

PANORAMA DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA BRASILEÑA

José Carlos De Nóbrega ¹²

RESUMEN

El presente artículo constituye una aproximación a la poesía contemporánea brasileña. A tal fin, partiendo de los trabajos de los brasileños Izacyl Guimarães Ferreira (s.f.), Antônio Cândido (1991), Lêdo Ivo (2004b) e Ivan Junqueira (2004a), además del ensayo *Modernismo y Experimentalismo en la Poesía Brasileña* del uruguayo Walter Rela (2004), se pretende componer un Panorama de la poesía contemporánea de Brasil que sea válido para el lector latinoamericano de habla hispana.

Palabras-clave: Poesía Contemporánea de Brasil, Poesía Modernista Brasileña, Generación del 45, Poesía Concretista de Brasil.

A PANORAMA OF THE BRAZILIAN CONTEMPORARY POETRY

ABSTRACT

This paper constitutes an approximation to the Brazilian contemporary poetry. The objective is to build up a panorama of this poetry, valid for the current Venezuelan reader, from the literary works of the Brazilian writers Izacyl Guimarães Ferreira (s.f.), Antônio Cândido (1991), Lêdo Ivo (2004b), and Ivan Junqueira (2004a), and from the essay «*Modernism and Experimentalism in the Brazilian poetry*» of the Uruguayan Walter Rela (2004).

Keywords: Contemporary Poetry from Brazil, Brazilian Modernist Poetry, Generation 45th, Concretist Poetry from Brazil.

Movimiento modernista brasileño: Mário y Oswald de Andrade

Para tratar y valorar la singularidad de la obra poética de Lêdo Ivo, es necesario construir un panorama pertinente de la poesía contemporánea de Brasil. Sobre todo si este trabajo está dirigido especialmente al lector latinoamericano de habla hispana, cuyo desconocimiento de la literatura brasileña actual es la mayoría de las veces casi absoluto. Por ejemplo, tal panorámica implica, además de un afán de índole divulgativa, diferenciar en este instante el modernismo brasileño del modernismo hispanoamericano; si bien ambos movimientos son importantes y renovadores en la configuración de la literatura latinoamericana como tal, la igualdad de los términos no debe confundir a los lectores, pues, el momento y el contexto de ocurrencia, amén del espíritu de sus propuestas, son muy distintos. El Modernismo fundado por Rubén Darío en el último cuarto del siglo XIX, asumió la renovación progresiva de nuestras letras abrevando en el parnasianismo, simbolismo y post-romanticismo francés (fue en sus inicios el imperio del cosmopolitismo a expensas de lo local; la cultura urbana por encima de la rural); en cambio, el Modernismo de Brasil constituyó un grito vanguardista y “futurista” que se opone al pasatismo patente en la literatura de corte parnasiano y simbolista –pese a la repulsa a Marinetti durante su visita a Brasil en 1926, el movimiento futurista italiano influyó en el empuje innovador de su par brasileño- a partir de la Semana de Arte Moderno en São Paulo (1922): En el primer número de la revista KLAXON (15 de mayo de ese mismo año), se manifiesta Mário de Andrade sin equívoco alguno,

Siglo XIX – Romanticismo, Torre de Marfil, Simbolismo.
En seguida el fuego artificial internacional de 1914. Hace cerca de 130 años que la humanidad está remoloneando. La revuelta es justísima. Queremos construir la alegría. La propia farsa, lo burlesco, no nos repugna, como no repugnó a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Mojados, resfriados, reumáticos por una tradición de lágrimas artísticas, nos decidimos. Operación quirúrgica. Extirpación de las glándulas lacrimales. Época de las 8 Batutas, del Jazz-Band, de “Chicharrão”, de Carlitos, de Mutt y Jeff. Era de la risa

y la sinceridad. Era de construcción. Era de KLAXON
(Amaral, 1978, p. 136; traducción de Marta Traba).

Supone, entonces, una ruptura abrupta con la tradición literaria inmediatamente anterior, para vindicar, entre otras cosas, la vinculación del discurso poético con el habla y la cultura popular de Brasil, la afirmación de la inteligencia artística brasileña, la conciencia creadora nacional y el verso libre de ataduras métricas y musicales. No se esconde en la evasión hacia lugares y tiempos pretéritos o míticos; por el contrario, es Poesía del Decir inmediato que recorre el camino de la universalidad a la inversa: ufanándose del colorido y la mixtura de su condición cultural local. Es contemporáneo a la edición de Trilce (1922) de César Vallejo y al surrealismo francés (su Manifiesto vio la luz dos años después del evento modernista en São Paulo); sin duda, representan tres hechos iniciales y neurálgicos de la Vanguardia en el mundo occidental. En la construcción del Panorama propuesto al comienzo, ahondaremos con más detalle en los rasgos distintivos del movimiento modernista brasileño.

A tal fin, tendremos como referencia los trabajos de los brasileños Izacyl Guimarães Ferreira (s.f.), Antônio Cândido (1991), Lêdo Ivo (2004b) e Ivan Junqueira (2004a), además del ensayo *Modernismo y Experimentalismo en la Poesía Brasileña* del uruguayo Walter Rela (2004). En los dos primeros casos, son textos críticos que apuntan a un público lector extranjero. Guimarães Ferreira, como se ha dicho con anterioridad, considera que es a partir de la poesía postmodernista cuando se puede hablar de la poesía contemporánea brasileña. Comprende dos generaciones brillantes: he aquí los notables nombres de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles y Vinicius de Moraes, entre otros. Su panorama prosigue con la Generación del 45, encabezada por Lêdo Ivo y João Cabral de Melo Neto; después hace referencia a otros movimientos vanguardistas tales como los concretistas (Haroldo y Augusto de Campos), la poesía “praxis” de Mário Chamie y el “proceso” de Affonso Ávila. Por su parte, Antônio Cândido nos presenta un ensayo maravilloso: *Literatura y Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para Extranjeros)*, el cual está fechado originalmente en 1950. Propone tres momentos: la

primera bajo el influjo del Post-Romanticismo –que data de 1880-, de 1900 a 1922; la segunda denominada Modernismo, de 1922 a 1945, que inscribe a la literatura brasileña en la contemporaneidad; y la tercera que parte de 1945. A continuación, se establecerá una comparación crítica entre ambos panoramas, lo cual redundará de manera dialéctica y dinámica en la construcción de la panorámica ofrecida en este trabajo. Se pretende sustentar el estudio de la poesía contemporánea de Brasil, contexto en el cual se inscribe la obra poética de Lêdo Ivo, a través de un discurso que haga posible un cruce dialógico de las referencias antes establecidas.

Guimarães Ferreira (s.f.), en su breve panorámica, parte de un primer grupo de poetas que incluye a los modernistas consolidados (Mário y Oswald de Andrade, considerando su obra en el período 1930-1945) y los postmodernistas (entre los nombres citados tenemos a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles y Vinícius de Moraes). Estas dos generaciones tienen como primer rasgo común el establecimiento de un lenguaje actual e inmediato, en tanto oposición militante al academicismo precedente amarrado formalmente a Portugal. A tal respecto, Antônio Cândido (1991) resalta el impacto modernista en cuanto cabeza de turco que posibilitó el acceso de la literatura brasileña a la contemporaneidad:

Este sentimiento de triunfo marca el fin de la posición de inferioridad en el diálogo secular con Portugal, el cual ya no es tomado en cuenta, y define la originalidad propia del Modernismo en la dialéctica de lo general y lo particular (p. 220).

En especial el modernismo, desde sus inicios, procuró subvertir el *status quo* cultural: Se trataba de investigar y trabajar la “lengua brasileña” como carta de identidad propia, contrapuesta a una Academia que imponía los usos y el habla del Imperio Lusitano. El paradigma modernista es aún *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) de Mário de Andrade (1893-1945); como reza su título, constituye un texto épico a la inversa: el Héroe es desmitificado y derrotado en el juego de la carnavalización del noble y la yuxtaposición de lo culto y lo popular.

