

ESTUDIOS

Visiones del Cuadrado: Cuatro Poetas Brasileños Contemporáneos

Felipe Fortuna(1)
[Traduc. Yhana Riobueno]

SÍNTESIS: El presente ensayo presenta un amplio panorama de la poesía brasileña contemporánea, en la voz de cuatro de sus principales autores: João Cabral do Melo Neto, Armando Freitas Filho, José Paulo Paes y Adélia Prado. Transitando por el racionalismo de la poesía de Cabral, pasando por el rigor conceptual de la obra de Freitas Filho y la irrupción de un nuevo tipo de poesía caracterizada por el humor y la desacralización de la propia actitud poética en la obra de Paulo Paes, hasta llegar a la concepción irracionalista y mística de la poesía de Adélia Prado, el autor traza las líneas fundamentales de desarrollo de esta importante producción literaria.

SÍNTESE: O presente ensaio apresenta um amplo panorama da poesia brasileira contemporânea, na voz de quatro dos seus

principais autores: João Cabral de Melo Neto, Armando Freitas Filho, José Paulo Paes e Adélia Prado. Transitando pelo racionalismo da poesia de Cabral, passando pelo rigor conceitual da obra de Freitas Filho e o advento de um novo tipo de poesia caracterizada pelo humor e a dessacralização da própria atitude poética, até chegar à concepção irracionalista e mística da poesia de Adélia Prado, o autor traça as principais linhas de desenvolvimento da produção poética contemporânea do Brasil.

1.- La nueva literatura que se hace en el Brasil tiene dos Joãos como bien definidos meridianos, uno para la prosa, otro para la poesía: João Guimarães Rosa (1908-1967) y João Cabral de Melo Neto (1920-). La prosa del escritor de **Grande Sertão: Veredas** (1956) es caudalosa y diseminadora, mientras que la poesía cabralina, cerebral y casi constructivista, revela un discurso de enorme contenido. Así, las obras que mejor traducen la «renovación literaria» del período post-moderno en el Brasil, subvirtieron el concepto de prosa y poesía: por un lado, el texto de Guimarães Rosa, de creación opulenta y neológica; por el otro, el rigor de Cabral, trazando agudos límites entre la escritura, la matemática y las artes plásticas. Ambos, sin embargo, coinciden en el celo extremo que dedican a la palabra, en un trabajo de depurado rigor. Si el Modernismo brasileño (cuyo período culminante va de 1917 a 1930) encontró en la Lengua Portuguesa una de sus mayores luchas - tratando de traerla a la fuerza a la realidad brasileña o, más precisamente, al plano de su oralidad -, con Guimarães Rosa y Cabral la Lengua se convierte en sujeto del texto, deja de existir la intención de reproducir verbalmente una realidad de manera «naturalista», para inventarla. Es lícito afirmar que cada uno de ellos elaboró una gramática propia (entendida como complejo de hechos lingüísticos), construida con minuciosidad, de tal modo que la palabra a veces pasa a ser una especie de personaje.

Por su rigor, sin embargo, la poesía de João Cabral es la que más evidencia la logicidad gramatical. Su coherencia y esmero formal denotan una ardua reflexión, lo que es característico de su lineamiento. Su lucidez lo conduce a una actitud filosófica en su etapa crítica. La simple lectura de los poemas cabralinos hace la sintaxis «transparente», legible, como un palimpsesto descifrado. La Lengua se hace esencial a la meditación pues se transforma en materia del poema. En la poesía de João Cabral, ciertos elementos, como el cañaveral o el río, por su evidente importancia en el ordenamiento del árido paisaje nordestino, son comparados con una sintaxis o una expresión, dispuestas en el escenario como si fueran palabras en la frase y frases en el discurso, con sus relaciones lógicas.

Prefiriendo el análisis, en vez de la evidencia, en «O Fogo no Canavial» el poeta escribe:

A imagem mais viva do inferno
Eis o fogo em todos os seus vícios:
eis a ópera, o ódio, o energúmeno,
a voz rouca da fera em cio
(Cabral, 1980: 31).

El espectáculo de la combustión es definido instantáneamente en el primer verso e, igualmente, en cuatro versos que no poseen ni un verbo, en una lista caótica de impresiones, de imágenes que no se relacionan entre sí, independientes y significativas. En los últimos versos de la estrofa siguiente, escribe sobre el fuego que vuela:

Em petardos que se disparam
Sem pontaria, intransitivos.
(1980: 31).

La síntesis de esa imagen revela la articulación entre el paisaje y la gramática en la poesía de João Cabral. El estado de intransitividad supone, por definición, la existencia del verbo.

Ese verbo, entendido como acción es, en fin, el propio fuego. Sólo que, como verbo intransitivo, su acción pasa a ser singular y - en la imagen del poema - áspera, definitiva. Pues la definición de verbo intransitivo es la de contener integralmente la acción, que no va más allá de ella, dispensando complementos. La crudeza de tal imagen guarda mucho del racionalismo *in extremis* practicado por Cabral, pero no se compara casi nada con el trecho final de «As Facas Pernambucanas»:

Se a peixeira corta e conta,
O punhal do Pajeú, reto,
quase mais bala que faca
fala em objeto direto
(1980: 52)

