

Participantes de la Semana de Arte Moderno



La poesía modernista en el país de los Andrades¹

Hilda Scarabótolo de Codina

El movimiento de renovación en las artes, en especial en la literatura, en Hispanoamérica y en Brasil recibió el nombre de Modernismo. Estas dos variantes propiciaron, pese a la diferencia en el tiempo y a la intensidad en la ruptura de los cánones vigentes, nuevos caminos para la creación, tanto en la temática como en el campo de los recursos lingüísticos y expresivos. El Modernismo brasileño estuvo muy ligado a la vanguardia europea de finales del siglo XIX y comienzos del XX, pero mantuvo una independencia que le permitió crear con voz propia y enriquecer el universo poético con diferentes posturas.

Así como en 1896 quedó fundado el Modernismo hispanoamericano con la publicación de *Prosas profanas* de Rubén Darío, hay también una fecha clave para el Modernismo brasileño: 1922, cuando se inicia el proceso de ruptura con el pasado, en la intensa búsqueda de una expresión más cercana a la identidad nacional.

Con relación al Perú sería oportuno señalar que Cesar Vallejo es el poeta que establece un puente entre el Modernismo de Darío y de Chocano y el Modernismo

¹ «En el país de los Andrades» es el título de un poema de Carlos Drummond de Andrade publicado en el libro *Rosa do povo*, de 1945, y recogido en *Poesia e prosa* (Río de Janeiro: Nova Aguilar, 1992), y trata principalmente de su relación personal con su familia paterna. Utilizamos la expresión presente en el poema de Drummond en este trabajo, pues, aunque no sean parientes, llama la atención que tres de los principales poetas de Brasil (Mário, Oswald y Carlos Drummond) tengan el apellido Andrade.

brasileño, transitando por ambos movimientos al coincidir, a partir de 1922, año de la publicación de *Trilce*, con los postulados fundamentales de los poetas modernistas brasileños y su vinculación con la vanguardia.

Los cambios sustanciales que el Modernismo de 1922 propició en la literatura brasileña (partiendo de la necesidad de implantar nuevos recursos de lenguaje y de formular una temática original, rompiendo fuegos contra la inercia literaria vigente, incorporándose a la vanguardia europea) hicieron posible que el movimiento actuara en profundidad y creara condiciones para el ejercicio de la literatura creadora y la reformulación de la conciencia estética. Siendo un movimiento sin cánones, sin programa estructurado, le fue posible desdoblarse continuamente en posibilidades que conllevan ya, en su cierne, nuevas propuestas creadoras. Eso permite afirmar que el Modernismo continúa vivo y completándose sin cesar en lo literario a pesar de haber terminado históricamente.

El Modernismo tuvo inicio en 1922 con la realización de la Semana de Arte Moderno en la ciudad de São Paulo y terminó su ciclo caracterizador, visible, en 1945. Dentro del amplio camino trazado por el Modernismo (donde se encuentran no solo diversidad, sino posiciones encontradas y hasta antagónicas), la primera fase, de 1922 a 1930, se presenta como el eje de una rueda apuntando hacia diferentes direcciones, teniendo como denominador común la decisión de investigar con libertad y el predominio de la poesía en toda la línea de la creación literaria. Esta es la fase que ve surgir algunos de los más importantes poetas brasileños, como Mário de Andrade y Oswald de Andrade, entre otros.

En estas breves consideraciones se analizará la posición de Mário de Andrade y Oswald de Andrade en relación con el lenguaje y su valor específico en la constitución de la obra poética, y el diferente enfoque de cada uno sobre los mecanismos de la creatividad.