El ámbito al que pertenece el personaje protagonista, Macunaíma, es distópico y fatalista: “Es de ese lugar empobrecido, castigador e injusto desde donde el protagonista parte en busca del amuleto; y es a él donde retorna al final, para ser expulsado y destruido” (Gilda de Mello e Souza en Mário de Andrade, 1979: p. XL). La sátira del género de la novela de caballería es de doble tenor: Macunaíma no sólo es la antípoda de Lancelot o Amadís de Gaula, sino también de Don Quijote; son notables en su personalidad escindida el miedo, la deslealtad, el embuste y la concupiscencia. La fluctuación o relativa traición cultural del protagonista –él, negro y salvaje, escoge a una linda portuguesa en detrimento de la nativa Iriqui- conduce al lector a la tensión que trae consigo la condición del ser latinoamericano; ¿se puede servir a dos señores, Occidente y No - Occidente? ¿Discurso occidental o salvaje? Briceño Guerrero (2007) lo expone de otra manera, no menos dramática: “Lo que a primera vista aparece como mestizaje no es sino un fenómeno de transición hacia Occidente” (p. 315). El mestizaje es un hecho incontrovertible, más allá de los desmanes cometidos contra la población aborigen por parte de los conquistadores, quienes bajo la palidez de la piel escondían la mixtura de su condición cultural (las adiciones moriscas y ladinas por ejemplo). Gilda de Mello e Souza resume la virtud del libro, patente en la problematización del debate cultural llevado a sus extremos más dolorosos:

A mi ver, *Macunaíma* se inscribe en ese lenguaje dialógico y constituye la expresión extrema de un conflicto, cuya acción se proyecta en dos planos simultáneos, ya no del amor y de la guerra, sino de la atracción de Europa por un lado y de la fidelidad al Brasil por el otro (Mário de Andrade, 1979: p. XLVI).

Si sumamos otros aciertos de este texto rapsódico tales como la inserción y yuxtaposición festivas de la mitología indígena, el abstruso coro léxico de diversa extracción que trastoca la realidad e interioriza el paisaje, los refranes populares y los giros obscenos del lenguaje, estamos sin duda ante un discurso vanguardista y de ruptura con el sesgo apolíneo de una Academia atascada en la corrección conservadora y la pose declamatoria en el uso de la lengua portuguesa. En resumidas

cuentas, Cândido (1991) evidencia el radicalismo del Modernismo brasileño en su primera etapa:

Es toda la vocación dionisiaca de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade; este último además elaboraría las diversas tendencias del movimiento en una síntesis superior. La poesía *Pau Brasil* y la *Antropofagia*, animadas por el primero, expresan la actitud de *devoración* frente a los valores europeos; y la manifestación de un lirismo telúrico al mismo tiempo que crítico, hundido en un inconsciente individual y colectivo, del cual *Macunaíma* sería su más alta expresión (p. 223).

Para finalizar esta breve reseña crítica sobre Mário de Andrade, es oportuno leer y considerar los siguientes fragmentos de su largo texto titulado *Poemas de la Negra*:

POEMAS DE LA NEGRA

I

No sé por qué espíritu antiguo
Permanecemos así insoportables...

La luna lamina los mangles
Donde sale un favor de silencio
Y de marea.
Es una sombra que palpo
Ni como un cortejo de castas reinas.
Mis ojos vagan en las lágrimas.
Te veo cubierta de estrellas,
Cubierta de estrellas,
¡Mi amor!

Tu calma acentúa el silencio de los mangles.

VII

No sé por qué los tetéus gritan tanto esta noche...
No serán ni siquiera los tetéus.
Pero mi alma está llena de delirios
Que hay un susto enorme dentro de mi ser.

Estás inmóvil.
Estás hecho una playa...
Tal vez estabas durmiendo, no sé.

Pero yo vibro llenito de delirios,
Los tetéus gritan tanto en mis oídos,
¡Despierta! ¡Levanta al menos el brazo de los senos!
¡Apaga el grito de los tetéus!

X

Hay el mutismo exaltado de los astros,
Un sonido redondo enorme que no se detiene nunca.
Los duros volcanes sangran la noche,
La gente se olvida en el juego de las brisas,
La jurema pierde las hojas finales
Sobre Mestre Carlos que ya muriera.
Se diría que los osos
Se mueven en la sombra del monte...
La oscuridad cae sobre las abejas perdidas.
Un potro galopa.
Puntea una guitarra
De Sertón.

Nosotros estamos de pie,
Nosotros nos abrazamos,
Somos tan puros,
Tan verdaderos...
¡Oh, amor mío!
¡El mangle va a reflejar los cuerpos enlazados!

Nuestras manos ya parten en el juego de las brisas,
¡Nuestros labios se cristalizan en sal!
¡No somos más nosotros!
¡Nosotros estamos en un solo pie!
¡Nosotros nos amamos! (De Nóbrega, 2008b).

En este caso, además del versolibrismo de corte vanguardista, el diálogo amoroso se funde con la interiorización del paisaje brasileño: Se trata del litoral, el Sertón (desierto) y el monte, en tanto marco del amor erótico por la mujer y el terruño; es pasión en una múltiple lectura que inscribe lo local en lo universal. Los tetéus –aves típicas de Brasil– desgarran a fuerza de graznidos el abigarrado paisaje con dramatismo y simplicidad, la jurema roe con sus espinas y sus flores blancas y verdes el discurso confesional de los amantes, evidenciando su vínculo en la precariedad y el asombro. El mestizaje, en tanto impronta de la condición latinoamericana, se exhibe en un discurso bucólico, pastoril y amoroso que hace referencia a la poesía del *Cantar de los Cantares* de Salomón, las jarchas mozárabes, las moaxajas hebreas, los sonetos y las redondillas de Camões, el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz y la poesía de Garcilaso de la Vega. Parafraseando a Briceño Guerrero (2007), se asoma sin blanqueamiento ni simulación atenuante el rostro cultural de América Latina, de una magnífica heterogeneidad sin par en el estimado y denostado Occidente.

Oswald de Andrade (1890-1954) es una figura de vital importancia en la conformación del modernismo de Brasil. Los dos manifiestos redactados por él –*Manifiesto de Poesía “Palo-del-Brasil (1924) y Manifiesto Antropófago (1928)”*–, más allá de las propuestas programáticas convencionales, revelan la atmósfera iconoclasta, revolucionaria y caníbal del movimiento y su proyección renovadora en el tiempo por venir. En el primer manifiesto observamos un inicio provocador que apunta contra la academia: “La poesía existe en los hechos” (Oswald de Andrade, 1981: p. 3). Más adelante, se comprende la índole del despiadado ataque: “El Carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Palo-del-Brasil. Wagner sucumbe ante las Escuelas de Samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro” (Oswald de Andrade, 1981: p.3). Se cuela o connota el rescate de la cultura

brasileña en el contexto de la cultura y la vanguardia artística universales, en este caso siendo el referente europeo. La mixtura o el mestizaje cultural de Brasil, con una fuerte presencia aborigen y africana, excede los compartimientos estancos de la Academia Pro lusitana que no la puede abordar con ecuanimidad ni considerarla como poderoso substrato de la cultura occidental. He aquí una de las grandes contribuciones del movimiento modernista al discurso poético del Brasil contemporáneo: “La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos” (Oswald de Andrade, 1981: p.4). Si bien el modernismo hispanoamericano renovó el discurso poético apelando a un enriquecimiento lexical proveniente de diversas disciplinas científicas y humanísticas, los modernistas brasileños –sin perder su vinculación con lo contemporáneo y lo vanguardista- hicieron lo propio de una manera personal con la incorporación de la oralidad o el habla popular de su pueblo –de un mestizaje maravilloso y candente-, más allá del dato sociológico y de la mera representación realista. Lo cual marcaría a las generaciones posteriores: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, entre otros. A tal respecto, el crítico brasileño Haroldo de Campos arroja luces sobre la trascendencia de tal aporte al corpus poético de Brasil:

Oswald de Andrade incorporó lo coloquial a la poesía, los modos brasileños de decir y conversar, y encaminándose hacia una expresión voluntariamente reducida a lo esencial, hacia una especie de “jardín de infantes” de la expresión, trató de reencontrar una sensibilidad primitiva –algo así como “las estructuras elementales” de la sensibilidad brasileña- tratando de crear, a partir de ellas, una poesía nueva, original y originaria, de *exportación*, en vez de la rancia poesía letrada, de importación, envejecida, cultivada en las pomposas Academias parnasianas (en Oswald de Andrade, 1981: p. XI).