En esos versos, Cabral se refiere al objeto que más que cortar, perfora, y transmite la violencia del puñal con verdadero esmero. Primeramente, después de definirlo como recto, el poeta imagina una inteligente ambigüedad al clasificarlo como objeto directo, que denota cierta «intención» del mismo en perforar, dándole también una función. Del mismo modo, obviamente, indica el complemento de un verbo (del verbo perforar) y además el ser hacia el cual se dirige la acción. Otra metáfora, todavía más sutil, es aquella que aglutina tres palabras de sonoridad semejante, en la siguiente fórmula: *bala* + *faca* (cuchillo) = *fala* (habla). No se trata de un mero juego de palabras, sino de una significativa reducción de dos elementos a un solo concepto, el de *Fala* (habla) estipulado por Saussure, y en el cual Roland Barthes veía la parte puramente individual del lenguaje. El proyecto de Cabral, según parece, es producir una gramática personal para individualizar cada vez más la realidad de su poema. Como maestro (o aprendiz) de sí mismo, tal vez en su poesía esté la mejor definición de ese proyecto:

a atenção destila
palavras maduras
(1968: 332)

La poesía de João Cabral, ya exhaustivamente comentada en muchos aspectos, conoce actualmente algunos tópicos consensuales: por ejemplo, lo que Sebastião Uchoa Leite definió como «ejes semánticos permanentes» (1986: 11.2), o sea, los elementos o temas que en general se encuentran en su poesía. O también la «poética contemporánea de la construcción», «una poética de la denotación», «especie de ultranominalismo», como es percibido por João Alexandre Barbosa (1974:138, 139 y 147).

El largo estudio precursor de Othon Moacyr Garcia (1959: 7-10), observa con agudeza los temas de Cabral que hace poco estrenara (por ejemplo, el del cuchillo-lámina y el de la sangrelodo), e insiste en la filiación evidente del poeta con la poesía de Paul Valéry y de Mallarmé, además de resaltar el aspecto gráfico y así mismo una intersección con el lenguaje matemático.

En el ámbito de la poesía brasileña, la obra de João Cabral de Melo logró definir una tendencia racionalista, fundamentada en el rigor de la «construcción» del poema que lo alejó, definitivamente, de una filiación con la Generación del 45.

Los poetas de esa Generación trataron de promover, en síntesis, una crítica implícita a las principales conquistas del Modernismo brasileño, sobre todo al defender un tono supuestamente ennoblecido y solemne de poesía que se oponía no sólo a la libertad de investigación estética consagrada por autores modernistas, como Mário de Andrade (1893-1945) y Oswald de Andrade (1890-1954), sino también a la presencia del humor. La Generación del 45 es comúnmente criticada por su «denunciado neoparnaso», por su «*kitsch* literario» y, en fin, por la «primaria y mediocre cultura de poetastros». Uno de los poetas más identificados con aquella Generación llegó incluso a preguntar, en uno de sus poemas, sobre el terrible estigma que sobrevolaba sobre su destino literario:

Sou da Geração
de quarenta e cinco
ou tenho na mão
a chave sem trinco?
(Mendonça Teles, 1978: 14)(2)

2. La incidencia de la poesía de João Cabral de Melo Neto en la literatura del Brasil todavía persiste en la obra de muchos poetas, particularmente en aquellos que destacan la importancia de la estructura del poema y de su rigor conceptual. La interesante relación entre la poesía del escritor pernambucano y el advenimiento de la poesía concreta, alrededor de 1956, será materia de un futuro ensayo. Me atengo, por ahora, a la influencia de João Cabral en varios poetas, incluso los más actuales, como es el caso de Armando Freitas Filho (1940-).

Al escribir el verso «eu sou um livro», en **Longa Vida** (1982), Armando Freitas Filho declaró la naturaleza racional de su poesía, anteriormente filiada al «movimiento *praxis*»(3). La conjunción de la investigación formal sofisticada con la búsqueda de una respuesta política, al inicio de la década de los 60, comprometió su poesía por lo menos por diez años. Mientras duró la poesía *praxis* - invención de un solo poeta y teórico, Mário Chamie, y plenamente representada por él mismo en un único libro, **Lavra Lavra** (1962) -, la poesía de Armando Freitas Filho quedó incubada. Su primer libro, **Palavra** (1963), todavía no era totalmente fiel a aquellas nuevas teorías, lo que permite vislumbrar ciertos procedimientos que sólo serán retomados en libros recientes y de madurez. En aquella etapa, un poema como «O Corpo», no podría pertenecer a los principios técnicos de la poesía *praxis*:

Acrobata enredado
em clausura de pele [...]
Engenho de febre
Sono e lembrança
(1963: 22)

Recuérdese que el propio Mário Chamie, en manifiesto publicado en marzo de 1959, declara que «el poema no se objetiva y deja de constituir en producto de consumo estético, si el poeta es sentimental» (1974: vol. 1, 17). Así, censurando al poeta que «juzga el tiempo en términos subjetivos», ¿qué le quedaba a Armando Freitas Filho? La respuesta es simple: la publicación de **Dual** (1966) y de **Marca Registrada** (1970), libros que no se diferencian el uno del otro y, de hecho, representan meras curiosidades de una vanguardia esterilizante. Escritos con metros cortos, valiéndose de metáforas constructivistas, sus poemas mondrianescos carecían, en aquel instante, de vigor filosófico. Ello porque, tratando de ser coherente con el principio del «área de levantamiento» de los poemas sociales «de izquierda», él cuestionaba temas como la campaña electoral, la zona del Mangle, los té de caridad, y el IPM ("Inquérito Policial Militar", muy de moda durante el período militar brasileño), y éste sobre una región periférica de la ciudad de Rio de Janeiro, versos que sirven de ejemplo tanto para la debilidad del análisis como para aburridas aliteraciones:

em abafadas bibocas
o proletariado bebe
balbucia nos bares
os bueiros babam
(1966: 62)

