

de la década de los 50¹³. Sus conflictos entran en consonancia con el desencanto nostálgico y con el menos espectacular *mea-culpa* de Mario de Andrade, rasgos que marcaron de forma intermitente su obra hasta el final, a pesar de momentos de una mayor objetividad crítica. Un ejemplo de esos momentos más objetivos lo percibimos en la antes mencionada conferencia-testamento, cuando el poeta dice que «el derecho permanente a la búsqueda estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional» habían constituido el principal legado del Modernismo¹⁴.

Aunque consideremos los factores históricos de la retracción económica y de la radicalización política internacional anteriores a la II Guerra Mundial, y a pesar de las evidentes diferencias de temperamento entre los dos principales nombres de nuestro primer modernismo, el énfasis en la escisión entre el momento «heroico» y el ulterior, comunes tanto a Mario como a Oswald de Andrade, señala un mismo sentido ético: la tensión entre los momentos vanguardista y post-vanguardista. De forma menos nítida, señala también la división entre el individuo programático y el individuo crítico, sutil esquizofrenia vivencial y cultural que no vemos aparecer ni en el Drummond reticente ni en el atípico, surreal-metafísico Murilo Mendes, quienes nacieron, en términos literarios, menos doctrinarios cuanto más imbuidos de relativismo.

El papel de la segunda generación modernista en Brasil fue, por tanto, seguir adelante el vector de liberación de la primera, a través de la incorporación plena de su herencia a su producción textual, aunque agregando a eso una especificidad tonal, que hoy se nos revela como necesaria para la sobrevivencia misma del Modernismo como un movimiento de largo alcance. Sin la intervención de esta generación estabilizadora, quizás el enorme esfuerzo creador del momento «heroico» se habría trágicamente diluido, a imagen de lo que sucedió en muchos lugares¹⁵. Como apunté anteriormente, obrando en el sentido de transformar lo que podría haber sido un momento en un sistema literario, la generación de 1930 completa el tránsito entre Modernismo y Modernidad.

Ese tránsito afortunado, habría corrido el riesgo de evaporarse sin embargo, si la miopía estético-ideológica y la incuria parricida de la generación de 1945, con excepción de João Cabral de Melo Neto, se hubiesen afirmado en el escenario de la poesía brasileña en la posguerra. La generación que según la cronología es la tercera que adviene después de la eclosión del Modernismo se reveló una agrupación crepuscular, demasiado atraída por la seguridad que le garantizaba la utilización irreflexiva de formas poéticas tradicionales y demasiado permeables a las corrientes existencialistas contemporáneas. Una generación como ésta, en extremo auto-complaciente, vinculada antes a su promoción narcisista que a la problematización del quehacer poético, y por lo demás contraria a considerar críticamente su incumbencia dentro del panel evolutivo de la literatura en la que se encuentra arraigada, convida, diríase que de manera natural, a ser contestada, o aún a ser repudiada, por quienes la siguen.

En este sentido, el movimiento de la poesía concreta, que se formaliza aproximada-

¹³ Ind: Oswald de Andrade: *A Utopia Antropofágica*; São Paulo, Globo, 1990. «A Crise da Filosofia Messiânica» págs. 101-155; «A Marcha das Utopias» págs. 161-210.

¹⁴ In: Mario de Andrade: «El movimiento modernista», cit.; pág. 191.

¹⁵ *Pienso sobre todo en el «Estridentismo» mexicano, contemporáneo del Modernismo brasileño, cuyo efecto en la vida intelectual y artística de México fue reducido y que se ve, hoy en día, en el ámbito de la crítica literaria mexicana por lo menos, relegado a una posición de segunda, tratado antes como una referencia historiográfica que como una fuerza cultural fertilizadora.*

mente diez años después de la generación del 45, aunque reúne en términos cronológicos la cuarta generación posterior a 1922, representa la tercera afirmación del movimiento modernista y su segundo reciclaje en el panorama de la poesía brasileña. Esta afirmación y este reciclaje se oponen, en los aspectos más básicos del discurso literario, al vaciamiento del empuje modernista que había coordinado la actuación de la generación del 45. Reclamando como suya la herencia modernista, apropiándose de ella según sus necesidades treinta años después del movimiento de 1922, los poetas concretos de la década de 1950, observados cuatro décadas después de que accedieran protagónicamente a la línea de frente de la cultura brasileña, nos permiten hoy identificar, en su rescate, un arco intergeneracional que, con sus variantes (y con sus evidentes puntos de contacto) constituye aquello que podríamos llamar de tradición moderna brasileña. Esta tradición estaría formada por sístoles y por diástoles que se asocian a la implantación de discursos de vanguardia y su subsecuente estabilización mecánica, que no difiere fundamentalmente del patrón internacional de recepción de los movimientos de vanguardia en un escenario cultural cualquiera.