MÁRIO DE ANDRADE: EL POETA-HACEDOR

Mário de Andrade fue la figura central del movimiento, el fuerte agenciador de ideas; realizó proselitismo por todo el Brasil y trató de reformular la problemática de la literatura de su tiempo. Por ello, su poesía se ha resentido, muchas veces, del exceso de intención revolucionaria y del experimentalismo. En el Modernismo brasileño, el poeta pierde el carácter sacerdotal, demiúrgico, del

Modernismo hispanoamericano, ya que aparece como el demoleedor sistemático del pasado, el destructor del esquema tradicional, y la inspiración («el estado de gracia», elemento preponderante en la poesía de aquel entonces) es sustituida por el trabajo con los materiales cotidianos («el estado de inocencia»). Ejemplo de la primera línea de fuerza de la poesía modernista brasileña es su poema «Garúa de mi São Paulo», publicado en el libro *Lira paulistana*:

Garúa de mi São Paulo,
—Emblema triste de martirios—
Un negro se acerca, ¡es blanco!
Sólo bien cerca queda negro,
Pasa y vuelve a quedar blanco.

Mi São Paulo de la garúa,
—Londres de las nieblas finas—
Un pobre se acerca, ¡es rico!
Sólo bien cerca queda pobre,
Pasa y vuelve a quedar rico.

Garúa de mi São Paulo,
—Costurera de malditos—
Viene un rico, viene un blanco,
Son siempre blancos y ricos...

Garúa, sal de mis ojos.²

Como se puede ver en el poema, sería una afirmación incompleta decir que el poeta del Modernismo brasileño haya perdido radicalmente su condición de hierofante. Más bien, se confirma ahí la presencia de la primera de las dos líneas de fuerza (una representada por Mário de Andrade y la otra por Oswald de Andrade) que dominan las ideas estéticas del período 1922-1930. En esta primera línea, el poeta busca conciliar el misterio del acto creador y el ejercicio de la crítica, considerados ambos como actividades de una forma de energía espiritual peculiar. Será solo con Oswald de Andrade, como

² Véase SCARABÓTOLO DE CODINA, Hilda (org.). *Tres modernistas brasileños. Mario, Oswald, Cassiano*. Prólogo y traducción de Javier Sologuren. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1977, p. 31.

veremos más adelante, que el poeta adquiere la dimensión de constructor de un nuevo orden formal, de inventor de una nueva disposición para los materiales, dejando de lado completamente la función de mediador, de intérprete del mundo ideal.

En «A escrava que nao é Isaura», pequeño ensayo sobre estética modernista, Mário de Andrade considera la poesía como comunicación que debe «recrear en el espectador una conmoción análoga a la de aquel que la sintió primero».³ En la génesis de la creación poética radica la «conmoción» que provoca el «lirismo puro», que, sumado a la crítica (en el sentido de esteticismo, de trabajo) y a la palabra, da como resultado la poesía.

El lirismo puro, originado por una conmoción, produce un estado especial, una transformación interior que predispone al acto creador. La inspiración de los románticos, considerada en su momento como el principio creador por excelencia, está muy lejos de ese lirismo puro o de ese «estado poético»,⁴ que, aunque constituyen el punto de origen de la creación, son insuficientes por sí solos para producir la obra poética. «En toda creación se da un esfuerzo de voluntad», señala Mário de Andrade, y es necesario agregar al lirismo un intenso trabajo de crítica para alcanzar, mediante el instrumento artístico (el lenguaje), «un máximo de expresión».⁵

El «orden intelectual» es sustituido por el «orden subconsciente» y, por ese motivo, «en la poesía modernista el lirismo puro es presentado con el mínimo de desenvolvimiento que sobre él pueda practicar la inteligencia». Mário escribió «A escrava que nao é Isaura» en 1922, pero la publicó en 1924. En el posfacio del libro comenta que muchas de sus ideas se han transformado, entre ellas, la referente a la «bancarrota de la inteligencia»,⁶ al opinar que «la inteligencia procedió negativamente apagándose ante los otros dominios del ser». Habiendo partido del lirismo subconsciente, Mário acaba por restaurar la inteligencia, si no en su superioridad y prioridad, por lo menos, en el dominio, la orientación que le cabe.

A propósito de la reincorporación de la inteligencia a los quehaceres del ejercicio creativo, Julien Benda, al comentar «la voluntad consciente» de Valéry, advierte lo siguiente en relación con la estética moderna:

³ ANDRADE, Mário de. «A escrava que não é Isaura». En *Obra imatura*. São Paulo: Martins Editora, 1960, p. 203. Las traducciones de las citas de textos en portugués son nuestras.