La solución de su dilema aparece en **De Corpo Presente** (1975), libro en el que refina los procedimientos anteriores al filiarse a la dicción poética de João Cabral y de la última etapa de Cassiano Ricardo (1895-1974), herederos de una tradición lírica racional. De ese modo, él revigoriza su subjetivismo al asimilar, paradójicamente, tesis anteriores a las de la poesía *praxis*; eso no significó, sin embargo, retroceso o anacronismo, sino la consolidación de su poesía, que recibió fuerza meditativa. En ese libro de fuerte unidad se encuentran poemas como «Cartão de Aniversário», de estirpe drummondiana:

O tempo acende suas velas:
olhos de chama e lágrimas de cera
sobre os panos de breu da memória
(1975: 15)

También encontramos en este libro, poemas como «Achados & Perdidos» y «Corporifortificação», este último presentando el cuerpo como reducto ecológico y víctima de la amenaza atómica, en una investigación del problema de la supervivencia. La radicalización de su lirismo le permitió escribir **A Mão Livre** (1979), uno de los mejores y más osados libros de la tradición erótica brasileña. En él, la práctica del *juego de palabras*, en la que es un maestro imbatible, se transforma en un artificio de sensibilidad elaborada a ejemplo de «músculo de crepom/e crepúsculo» ó «*musa de ar nouveau*» (1979: 75 y 77).

Su erotismo no está marcado ni por la sutileza ni por la elisión, sino por la furia y por la evidencia. Del mismo modo, sus *juegos de palabras* no mantienen relaciones con el humor, sino con formas connotativas que expanden las «lecturas» de sus poemas, incitando al lector a múltiples interpretaciones y multiplicando su ego, conforme escribirá en **Longa Vida**:

armando suas falcatruas
e um eu que é um pseudo
um psiu
(1982: 49).

Tal vez sea esa evidente mezcla de erotismo y violencia la que le haya permitido escribir el poema «A Flor da Pele», en el que, partiendo de la definición de la palabra piel, la transforma en una realidad de amor y destrucción.

Armando Freitas Filho, no obstante, jamás manifestó el pesimismo, aunque no le faltó agudeza crítica. Al escribir **Longa Vida**, sin embargo, su poesía alcanza un momento de rara precisión reflexiva. Es un libro de crisis, pero, y por eso

mismo, revelador de irónicas indagaciones que jamás se convierten en trucos fáciles, lo que era tan común en sus inicios. Crisis, a fin de cuentas, es lo opuesto a inicio. Así, pone en crisis la literatura:

quem escreve sempre alcança
a quem
o quê?
(1982: 27).

La vejez:

Valium, valei-me
pois aos quarenta
eu não sei se eu sou eu
Ou se eu sou ou
(1982: 117)

Y todavía más radicalmente:

na verdade nada temos
a fazer na vida
(já que ela vive sem nós).
(1982: 98).

Principalmente, él se otorga el derecho de formular una seria revisión sobre los años de la dictadura militar. En «As Paredes Têm Ouvidos», en el que retoma lemas ufanistas, escribe uno de los más exitosos poemas sobre la angustiante y brasileña fusión del fútbol y la tortura, en una parodia sutil de una canción patriótica de la época:

e salve a seleção
salve-se quem puder
(1982: 86).

En cierto modo, el mismo tono entre confesional y denunciador se repite en **3x4** (1985), exhibiendo rápidas e instantáneas anotaciones, a la manera de manía oswaldiana, inspirada en Blaise Cendrars, de *kodakar*(4) la realidad. Insistiendo en la atención que siempre le prestó a las imágenes visuales (en especial a las artes plásticas), no solo en sucesivas posibilidades, sino en sucesivos exilios. «Um dia/ou um dilema?» (1985: 31) se pregunta, renovando la célebre indagación de Shakespeare. No obstante, nada marca más profundamente un cierto exilio sentimental que **Paissandu Hotel** (1986), en el que se vale con maestría de un recurso casi siempre temerario, el del poema de circunstancia. Preso en un cuarto de hotel, preso a la línea telefónica, preso en el país y, en fin, preso a la vida, Armando Freitas Filho abandonó definitivamente la dualidad de las vanguardias y se transformó en uno de nuestros poetas más plurales.

Sus poemas revelan aquel estilo inconfundible que es, muchas veces, la imperdonable repetición de tantos poetas, o entonces el síntoma evidente de la madurez de pocos. Poeta que nunca escondió, en su primera etapa, el compromiso con los principios de la poesía *praxis* y, en su segunda etapa, la influencia del *modus cerebrial* de João Cabral de Melo Neto, su evolución le permitió tanto la ironía del *juego de palabras* como el erotismo descubierto, lo que lo llevó a buscar irreverentemente la materia de su poesía no en el lenguaje de los libros, sino en el lenguaje de la televisión, de los anuncios clasificados, de la vida que se presenta

em neon/néant - e náusea
(1988: 29).