Sobrepasaría los límites de este ensayo desmenuzar la oposición del movimiento de la poesía concreta en relación a los miembros de la generación del 45, ni cuáles fueron sus variantes y sus puntos de contacto con las dos primeras generaciones modernistas. En una conferencia-balance de su trayectoria poética no hace mucho dictada en México, «De la poesía concreta a *Galaxias y Finisimundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil», Haroldo de Campos, hablando también por Décio Pignatari y Augusto de Campos, al referirse al momento anterior a la formalización de la poesía concreta en los primeros años 50 —la «difícil alborada», en el decir de Sergio Buarque de Hollanda—, resume de la siguiente forma el primero de esos tópicos:

(...) El ideario de los poetas del 45, su antiexperimentalismo, su inclinación al *decorum* y el comedimiento, su preocupación por el *clima* del poema (donde todo fuese armonía y consonancia) era algo que no nos atraía a nosotros tres, poetas *novísimos*, que admirábamos la sintaxis subversiva y el léxico enigmático de Mallarmé; que estábamos descubriendo el método ideogramático de los *Cantos* de Ezra Pound; que leíamos con entusiasmo al Apollinaire de *Lettre-Océan* y de los *Caligrammes* y al Lorca de las metáforas disonantes de *Poeta en Nueva York*¹⁶.

Más adelante, en el mismo texto, Haroldo de Campos se refiere también al segundo tópico arriba señalado, diciendo que, con el surgimiento de la poesía concreta en 1956, él y sus jóvenes compañeros retomaban «el hilo conductor de la vanguardia experimental de los años veinte, interrumpido por el anclaje neoparnasiano de la conservada generación del 45».

A la imagen de la generación de 1922, el movimiento de la poesía concreta es tanto experimental como militante; como aquélla, ésta significa un esfuerzo logrado de *aggiornamento* del proceso creativo brasileño. Este *aggiornamento*, sin embargo, presenta un valor distinto al auspiciado por la empresa modernista de 1922: no sólo implica la importación de informaciones internacionales, sino la creación y la exportación

¹⁶ Véase nota 2.

de contenidos y de un lenguaje propios, nacionales en su radicación, pero no en el horizonte ideológico nacionalista —en lo que nos revela la definitiva asunción, por parte de la inteligencia creativa brasileña, de un proyecto nacional abierto—. Combatando el nacionalismo «ontológico» en favor de un nacionalismo «modal» —la terminología es de Haroldo de Campos—¹⁷, hecho que se vuelve más digno de encomio cuando consideramos que esta apertura programática se da en el momento de radicalización político-ideológica internacional de la guerra fría, la poesía concreta pone en práctica el axioma oswaldiano, de crear una «poesía de exportación» afinada con la actualidad estética internacional. En términos de nuestro proceso literario, el momento «heroico», antagonista-activista, de la poesía concreta es, gracias a este factor, bajo un doble aspecto, «post-modernista»: porque se inspira en el espíritu de lucha del modernismo de primera hora, y porque lleva a la práctica un vector diseñado pero no totalmente realizado por el proyecto estético-ideológico modernista. Así, el rigor intelectual y expresivo que proyectan y al que se someten, como signo distintivo, los miembros del «grupo noigandres» —Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari—, responde tanto a la trivialización de una herencia viva por parte de la generación del 45, como a una «rigorización» de los postulados más ambiciosos del insemador grupo de 1922.

Fueron tres, bajo mi punto de vista, los mayores resultados de la intervención de la poesía concreta en el escenario de la literatura brasileña contemporánea. A dos de ellos ya he aludido: por un lado, el haber restaurado, bajo la égida del «padre antropófago» Oswald de Andrade, el espíritu de la vanguardia de los años 20, incluso según la visión nublada de la generación del 45, se había vuelto una referencia histórica pero ya no una sensibilidad actuante. Por otro lado, a partir de la apertura de referencias y de la revisión de la noción ontológica de nacionalismo literario, que, en aquel momento como hoy, amenaza con el cerramiento y la autogratificación populista la libre iniciativa intelectual, el haber hecho frente al debate ideológico central de la cultura brasileña de los años 50, de oposición vanguardia-subdesarrollo.

Con relación a ella, los poetas concretos defendieron el riesgo de la creación artística frente a las actitudes ideológico-policiacas de ciertas tendencias *engagées* como el neoconcretismo, liderado por Ferreira Gullar en Río de Janeiro, movimiento marcado por la preocupación de adecuar el discurso poético a las limitaciones de la realidad social. Así, la intervención de los poetas concretos en el panorama cultural brasileño entrecomilló el debate vanguardia-subdesarrollo, demostrando el sesgo eminentemente subdesarrollado, si no es que sencillamente falso, de esta problemática paralizadora.