⁴ VALÉRY, Paul. «Poésie et pensée abstraite». En *Variété V*. París: Gallimard, 1945, p. 135.

⁵ ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 243.

⁶ *Ibidem*, p. 205.

La doctrina (muy alejandrina) consiste, entonces, no tanto en desterrar la inteligencia de la literatura, sino, por el contrario, en admitirla como soberana (bajo la forma de trabajo artístico, no de esfuerzo de análisis, ni de penetración de lo real) para oponerla a los elementos de afectividad que pueden entrar en la composición de la obra literaria: la inspiración y, más generalmente, los impulsos del corazón.⁷

Muchas veces, Mário criticó el experimentalismo, la falta de preparación de los artistas contemporáneos y, de manera especial, de los poetas modernistas. Cree que la labor artesanal es indispensable para el artista que desea conocer los secretos de los materiales que va a manipular. Asimismo, concibe la manifestación artística organizada en tres etapas:

Una, la única verdaderamente pedagógica, es el trabajo artesanal, que es el aprendizaje del material con que se hace la obra de arte. Otra manifestación de la técnica es el virtuosismo, llamémoslo así, en la falta de palabra específica, entendiéndose virtuosismo del artista creador el conocimiento y práctica de las diversas técnicas históricas del arte. Finalmente, la tercera y última región de la técnica es la solución personal del artista al hacer la obra de arte.⁸

A simple vista parecería que, al considerar la «solución personal» como la última región de la técnica, Mário sustrae de la poesía su «aura» tradicional y confía en que el poeta, sin el impulso lírico, pueda crear su universo poético. No hay tal contradicción entre su fórmula «lirismo puro + crítica + palabra = poesía» y la «solución personal» aliada a la técnica. Si él acepta como fundamental para la poesía moderna la variedad de temas (no hay temas antipoéticos), la rica veta del subconsciente, la simultaneidad, la síntesis y la rapidez, todos esos elementos sometidos a un riguroso tratamiento técnico escapan, sin embargo, a esa «solución personal», una partícula imponderable, imposible de ser aprehendida y que cae dentro del ámbito de lo inefable. El poeta de Mário de Andrade, además de ser un obediente artesano y un técnico que investiga con «voluntad estética», dejando de lado el exceso de individualismo y profundizando en su cosmovisión, es también un inspirado participante del misterio.

⁷ BENDA, Julien. *El triunfo de la literatura pura*. Buenos Aires: Argos, 1948, p. 127.

⁸ ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 204.

Sin embargo, el misterio para Mário no va en desmedro de la actitud crítica que todo poeta debe ejercer con riguroso criterio y vigilancia. Las dificultades que se presentan al poeta para transmitir el estado poético por medio de la palabra no pueden ser resueltas apenas por el impulso lírico o por una dosis de misterio. El poeta debe resolver una serie de problemas que la creación misma plantea intentando múltiples opciones para llegar al poema, al verdadero poema, que, al contrario del lenguaje ordinario, «no muere por haber vivido: está hecho expresamente para renacer de sus cenizas».⁹

Mediante el itinerario de Mário-poeta se puede establecer algunos puntos fundamentales sobre la función del poeta moderno. En primer lugar, se evidencia, para el poeta, la importancia de expresar «lo único», lo original de su tiempo y de sí mismo, pues dependerá solo de él que sus ideas sean más originales, en la medida en que representan una cogitación personal, un hallazgo suyo, una fórmula única: «Acostumbro andar solo», «No me digan ahora que ando en búsqueda de la originalidad, porque ya descubrí dónde estaba, me pertenece, es mía».¹⁰ En segundo lugar, la creencia de que «versos no se escriben para lectura de ojos mudos. Versos se cantan, se gritan, se lloran» es la reivindicación del «lenguaje activo», que, según Benda, «es el retorno a las literaturas primitivas, destinadas a ser declamadas, en tanto que una de las peculiaridades de la civilización ha sido considerar la literatura como que lectura».¹¹ Como consecuencia, la metrificación es despreciada para dar lugar a los «ritmos interiores de los que el poeta no tiene que dar cuenta a nadie y, algunas veces, a las fantasías expresivas, pausas respiratorias, efectos cómicos, etc.».¹² Finalmente, el principio de la libertad creadora, la valorización del subconsciente, la falta de un mundo coherente y estable, el cambio de los valores, o mejor, la imposibilidad de creer en un valor fijo, el rápido cambio del pensamiento moderno, conducen al artista a un sentimiento de completa precariedad de su forma de arte. Haroldo de Campos señala, con precisión, ese fenómeno en la poesía de Oswald de Andrade: «El nuevo arte es un arte en el horizonte de lo precario que se despoja de los nobles y exclusivos implementos de lo eterno para incorporar la categoría de lo contingente».¹³