Entre los cincuenta y ocho poemas de **De Cor**, se encuentran los catorce de **Paissandu Hotel**, libro que mereció una edición no comercial y en el cual ya se percibía la depuración no sólo de la métrica (siempre versos cortos, con abruptos

enjambements(5)), sino también de versos que, casi renovando la tendencia contemporánea de la intertextualidad, se valen de siglas, abreviaturas y extranjerismos que remiten, a su vez, al lenguaje de la cultura de masas. No resultaría por ello exagerado, afirmar que Armando Freitas Filho concibe, en su estilo conciso, una poesía digital: los ejemplos de «Q.508», título que designa el número de un cuarto de hotel que el poeta evita confundir con alguna obra de Mozart, o de otro poema, «Hot.Mot.Res.» -fórmula sintética existente en los anuncios de prostitución, que el poeta traduce por «Calor.Palabra.Cosa»-, nos muestran cómo sus poemas muchas veces desmenuzan la información que se esconde tras las formas condensadas de la comunicación. Por ese motivo sus poemas abandonarán la antigua preferencia por el *juego de palabras* tan sólo sonoro y por las aliteraciones, y pasarán a revelar una inclinación por lo visual. Pero el poeta de **De Cor** no abandonó del todo la musicalidad de sus momentos más líricos, como en el bello verso «a lua ainda ladrilha o mar» (1988: 72), o en otro,

As praias passam e trocam
sucessivos lençóis
(1988: 79).

Nótese incluso que la poesía de Armando Freitas Filho reduce la importancia de los versos y valora la de los sustantivos, recurso imperioso de quien desea concentrar el máximo de sentidos en una sola palabra, permitiendo que ella se comunique con otra apenas por una semejanza silábica, fónica, lo más casual posible, a ejemplo de lo que ocurre en un poema de naturaleza erótica, «A.C.», en el que una estrofa de siete versos sólo posee un verbo.

Otro punto notable en su poesía es la presencia de palabras extranjeras, casi siempre monosilábicas, que actúan con la misma intensidad que las siglas y abreviaturas. Por razones obvias, se dio preferencia al idioma inglés, y de él se extrajeron

tanto palabras que ya se incorporaron al idioma portugués (como *hall y design*), como onomatopeyas (el ejemplo de ¡slam!), con las cuales Armando Freitas Filho intenta establecer relaciones entre cosas.

En muchos momentos, no obstante, la virtuosa expresión de ese poeta que conoce tanto la corrupción como el enriquecimiento de su lengua, se inclina hacia la repetición, hacia un agotamiento completo de su sensibilidad. Así, al lado de poemas de gran emoción, como «Fórmula Um» y el definitivo «Tango», una de las más densas meditaciones de la poesía brasileña sobre la muerte («Adeus. Nem o meu olhar me alcança», 1988: 34), subsisten gratuidades como la del verso «com rapidez e velocidade» o «surto-circuito», y algunas veces la excesiva y agotadora superposición de imágenes, como en los primeros versos de «Com aculos Rimbaud».

Armando Freitas Filho es un poeta que ha venido produciendo una poesía intensamente personal, a no ser por aquel estilo inconfundible que el poeta supo conquistar ya en su madurez, partiendo de la investigación del idioma portugués y buscando en él las expresiones más contingentes para expresar cierto ritmo *staccato* que domina su lenguaje. Su poesía, marcada por la elisión, e incluso por la técnica del grafiti, logra convertir lo absolutamente moderno en absolutamente legible.

3. Paralelamente a la presencia de una profunda actitud racionalista en la poesía del Brasil, resaltante en los años 50 y 60, se desarrolló un tipo de poesía que se caracterizó por el humor y por la desacralización de la propia actitud poética. Durante los años 70, un crítico de la importancia de Antônio Cândido hizo severas observaciones sobre lo que venía ocurriendo en la literatura brasileña, debido a un explícito e intencional menosprecio por los valores culturales, sobre todo los tradicionales. Además de reclamar la obligación de consultar los ensayos críticos de los poetas de vanguardia para entenderlos (quienes

se volvieron más interesantes por las ideas y polémicas que por la producción poética), Antônio Cândido diagnosticaba la existencia de «un tipo de literatura violentamente anti-conventional, que parece hecha con chatarra de cultura [...] Es la literatura anti-literaria, que traduce una especie de erupción inconformista» (1979: 25). El primer poeta en practicar ostensiblemente una poesía sarcástica y jocosa participaba, sin embargo, del movimiento modernista, en los pasados años 20. Se llamaba Oswald de Andrade y publicó, entre otros, los libros **Pau-Brasil** (1925) y el **Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade** (1927), en los que manifestaba una enorme irreverencia por el proceso histórico del descubrimiento y colonización del Brasil por los portugueses, a la par de hacer observaciones irónicas sobre las razas brasileñas y el registro de sus hablas. La actitud de Oswald de Andrade fue comunicada a las nuevas generaciones literarias del Brasil de diversas maneras: para algunos, el autor sería el representante de una «poética de la radicalidad», en la cual sería posible destacar aspectos de la visualidad y de la estructura, de la síntesis y del registro lingüístico oral, bastante apreciados por los poetas concretos (Cf. Haroldo de Campos, 1966: 7-56); para otros sería el poeta del libertinaje, del *juego de palabras* desenmascarador e incisivo. Bastó, no obstante, que un escritor modernista se interesase radicalmente por la brevedad poética en versos de índole humorística para que un linaje de poetas -formado sobre todo en las dos últimas décadas-, surgiese de los núcleos marginales con sus bromas y parodias. Contrariando, sin embargo, los análisis críticos más pesimistas, el mayor heredero de esa fortuna más o menos maldita es José Paulo Paes (1926-), poeta culto y amante de la intertextualidad literaria.

