

Poesía brasileña: expresión y forma

Benedito Nunes

¿Cómo se presenta hoy la poesía brasileña? Intento responder a esta pregunta con las siguientes páginas que son, en realidad, un sondaje, exploratorio como todo sondaje y, por ello, un balance provisorio sobre el actual estado de nuestra poesía. No se trata, como el título parece sugerir, de una información sobre *Lo novísimo de la poesía brasileña*. Mi intención es subrayar algunas de las líneas y tendencias más características del conjunto de la producción poética brasileña, desde el punto de vista formal y expresivo, a partir de los años ochenta.

Es obligación del crítico privilegiar las obras sobre los autores, considerándolas no sólo dentro de las tendencias estéticas en las que se encuadran, sino también de los parámetros de la vida cultural en el período en que aparecen y de las ideas que condicionan la concepción y la práctica de la poesía. Pero en nuestro tema, tan vivo y cercano a nosotros, el cronista y el historiador deben acompañar al crítico, aquél en cuanto a los hechos que pasan en la escena literaria presente, y el otro, para recapitular los precedentes históricos, ya que, en la onda corta, el reciente estado de la poesía brasileña, a semejanza de una formación rocosa nueva, se estratifica sobre las influencias de la onda más larga de la tradición.

El crítico clasifica después de analizar; constata determinadas diferencias y afinidades que el historiador interpreta, yendo del pasado al presente y viceversa. Así, antes de entrar en la actual escena literaria, hemos de mirar algo más atrás en busca de los lenguajes literarios que han de ocuparla, investigando las matrices históricas que aparecen en tales lenguajes, incorporadas y modificadas con las nuevas perspectivas temporales de la actualidad y que finalmente constituyen, en su vínculo con la onda larga de la tradición o las tradiciones, el signo explícito de su pertenencia a un repertorio determinado de formas, particularidades expresivas, modelos rítmicos, temas, recurrencias textuales y demás elementos que singularizan la identidad de la poesía brasileña.

Las matrices históricas más cercanas a nuestra época (verso libre, variedad rítmica, coloquialismo, la mezcla del estilo vulgar con el elevado, la imagen-choque, el humor) fueron conquistas de la vanguardia (1922),

renovación literaria con mucho de renovación poética, que también significó, conforme a los conocidos conceptos de Mario de Andrade, la afirmación de una conciencia creadora nacional y la actualización de la inteligencia artística del país (Cf. Mario de Andrade: *O movimento modernista. Aspectos da literatura brasileira*, Martins, São Paulo, p. 242).

Agotada la ideología nacionalista que inspiró a aquel movimiento y que construyó no sólo una temática nacional sino también una visión satírica y crítica de la sociedad brasileña, aquellas conquistas, ampliadas y consolidadas en las obras de los grandes poetas vanguardistas como Mario y Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes y Jorge de Lima, a lo largo de cuarenta años formaron lo que podemos denominar tradición moderna de nuestra poesía.

Los rasgos distintivos que caracterizan la poesía de João Cabral de Melo Neto, cuya obra, a partir de 1956, es la gran fuente de influencia interna, como modelo de lenguaje, de contenido impulso lírico, discursivamente objetivo, con un uso poético de las potencialidades lógicas del discurso, todos estos rasgos serían incomprensibles sin aquel fondo de tradición moderna del cual los concretistas del cincuenta se consideraron albaceas testamentarios e intentaron superarla.

El nivel histórico en que se situaron los concretistas es muy distinto. Fueron los vanguardistas agrupados hacia 1955 antitradicionales y orientados al futuro. Pretendieron resolver la crisis del verso aboliéndolo, según una concepción evolucionista de las formas artísticas en el mundo moderno. En su militancia, el concretismo y otras expresiones de la vanguardia, como la *praxis* o el posterior *poema-proceso*, que en todo caso provenían de aquél, encarnaron un *ethos* grupal, revolucionario, afirmativo, empeñado en realizar hoy la poesía de mañana, inscrito en un proceso histórico de transformación social y cultural, del que dicho empeño sería la necesaria fuerza auxiliar. La nueva poesía debía ser la introducción a un tiempo nuevo. No sólo esa conciencia histórica futurista marcó el período de aparición y expresión del concretismo: también la creencia en la virtud transformadora de la palabra poética, en su eficacia social, caracterizó los debates sobre los límites del compromiso político del poeta como tal poeta, debates que se entablaron cuando empezaba a desarrollarse la obra de Cabral.

Era la época liberal y liberista de Juscelino Kubitchek. Durante un tiempo, la poesía se volvió *res publica*, en un clima de optimismo económico. El desarrollo, programa oficial de industrialización, tuvo su horizonte ideológico y su concreción en Brasilia. La arquitectura de Niemeyer y el urbanismo de Lucio Costa parecieron entonces el colmo de la modernidad esté-

tica, suerte de preludio a la transformación social que orientó la ética de los poetas de la vanguardia. Dos posiciones definieron aquellos debates: el compromiso con el lenguaje, precedente y condición de cualquier compromiso político, y el paralelo compromiso con la cultura popular, suerte de compromiso poético de la política.