⁹ VALÉRY, Paul, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰ ANDRADE, Mário de: «Prefácio interessantíssimo». En *Poesias completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955, pp. 27-30.

¹¹ BENDA, Julien, *op. cit.*, p. 50.

¹² ANDRADE, Mário de. «A escrava que não é Isaura», p. 228.

¹³ CAMPOS, Haroldo de (org.). *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966, p. 24.

Llegamos, por lo tanto, a la definición de un poeta que si bien no participa del mundo carismático de Rubén Darío y de los poetas del Modernismo hispanoamericano, acepta el impulso lírico, «el estado poético», como punto de partida para el misterio de la creación poética, que se desarrolla con todo trabajo del espíritu, siguiendo una elaboración minuciosa, sujetándose a todas las contingencias de las tentativas y de las opciones en el esfuerzo de adecuar, con originalidad y perfección, el pensamiento a la palabra.

«El modo lírico despierta el deseo de actuar»¹⁴ y lleva al poeta a *hacer* el poema. Se retoma, de esa manera, el sentido etimológico de *poiein* ('hacer') y se llega a la concepción del poeta-hacedor, aquel que se realiza en «obras de espíritu», que son «aquellas que el espíritu quiere hacer para su propio uso, empleando para este fin todos los medios físicos que le puedan servir».¹⁵

Dentro del ámbito de ese concepto se alinean, con diferentes matices, varios poetas del Modernismo brasileño buscando conciliar el misterio del acto creador con el ejercicio de la crítica, ambos considerados como actividades de una forma de energía espiritual de naturaleza especial,¹⁶ que es condición del poeta.

OSWALD DE ANDRADE: EL POETA DESACRALIZADO

El 118 de marzo de 1924, Oswald de Andrade publica, en el *Correio da Manhã*, el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, que constituirá el punto de partida de la otra línea de fuerza que se hace presente en el desarrollo del Modernismo brasileño. Sintetizando ideas que estaban en el ambiente cultural brasileño de esa época (actualización de la poesía, mirada hacia adentro, rescate de la pureza genésica yendo a las fuentes de la brasilidad, el uso del lenguaje cotidiano) y otras que circulaban entre la vanguardia europea (la libertad y la invención creadoras, la aventura poética, entre otras), Oswald de Andrade expone el sentido de la ruptura histórica y el impulso revolucionario que se fermentaba en el seno de los modernistas de 1922. Así lo expone en su poema «Historia patria»:

¹⁴ ANDRADE, Mário de. «A escrava que não é Isaura», p. 286.

¹⁵ VALÉRY, Paul, *op. cit.*, p. 300.

¹⁶ *Ibidem*, p. 156.

Allá va una barquita cargada de
Aventureros
Allá va una barquita cargada de
Bachilleres
Allá va una barquita cargada de
Cruces de Cristo
Allá va una barquita cargada de
Encomenderos
Allá va una barquita cargada de
Españoles
Paga prenda
¡Prenda los españoles
Allá va una barquita cargada de
Gobernadores
Allá va una barquita cargada de
Holandeses
Allá va una barquita llena de indios
Otra de degradados
Otra de palo de tinte
Hasta que la mar entera
Se cuajó de transatlánticos

Y las barquitas se quedaron
Jugando a las prendas
Con la raza mezclada
En el litoral azul de mi Brasil.¹⁷

«La poesía existe en los hechos»,¹⁸ con esa aserción se abre el *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil*. No hay separación entre el artista y el mundo fenomenológico, tampoco debe haber transposición de los hechos con sentido naturalista; la obra de arte se realiza en la materia, mediante el artificio creador y los nuevos mecanismos del lenguaje, que el artista moderno ya tiene a su disposición o los inventa. La realidad

¹⁷ Véase SCARABÓTOLO DE CODINA, Hilda (org.), *op. cit.*, pp. 53-55.