No habrá sido ésta, sin embargo, la impresión de quien leyó sus libros iniciales, a partir de **O Alumno** (1947). En aquel instante, los poemas de Paes estaban marcados por la confesión poética de Carlos Drummond de Andrade y obedecían a

aspectos formales que estaban en boga para ese entonces. Las intenciones de Paes no parecían ir más allá de un romanticismo de origen conyugal. Tan solo con la publicación de las **Novas Cartas Chilenas** (1945), Paes se adentra en suelo seguro, exhibiendo dos de sus grandes características poéticas: el humor y la revisión crítica de la Historia. Nótese, aún aquí cuando su lenguaje ya tiende a la madurez, el persistente proyecto modernista de revisar los hechos y las fechas brasileñas desde la perspectiva de los vencidos, en una especie de carnavalización de la realidad. A veces, para evidenciar aún más su devoción a los principios del Modernismo, hay momentos que figuran como baluartes de la Antropofagia: el poema «L’Affaire Sardinha», sobre el acto de canibalismo practicado por nuestros indios, es la reedición de una piedra de toque de Oswald de Andrade, quien en 1928 divulgó el **Manifiesto Antropófago**.

El decisivo alejamiento de los poemas desde lo «retórico» hacia la causticidad del epigrama indica, al contrario de lo que podría parecer, una consolidación del hacer poético y de la actitud filosófica. Si el poema breve, que tanto circuló por los años 70 (y circula todavía por los años 80 con otras vestiduras), tiene muchas veces la mala cualidad de lo que en latín se denomina *ejaculatio praecox*, el epigrama de Paes es una severa lección de paciencia: no está hecho con la sustancia del momento repentino, sino con una larga reflexión. La brevedad no tiene la equivalencia de una simple indisposición a la escritura -como es usual entre los que pregonan el fin del verso- sino, en fin, la síntesis y realización máximas de la escritura, ecuacionadas a la manera de un mínimo común múltiplo. Alimentados por la ironía y por el escepticismo, los poemas de Paes incorporaron un tono filosófico muy raro en nuestra poesía, especialmente en aquella que se acomoda en pocos versos, y luego se posesionó de temas esenciales a la modernidad: la nada y la anulación. Sus poemas, por eso, son formas reducidas y reductoras. Un número siempre presente en su obra, el cero, es un símbolo de ese vacío un tanto existencial: para el poeta, el cero es

o número mais fero
e mais vero
(1986: 31).

Encasillado en una cita de Franz Kafka («contra los chistes no hay argumentos»), Paes abre fuego con sus sarcasmos certeros. Ya en **Epigramas** (1958), el verso final de «Poética» define con precisión su nuevo rumbo: «Aceito meu inferno, mais falo de meu céu» (1986: 111).

De hecho, el verso tiene múltiples implicaciones, y sugiere que, aunque esquivo a las tradiciones, Paes nunca las despreció por completo. Su dominio de formas poéticas consagradas, como las del soneto, el madrigal y el epitalamio, entre otras, es total. Existe ahí una especie de voluptuosidad en recorrer las tradiciones, aludiéndolas siempre que sea posible, pero rechazándolas. Aunque breves, sus poemas registran el entrelazamiento de referencias de refinado gusto literario; al mismo tiempo que desvirtúa algunas mitologías literarias, el propio poeta se encarga de inscribirlas en el rol de sus preferidas, como una especie de antología crítica. Hasta Kafka, quien conquistara lugar de honor, no escapó a su veneno:

quando lhe veio à lembrança
que bicho é pai de bicho
o pai de gregório samsa
juntou-se ao filho no lixo
(1986: 37)

Con **Anatomias** (1967), se presenta la forma más acabada de su lenguaje poético. Y no es para menos: después de casi diez años de elaboración, en ese libro encontramos a un poeta que ha pasado por las más diversas turbulencias, del Concretismo a la Poesía Praxis, de la poesía comprometida al «poema proceso». Trayendo en su cuerpo las heridas de todas esas experiencias, su libro **Anatomias** resalta en su poesía un carácter cosmopolita que lo mantuvo sin filiación con los muchos grupos literarios que conoció y llegó a frecuentar. Piezas antológicas como

«Epitafio Para Un Banqueiro», o el cummingsiano «Or (Aprovo) bis» y el arrasador «Cronología», son insuperables en su sentimiento de incredulidad:

A.C.
D.C.
W.C.

(1986: 105)

El escepticismo de Paes es tan grande que ni siquiera los días finales le parecen adecuados: «não era este o apocalipse que eu esperava» (1986: 40). A partir de ese libro, sus poemas no se limitarán tan solo a las palabras, sino que avanzarán sobre la imagen fotográfica y el dibujo: aunque la «poesía», en este caso, esté en el título - que descentraliza y subvierte la información, haciéndola cómica -, es extraño encontrar a un Rui Barbosa herméticamente cerrado en frasco de formol, o ni siquiera un bello poema erótico, como «Epitalâmio».

Al reunir todos sus libros en **Um Por Todos** (1986), ese miniaturista de la risa todavía creyó necesario publicar los poemas inéditos de **Calendário Perplexo** (1983): promoviendo un paseo irónico por las principales fechas de nuestras vidas, Paes transforma la vanalidad de los eventos en amargas advertencias, a ejemplo de «Dia do Indio»:

o dia dos que têm
os seus dias contados
(1986: 33).