El tercer gran mérito del movimiento de la poesía concreta fue haber sabido garantizar el tránsito, a través de su propia evolución, entre este espíritu de restauración crítica de la vanguardia, y el momento subsecuente, que se vive en la actualidad en Brasil. Si se considera que la posición del concretismo «heroico» fue «post-modernista», como dije anteriormente, la superación de la poesía concreta por sí misma, superación que se diferencia en las obras de cada uno de los miembros fundadores del movi-

¹⁷ Véase Haroldo de Campos: «De la razón antropofágica». México, Vuelta n.º 68, 1982.

miento, nos permite ver esta evolución como la forma más evidente de acceso, en el Brasil, a la «post-modernidad» —concepto que aquí manejo en una acepción principalmente generacional, lo que por tanto excluye la problematización de los rasgos semánticos, o aún epistemológicos, que esa noción difusa y discutible ha asumido en los últimos años—.

Como dije al principio de este ensayo, cupo a la generación de la poesía concreta, y en especial al crítico mejor articulado entre sus miembros, Haroldo de Campos, reeditar, en el contexto de la cultura brasileña actual, las dos posiciones que han definido históricamente las actuaciones de las dos generaciones sucesivas a contar desde 1922, la modernista de Mario y Oswald de Andrade, y la moderna de Drummond y Murilo Mendes. Esta capacidad de evolucionar internamente, que no deja de lado ni el espíritu crítico ni el impulso creador que habían caracterizado su producción de los años 50, y que tampoco se traviste de un discurso dominado por la perplejidad y el desencanto, indica que en el tránsito de la vanguardia a la post-vanguardia —o, si queremos, de la postura «utópica» a la «post-utópica», para quedarnos con otra terminología del propio poeta—, del momento post-modernista al post-moderno (término que aquí empleo con las restricciones señaladas), la cultura brasileña llega a la maduración plena, en la que el vector de vanguardia se afirma, de modo tangencial, como el más importante en su crecimiento orgánico.

La resistencia de una buena parte de la crítica de poesía en Brasil a considerar la capacidad transformadora de la vanguardia brasileña en sus juicios sobre el significado de esa corriente en nuestra vida intelectual es sólo comparable a su obstinación en proceder al análisis de las vanguardias a partir de esquemas interpretativos sobre-determinados o por el falseante criterio sociológico, o por el prejuicio anti-vanguardista puro y sencillo. Uno u otro caso no esconden la incapacidad de sectores de nuestra *intelligentsia* en conseguir formalizar proyectos tan abarcadores, tan resistentes al examen del tiempo, y por eso mismo intelectualmente tan promisoros, como el derivado, por ejemplo, de la poesía concreta. Reducir la obra de los integrantes del «grupo noigandres» a su producción de los años 50, reducir su participación en la cultura brasileña a la trascendencia que tuvo, en su tiempo, el «plan piloto para la poesía concreta» (1958), que leído y evaluado hoy presenta señas evidentes de una flamante inocencia programática, además de negarles las no pequeñas señas de vitalidad que vinieron demostrando a lo largo de los últimos treinta años, es abrazar una visión congelada del proceso histórico-literario nacional y rehusar a considerar lo que en él cambió, en términos éticos, para no hablar en términos estéticos, entre los 30 y los que vivimos¹⁸.

El papel de Haroldo de Campos, el más clarividente y articulado entre los participantes de esta vanguardia histórica, fue fundamental en este cuadro evolutivo. Escapa del ámbito de este ensayo enfocar, con el detenimiento que merece, las marcas de esta evolución en relación al contexto de su producción como ensayista o traductor.

¹⁸ En este sentido, coincido con Eduardo Milán en su «Prólogo a una poesía sin prólogos» (in: *Transideraciones/ Transiderações, antología bilingüe de la obra poética de Haroldo de Campos; organizada y traducida por Eduardo Milán y por Manuel Ulacia; México, El Tucán, 1987*), en el que el crítico uruguayo dice: «Dado que la poesía concreta en su etapa ortodoxa (...) obligó a sus creadores a la práctica casi anónima por la necesidad de colectivización del poema, la crítica prefirió fijar a los poetas concretos en su etapa "de guerra", y dejarlos morir en aquella instancia de su producción, como si aquél hubiera sido su último suspiro. Esa fue una de las más hábiles jugadas de la crítica tradicional de poesía en Brasil, puesto que esa imagen cundió por América Latina». (pág. 9).