¹⁸ ANDRADE, Oswald de. *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil*. *Revista de Cultura Brasileira*, n.º 47, 1978, p. 43.

ya no se mira desde afuera, dando de ella una simple impresión, sino que se interpreta y vive desde adentro.

Ese comportamiento amplía considerablemente el campo poético, pues todo son hechos estéticos «revirtiendo en riqueza»: «Las chozas de azafrán y de ocre en los verdes de la barriada, bajo el cielo brasileño», «La riqueza de los bailes y de las frases hechas», «La formación ética rica. Riqueza vegetal. El mineral, la cocina. El vatapá, el oro y la danza».¹⁹ El arte contemporáneo afirma, con especial insistencia, su esencialidad y su naturaleza original. El artista ha profundizado la conciencia de su libertad y ha buscado para su arte el lenguaje específico que le correspondía. Al mismo tiempo, «los hombres que sabían todo se deformaron como gomas infladas. Reventaron. La vuelta a la especialización. Filósofos haciendo filosofía, críticos, crítica, amas de casa tratando de cocina». Por ese motivo, el poeta también organiza su mundo, original y autónomo: «La poesía para los poetas. Alegría de los que no saben y descubren».²⁰

Oswald se rebela contra el viejo criterio que consideraba el arte como subsidiario de lo social y rescata el carácter específico del arte: «Ágil el teatro, hijo del saltimbanqui. Ágil e ilógico. Ágil la novela nacida de la invención. Ágil la poesía».²¹

El artista moderno se enfrenta a un mundo disociado, múltiple, que ahonda en él la conciencia de esa disparidad, pero, al mismo tiempo, lo predispone, lo instiga a realizar la tarea de organizar, de acomodar todos esos elementos fragmentados en un nuevo orden.

Se puede ver cómo se desarrolla ese proceso en Oswald, pues este desintegra los elementos de la realidad para, luego, reunirlos en una nueva disposición, en un molde original. Para eso, en una actitud polémica, se entrega al experimentalismo, al anhelo de pureza y al deseo de encontrar un lenguaje «natural y neológico».²² Por consiguiente, el poema resultante de ese proceso de reorganización resulta un objeto que la invención del poeta despojó de su sacralidad, de su carga de *ethos*, listo para ser consumido. Haroldo de Campos, en su excelente estudio «Uma poética da radicalidade», señala que en el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* se observa claramente

¹⁹ *Ibidem*, pp. 43-44.

²⁰ *Ibidem*, p. 44.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 45.

ese movimiento pendular destrucción/construcción: «La poesía de Oswald de Andrade acusa de esa manera ambas vertientes: la destructiva, desacralizante, y la constructiva, que rearticula los materiales preliminarmente desjerarquizados».²³

Asimismo, para Oswald de Andrade, la poesía «Pau-Brasil» sería «la primera construcción brasileña en el movimiento de reconstrucción general». No obstante, «como la época es milagrosa», esa construcción, que sucederá a la fragmentación, tendrá también leyes nuevas, de acuerdo con su tiempo: «el trabajo contra el detalle naturista: por la síntesis, contra la morbidez romántica; por el equilibrio geométrico y por el acabado técnico; contra la copia, por la invención y la sorpresa».²⁴ Las leyes, sin embargo, no son suficientes para realizar esa construcción de materiales puros, pues hace falta «ver con ojos libres» y «substituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua». Del mismo modo, resulta necesario complementar tales leyes con una «nueva escala»: «la propaganda produciendo letras mayores que torres. Y las nuevas formas de la industria, de los transportes, de la aviación... Laboratorios y talleres técnicos. Lo correspondiente a la sorpresa en el arte».²⁵