No es casual que su primer poemario se titule *Pau Brasil* (1925), en alusión u homenaje paródico a la nacionalidad brasileña: Es una variedad de madera roja encendida ambicionada por los colonizadores y

traficantes europeos, materia prima de la cual se origina el nombre del país. Es la libertad de creación y expresión, sin la contaminación romántica y declamatoria de lo propio: “Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. *Ver con ojos libres*” (Oswald de Andrade, 1981: p. 6). Y la libertad presidiría la integración de lo culto y lo popular; de la primera Europa con la segunda (amalgama o mejor aún amancebía de lo europeo, lo aborigen y lo africano). El proyecto de reconstrucción nacional, inmanente en ambos manifiestos, se consolidaría por vía de la integración pacífica de la cultura brasileña – en la dinámica y problemática relación con la tradición portuguesa- y las tendencias estéticas de la vanguardia europea, llámense futurismo, dadaísmo o surrealismo.

En 1928 se da a conocer el *Manifiesto antropófago* o de la *Antropofagia*, una jornada más de gula crítica, teñida por la ironía y un sentido del humor divorciado del “pasatismo”, esto es el influjo académico, romántico y parnasiano que sumía en aguas estancadas a la literatura brasileña de entonces. El inicio no deja lugar a dudas, mucho menos ídolos o fetiches con cabeza: “Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Oswald de Andrade, 1981: p. 67). El discurso salvaje muta en un alegato irreverente, punzante y crítico: Constituye un afán de emancipación de los equívocos académicos en la aprehensión de una conciencia nacional, despojada de los ripios de un nacionalismo puertas adentro, de un lamentable corte aislacionista. Se trata de inscribir a la cultura brasileña en Occidente sin ningún tipo de complejos, a la vera de un diálogo abierto y problematizador. En palabras de Briceño Guerrero (2007), la multiplicación de los rostros mestizos a raíz de sus componentes diversos “remite a la formación de una cultura nueva en América a partir de las más heterogéneas culturas que se han dado sobre nuestro planeta” (p. 309). Se precisa entonces de un gran diálogo intercultural que supere los prejuicios de superioridad y pertinencia cultural, racial y política; sólo que la parodia es un instrumento crítico que obliga a un diálogo de iguales. Por lo tanto, leemos casi inmediatamente después: “Tupí or not tupí, that is the question” (Oswald de Andrade, 1981: p. 67). Si tenemos en cuenta que *tupi* era la principal nación indígena antes de la llegada de los conquistadores, y, en consecuencia, la lengua nativa

dominante en Brasil, es notable la contundencia del discurso salvaje planteada en el manifiesto. Valga la parodia a Shakespeare para constatar que algo podrido empobrece la discusión cultural, artística y literaria en el continente. América ha sido centro de atención, no obstante, de la vanguardia europea:

Mejor aun, la fusión de la realidad y la mitología latinoamericana, sobreviviente transcultural del período de conquista y colonización, fue un gran proveedor de la imaginería surrealista francesa. Breton, Artaud y Michaux, entre otros, realizaron viajes a Latinoamérica que alimentarían su obra. Ya lo planteaba Breton en el Manifiesto: “En el dominio de la literatura, sólo lo maravilloso es capaz de fecundar la obra” (De Nóbrega, 2008: pp. 37-38, versión pdf).

Este manifiesto caníbal pareciera señalar el por qué América sedujo a estos grandes poetas europeos surrealistas:

Ya teníamos comunismo. Ya teníamos lengua surrealista. La edad de oro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeyú

(Oswald de Andrade, 1981: p. 69).

El poema en cuestión ha sido traducido por Héctor Olea en la referida edición de Biblioteca Ayacucho:

Lunanueva Lunanueva

Arresopla en fulano

En Fulano arresopla

Recuerdos de mí

(p. 69, n. 2).

Esta invocación a la luna nueva es un poema tupí-guaraní tomado por el poeta Oswald de Andrade de *O Selvagem* de Couto de Magalhães, cronista portugués impactado por el Nuevo Mundo en toda su fastuosidad de selva tropical. La revisita de las crónicas de Indias fue un instrumento frecuente del poeta modernista en la construcción de su obra poética, narrativa y ensayística. No en balde el *Manifiesto Antropófago* está fechado en el año 374 (1556) de la deglución del primer Obispo del Brasil, Sardinha (valga la coincidencia con el pez), por los salvajes exaltados en todo su corpus. El aforismo, con el poema adicionado en tanto cita que funge de argumento, alude a experiencias interesantes y frustradas como las reducciones jesuitas en Paraguay, experimento de comunismo teocrático destruido por la alianza de las coronas portuguesa y española, cuyo colofón fue la bula *Dominus ac Redemptor* (1773) que significó la expulsión de la orden jesuita de América; y desde el punto de vista literario, lo que Haroldo de Campos consideró un texto poético pre-concreto, si no comparémoslo con cualquier poema de Ferreira Gullar o Affonso Ávila.

Por lo que no es un contrasentido explorar el pasado de guisa dinámica, pues sólo así se justifica y se hace posible su reconstrucción en pro de la implementación de un auténtico proyecto de afirmación nacional, por supuesto, de puertas abiertas. Tendencia inequívoca de la poesía brasileña actual, muy a pesar de las idas y vueltas producto de las diferencias y contingencias generacionales.

La poesía de Oswald de Andrade es despojada, breve, sin concesiones a la retórica decimonónica. Hay una preocupación por la distribución tipográfica y visual del texto poético, afín a los caligramas de Appolinaire por ejemplo. Por supuesto, además de incluir el habla popular, hay una tendencia a la objetivación del discurso lírico que nos recuerda a cierta poesía norteamericana: Pound, William Carlos Williams, Cummings. Comprobémoslo en este caso:

largo de la línea

*Coqueros
De a dos*

De a tres
En grupos
Altos
Bajos (Oswald de Andrade, 1981: p. XV).

De su producción en prosa, destaca la trilogía patente en la prosa paródica y cubista de las novelas invenciones *Memorias Sentimentales de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933), y la novela cíclica (inacabada) *Marco Zero* (escrita entre 1933 y 1945; publicada en dos partes en 1943 y 1945). Dichas novelas supusieron la renovación de la prosa brasileña, pues, la propuesta narrativa se caracteriza por un discurso transgenérico y transdisciplinario: Oswald de Andrade confunde la prosa narrativa con el verso y los poemas en prosa, la estructura del texto dramático e incluso la de los diccionarios; *Marcos Zero* se alimenta de las artes plásticas y el cine para forjar su estructura mural, a la manera del collage y del mosaico. A tal respecto, Lêdo Ivo (2004b) se refiere con desdén a tales experimentos narrativos con el remoquete de “prosa homeopática”.

Independientemente de sus apologistas y detractores, no se puede obviar el rol del movimiento modernista en la conformación del discurso poético contemporáneo de Brasil. Nos dice el crítico y académico Peregrino Júnior:

Libertó a los escritores brasileños de una inmemorial y voluntaria subordinación a los cánones clásicos de Portugal, permitiéndoles adoptar un lenguaje más libre, más suelto, más natural, de inspiración regional y popular, lo que sin duda representó un enriquecimiento y una liberación para nuestra lengua literaria, tornando realidad aquello que los románticos, con Alencar al frente, intentaron hacer a pura pérdida (En Walter Rela, 2004).

Tres voces fundamentales de la poesía contemporánea de Brasil: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y Cecília Meireles

El poeta Manuel Bandeira (Recife, Pernambuco, 1886-Rio de Janeiro, 1968), quien abriría la Semana de Arte Moderno en 1922 con

su poema *Os Sapos* –leído por el también poeta Ronald de Carvalho-, pertinente la virulencia antiparnasiana y antisimbolista típica del movimiento modernista en sus inicios; en sus primeros poemarios *La ceniza de las horas* (1917) y *Carnaval* (1919) subyace una deuda estética respecto al postsimbolismo, no en balde su cada vez mayor cercanía al sesgo coloquial y versolibrista modernista. En el referido poema que inauguró la insurrección modernista en São Paulo, los sapos pasatistas y parnasianos croan su decimonónica ars poética en un contrapunteo uniforme -¿monocorde en lo métrico y lo musical?- que raya en la humorada:

El sapo-tonelero,
Parnasiano aguado,
Dice: - “Mi cancionero”
Es bien martillado.

¡Veda como primo
En comer los hiatos!
¡Qué arte! Y nunca rimo
Los términos cognados.

Mi verso es bueno
Trigo sin cizaña.
Hago rimas con
Consonantes de apoyo.

Hace cincuenta años
Que les di la norma:
Reduce sin daños
Las formas, la forma.

Clame la grey anfibia
En críticas sépticas:
No hay más poesía,
Mas hay artes poéticas... (En De Nóbrega, 2008b).

Sin duda, Manuel Bandeira es una de las voces poéticas más notables del continente –muy a pesar del sorprendente juicio de Jaime Tello (1983) en la Introducción a la antología *Cuatro Siglos de Poesía Brasileña*: “No hay en Brasil poetas comparables a Neruda, Huidobro, León de Grieff, Xavier Villaurrutia u Octavio Paz” (p. XII)-. El ensayista venezolano Mariano Picón Salas se expresó con más generosidad y tino respecto a la obra poética de Bandeira:

Si esta poesía se expresa en uno de los más ágiles e invencioneros lenguajes poéticos que se hayan escrito en América, en un verso capaz de toda audacia, más allá del hechizo de la palabra, alienta su íntegro amor humano, su comprensión de lo pequeño, olvidado y humilde, y aquel juego sonriente de ironía y piedad con que conjura los lances trágicos de toda existencia. Apuesta ganada a la muerte, y en el que la vida vuelve a emerger luminosa y tolerante (...) Aquel poeta, enfermo en un sanatorio, que se preparaba a morir en 1912, y que ha llegado tan sano a la unánime admiración de sus contemporáneos de 1958 (en Hermes Vargas, 1997, pp. 16-17).

El discurso de Bandeira toma relieve en un tono conversado que reivindica la sencillez y no la ramplonería, el dinamismo rítmico y no la monotonía musical de tenor declamatorio, afirmándose en un novedoso tratamiento de los temas y la proposición de medios inmediatos como la apelación a la crónica periodística para aproximarnos de guisa comprometida tanto al hombre de a pie como a una concepción descarnada del oficio poético. Bien lo machacaba el poeta brasileño Armindo Trevisan (2000) en su esclarecedor y enternecedor ensayo *Poesia e Mensagem Social*: “Condición imprescindible para hacer poesía social: el humor”. Leamos, por ejemplo:

NEOLOGISMO

Beso poco, hablo aún menos.
Mas invento palabras
Que traducen la ternura más honda

Y más cotidiana.
Inventé, por ejemplo, el verbo te adorar.
Intransitivo.
Teadoro, Teodora.
(En De Nóbrega, 2008b).
O también:

POEMA EXTRAÍDO DE UNA NOTICIA DE DIARIO

João Gostoso era cargador de mercado libre y moraba en un
cerro de Babilonia / en una barraca sin número
Una noche él llegó al bar Veinte de Noviembre
Bebió
Cantó
Danzó
Después se tiró en la laguna Rodrigo de Freitas y murió ahogado.
(Bandeira, Manuel y otros, 1979, p. 59; la traducción es nuestra).

Al igual que poetas como Carlos Drummond de Andrade, su poesía no rehuyó la preocupación por configurar un ars poética personal, libre de toda preceptiva convencional y sobre todo de cierta arrogancia teórico-ideológica. Si revisamos textos como *Poética* y *Nueva Poética*, se restablece una oposición denodada contra una poesía apolínea, sosa y académica; el arte poético no puede ser más que un canto libertario y sediento por la vida, con la muerte pisándole los talones (recordemos que el poeta superó la tuberculosis, enfermedad que le permitió el exilio –físico y de extrañamiento espiritual- y el confinamiento en el sanatorio de Clavadel –Suiza, 1913- en donde dialogó y compartió con pacientes tales como Paul Eluard, Gala y Picker). Observemos un fragmento del primero y la totalidad del segundo, los cuales hablan sin cortapisas:

Abajo los puristas
Todas las palabras sobre todo los barbarismos universales
Todas las construcciones sobre todo las sintaxis de excepción
Todos los ritmos sobre todo los innumerables

Estoy harto del lirismo enamorado
Político

Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula a lo que quiere que sea fuera de sí mismo.

De resto no es lirismo
Será contabilidad tabla de cosenos secretario del amante ejemplar
[con cien modelos de cartas y las
[diferentes maneras de agradar a las
[mujeres etc.

Quiero antes el lirismo de los locos
El lirismo de los borrachos
El lirismo difícil y punzante de los ebrios
El lirismo de los *clowns* de Shakespeare

- No quiero saber más del lirismo que no es liberación.
(*Poética*, De Nóbrega, 2008b).

He aquí una visión dionisiaca del quehacer poético que pudiera asumirse como una acepción adicional al *Diccionario del Diablo* de Ambrose Bierce:

NUEVA POÉTICA

Voy a lanzar la teoría del poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquel en cuya poesía hay una marca sucia de la vida.
Va un sujeto,
Sale un sujeto de casa con la ropa blanca bien planchada, y en la primera esquina
/pasa un camión, le salpica el paltó y el pantalón
/de una mancha de barro:

Es la vida.

El poema debe ser como la mancha en la ropa:
Hacer que el lector se entregue a la desesperación.

Sé que la poesía es también llovizna.
Mas ésta baña a las niñas, las estrellas alfas, las vírgenes cien
por ciento y
/las amadas que envejecerán sin maldad.
(Bandeira, Manuel y otros, 1979, pp. 68-69; la traducción es
nuestra).

Carlos Drummond de Andrade (Itabira, Minas Gerais, 1902-Rio de Janeiro, 1987) es otro de los grandes egregios de la poesía contemporánea de Brasil, producto del influjo y la evolución del modernismo en sus múltiples derivaciones. Entre sus 28 libros de poesía tenemos *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *Reunião* (1967; que además de los tres anteriores contiene los libros *José, A rosa do povo, Novos poemas, Claro enigma, Fazendeiro do ar, A vida passada a limpo y Lição de coisas*). De su obra tenemos esta aproximación del poeta argentino Rodolfo Alonso, quien tuvo el privilegio de traducirlo a nuestra lengua:

Fue Carlos Drummond de Andrade el primero que me hizo intuir que se podía ser al mismo tiempo exigentemente moderno y honestamente nacional, sin demagogia ni retórica alguna, oscura y lípidamente sentimental e irónico, preciso y contagioso, tan apasionado como distante, tan lúcido como devotamente entregado a lo esencial y a lo vivaz de su ambiente y de su pueblo, no declamado sino embebido en el propio ser, ser tan legítimo que permite ser los otros sin dejar de ser uno mismo. Y sobre todo ser lenguaje, ser lenguaje encarnado y contagioso, fraternal y exigente, tembloroso y justísimo. En momentos de ciego maniqueísmo, Drummond intuía acaso, como Heráclito, que la retórica no es apenas una cuestión literaria sino, en realidad el *arte de conducir a la matanza*. Se podía entonces ser fiel a la libertad y a la justicia, se podía intentar *ser hombre en el poema*, como él afirmó tan lúcidamente (Rodolfo Alonso, 2004, p. 7).

Refiriéndose a *Impurezas do branco* (1972), Drummond planteaba que “las materias de este libro son Comunicación Persona Vivir Amar Problematizar Morir Divinidad Quijotes Artistas Brasil Una Casa” (Wilson Martins, 1996), en un ejercicio aforístico sin signos de puntuación que revela el estado dialéctico, contingente y paradójico que constituye su discurso poético y vital. Revisemos sus *Aforismos de Caballo*, texto poético que se apropia de la idiosincracia popular, el cancionero infantil (presidido por el efecto anafórico y una rima interna elemental pero limpia) y un ejercicio metafórico primario pero hartamente sugerente que saca chispas a la sensualidad del objeto poético –entre el caballo académico griego y la bestia imaginada en Galia-:

AFORISMOS DE CABALLO

Caballo ruano corre todo el año
Caballo bayo más veloz que el rayo
Caballo blanco vea allá si es manco
Caballo rucio compro dos por mes
Caballo rosillo quiero como hijo
Caballo alazán mi pasión
Caballo entero amanse primero
Caballo de silla pero no para la doncella
Caballo negro llave de soneto
Caballo de tiro sin relincho, suspiro
Caballo de circo no corre una coma
Caballo de raza rolo de humaza
Caballo de pobre es morocota de cobre
Caballo bahiano yo doy a Fulano
Caballo paulista no baja la crisma
Caballo minero dicen que es matrero
Caballo del Sur chispa hasta en el azul
Caballo de inglés queda para otra vez.

(De Nóbrega, 2008 b).

Carlos Drummond de Andrade juega también con el claroscuro en el cuestionamiento de valores jerarquizados en el discurso del poder,

omnívoro y clasista, los cuales oprimen al ser en tanto individuo y comunidad; pues no es un contrasentido consolidar la ligación del individuo y su entorno que incluye al prójimo y a sus verdugos o acosadores. Se deja filtrar la tensión entre lo individual y lo colectivo (la insoportable coyuntura moral): de la tortura interior que implica contrastar lo subjetivo con la villana bizarría que “ordena” el mundo, en el duro decir del novelista portugués Eça de Queirós, a la respuesta posible en un lirismo de eficacia social y objetivista. Bien nos lo hace notar Antônio Cândido (1991):

El bloque central de la obra de Drummond es pues regido por inquietudes poéticas que emanan unas de otras, que se cruzan entre sí y que parecen derivar de un egotismo profundo, cuya consecuencia es una suerte de exposición mitológica de la personalidad (p. 30).

Fijémonos en el relativo optimismo del poema *Mãos dadas*, su espíritu solidario en un presente que va transformando el mundo con terca persistencia, más allá de utopías y especulaciones:

MANOS GENEROSAS

No seré el poeta de un mundo caduco.
Tampoco cantaré el mundo futuro.
Estoy atado a la vida y contemplo a mis compañeros.
Están taciturnos mas alimentan grandes esperanzas.
Entre ellos, considero la enorme realidad.
El presente es tan grande, no nos desviemos.
No nos desviemos mucho, vamos de manos generosas.

No seré el cantor de una mujer, de una historia,
no diré los suspiros al anochecer, el paisaje a la vista de la
ventana,
no distribuiré piedras de tropiezo o cartas de suicida,
no huiré a las islas ni seré raptado por serafines.
El tiempo es mi materia, el tiempo presente, los hombres
presentes,

La vida presente. (De Nóbrega, 2008b).

Ahora, he aquí la violencia del siguiente texto, *A mão suja*, el cual expone el brazo amputado en una alusión quizás al *Padre Sergio* de Tolstoi (automutilación en pos de la purificación del ser):

Mi mano está sucia
Necesito cortármela
De nada sirve lavarla.
El agua está podrida.
Ni enjabonarla.
El jabón es ruin.
La mano está sucia,
Sucia hace muchos años. (En Antônio Cândido, 1991: p. 34; la traducción es nuestra).

Su amargo y adusto Decir acerca del mundo lo diferencia de la dulce, “cómica” (festiva) y espontánea atmósfera de Bandeira. Sin embargo, tan traumática y opresiva tensión no desdice la vitalidad del discurso poético de Drummond. Invita a una posición desconfiada ante el mundo pero no enclavada en la inmovilidad del espíritu y la praxis. Reseñando la cuarta edición de *Reunião* (1973), el poeta y ensayista Eugenio Montejo (1974) nos da pistas que no redundan en el más absoluto de los desencuentros:

La vida a que nos lleva la senda drummondiana muestra, cierto es, el lóbrego paisaje de nuestro tiempo, la mutilación de sus centros estelares. Mas su presencia vital interpone en esas brumas algunos jirones de esperanza, de cordial e irónica esperanza (p. 100).

Cecília Meireles (1901-1964), en la opinión de Péricles Eugênio da Silva Ramos, constituye en el modernismo brasileño “una derivación directa de su propio simbolismo, que se depuró con el tiempo y su propio sufrimiento, hasta hacerse de un lenguaje exento de los vicios y del tono de la escuela” (en Valle de Figueiredo, s.f.: p. 158). En este caso, el crítico destaca la búsqueda de sesgo intimista y ontológico que

caracterizó su poesía, sin divorciarse de la temática brasileña típica del “libertinaje modernista”, tal como lo observa el estudioso y ensayista Antonio Cândido. Guimarães Ferreira (s.f.) ratifica que tanto en Cecília Meireles como en Henriqueta Lisboa “predominan entonces la espiritualidad, reflexiones y meditaciones de corte metafísico, los temas de siempre en lenguaje renovado”. Compartimos, amén de su transparencia de fondo y forma que vincula la tradición y la vanguardia, esta apreciación crítica de Francisco da Cunha Leão: La obra de Cecília Meireles es “un caso de poesía absoluta” (en Valle de Figueiredo, s.f.: p. 158). Perteneciente al grupo *Festa*, su obra literaria comprende – además de la poesía- los géneros del ensayo, la dramaturgia y la biografía. Entre sus poemarios destacan *Viagem* (1939), *Mar Absoluto* (1945), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Obra Poética* (1958) y *Solombra* (1963). Fue una periodista liberal que defendió con denuedo la democracia, las libertades individuales y la educación moderna y laica, lo cual le granjeó la ojeriza de la Iglesia Católica y los sectores conservadores enquistados en la política y la Academia de Brasil.

He aquí una muestra inequívoca del transparente caudal de su voz poética:

SOLOMBRA

Las palabras están con sus pulsos inmóviles.
Caminaría la muerte –y siempre el mismo peso
y la misma sombra cerrarían mis peticiones.

Mas la sangre del amor tiene sueños y silencios,
sabe de lo que aparece apenas porque pasa:
espera sin temer que el universo se explique.

Te mando un sonido de vida, en mis ríos de espanto,
solitaria de mí, repentina exiliada,
con los enigmas ardiendo entre inconstantes ondas.

Nada somos. No en tanto, hay una fuerza que prende
el instante de mi alma a los instantes de la tierra,
como si los mundos dependiesen de ese encuentro,

de esos preludios sobresaltados.

Tomo en los ojos delicadamente
esta noche –jardín de puro tiempo
con ramos de silencio uniendo los mundos.

Todo cuando quisiese aquí se encuentra:
en los arroyos de estrellas –por los bosques
donde hay risas (¿y próximos sollozos?).

Siento perfume y rocío –imágenes tenues
que inventa la soledad, para hacerse
de repente saudade. Y veo en todo

esas cansadas lágrimas antiguas,
esas largas historias sucesivas
con cunas y guerras -¿glorias?- túmulos.

Recojo la noche en mis párpados.
(De Nóbrega, 2008b).

La Generación del 45: Lêdo Ivo y João Cabral de Melo Neto

El segundo bloque o grupo de voces, siguiendo a Izacyl Guimarães Ferreira –en el caso de Antonio Cândido, el tercero-, a considerar en una panorámica de la poesía actual de Brasil, lo constituye la denominada Generación del 45. Sus representantes más notables, como se ha señalado reiteradas veces, son los poetas João Cabral de Melo Neto (Recife, 1920-Rio de Janeiro, 1999) y Lêdo Ivo (Maceió, Alagoas, 1924). Algunos críticos distraídos han etiquetado a esta generación en tanto continuidad del postmodernismo; si reparamos los rasgos esenciales de su discurso poético, no es difícil reconocer su desencuentro con las propuestas modernistas más audaces y radicales. Por ejemplo, no convalidan la ruptura estridente con el pasado; no conciben el ataque iconoclasta contra figuras tales como Euclides Da Cunha o Joaquim Machado de Assis en la prosa, o el dar la espalda al género poético del soneto. Asumió, en consecuencia, una actitud combativa contra los maestros de 1922 y 1930:

“Con su culto a lo paisajístico y a lo folclórico, y su formalismo superficial y perentorio susceptible a petrificarse en las estilizaciones, los modernistas brasileños no esconden su penuria ontológica” (Lêdo Ivo, 2004b: p. 707). Lo cual le granjearía a este conglomerado acusaciones y epítetos despectivos: anacrónicos, pasatistas, formalistas y elitescos. Insurgirían como los verdugos de la generación que le antecedió, de la misma forma que los modernistas se comportaron respecto al parnasianismo y el simbolismo. Se trata entonces del traspaso de las cuentas por pagar sin dar concesión a la moderación, mucho menos a la diplomacia; es el ejercicio implacable de la crítica, sin ningún tipo de miramientos, paradójicamente causante de la evolución y el vigor de la poesía brasileña actual. Se vislumbra la impronta de Caín, subyace esa persistencia obsesiva en la insomne revisión crítica de sus mismos pasos.

Se nos antoja oportuno este juicio crítico del poeta Felipe Fortuna (en Melo Neto, 2002):

Al criticar las facilidades que la revolución modernista produjo, los poetas de la Generación del 45 no querían sólo restaurar la forma, sino también el asunto de la poesía, haciéndolo clásico, más elevado y culto, vinculándolo a un vocabulario de tendencias espiritualistas y filosóficas. De allí que muchos críticos hayan preferido términos como neoclasicismo, neoparnasianismo y antimodernismo, para definir un movimiento retrógrado de reacción (p. XII).

Se puede inferir incluso una lectura política de tal rivalidad, pues el movimiento modernista fue aupado y financiado por la burguesía paulista emergente; Lêdo Ivo (2004b) habla indistintamente de los “parques industriales o artísticos y literarios”. Sus miembros gozaron el raro privilegio de visitar Europa, mientras que la gran mayoría de sus compatriotas desfallecía de hambre, paludismo y analfabetismo. Por otra parte, la literatura del nordeste de Brasil, con los novelistas José Lins do Rego y Jorge Amado al frente, amén de la poesía de Ivo y Melo Neto, proviene de un ámbito rural muy precario bajo el yugo de los Coroneles o Señores de la Tierra: “era una forma de sujeción económica

que mucho recuerda de hecho, la situación de los siervos de la gleba en el Medioevo” (Cavalcanti y Vilaça, 1999: p. XV).

Cruzados en pos de la vindicación de la forma, en el rigor y vigor sentenciados por Lêdo Ivo, renegaron la comodidad del verso libre y el humorismo juguetón excesivo de la camada anterior. Sin embargo, no dejaron atrás el discurso metapoético, la preocupación por generar un pensamiento propio en torno al oficio, el sentido y el rumbo de la poesía. *La lección de poesía* de João Cabral de Melo Neto es un ejemplo admirable: marcada por la intemporalidad, el relativo deslumbre del exotismo brasileño que favorece su objetividad y realismo, sin desvincularse del entorno. He aquí las últimas estrofas:

3. La lucha blanca sobre el papel
que el poeta evita,
lucha blanca donde corre la sangre
de sus venas de agua salada.

La física del miedo percibida
entre los gestos diarios;
miedo de las cosas jamás posadas
pero inmóviles – naturalezas vivas.

Y las veinte palabras recogidas
en las aguas saladas del poeta
y de que se servirá el poeta
en su máquina útil.

Veinte palabras siempre las mismas
de las que conoce el funcionamiento,
la evaporación, la densidad
menor que la del aire.
(De Nóbrega, 2008b).

El despojamiento del texto poético nos conduce a una antítesis de la verborrea, las metáforas gratuitas y un intimismo metafísico que decae

en un monólogo egoísta. En éste y otros textos como *Psicología de la composición*, Melo Neto manifiesta una preocupación sentida por la teoría y ulterior factura del poema, heredada directamente de Carlos Drummond de Andrade. Es más, en la correspondencia entre ambos el discípulo reniega de la atmósfera surrealista de su primer libro *Piedra de Sueño* (1942), a favor de un ejercicio más despojado, contenido, racional y responsable de la palabra: “lo que me gustaría es hablar en un lenguaje más comprensible de ese mundo del que los periódicos nos dan noticias todos los días, y cuya bulla llega hasta nuestra puerta” (Melo Neto, 2002: p. XV). En el libro *O engenheiro* (1945) se confirma el discurso metapoético, esta vez asumido con mayor seguridad y conciencia. Felipe Fortuna define el ars poética de Melo Neto con suma precisión, esto es en tanto *sueño dirigido*: “A partir de entonces, João Cabral de Melo Neto considerará el poema como un objeto de naturaleza racional, como construcción lúcida, muchas veces organizada y serial, contra los terrores de la producción impensada” (Melo Neto, 2002: p. XX). En otras palabras, constituye un ejercicio de ingeniería poética:

La luz, el sol, el aire libre,
envuelven el sueño del ingeniero.
El ingeniero sueña cosas claras:
superficies, tenis, un vaso de agua.

El lápiz, la escuadra, el papel;
el dibujo, el proyecto, el número:
el ingeniero piensa el mundo exacto,
el mundo que ningún velo cubre.

(*El ingeniero*, fragmento, en Melo Neto, 2002: p. 13, traducción de Ángel Crespo).

Sin embargo, el tema social y local no se deja de lado; varía el enfoque pues, más allá del nacionalismo exótico y fundacional de *Pau-Brasil*, hay una tendencia inequívoca a la tierra de origen y a la consideración del prójimo, el campesinado del Nordeste de Brasil. Tenemos dos poemarios importantes: *O câo sem plumas* (1950) y *Morte e vida severina* (1955). El estado de Pernambuco es protagonista de los poemas

sin apelar a un lirismo desenfadado ni a una evocación nostálgica y efectista. Es un ejercicio de historia local que exhibe a una sociedad anacrónica producto del ciclo económico y la cultura del azúcar: El Coronel o señor del ingenio controlándolo todo, desde la explotación del producto hasta el mercado electoral; los *retirantes* o desplazados por la terrible sequía y la esterilidad de la tierra del *Sertón*, el hambre y la desesperanza; el éxodo campesino encarnado en Severino, personaje colectivo víctima de un modo de producción medieval que persistió desde la colonia hasta 1945. Extraemos de la estructura dramática de *Morte e vida severina* –auto de Navidad pernambucano, considerado por la crítica el texto social por excelencia de la poesía brasileña- el siguiente parlamento:

-Como aquí la muerte es tanta,
sólo es posible trabajar
en esas profesiones que hacen
de la muerte oficio o bazar.
Imagine que otra gente
de profesión similar,
farmaceúuticos, sepultureros,
doctor de anillo en el anular,
remando contra la corriente
de la gente que baja al mar,
retirantes al contrario,
suben del mar para acá.
Sólo los rozados de la muerte
compensan aquí el cultivar,
y cultivarlos es fácil:
simple cuestión de plantar;
no se necesita limpiar,
abonar ni regar;
los estiajes y las plagas
nos hacen prosperar más;
y dan lucro inmediato;
ni es preciso esperar
por la cosecha: se recibe
en la misma hora de sembrar.
(Melo Neto, 1982, pp. 84-85, la traducción es nuestra).

La obra de João Cabral de Melo Neto, en síntesis, es una de las piedras fundamentales que sostiene el templo de la poesía contemporánea brasileña. Cerremos esta consideración, de momento, con unas palabras del poeta brasileño Felipe Fortuna: “Revolucionada o no, la obra poética de João Cabral de Melo Neto representa la etapa más importante para unir la libertad de expresión alcanzada por el Modernismo, y las experiencias formales que se iniciaron a partir de los años cincuenta” (Melo Neto, 2002: p. XLVIII). No está de más leer con devoción su obra y reseñarla en la comunidad de lectores de la América de habla española.