Su poesía bien podría pasar por una colección de epitafios, como aquel que conmemora el día de los muertos:

faz
faz
faz
jaz
(1986: 40)

Su poesía entera, además, parece tender hacia las formas definitivas: tiene el aire de quien dice las últimas palabras; intenta aproximarse, en síntesis definitiva, a las verdades proverbiales, aunque con un pesimismo epigramático como el de La Rochefoucauld (o, para que se perdone el gusto antiguo, de un Karl Kraus). Manipulando con la palabra en su residuo casi nuclear, la poesía de José Paulo Paes, por la concisión y por el conocimiento de técnicas, es actualmente el ejemplo más notable de un ultraje en rigor.

4. Opuesta a la concepción racionalista de la poesía, continúa actuando un grupo de poetas que, profesando la espontaneidad de la creación, invariablemente publica poemas de inequívoca tendencia mística o religiosa. Es el caso, entre otros, de Adélia Prado. La publicación de su primer libro, **Bagagem** (1976), provocó algunas sacudidas en la poesía brasileña. Más de un crítico observó en el «caso Adélia Prado» la superación de ciertas actitudes del Modernismo, indicando el surgimiento de una voz femenina, la valoración del interior brasileño y el tema de la familia burguesa. Otros resaltaron la exaltación carnal y las cualidades específicas de una poesía cuya dicción aún no se encontraba plenamente identificada en la tradición literaria del Brasil. Esas apreciaciones no detectaron, sin embargo, por lo menos dos marcas solemnes de su poesía: la memoria y la religiosidad.

El posible ineditismo de Adélia Prado, por eso mismo, puede ser engañoso por más de un motivo. Tanto por la religiosidad algo profana, como por el «despojamiento» del lenguaje, su poesía bien podría aproximarse, por ejemplo, a la del autor de «Balada de Santa María Egipcíaca», es decir, Manuel Bandeira (1886-1968). Por otro lado, y por lo menos en las letras brasileñas, la poesía confesional de Adélia Prado ya fue practicada, tanto en el amor a las sinestesias, como en la cruda exposición del deseo, por Gilka Machado (1893-), especialmente en **Mulher Nua** (1922) y **Meu Glorioso Pecado** (1928). Así, cuando A. R.

De Sant'Anna señaló, en el prefacio a **O Coração Disparado** (1978), que Adélia Prado era «la voz más femenina de nuestra poesía», «exorcizando la provincia de sus vergüenzas» (1978: 10 y 11)(6), no imaginaba que correría el riesgo previsto por los propios versos de la poetisa en aquel libro:

se o crítico tiver razão
nunca terei estátua
(1978: 82).

Es la religiosidad de Adélia Prado la que revela la medida de su originalidad. Recuérdese, sin embargo, que ella no formula ninguna ética, y que su compromiso con Dios se encuentra limitado a las enseñanzas del catecismo y a las nociones populares restringidas al espacio religioso de Minas Gerais. Y, al contrario de lo que aún se supone, la mujer revelada por Adélia Prado no consagra ninguna liberación, sino que revela a una mujer provinciana, repetitiva, cuyo erotismo sólo se conoce como resultado de conflictos y paradojas, «por prazer da tristeza eu vivo alegre», como escribió en **Bagagem**, en el poema «Atávica» (1979: 53), o

O Deus não me humilhe mais
Com esta coceira no púbis

del poema «Mulher Querendo Ser Boa», de **Terra de Santa Cruz** (1981). En su poesía, las imágenes tradicionales del Dios antropomorfizado, Padre y Señor, que se reflejan en la idealización del marido, no eliminan las raíces históricas de su «árbol ginecológico».

Su poesía, sin embargo, es una gran poesía y rescata, sin exageraciones, el coloquialismo y el registro oral, y afina el difícilísimo arte de titular. Siendo el título casi siempre una «conexión» con el texto, integrándose a él, es de hecho importante observar la relativa falta de alusiones a otras lecturas que no

sean las bíblicas. En cierto modo, sumando **Terra da Santa Cruz** a sus dos libros mencionados, casi no se pueden vislumbrar cambios significativos o evoluciones en su poesía: sus tres primeros libros son uno sólo. En **O Coração Disparado**, por ejemplo, se encuentran sus únicos neologismos como *violoncelírico*, *sexofone* e *inconseguir*. La matriz teológica persiste, bajo la célebre oposición entre lo divino y lo humano: «Nós não somos capazes da verdade» (1978: 111). Y, en **Terra de Santa Cruz**, repite: «Nada, nada que é humano é grandioso» (1981: 92). Del mismo modo, la poesía erótica originada en **Bagagem**, atraviesa **O Coração Disparado** hasta llegar a **Terra da Santa Cruz**

Meu coração bate desamparado
onde minhas pernas se juntam
(1981: 37)

Este último libro, sin embargo, revela cierta crisis, en la cual se mezclan la cercanía de la vejez y la pérdida de algunas certezas religiosas, aunque la sucesión de libros pareciera indicar una continuidad monocórdica que amenazó con comprometer su poesía.

O Pelicano (1987), no obstante, disipa ese temor, e ingresa en la tradición de lo mejor que produjo la poesía cristiana brasileña. Aparte de eso, se trata del primer libro en el cual se hacen perceptibles la ordenación de temas y el esfuerzo por conferirles unidad. Si comenzamos por el título, encontramos una referencia al ave en la que el cristianismo encarnó la naturaleza humilde y sacrificada del animal que se perfora el propio pecho para retirarse la comida y alimentar a su prole. El mismo animal que, como bien señaló Silesius, «vertía agua del corazón», anulándose para alimentar al otro, imagen de la entrega que se hizo símbolo de Cristo, asociado su martirio a la llaga del corazón de donde escapa la sangre de Dios. Persisten, aún, la memoria familiar, fuente primordial de

su poesía, y la configuración de un éxtasis que es al mismo tiempo místico y erótico:

Sem o corpo a alma de um homem não goza.
Por isto Cristo sofreu no corpo a Sua paixão.
(1987: 52).