Hay en ese llamado a las conquistas técnicas una visible influencia del Futurismo y, al mismo tiempo, otro aspecto que fue señalado por Haroldo de Campos: «la respuesta del arte a la industria». A medida que la tecnología avanza y asume las funciones del artista, este se supera continuamente buscando nuevas formas creativas, hasta que «el circuito se cierra, se torna reversible, la serpiente muerde su propia cola, y la vanguardia pasa a encontrar pretextos creativos en la propia cultura de masas, o en los detritos y emblemas de esa cultura».²⁶ Al pedir «lo correspondiente de la sorpresa física en el arte», Oswald de Andrade se anticipa a la importancia del dibujo industrial (su texto corresponde a un lenguaje de masa) y al impacto eficaz, agresivo, de esa forma de expresión (sorpresiva, visual y sintética) de la tecnología industrial.

El regreso al sentido puro de la poesía Pau-Brasil va unido al propósito y a la ambición primordial del Modernismo brasileño de rescatar la originalidad subyacente en el alma nacional, haciendo uso, para eso, de todas las conquistas expresivas de la vanguardia europea y de las técnicas ofrecidas por la modernidad.

²³ CAMPOS, Haroldo de, *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁴ ANDRADE, Oswald de, *op. cit.*, p. 46.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ CAMPOS, Haroldo de, *op. cit.*, p. 24.

El primitivismo modernista asume en Oswald de Andrade y Mário de Andrade dos rostros distintos, cada uno ligado a su respectiva cosmovisión. El propio Mário se encarga de hacer las distinciones cuando, en una carta, le recrimina a Tristão de Athayde haberlo llamado «primitivo», en el sentido de la orientación que Oswald dio a esa palabra. Y aclara: «soy primitivo porque soy un individuo de una fase que se inicia».²⁷ Así, Mário se siente primitivo porque cree intensamente que se encuentra en el inicio de una etapa genésica y de honda significación creadora. Oswald, a su vez, se siente primitivo porque «ve con ojos libres» y se propone zambullirse en los orígenes para buscar el material puro, no contaminado, que él jerarquiza de acuerdo con su libertad creadora. Existe, sin embargo, una contradicción entre su ingenuidad primitiva y el gran esfuerzo de elaboración, de utilización de las técnicas expresivas, de perfeccionamiento formal que significa su obra poética. Es un primitivo que, como observa Mário, no renuncia a la sátira y a la travesura de tono irónico, sino que la espontaneidad de su poesía esconde una fuerte trabazón formal que está lejos de tener la sencillez que aparenta.

«PRÁCTICOS. EXPERIMENTALES. POETAS»

La destrucción sistemática que el poeta oswaldiano debe ejercer para recrear continuamente tiene su base en el Dadaísmo, tomado no tanto como una tendencia artístico-literaria, sino como una actitud de espíritu que lleva hasta las últimas consecuencias su antidogmatismo haciendo tabla rasa de todo lo anterior: «Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología».²⁸ El poeta inventa su arte sin necesidad de una búsqueda coherente, sin partir de datos racionales o trabajar con materiales ordenados. El poeta dadá no «crea obras», sino que «fabrica objetos» con intención polémica, arbitraria y provisional. Ese enfoque de la obra de arte hace poetas «prácticos», «experimentales» y plantea el problema literario en tanto que problema de expresión literaria, exclusivamente, libre de cualquier consideración de tipo moral, social o intelectual. De esa manera, el poeta oswaldiano se expresa lo menos posible intuitivamente y, por ende, ejerce un

²⁷ FERNANDES, Lygia (org.). *71 cartas de Mário de Andrade*. Río de Janeiro: Livraria São José, s. f., pp. 21-22.

²⁸ ANDRADE, Oswald de, *op. cit.*, p. 48.

control sistemático contra la invasión no solo de la retórica, sino de la elocuencia para llegar a la invención pura. Mário, en cambio, considera necesaria la elocuencia, «hija legítima de la vida»; así, establece sus discrepancias en relación con Oswald.

En ese mundo autónomo de la palabra, cerrado sobre sí mismo, destituido lo más posible de los elementos afectivos, el poeta resuelve la tensión interior utilizando, con arbitrariedad y conciencia crítica, todos los medios de expresión: «La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos».²⁹ Además, el lugar común, la frase hecha, las técnicas de fotomontaje tomadas del cine, la travesura (poemas chistes), el despojamiento discursivo (poemas minutos), la ordenación tipográfica y la condensación estilística son los medios expresivos de esa poética.