Lêdo Ivo es otra voz importante en esta aproximación panorámica de la poesía contemporánea de Brasil. En los dos próximos capítulos se estudiarán los rasgos distintivos de su discurso poético, además de su trascendencia en el concierto lírico de Brasil y América Latina. Sin embargo, veamos un ejemplo, con el cual nos hallamos identificados, *O Trapiche*:

EL TRAPICHE

Quieres que guarde para ti el rocío.

¿Mas cómo puedo guardar lo que se disuelve
al sol, como el viento, el amor y la muerte?
¿Cómo guardar los sueños que soñamos
al paso que caminamos despiertos
en lo oscuro y sin nadie a nuestro lado?
¿Y los susurros de labios encantados
en el otro lado del muro? ¿Y la hierba que se esparce
en la pista del aeropuerto? ¿Y la mancha que aparece
en la cáscara del mango maduro?
¿Cómo guardar la brisa sibilante
en el combés del navío? ¿Y el vuelo del pájaro?
¿Y la barca abandonada que atraviesa el río
y para bajo la cubierta?
¿Cómo y por qué guardar un arreo herrumbroso
y la ceniza de la hoguera

y la lluvia que llovía y el viento que venteaba?
La nada guardaremos, nosotros que somos
el depósito de todo, el baúl y el trapiche.
El rocío, que es eterno, se evapora
llegada su hora. Y nuestros sueños
nos guardan fielmente en sus sepulcros.
(De Nóbrega, 2008b).

El poema se refiere a un trapiche, palabra válida en Brasil y Venezuela, esto es el lugar donde se almacena la caña de azúcar y se elabora el aguardiente de caña, su veneno en la acepción baudelaireana. Si se apelara al título *El Almacén* (cosa que ocurrió en la traducción de Eduardo Cobos, 1994), destruiría el ámbito y el espíritu rural del texto, extensivos en la consideración metafísica y existencial allí inmanente: La búsqueda de la unicidad del ser en la dispersión. Si se quiere, manifiesta el ars poética de Ledo Ivo: “Mi ambición, en la mañana de los primeros versos tuertos y de la prosa balbuceante, era crear un recipiente formal que me contuviese por entero, en una melodía durable” (Lêdo Ivo, 2004a: p. 13). El trapiche es la metáfora maravillosa y lograda de la cual se vale Ivo en la configuración del corpus del poema. Sencilla e impune, inmediata a nuestra paradójica condición, la de ser víctimas propiciatorias de los equívocos fundados en la poco probable conciliación habida entre el deseo y la realidad que nos ampara importunamente, como si fuésemos intrusos; despojada de la retórica hueca y abusiva en la aprehensión del paisaje y los objetos en los que nos reconocemos día tras día.

Ivan Junqueira hace una apretada y honorífica síntesis de su trabajo literario –es menester recordar que Ivo incursionó también en la narrativa y el ensayo-, que nos esclarece su condición de voz singular de la lírica actual brasileña pasado el boom de la escuela modernista:

Y hay en su poesía el testimonio literario de más de medio siglo de experiencia y constante renovación estética y estilística. Hay, aún, la fidelidad de quien al margen de las generaciones y de los movimientos literarios, permanece idéntico a sí mismo, pues la manera de ser del poeta que

escribió *Oda y elegía* es la misma de quien, sesenta años después, nos perturba con los poemas inéditos de *Plenilunio* (Junqueira, 2004b: p. 43).

Otras escuelas: Poesía concreta, neoconcretismo, poesía praxis y poema proceso

Al formalismo y conservadurismo que le endilgaron algunos críticos a la Generación del 45, siguió una ola de carácter experimental que procuraba desde la deconstrucción del texto poético hasta la muerte misma del verso. Tenemos los movimientos de la poesía concreta o concretista encabezada por Augusto y Haroldo de Campos, la poesía praxis de Mário Chámie y el poema proceso de Affonso Ávila. Esta fase comprendería dos períodos, según Walter Rela (2004): de 1956 a 1964 con la Poesía Concreta y el Neoconcretismo (con la incorporación de Ferreira Gullar), y el segundo a partir de 1967 con las propuestas de poesía praxis y poema proceso.

En 1959 un grupo encabezado por Ferreira Gullar y Reynaldo Jardim fundaron el Neoconcretismo, por vía del *Manifiesto Neoconcreto*. Este movimiento disidente de la poesía concretista refuta el cientificismo y el positivismo del grupo *Noigrandes*; la poesía no podía por tanto ser utilitaria y extraviar la sensibilidad estética. Guimarães Ferreira (s.f.) diría de Ferreira Gullar: “Y tiene en Ferreira Gullar la voz más diversificada y más celebrada del momento, conquista de un trovar claro, directo, realista, sea de corte social, muy frecuente, sea memorístico o erótico”.

He aquí este poema, en el que la muerte del padre se presenta en una festiva atmósfera humorística:

MI PAPÁ

mi papá fue
a Rio a tratarse
un cáncer (que
lo mataría)mas
perdió los lentes

en el viaje

cuando le llevé
los lentes nuevos
comprados en la Óptica
Fluminense él
examinó el estuche con
el nombre de la tienda dobló
la factura la guardó
en el bolso y habló:
quiero ver
ahora cuál es el
desgraciado que va a decir
que yo nunca estuve
en Rio de Janeiro
(De Nóbrega, 2008b).

Ana Cristina Cesar (1952-1983) representa una voz fresca, rebelde y marginal en esta panorámica, pues publicó su obra fuera de los círculos editoriales tradicionales y comerciales de Brasil. Partiendo de una estructuración transgenérica y lúdica del texto poético (la cual fusionó la poesía breve con el habla coloquial, la alusión culterana e intertextual y la literatura intimista patente en los géneros del diario, las cartas y las postales), trastocó con sorna los flancos débiles de la sensibilidad femenina de su entorno por vía de un discurso libertario, vouyerista y autocrítico. A tal respecto, destacando la *suave perversidad* de su poesía equiparable al jazz experimental, manifiesta Alicia Torres: “Así, en ella, el aliento secreto del sentir femenino se vela y se devela alternativamente en textos que en general son una afrenta al feminismo tradicional de los 60, tocando zonas que se habían declarado vedadas” (Ana Cristina Cesar, 1989: p. 11). Para Manoel Ricardo de Lima (1998), Ana Cristina Cesar mantiene un diálogo intenso con el poema, a la manera de un andamiaje musical casi sincopado. Sus gustos y conversaciones en torno al jazz y la poesía de Sylvia Plath (poetas suicidas ambas), T.S. Eliot y Carlos Drummond de Andrade le otorgaron traviesa fluidez a su muy particular voz poética.

Valga la oportunidad para leer, con morbo y placer, estos cuatro textos cuya traducción es nuestra:

CÓMO AFEITAR EL PAISAJE

La fotografía
es un tiempo muerto
ficticio regreso a la simetría

secreto deseo del poema
censura imposible
del poeta

Miro mucho tiempo el cuerpo de un poema
hasta perder de vista lo que no sea cuerpo
y sentir separado entre los dientes
un cordoncillo de sangre
en las encías

Sin ti mi bien soy lago, montaña.
Pienso en un hombre llamado Heberto.
Me acuesto a fumar bajo la ventana.
Respiro con vértigo. Ruedo en el colchón.
Y sin bravuconería, corazón, subo el precio.

Allá donde me cruzo con la modernidad, y mi pensamiento
atravesada como un rayo, la piedra en el camino es el tiempo que
arroja del campo.

Ahora, de inmediato, es aquí que empieza la primera señal del
peso del cuerpo que sube. Aquí cambio de mano y empiezo a
ordenar el caos.

En noviembre de 2005, la revista *Poesía* de la Universidad de Carabobo publicó un número (141) monográfico sobre la poesía más reciente de Brasil. Comprende una selección poética (21 voces representativas de los años 60 en adelante) y tres diálogos entre poetas

brasileños que abordan temas de interés literario que involucran a Venezuela y a Brasil, por supuesto. La edición corre a cargo del poeta brasileño Floriano Martins y contó con la traducción del poeta Carlos Osorio y el ensayista José Carlos De Nóbrega. Constituye una alternativa inmediata en la construcción de un puente poético entre Brasil y América Hispana, tal como lo destacan los editores. Encontraremos en dicha colección desde la acechante intemporalidad greco-romana de Alberto da Costa e Silva, pasando por el verso culto y bien pensado de Alexei Bueno, hasta el erotismo surreal y salvaje de Roberto Piva.

A manera de cierre, Armindo Trevisan (2000b) hace una recomendación valiosa a los poetas, fundamentada en el devenir poético brasileño aquí esbozado de manera modesta:

Quiero significar que cada poeta debe insertarse en la tradición de su pueblo para, reasumiendo lo que fue dicho por los otros, desencadenar nuevos sentimientos en este mismo pueblo, trabajando por la tradición. La poesía ha de ser vista, primordialmente, como una experiencia a ser vivida, no como una experiencia cultural, no obstante esta sea el término de aquella (Reflexões sobre a poesia, *Donde Vem a Poesia?*).

No se trata entonces de hacer demagogia cultural, ni de esterilizar la poesía en la aplicación inadecuada de los instrumentos que nos provee la crítica; por el contrario, un análisis responsable del texto poético facilitará su disfrute lúdico e intelectual en una experiencia única, vinculada sin duda a la vida.

(Footnotes)

¹² **José Carlos De Nóbrega.** Narrador y ensayista venezolano. Licenciado en Educación, mención Lengua y Literatura. Máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Instituto Pedagógico Rafael Alberto Escobar Lara, Maracay). Ha publicado cuatro volúmenes de ensayos: *Sucre, una lectura posible*

Panorama de La Poesía Contemporánea Brasileña.
José Carlos De Nóbrega

(Universidad de Carabobo) y *Textos de la Prisa* (Gobernación del estado Carabobo) en 1996; *Derivando a Valencia a la Deriva* (Premio Nacional del Libro 2007) y *Salmos Compulsivos por la Ciudad* (2008). En mayo de 2008, la Editorial Letralia publicó *Para machucar mi corazón: Una antología poética de Brasil* (serie Transletralia). Posee un blog personal, www.salmoscompulsivos.blogspot.com, el cual fue acreedor del Premio Nacional del Libro en 2006. Correo electrónico: c_denobrega@hotmail.com .

REFERENCIAS

- Aguiar, C. (1996). Lêdo Ivo: “A Poesia tornou-se uma aventura secreta”. Disponible en: www.jornaldepoesia.jor.br/clauidi01.html .
- Alonso, R. (2004). Decir Drummond. *La Tuna de Oro*, 41 (1), páginas 6-8.
- Amaral, A. y Serroni, J. C. (1978). *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)* (M. Traba Trad.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bachelard, G. (1975). *La Poética del Espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1978). *El Agua y los Sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balestrini, M. (2002). *Cómo se elabora el Proyecto de Investigación*. Caracas: BL Consultores Asociados. Servicio Editorial.
- Bandeira, M. y otros (1979): *O melhor da poesia brasileira 1*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Briceño Guerrero, J. M. (2007). *El Laberinto de los tres Minotauros*. Caracas: Monte Ávila.
- Cabral, A. y otros (2005). Diálogo (traducción de José Carlos De Nóbrega). *Poesía*, 141, (1), páginas 98-103.

- Cândido, A. (1991). *Crítica Radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Cesar, A. C. (1989). *Antología Poética*. Caracas: Planeta.
- Cobos, E. (1994). Lêdo Ivo: La errancia hacia la puerta inexistente. *Suplemento Bajo Palabra (encartado del Diario de Caracas)*, 112 (1), p. 4.
- Colombres, A. (2004). *América como civilización emergente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- De Andrade, M. (1979). *Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De Andrade, O. (1981). *Obra Escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- De Nóbrega, J. C. (2008a). Salmos Compulsivos por la Ciudad. *Editorial Letralia*. Disponible en http://www.letralia.com/ed_let/salmos.
- De Nóbrega, J. C. (2008b). *Para Machucar mi Corazón: Una Antología poética de Brasil*. Editorial Letralia. Disponible en www.letralia.com/transletralia/brasil/index.htm .
- Ferreira, G. (1977). *La Lucha Corporal y otros Incendios*. Caracas: Fundarte – Centro Simón Bolívar.
- Guimarães, I. (2005). Lêdo Ivo numa leitura dupla. *Jornal de Poesia*. Disponible en <http://www.revista.agulha.nom.br/izacyl15.html> [Consulta: noviembre de 2006].
- Guimarães, I. (s.f.). Brevíssimo panorama da poesia brasileira contemporânea. *União Brasileira de Escritores*. Disponible en www.ube.org.br [Consulta: noviembre de 2005].
- Ivo, L. (1990). *La Moneda Perdida*. Traducción de Amador Palacios. Zaragoza : Olifante.
- Ivo, L. (1997). *Las Islas Inacabadas*. Traducción de Maricela Terán. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Panorama de La Poesía Contemporánea Brasileña.
José Carlos De Nóbrega

Ivo, L. (2004a). *Confissões de um Poeta*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras – Toopbooks.

Ivo, L. (2004b). Os Modernismos do século XX. En *Escolas literárias no Brasil: tomo 2* (pp. 701-712). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

Ivo, L. (2004c). *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Toopbooks – Braskem.

Ivo, L. (2006). *Mía Patria Húmeda*. Traducción de Jorge Lobillo. Veracruz: Cuadernos de Veracruz.

Ivo, L. (2008). *Poesía en general (antología 1940-2004)*. Traducción y prólogo de Rodolfo Alonso. México: La Cabra Ediciones, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Junqueira, I. (2004a). Modernismo: tradição e ruptura. En *Escolas literárias no Brasil: tomo 2* (pp. 629-648). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

Junqueira, I. (2004b). ¿Quién le teme a Lêdo Ivo? En *Poesía Completa* de Ledo Ivo, pp. 25-43. Rio de Janeiro: Toopbooks – Braskem.

Martins, F. (2005). Poesía Brasileña. *Poesía*, 141 (1), 117 páginas.

Martins, W. (1996). *Drummond no revezamento das gerações*. Disponible en: www.jornaldeposia.jor.br/wilsonmartins003.html .

Melo Neto, J. C. de (1979). *Antología Poética*. Caracas: Fundarte.

Melo Neto, J. C. de (1982). *Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.

Melo Neto, J. C. de y otros (1988). Brasil. En *Revista EL PASEANTE*, 11 (1), 184 páginas.

Melo Neto, João Cabral de (2002). *Piedra Fundamental. Poesía y Prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Rela, W. (2004). Modernismo y Experimentalismo en la Poesía Brasileña. *Círculo de Cultura Panamericano*. Disponible en: www.circulodeculturapanamericano.org/estudios_sub_pgs/LA_POESIA_BRASILENA.htm .
- Ricardo de Lima, M. (1998). *Ana, Paulo y Francisco*. Disponible en: www.jornaldepoesia.jor.br/mricardo06c.html .
- Rodríguez, G. (2008). *Antología de poesía brasileña*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Tello, J. (1983). *Cuatro siglos de poesía brasileña*. Caracas: Centro Abreu e Lima de Estudios Brasileños-Universidad Simón Bolívar.
- Trevisan, A. (2000). *Poesia y Mesagem Social*. Disponible en: www.ufrgs.br/proin/versao_2/trevisan/index02.htm .
- Trevisan, A. (2000b). *Por que Escrever Poesia?* Disponible en: www.ufrgs.br/proin/versao_2/trevisan/index14.htm .
- Valle de Figueiredo, J. (s.f.). *Antologia da Poesia Brasileira*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Vargas, H. (1997). Manuel Bandeira, una poética de la Muerte. *Predios*, 13 (1), páginas 14-17.
- Zambrano, M. (s.f.). *Pensamiento y poesía en la vida española* [Documento en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ecm/08937396436368272978924/index.htm .

|

|