Su poesía es confesional, la confesión extrema que «garantizará el paraíso». Es una poesía de purgación, buscando perdón para una infancia erotizada y culpada.

O Pelicano, sin embargo, explicita otras cualidades de su estilo. El ejemplo de «Poema Esquisito», de **Bagagem**, en el que llamaba a sus padres con extensos vocativos, se complementa con otro, en el cual acentúa su arte laudatorio:

Os vocativos
são o princípio de toda poesia
(1987: 13).

También la epifanía, es decir, la aparición reveladora, está casi siempre asociada a esa mezcla entre lo sagrado y lo profano, entre la esterilidad y la procreación, en un juego de ambigüedades:

Comigo é na pândega
e ou na santidade mais rigorosa
(1987: 52)

Se encuentra en esa ambigüedad, por lo tanto, lo mejor de la contribución de Adélia Prado a la poesía cristiana. **O Pelicano** traduce la existencia erótica como un síntoma de la Creación y alude a la posibilidad de un «Deus fazendo pantomimas», que mucho recuerda, heréticamente, la moral diderotiana de **Le Neveu de Rameau**. No obstante, la instauración cristiana y erótica de **O Pelicano** no indica la superación del antagonismo; al contrario, postula una condenación frente al orden divino, «cuja perfeição esgota a eternidade»:

Tudo está vedado,
não há lugar para mim,
parece que Deus me bate,
parece que me recusa
(1987: 40).

La síntesis de esa interdicción del mundo e interdicción del deseo, conforma las dos últimas partes del libro, en las que se encuentran los mejores poemas, inspirados en el amor por un hombre llamado Jonathan. Dedicándole simultáneamente el principio del bien y del mal, Adélia Prado escribe un emocionado cántico de los cánticos, poblándolo de referencias a Jesús y a los profetas, con lo que, además, establece los límites vividos de sus deseos. Las oscilaciones entre la culpa y la absolución y entre el placer y el dolor, tal vez sean lugares comunes en la literatura cristiana, que conoció casos extremos como el de San Juan de la Cruz. Pero el erotismo de la poesía de Adélia Prado espera destruir esos límites, aquella ave que perfora su propio cuerpo para alimentar con su sacrificio a la generación siguiente. A su vez, el sacrificio que se encuentra en **O Pelicano** consiste en desnudar el cuerpo de la mujer para señalar, carnalmente, las contradicciones de Dios.

Al reunir los poemas de **O Pelicano**, Adélia Prado mostró haber incorporado una tradición cristiana muy específica de la poesía brasileña. Al mismo tiempo, se alejaba un poco del a veces excesivo memorialismo, intensamente confesional, que marcara la primera etapa de su poesía. A partir de aquel libro, su religiosidad se condensó, al igual que su eroticidad, lo que permitió el surgimiento de tensiones que revelaban los aspectos inusitados de su misticismo. Uno de ellos, por ejemplo, era representado por la epifanía. El lanzamiento de **A Faca no Peito** (1988), a su vez, confirma y prolonga la segunda fase de su poesía, aunque sea necesario admitir que ya presenta una evidente fatiga de su meditación religiosa: éste no sustenta ni siquiera la sorpresa de algunas imágenes de poemas del libro

anterior, que parecía haber permitido a Adélia Prado iniciar una *religio poetae*, de cualidades muy originales. Su nuevo libro no disipa la originalidad, ni tampoco hace suponer que se realice una poesía de tono elevado; al contrario, en **A Faca no Peito** se repiten hasta el cansancio algunos temas, como el del indefinible personaje Jonathan, y se da preferencia a una poesía relevante por un coloquialismo que denota, ahora, descuido y falta de rigor, incomparable incluso con la evidente espontaneidad de su poesía.

Tal vez la insistencia en hacer trivial -y sobre todo irracional- los eventos de la existencia, haya llevado a Adélia Prado a escribir el poema más inusitado de ese libro, «A Formalística», especie de crítica irónica a la poesía cerebral, refiriéndose casi directamente, en tono crítico y reactivo, a la poesía de João Cabral de Melo Neto. En él expone de forma literaria, la espontaneidad de su creación confrontada al racionalismo de los que escriben con método y esfuerzo. Sin duda, lo que es una fuerte defensa de su propia actitud hacia la creación literaria, no dejó de presentarse bajo un marcado sarcasmo:

O jovem poeta,
fedendo a suicídio e glória,
rouba de todos nós e nem assina:
«Deus é impecável»

Este poema recuerda al famoso «Poetry», de Marianne Moore -poema que es una discusión sobre la «antipoesía»-, con la necesaria advertencia de que ambas poetisas tomaron rumbos opuestos en lo que se refiere a la literatura.

Paradójicamente, la opción un tanto irracionalista, le está impidiendo a su poesía ensayar una indagación sobre el misterio más palpitante de la Creación, el ser de Dios. Al contrario, resultó una poesía muy banal por un cuestionamiento francamente artificial, lo que alude no sólo a la confesada esponta-

neidad, sino también a cierto infantilismo, como se evidencia en «O Holocausto» y «O Demônio Tenaz Que Não Existe»:

Os peixinhos ficam na água
e não se afogam!
Por que um peixe é feliz e eu não sou?
É esquisito ser gente.