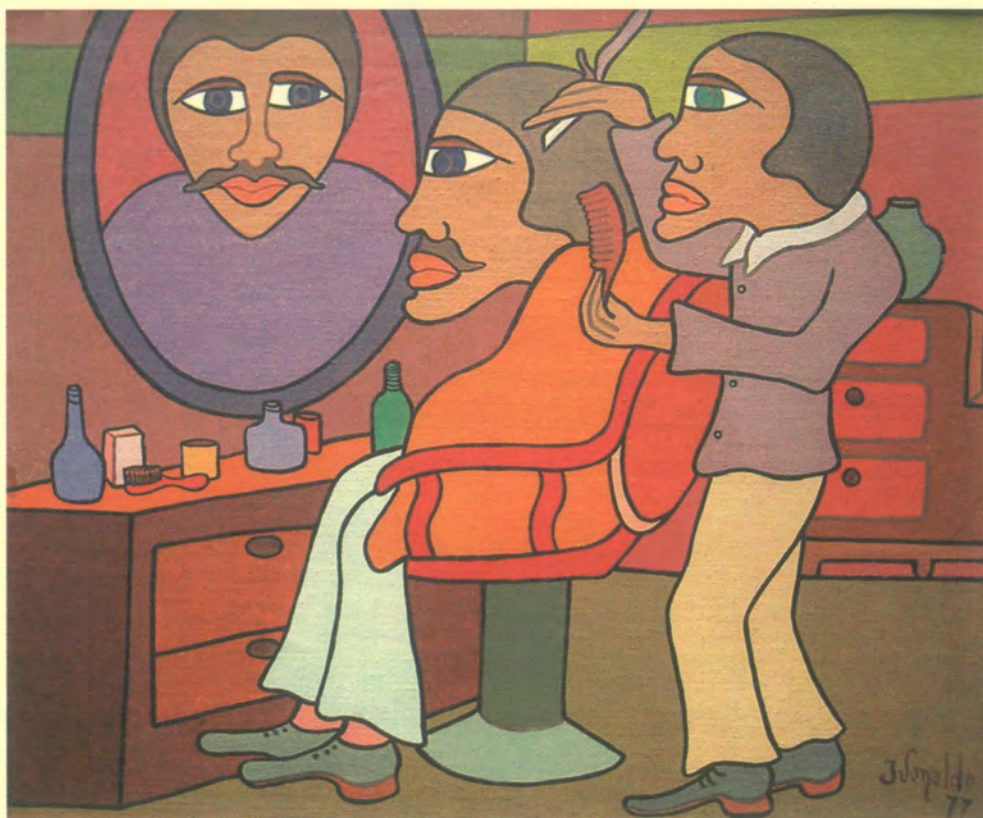
El poeta oswaldiano, en ese juego de tesis y antítesis, en su dialéctica de destrucción/construcción, dispensa el don divinador o el impulso lírico y se fundamenta en su inteligencia, fabricadora de mundos: «somos concretistas». Es antidogmático y condena el pensamiento organizado, centrado: «Las ideas toman cuenta, reaccionan, queman gente en la plaza pública. Suprimamos las ideas y las otras parálisis», y acepta la práctica de la discontinuidad intelectual: «Por los itinerarios. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas».³⁰

Por todas estas razones, la crítica brasileña señala una línea de continuidad que, partiendo de la «poética sustantiva» de Pau-Brasil, congrega en una misma dirección a los poetas Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto y el Concretismo brasileño.

El poeta oswaldiano, inventor y concretista, se halla en el margen opuesto al poeta rubendariano, participante de la naturaleza divina, y a medio camino del poeta-hacedor de Mário de Andrade. Es un poeta desacralizado que ha substituido el «estado de gracia» por el «estado de inocencia». ■

²⁹ *Ibidem*, p. 45.

³⁰ *Ibidem*, p. 58.



O barbeiro (1977)
IVONALDO