

# Ferreira Gullar: poesía y persona\*

## Perfil de Ferreira Gullar

José Ferreira Gullar nació en São Luis do Maranhão el 10 de septiembre de 1930. A los veinte años se trasladó a Río de Janeiro donde, hasta mediados de la década del 60, se desempeñó como periodista, crítico de arte y profesor.

Muy pronto se integró a la vida cultural del país con una constancia y un talento que no tardaron en ser reconocidos. Formó parte del movimiento de poesía concreta, encabezado por Décio Pignatari y los hermanos Campos, para militar luego en las filas del neoconcretismo y terminar apartándose definitivamente de esa corriente estética a principios de los años 60. Ya en 1961 lo encontramos al frente de la llamada «Fundación Cultural de Brasilia», experiencia que determinó su progresivo acercamiento a las manifestaciones de rescate y análisis de la cultura popular surgidas por entonces en Recife y Río.

Hacia 1965, Ferreira Gullar decide dejar Brasil. Reside algún tiempo en Europa y se radica posteriormente en Chile, luego en Perú y finalmente en la Argentina, para terminar regresando a su país en 1977.

Vive actualmente en Río de Janeiro, consagrado al periodismo, a la crítica de arte y a la poesía y gozando del consenso unánime de un público que ha sabido ver en él a una de las figuras intelectuales más ricas y representativas del Brasil actual.

Su producción literaria abarca tres géneros: ensayo, teatro y poesía. Destaquemos, como ejemplos del primero de ellos, sus estudios *Cultura cuestionada (Cultura Posta em Questao)*, 1964, y el muy polémico *Vanguardia y Subdesarrollo (Vanguarda e Subdesenvolvimento)* dado a conocer en 1969.

Entre sus piezas de teatro figuran *Si corres el ogro te atrapa, si te quedas el ogro te come (Se correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come)*, escrita en colaboración con Oduvaldo Viana Filho y publicada en 1966; *La salida ¿dónde queda la salida? (A Saída ¿Donde Fica a Saída?)* estrenada en 1967 y escrita con Armando Costa y Antonio Carlos Fontoura, y *Dr. Getulio, su vida y su gloria (Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória)*, en coautoría con Dias Gomes y publicada en 1968.

Su obra poética, agrupada y ampliada en sucesivas antologías, entre las que sobresale la titulada *Dentro de la noche veloz (Dentro da Noite Veloz)*, 1975, abarca tres libros fundamentales: *La lucha corporal (A Luta Corporal)* de 1954; *Nuevos poemas (Novos*

\* Capítulo III del libro Los poderes del poeta. Poesía y sociedad en el Brasil del siglo XX. (Véanse los capítulos I y II en los números 458 y 459 de Cuadernos Hispanoamericanos).

*Poemas*) publicados junto con la segunda edición de *La lucha corporal* en 1966 y el *Poema sucio (Poema Sujo)* aparecido en 1975.

## La poesía exilada

Circula por el Brasil —y circula profusamente— la impresión de que la poesía, en los últimos veinte años, ha ido emigrando de su suelo tradicional (la literatura), hacia los territorios menos convencionales y supuestamente más ricos del letrismo musical. En apoyo de esta conjetura concurren varias hipótesis. Entre ellas, la que se arroga mayor consistencia pretende que la palabra, en manos de los poetas, dejó de ser expresiva, vital, reveladora. Todos estos atributos, se dice, distinguen hoy, exclusivamente, a los textos del nuevo repertorio de la música popular brasileña.

¿Quién se animaría, en efecto, a negar el encanto que Vinicius de Moraes supo infundir a las letras de samba? ¿Quién no asiste a un espectáculo verbal inusitado al oír en boca de Chico Buarque los versos de *Construção*, *Cálice* o *Ana de Amsterdã*? Quién no siente, frente a Caetano, Gilberto Gil o Edú Lobo, que está ante creadores que han sabido brindar al lenguaje coloquial un vigor indiscutible?

Pero no nos equivoquemos. Este cúmulo de méritos, este despliegue de virtuosismos, vienen a probar lo mucho que ha madurado la sensibilidad de quienes exploran, con una finalidad musical, el universo de la palabra. No habla, si somos rigurosos, a favor de la poesía, habla a favor de la música.

El malentendido, sin embargo, proliferó y hoy recorre el suelo brasileño predicando sus verdades y cosechando adhesiones. Semejante confusión no será lógica pero tiene sus motivos. Basta recordar, por ejemplo, qué llegó a ser la palabra en el reino del concretismo.

Entre nosotros, los argentinos, la poesía concreta nunca rebasó la zona de un experimentalismo casi clandestino, quizá porque nuestra propensión a la trivialidad literaria prefirió optar por otros caminos. En cambio, en el Brasil logró un auge realmente sonoro. De eso, al menos, dieron prueba los poetas del 60 y el 70, quienes le concedieron una relevancia indiscutida y demostraron hacia él una obsecuencia casi servil.

Las raíces de este sometimiento festivo se entrelazan con las de otro fenómeno decisivo y los dos, mutuamente, se explican. Este fenómeno fue el del silencio creciente que, entre los años 64 y 74 ahogó lo mejor de la cultura teatral y literaria del Brasil. Sólo en un momento en que la libertad de expresión es concebida como un delito, el hecho de hablar sin decir nada puede alcanzar la jerarquía de un símbolo estético.

Nacida en San Pablo hace dos décadas, ramificándose luego hacia el sur, el centro y el noroeste del país, la poesía concreta (que luego fue neoconcreta) entabló con el lenguaje un vínculo netamente experimental que rebajó el interés por la comunicación personal, a la categoría de lo obsoleto. Reforzado, después, por algunas tesis estructuralistas, alentado por un intelectualismo tan brillante como fatuo, el concretismo desplegó por donde pudo su enajenado amor a las palabras.

Inmovilizado en su condición de espectador pasivo, condenado a una discutible y preponderante aventura formal, el lector del poema concreto no pudo encontrar nun-

ca, en los textos que le fueron ofrecidos, un eco cabal de su dolorosa experiencia histórica, un atisbo de su mundo afectivo, una resonancia veraz de sus sueños. La relación con la obra escrita le ratificaba, como tantas otras cosas, el desencuentro consigo mismo. También la poesía era un sitio donde cerciorarse de su soledad. Y no podía ser de otro modo en una concepción de la literatura donde la palabra —objeto de una idolatría frívola— importa más, mucho más, que los hombres que la emplean.

Pienso, por eso, que el concretismo ha sido la estética del silencio cómplice, la ideología artística de quienes, confirmando las tesis centenarias del materialismo ingenuo, han venido a asociarse a los que pretenden demostrar la inutilidad de la literatura.

La poesía se transformó en un ejercicio, dejó de ser una urgencia. ¿Cómo explicarse entonces la «popularidad» del concretismo sino como producto de la desesperanza social que ganó a los escritores que lo suscribieron? Tal vez sea esa desesperanza, el descrédito que la palabra, como arma de comunicación emocional y crítica, alcanzó entre los propios poetas, uno de los triunfos más rotundos que en el campo cultural obtuvieron los promotores del silencio y la censura.

El concretismo fue, en definitiva, la expresión de un grupo en el que había sido derrotada la necesidad de diálogo, la capacidad de cuestionar con sentido de la realidad histórica, y no apenas con un mero afán de *captación plástica*, visual de esa realidad. Porque una cosa es escribir para ejemplificar una tesis o indagar la estructura de los fonemas del discurso, y otra muy distinta es hacerlo porque apremian la desesperación o el amor o el desconsuelo. La poesía concreta ahogó el lenguaje en la banalidad, lo vació de toda trascendencia ética, dotándolo de un peso que recuerda, por su inconsistencia, la solidez de los espejismos. No es de extrañar, en consecuencia, que en medio a tamaño mutismo, el canto de los músicos cayera como un bálsamo. Chico, Caetano, Gil y tantos otros no cargaron con la responsabilidad de resucitar la poesía sino con la misión de devolver al hombre la confianza en el arte.

