.»

*Folha:* ¿Cuáles son las críticas más pertinentes hechas al movimiento concretista o a usted en particular? ¿Revisaría alguna posición sustentada tácticamente por el movimiento? ¿No teme que ocurra con el concretismo lo mismo que sucedió con otras vanguardias, o sea, que se volvieron apenas un marco histórico, y tener su producción poética valorada por eso mismo?

*Décio:* Las críticas siempre fueron impertinentes: alienada, formalista, elitista. Pero el ectoplasma de esos nosferáticos vagabundos «decarreirismo tupiniquim» se deshacían en el aire a la luz del día, ante el cuerpo de la virgen impoluta llamada poesía concreta. Nada puedo hacer para impedir ese lamentable congelamiento histórico de la ferviente y fervorosa revolución que fue la poesía concreta. Me consuela saber que en el 2006, tal vez pueda haber una conmemoración. Una cosa es cierta: grandes acontecimientos están siendo preparados para la conmemoración de los cien años de *Una echada de dados*, de Mallarmé, en 1997. ¿No es extraordinario que se festeje el centenario de UN poema?

*Haroldo:* Con raras y notables excepciones (las críticas de Mário Faustino y Mario Pedrosa, por ejemplo, la recepción sensible de Manuel Bandeira), la poesía concreta, en su «fase heroica» (e incluso aún hoy), ha sido enfocada por críticos conservadores, estéticamente reaccionarios (Wilson Martins y José Guillermo Merquior son ejemplos típicos), que la abordaron de manera prejuiciosa y destituida de interés heurístico.

Incluso una persona de buena voluntad como Antonio Houssai, en un primer momento, se dejó asaltar por el espanto apocalíptico ante el movimiento que eclosionaba. En su estudio *Sobre poesía concreta*, presentado primero como un elenco de dudas y objeciones respecto a la conferencia de Décio Pignatari en la sede de la UNE (Rio de Janeiro, 1957), se dejó llevar por un equívoco de audición. Pretende que Pignatari

habría postulado que la poesía concreta apuntaba a «provocar un examen de significaciones cerebrales». Lo que Pignatari dijo, y Houssai oyó mal, fue: la poesía concreta no pretende provocar «exámenes de sentimientos inarticulados» («swarms of inarticulate feelings»), expresión de Eliot usada por Hugh Kenner para distinguir entre la poesía del propio Eliot (más saboreable para un lector en busca de lo onírico y de lo emotivo) y la de Pound, no «inspirada», que «pediría, sobre todo, altos complejos de discernimiento» que la «inmolación» sentimental del lector (*The Poetry of Ezra Pound*, 1951, págs. 18-20).

De hecho, Pound era un poeta de las «esencias y médulas», de las «definiciones precisas», de la poesía en cuanto resultado de la fórmula «dichten: condensare». De ese linaje procedía la poesía concreta (basta leer mi texto-prefacio «pound paideuma» a los *Cantos* de E. P. traducidos colectivamente por Augusto, Décio y por mí –MEC, 1960–). De él nos reclamábamos, reivindicándolo. En cuanto a los tales «exámenes cerebrales», hasta hoy no sé de dónde fueron extraídos, y hasta hoy no sé qué quiere decir ese curioso *non-sense* traído al baile por el filólogo...

Los poetas concretos teorizaron su práctica y con ella aprendieron. A falta de críticos aptos para comprenderlos, tuvieron que producir un meta-lenguaje necesario para su entendimiento. Por otro lado, un manifiesto es un elenco de presupuestos que la práctica ora ratifica ora rectifica, no una tabla de dogmas... Así, para nosotros, el tiempo, el «plano piloto» (síntesis de lo que pensábamos y escribíamos al respecto del futuro de la poesía de 1950, véase en *Teoría de la Poesía concreta*, 1956), se fue desdoblado en la práctica y siendo por ella criticado, en un movimiento dialéctico que nos llevó, a cada uno de nosotros, con las diferencias respectivas, a las etapas posteriores de nuestro trabajo poético, hasta el día de hoy. Aprendimos de nosotros mismos, no de la miseria de la crítica...

Pero hoy, el caso de la poesía concreta no es el único en nuestra literatura contemporánea. La recepción inicial de Guimarães Rosa (cuya obra-ápice, el *Grande Sertão*, se publica en el mismo año en que fue lanzada en São Paulo la poesía concreta, 1956) fue controvertida. Según investigaciones en un reciente estudio –excelente por el relevamiento hecho y por su respectiva valoración crítica–, en el período entre 1956 y 1958-60, si el libro de Rosa fue elogiado por críticos y escritores como Antonio Callado, Paulo Rónai, Afranio Coutinho, Cavalcanti, Proença, Oswaldino Marques, Tristao de Athayde, Pedro Xisto, Euryalo Canabrava y Antonio Candido, fue también «duramente criticado por Marques Rebelo, Adonias Filho, Ferreira Gullar, Ascendino Leite, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré y Silveira Bueno» (Ana Luiza Martins Costa, *Rosa, lector de Homero*, Rio, noviembre de 1996).

Pero para escarmiento, bastaría recordar el truculento ataque de Silvio Romero (para muchos, nuestro más importante crítico e historiador literario