Por otro lado, si no existe propiamente hermetismo en su poesía, ésta se transformó, a partir de **O Pelicano**, en un mosaico de referencias a acontecimientos estrictamente personales. El personaje Jonathan, que obsesivamente surge en sus poemas, representa una dimensión al mismo tiempo terrenal e imaginaria, buena y mala, fantasía idealizada por una muchacha romántica... En fin, esto poco sirve para dar respuesta a las preguntas que se relacionan con la experiencia del amor o del placer, de la devoción o de la herejía. Su personaje permanece de tal forma asociado a la juventud, que le falta a éste y a los propios poemas, la obligatoria madurez para involucrarse con un nuevo misterio que la conforte. Mucho más incisivo e irónico se muestra el poema «Laetitia Cordis» :

Penso em Giordano Bruno
E em que amante terrível ele seria.

Ciertamente se convierte en una exageración de lectura crítica, observar que la idea de un cuchillo en el pecho se acerca mucho a la principal actividad del pelícano religioso, la de perforar su propio pecho para alimentar a sus hijos; pero no es exagerado notar que, al lado del citado poema dedicado al arte poético, existe en Adélia Prado el intento de construir sus poemas con una nueva disposición de versos, lo que aún no produjo ningún efecto significativo.

De un modo general, **A Faca no Peito** repite la conjunción de lo abstracto y lo concreto, de lo solemne y lo trivial, y aún

más, reúne en un sólo poema, diversas impresiones haciendo que el lector actúe en el ordenamiento de su sentido. El libro no posee, sin embargo, como parecía anunciar, poesía de intensa meditación religiosa, bien sea de profunda devoción, como la de Charles Péguy, o de índole barroca, como la de Jorge de Lima. La religiosidad de Adélia Prado revela aquella característica freudiana del malestar en la civilización; un cierto «desenraizamiento» del mundo, una dificultad de conjugar el yo con su sociedad, un sentimiento de pasajera alienación que tal vez no le sirva a la discusión mística, pero que define precisamente la esencia de su vida:

Ainda que tênues,
desconforto e estranheza não devem permanecer
para que eu seja humana?

NOTAS

- (1) Escritor brasileño, autor de numerosos libros de poesía y ensayo. Magister en Literatura Brasileña por la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro.
- (2) A propósito de una evaluación despreciativa de la Generación del 45, consultar a José Guilherme Merquior (1965: 33-40).
- (3) El ideario del «Movimiento praxis», con sus textos y documentos críticos, fue compilado por Mário Chamie (1974).
- (4) El término Kodakar hace referencia al acto de fotografiar con una cámara Kodak (N.T.)
- (5) Proceso poético de poner en el verso siguiente una o más palabras que complementan el sentido del verso anterior. El término francés corresponde al recurso poético también denominado en español «encabalgamiento» (N.T).
- (6) El estudio precursor de ARS posee además la cualidad de sugerir, sutilmente, una aproximación entre la autora y Mário de Andrade.

BIBLIOGRAFÍA

- BANDEIRA, Manuel.**
1976 **Estrela da Vida Inteira.** Rio de Janeiro: José Olympio.
- BARBOSA, João Alexandre.**
1974 «Linguagem & Metalinguagem em João Cabral», en **A Metáfora Crítica.** São Paulo: Perspectiva
- CAMPOS, Haroldo de.**
1966 «Uma Poética da Radicalidade», en **Poesias Reunidas de Oswald de Andrade.** São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- CÂNDIDO, Antonio.**
1979 «A Literatura Brasileira em 1972», en **Arte em Revista** (1), janeiro-março.
- CHAMIE, Mário**
Instauração Praxis (2 vols.) São Paulo: Quíron
- FREITAS FILHO, Armando**
1963 **Dual.** Rio de Janeiro: edição particular.
1975 **De Corpo Presente.** Rio de Janeiro: Praxis.
1979 **A Mão Livre.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
1982 **Longa Vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
1985 **3X4.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
1988 **De Cor.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MELO NETO, João Cabral de**
1968 «Psicologia da Composição», en **Poesias Completas.** Rio de Janeiro: Sabiá
1980 **A Escola das Facas.** Rio de Janeiro: José Olympio
- MENDOÇA TELES, Gilberto**
«45», en **Poemas Reunidos.** Rio de Janeiro: José Olympio / INL.

MERQUIOR, José Guilherme

1965 «Falência da Poesia ou Uma Geração Enganada e Enganosa: os Poetas de 45», em **Razão do Poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

1975 **Verso Universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio.

MOACYR García, Othon.

1959 «A Página branca e o Deserto» em **Revista do Livro**, N^{os} 7 a 10.

PAES, José Paulo.

1986 **Um por todos**. São Paulo: Brasiliense.

PRADO, Adélia.

1978 **O Coração Disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

1979 **Bagagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

1981 **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

1987 **O Pelicano**. Rio de Janeiro: Guanabara.

SANT'ANNA, A.R. de

1978 «Adélia: A Mulher, o Corpo e a Poesia» (Prefácio), em Adélia Prado. **O Coração Disparado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

UCHOA Leite, Sebastião.

1986 «Máquina Sem Mistério: a Poesia de JCMN», em **Crítica Clandestina**. Rio de Janeiro: Taurus.