## La sed y el universo

Al de la poesía no debe, empero, confundírsele con un caso concluído. Ella ha sabido, como el ave famosa, resurgir de sus cenizas. Y lo curioso es que entre los promotores de esa resurrección figura quien fuera uno de los propulsores iniciales del concretismo. Me refiero a José Ferreira Gullar.

No son muchos los autores que han tenido, como él, convicciones tan encontradas con respecto al lenguaje estético. Se equivocará, sin embargo, quien pretenda reducir su aporte a lo que hay en ellas de contradictorio. La verdad de su producción está en la totalidad de su obra. La clásica enseñanza de Hegel sobre la significación de los procesos vale también, y plenamente, en este caso.

Mi estudio se empeña en ponderar algunas de las alternativas de esa trayectoria. Por ella corre, como un río subterráneo, una de las vertientes más ricas de la literatura del Brasil contemporáneo.

Nacido en el año 30 en São Luis de Maranhão, Gullar dio a conocer, en 1954, un libro titulado *A Luta Corporal*. El tomo, editado en Río, reunía composiciones del 50 al 53.

El par de conceptos que dan nombre al volumen resumen precisamente la intención del escritor. El cuerpo, para Gullar, es el sitio donde lo viviente deja presentir, del mejor modo, el enigma fascinante de su sentido. Ese sentido se manifiesta, ante la percepción, como lucha: en el cuerpo palpitan, combatiéndose, las fuerzas ciegas del impulso; allí se mueven, agigantándose y retrayéndose, los resortes del instinto, los mil matices de la sensación, los muchos mecanismos del universo inconsciente. El cuerpo es, además, el escenario donde se cumple el itinerario prefijado de cuanto madura y muere. Contemplándolo, interrogando sus secretos, el poeta quiere asomarse, con mayor amplitud, a esa fuerza que todo lo sostiene y el eco de cuya voz resuena, vagamente, en la palabra *vida*.

Gullar cava en el mundo animal, cava en los objetos, busca la pulsación decisiva, horada queriendo apresar la luz que se muestra ocultándose; responde, en suma, con su poesía a un anhelo ontológico tenaz, encarnizado: atrapar la médula de lo existente en las formas primarias de lo real.

El afán de trascendencia no empuja sus ojos hacia el espacio celeste; serán los cuerpos circundantes quienes cautivarán su mirada. Gullar busca, como Spinoza, lo infinito en lo finito. Bien puede decirse de él, como se dijo de Hipólito Taine, que es, en esta primera etapa de su labor, «un metafísico amante de los hechos»<sup>1</sup>. No llegó aún el momento del diálogo. El poeta es, por ahora, un observador. Aves, frutas y objetos serán los protagonistas de este instante inicial de su trabajo. Pero la observación no es mero registro, crónica fría de lo que se ve. Es, inversamente, una búsqueda fervorosa; una respuesta lírica, consecuente y personal, a las imposiciones dictadas por una sensibilidad agudísima del espacio y el tiempo. Mediante la tensión de sus ritmos breves y la rotundidad de sus caracterizaciones, el estilo del joven Gullar nos trasmite el nervio vivo de un temperamento intenso y literariamente consolidado.

Las peras, en el plato,  
se pudren.  
El reloj, sobre ellas,  
¿mide  
su muerte?  
Paremos el péndulo  
¿Detendríamos así la  
muerte de las frutas?  
¡Oh, las peras se cansaron  
de sus formas y de  
su dulzura! Las peras,  
concluidas, se gastan en el  
fulgor de estar listas  
para nada.  
El reloj  
no mide. Trabaja  
en el vacío: su voz se desliza  
fuera de los cuerpos.  
Todo es cansancio

<sup>1</sup> La expresión es de Luis Rodríguez Aranda y figura en el prólogo de la Introducción a la Historia de la literatura inglesa de H. Taine, Aguilar, p. 18, Buenos Aires, 1960.