Pero con el cambio político de 1964 y la instauración de la dictadura militar, dicha participación se frustró al dominar el miedo a las ideas, el repudio a la inteligencia y el desencanto acerca de la función liberadora de la poesía, en síntesis: la atmósfera de puertas cerradas característica de aquel régimen. La tradición moderna decayó y fue abandonada, cuando no despreciada, por la generación poética de los años setenta, poetas desencantados de la cultura, que parecía reproducir el fantasma del autoritarismo; poetas que cultivaban una transgresión a todos los códigos, haciendo de la poesía un lenguaje de negación y exclusión por antonomasia, un lenguaje que se situaba al margen de las instituciones y que protegía de la marginalidad a la cual se exponían o habían sido relegados.

Esta actitud, combinada con otras de rechazo o de protesta, a la manera *beat* o *hippie*, anticultura, cinismo inconvencional, desafío Dadá, produjo muy poca buena poesía dentro de la torrentera de versos publicados en la época, muchos de ellos recogidos en *26 poetas de hoy* (1976) de Heloisa Buarque de Holanda, adoptando diversos vehículos de reproducción de la palabra escrita: folletos, hojas mimeografiadas, librillos de fabricación artesanal, al margen de los medios de producción y distribución del mercado editorial. El nombre de poesía marginal que adoptó esa poesía negativa y negadora desde la época del tropicalismo, o sea la diáspora de la vanguardia del sesenta, se relaciona con el antiintelectualismo, a veces ostentadamente romántico (Chacal), otras veces ingenuo o afectadamente ingenuista (Ulisses Tavares, Arístides Klafke), cuando no obsceno o pornográfico (Glaucio Matoso). Para mayor confusión conceptual entre los críticos de la época, indiferentes o perplejos, reunió una significación económica (la producción no industrial, el producto fuera de comercio, la cosa pobre) con una significación cultural (el rechazo a lo literario, la oposición decepcionada a toda poética, la afectada o arrogante ignorancia de ella).

La poesía marginal, decía uno de aquellos perplejos críticos, el profesor Alfredo Bosi, tras haber asistido a un recital de dicha tendencia, a principios de los ochenta, en Unicamp, era, a pesar de su significado sociológico, político y cultural, a pesar también de algunas honrosas excepciones, una poesía antiliteraria, un más acá del lenguaje poético (*Rebate de pares*, Funcamp, 1982). De cualquier modo, el aspecto de marginación económica parecía testimoniar o corroborar la miseria, en el sentido jurídico del tér-

mino, cuando se dice que alguien es pobre de solemnidad, de toda la nueva poesía brasileña de aquel período:

poesía arte pobre
 basura lujo de la cultura
 nunca tuvo lugar
 en el mercado común de las letras latinoamericanas
 (donde sólo los brasileños no venden nada)

comentaba el poeta Augusto de Campos («América Latina-Contra boom da poesía», en *O Anticrítico*, Cia. das Letras, 1986). En la crisis del tropicalismo –que llevó a la música, la poesía y las artes plásticas un conjunto de gestos y de actitudes de rebeldía contra los valores consagrados– el llamado *desbunde* (según Aurélio, acto de *desbundar*, perder los estribos o desempacar la fantasía) aparecieron el músico-poeta (Chico Buarque de Holanda y Caetano Veloso, principalmente) y el poeta-músico (Antonio Carlos de Brito, Waly Salomão).

Si no fuera por el enlace que entonces se dio entre música popular y poesía en ese inicio de la década de los setenta, cuando recrudeció la represión política, una generación se habría hundido en el agrio exilio interior. Aquél permitió una suerte de interreino de rechazo estético y voluntario marginalismo, en medio de lo que describe el conocido verso de Drummond de Andrade: «(...) heces, malos poemas, alucinaciones y espera».

Soy como soy
 pronombre impersonal intransferible
 del hombre al que di comienzo
 en la medida de lo imposible,

dice el «Cogito» de Torquato Neto (*Os últimos dias de Pauperia*, 1973), voz original y prematuramente extinta, que se volvió el símbolo de la frustración de una juventud expuesta al suicidio, el que acabó cometiendo el mismo Torquato, o a la muerte en la guerrilla militar en la que muchos participaron cuando la dispersión de la *guerrilla cultural* del sesenta.

Llega hasta nosotros, entre los pasajes de un diario de la prisión, *Camarim de prisioneiro* (1988), «O Cupido da morte» de Alex Polaris, poeta y prisionero político, del cual circuló, en 1978, cuando todavía estaba preso, *Inventário de cicatrizes*. Puede ser el ejemplo más patético que produjo, en su impulso de improvisación lírica ingenua, la mejor poesía marginal: