

*POEMA SUJO: UNA PROPUESTA DE LIBERTAD EN EL EXILIO*

LINA GABRIELA CORTÉS OSMA

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Estudios Literarios  
Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

John Galán Casanova

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A Doris, Cesar y Macaco que me acercaron a la palabra, me han hecho conocer la libertad en las cosas simples y me han dado valor para poder ver.

A Rubel que hace buena música y por quien entendí lo que es saudade.

A todos los que no sé cómo, todavía creemos en la libertad como condición primera para perder el miedo.

## TABLA DE CONTENIDO

- INTRODUCCIÓN	7
- POESÍA EN EL EXILIO	10
- PARA UNA LECTURA DEL <i>POEMA SUJO</i>	28
○ AL INICIO	29
○ CIDADE/ CIUDAD	32
○ LOCOMOTIVA/ LOCOMOTORA	39
○ CORPO/ CUERPO	43
○ A NOITE/ LA NOCHE	48
○ AL FINAL	52
- EL POETA COMO UN EXPLORADOR DE LA LIBERTAD	54
○ EXPLORACIÓN ESTÉTICA	56
○ Y AHORA... EL <i>POEMA SUJO</i>	63
- CONSIDERACIONES FINALES	69
- BIBLIOGRAFÍA	71

“Fica proibido o uso da palavra liberdade, a qual será subrimida dos dicionários e do pantano enganoso da dor, a partir deste instante, a liberdade será algo vivo e transparente como um fogo ou um rio, e a sua morada será sempre o coração do homem.”<sup>1</sup>

Thiago de Mello.

---

<sup>1</sup> Queda prohibido el uso de la palabra libertad,/ la cual será suprimida de los diccionarios/ y del pantano engañoso de las bocas./ A partir de este instante/ la libertad será algo vivo y transparente,/ como un fuego o un río/ o como la semilla del trigo,/ y su morada será siempre/ el corazón del hombre. “Estatuto do Homem”.

## **Latinoamérica son dos, una en español y otra en portugués.**

En mi casa había una extraña fascinación por el mundo brasilero, mi papá había hecho algunos viajes y traía libros, chocolates, instrumentos musicales y MPB (Música Popular Brasileira). En los viajes nunca había visto el *Poema Sujo* y yo no sabía nada de poesía brasilera más allá de Vinicius de Moraes. No conocía nada, absolutamente nada, como la mayoría de latinoamericanos de habla hispana que no conocemos nada de los brasileros, y ellos poco de nosotros.

El *Poema Sujo* simplemente apareció en una feria del libro en Colombia donde el país invitado era Brasil. No sé exactamente cómo llegue a él, o como él llegue a mí; pero nos encontramos y creo que el encuentro fue inesperado y misterioso, o no, pero me gusta fantasear con esa idea. El título me gustó, los colores de la portada de la edición y la reseña de la contracarátula me hicieron pensar que este libro estaba destinado a mi familia, a mi vida a mí.

Cuando comencé a leer el poema en la edición traducida, continué de corrido sin entender muy bien a qué me estaba enfrentando y qué contenían esos versos, solo me gustaba como se sentía leerlo. Estaba totalmente segura de que nunca antes había leído algo así, y que muy pocas cosas estaban escritas con esa vibración tan tremenda, con esa fuerza vital que estremece todas las partes del cuerpo y todas las ideas y la imaginación. Leí la introducción que escribía Vinicius, donde contaba la historia que rodeaba el poema. Quise comunicarlo en todos lados, a toda la gente, empecé a pensar que esa historia le demostraba a todo el mundo algo sobre lo que nadie preguntaba, ni polemizaba, ni hablaba: la palabra incendia el tiempo, la palabra es historia, memoria, libertad.

Leí el poema en otros momentos, y siempre sentí que la lectura se quedaba corta, todavía lo siento. Creo que llegar a entenderlo es sobre todo una tarea de la experiencia, de la vivencia.

Sin embargo, el *Poema Sujo* y la poesía brasilera se convirtieron en temas de mi vida. Un día estaba con un amigo leyendo el inicio del poema y mientras hablábamos de Brasil y de poesía

brasileira que desconocíamos pero de la cual queríamos saber más, decidí que mi trabajo de grado tenía que ser ese poema, porque en él se reunían muchas características que me interesaban, muchas condiciones que me daban la sensación de cercanía y comprensión, debía ir más allá de mis primeras lecturas, el poema me motivó a aprender portugués. Y mi amigo se fue a Brasil.

No solo quería leer el poema en su idioma original, también quería escuchar y cantar música brasileira, quería aprender palabras raras y sonoras. Con este poema apareció algo que es muy frecuente en el arte brasileiro, todas las artes se combinan, la música, las artes plásticas y la escritura tienen influencias las unas de las otras y no están separadas, como suele ser en otros países. De Ferreira se desprendía un mundo de música, pinturas, instalaciones y objetos raros que yo nunca antes había visto o escuchado.

Definitivamente encontré dos Latinoamérica: una que habla español y otra que habla portugués. Brasil es tan grande que en él habitan todas las culturas de los países de habla hispana, por aquello de las fronteras compartidas con la mayoría de países del Cono Sur. Incluso, uno podría decir que Brasil es todos esos países de habla hispano, similares en comida, paisajes y cultura pero en otro idioma.

Este trabajo quiere hablar de dos temas: el exilio y el *Poema Sujo*. En realidad son un mismo tema que atraviesa la historia y la palabra. Y también quiere mencionar la libertad, no la utopía de la libertad, no la idea compleja y totalmente cuestionada de lo que representa esta palabra, sino la libertad física que genera la palabra, la libertad de poder escribir algo que le devuelva su libertad.

El primer capítulo traza un breve recorrido histórico sobre el exilio, sobre todas las infinitas tristezas de estar lejos y otros aprendizajes del camino. Además se incluyen cuatro poetas que comparten esta condición con Ferreira: uno argentino, uno griego, una rusa y un colombiano. Y aunque las circunstancias de cada país sean totalmente diferentes, y cada poeta experimente el exilio de una forma diferente, hay algo simple y potente que los une: el deseo de volver.

El segundo capítulo es una aproximación al *Poema Sujo*, a su estructura, contenido, representación de objetos, nombres, ciudades; un recorrido por las calles de Brasil y por las historias simples que hacen llevadero el exilio. Este análisis permite ver como el poeta propone una poética en su poema, su propio poema es la manera en que concibe su poesía, de la

cotidianidad, de lo simple que es donde están las historias, y del cuerpo como memoria del tiempo.

Finalmente, el tercer capítulo es una propuesta sobre el papel del poeta explorador, el explorador de formas artísticas y explorador de la libertad, en dos vías que resultan siendo la misma: la palabra y la experiencia. En esta propuesta hay una idea por entender el cuerpo como un mapa de la ciudad y como un mapa de exploración de la libertad. A partir del mismo significado de libertad que existe en el poema y como en el camino de la escritura en el exilio se vuelve, en este caso, el único mecanismo de defensa y motivación.

## Poesía en el exilio

*El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente (...)*

Julio Cortázar, “América Latina: exilio y literatura”, en *Araucaria de Chile*, núm. 10, 1980, p. 60.

La palabra exilio tiene su origen en la práctica antigua del destierro, y el destierro es la expulsión de una persona de un territorio determinado para que temporal o perpetuamente resida fuera de él (RAE). En otras lenguas la palabra exilio se centra en el significado espiritual; en los diccionarios portugueses exilio significa *expeler da casa*<sup>2</sup> y *afastar da convivencia social*<sup>3</sup> para estar en un *lugar desagradavel de habitar*<sup>4</sup> (Sznajder, 31). Por lo tanto, el exilio no solo es una condición territorial y política, es también una condición espiritual y cultural.

El exilio siempre ha sido un mecanismo de control cuando los sistemas políticos carecen de participación plural. Las personas que desestabilizan las ideologías dominantes, y que ponen en

---

<sup>2</sup> Expulsar de la casa.

<sup>3</sup> Apartar de la convivencia social.

<sup>4</sup> Lugar desagradable de habitar.

peligro los regímenes autoritarios que pretenden controlar la forma de pensar de una sociedad, son castigadas para excluir su participación activa de las dinámicas públicas.

A lo largo de la historia, el exilio ha sido asumido de varias formas. Para los estoicos el exilio no tenía el carácter político que tiene hoy en día, para ellos era una posibilidad de comunión con la naturaleza. Epicteto así lo describe: “¿El destierro? ¿Y adónde puede alguien desterrarme? Fuera del mundo no puede. Y vaya donde vaya, allí habrá sol, habrá luna, allí habrá estrellas, sueños, agujeros, trato con los dioses” (Guillén, 28). La expulsión permitía explorar de una manera diferente la tierra. El desterrado nunca dejaba de participar activamente frente a la realidad de su país; seguía tejiendo sus luchas porque podía seguir creando, pensando, actuando desde lejos.

Frente a otras formas de desplazamiento masivas o individuales, como las de las diásporas, de los refugiados o de los inmigrantes, etc., el exilio tiene una característica: bajo esta condición la persona no puede volver a su país por decisión propia hasta que las condiciones políticas cambien. Por lo tanto, el exilio político es un mecanismo de exclusión institucional (Sznajder, 31) que obliga a que el libre desarrollo en la sociedad política y pública desaparezca. La exigencia de abandonar el país por tener un comportamiento inaceptable según las instituciones gobernantes es el foco central de la distinción frente a cualquier tipo de desplazamiento moderno.

Los exiliados están unidos por estas características, pero entre ellos también hay diferentes modalidades: están los exiliados por sus derrotas militares, por sus ideas políticas o filosóficas, religiosas o artísticas, o por la mezcla de ellas, como Sócrates, quien desarrolla la pregunta por el sí mismo, cuestionando todos los sistemas de leyes, la existencia de los dioses y cualquier tipo de paradigma establecido en la sociedad griega. Prefirió la cicuta antes que el destierro; siendo siempre fiel a sí mismo en vez de darle la razón a la sociedad que lo condenaba.

También Séneca, el mayor orador del senado romano, fue desterrado durante ocho años por Claudio, emperador de Roma. Más adelante fue perseguido por el imperio hasta que se terminó suicidándose. Buscó refugio durante su exilio en una actitud estoica que le permitió calmar su dolor y entregarse a la percepción de las cosas que no le podían arrebatar: “Mientras no se les prohíba a mis ojos el espectáculo que nunca los sacia, a saber, mientras me sea dado contemplar

el sol y la luna, mientras pueda detener la mirada en otros planetas ¿qué importa cuál es el suelo que piso?” (Guillén, 26).

La expulsión de los jesuitas de los dominios de Carlos III rey de España durante casi cincuenta años, fue uno de los exilios más importantes del siglo dieciocho que llevó a la extinción temporal de la orden 1773, y fue el resultado de un sentimiento antijesuita en toda Europa debido a la importancia política, económica y social que estaba adquiriendo la compañía.

Ejemplos de exiliados militares hay muchos desde los tiempos remotos, pero un ejemplo emblemático es el de Napoleón, considerado uno de los mayores guerreros de la historia, y quien durante su gobierno conquistó Europa Occidental y Central, y finalmente, en 1815, cuando perdió la batalla de Waterloo, fue desterrado por los británicos a la isla de Santa Elena, donde murió.

Los artistas conforman otro grupo de exiliados bastante amplio. De la antigüedad, por ejemplo, está el caso de Ovidio, que fue desterrado de Roma por el emperador César Augusto, y quien relató el destierro como un hecho lamentable, nostálgico y digno de protesta, tanto así que logró convertirlo en una especie de tópico literario. En su colección de cinco libros de poemas elegiacos *Tristes* o *Tristezas* escribe Ovidio:

*Aunque embrazo tarde el escudo después de recibir la herida, no obstante libertad ni destierro del odio que me persigue, y decid al varón celestial el error de que fui víctima, no vaya a juzgar mi falta un odioso crimen. Lo que vosotros sabéis, sépalo asimismo el autor de mi castigo; porque aplacando a este dios ya no me puedo llamar desdichado* (15-16).

En diferentes momentos históricos todos estos exiliados, cuestionaron las políticas gobernantes, los totalitarismos, y construyeron formas de pensar radicalmente opuestas a los regímenes dominantes y, por lo tanto, consideradas peligrosas por su acogida entre la multitud.

El reconocimiento de un territorio y las prácticas específicas que tienen significado dentro de una sociedad cobran mayor sentido en el exilio, cuando la separación forzosa de la tierra define la identidad como una necesidad por recordar estas prácticas.

Las personas desterradas se enfrentan solas a procesos de aculturación, pero son sumamente conscientes para resistirse a éstos. Para un exiliado es fundamental su autonomía, seguir pensando por sí mismo, insistir en ello, no dejarse llenar de miedo por su separación: “Mantener la autonomía sobre la vida es el quid de la decisión del exiliado” (Sznajder, 31). El exiliado lucha constantemente por regresar, se sigue manifestando y actúa desde diversas áreas durante su etapa en el exilio; así, hace parte de los procesos que preparan las condiciones políticas de su regreso. Busca enlaces que lo unan con la tierra abandonada como forma de establecer un vínculo con lo perdido, que para cada persona representa una carga simbólica diferente. En una doble vía es la ausencia de la ciudad y el deseo de ella (Guillén, 34). Elementos que son detonantes de creación. Y transforman la visión del artista.

Este artista es un tipo de exiliado que se enfrenta constantemente a sí mismo. La necesidad de representar el país que deja, y la elección de un modo artístico para recrearlo, lo obligan a viajar constantemente por los antecedentes que le hicieron abandonar el país para reescribirlos, de modo tal que trascienda el espacio de la experiencia personal y el diario de anotaciones y los convierta en un libro de poemas, en una obra plástica, en una canción, apelando a la búsqueda constante de los materiales que considera propios para representar su situación.

Por lo tanto, la escritura en el exilio se orienta hacia la memoria, la identidad y la construcción constante de formas alternativas que socaven los modelos sociales dominantes que obligaron a cada sujeto a salir de su país. El artista que pertenece a este gran grupo de exiliados busca constantemente la forma más libre de manifestar sus esperanzas, sus recuerdos, sus visiones, su realidad.

En el caso de la literatura que se gesta en medio del exilio hay un desdoblamiento de la visión (Sánchez, 438) propio del artista exiliado; él puede hacer viajes constantes entre lo que era y lo que es, lo que vio y lo que ve. Tiene varios puntos de partida para su escritura, hay una especie de limbo que proyecta en su obra y que amargamente lo condena a estar lejos de su tierra.

Sin embargo, los exilios varían, no todos son consecuencia del gobierno dominante, otros como en el caso particular de nuestro país responden a la intervención de varios agentes en el conflicto interno. No solo existe el estado como promotor de innumerables exilios, también los grupos armados y el narcotráfico. Diferentes a los casos que mencionaré más adelante, el siguiente caso

de exilio es impuesto como todos los demás pero no por el gobierno dominante, sino por grupos armados y falta de protección del estado.

Es el caso de **Óscar Torres** en Estados Unidos escribiendo Oda a John Wayne (*Historia personal de los Estados Unidos*) (2010). Un largo poema que habla del tiempo, el olvido, la escritura, un John Wayne segundo, perdedor, homosexual, y el exilio como una forma de recordar Colombia y conocer Estados Unidos.

Cada historia en torno a su amigo John Wayne es una historia en torno al poeta mismo, que está transitando con todas sus preguntas en mitad de Iowa, escuchando los consejos de un suicida, recordando cómo se manifiesta el olvido y a qué sabe el ajiaco, e intentando traducir lo intraducible del exilio para escribir su historia personal:

*El olvido sucede con frecuencia.*

*No es que estemos hechos de olvido, no,*

*sino que la memoria nos abandona,*

*tal vez con las primeras neuronas, pero ante todo*

*con la insignificancia de todo lo sufrido,*

*la cotidianidad del desprecio, el día a día del consumo.*

*Se va al grocery store sometimes en busca de alcaparras, un tesoro,*

*si es dable haber conseguido otro tesoro, guascas,*

guascas

“guascas”

*(una traducción aproximada, una comparación aproximada*

*para John, para otros comensales “americanos” –americanos-)*

*y entonces es posible celebrar la aparición de un humeante ajiaco sobre la mesa*

*-tres, y hasta cuatro clases de papa,*

*incluyendo una minúscula dorada, seis dólares la bolsa,*

*y un tesoro más, la crema de leche, media crema, Nestle de los mexicanos,*

*más barata-.*

*Mas tú no “consumes” un ajiaco en Iowa,*

*a lo sumo lo degustas, lo ingieres, lo respiras, lo rezumas,  
bien pronto casi lo compartes.*

Sometimes.

[pág. 32]

En el fragmento anterior se expone el día a día de consumo en la capital del mundo, el desperdicio del diario vivir donde todo se compra y se vende, excepto el sabor mismo del ajiaco, y la construcción del ritual que antecede al plato de comida y solo es posible en su propio país.

El recuerdo no es solo un motivo para escribir, también es un motivo para vivir y adaptarse, sin ignorar la complejidad de la condición en la que se encuentra. El olvido y el recuerdo son tan necesarios para regresar como para vivir en medio del exilio, y esto de alguna manera también lo sabe el John Wayne del libro, porque también es un exiliado que agobiado y desesperanzado termina por suicidarse. Quizás esta amistad solo es posible porque se encuentran en el desencuentro del exilio, en ese lugar sin tiempo que los barre y los junta, y en ese país donde el poeta revela “el infierno, en tierra ajena, sin tierra” (Galán, 133).

Traducir esta amistad a la palabra poética es encontrarse con el clima, las palabras, la ausencia, los recuerdos, el diario vivir, los *wall-market* y el *midwest*, y todos los pequeños detonantes de una realidad de consumo y afán que no da tiempo y tampoco luz a los hombres como John Wayne.

Finalmente, de ser un hombre pacifista, John Wayne termina por arrojarse desde un sexto piso cometiendo “violencia contra sí mismo” (Galán, 134):

*Murió de haber vivido mucho,  
mucho en este país, más de cincuenta años y ni una luz al final del túnel,  
ni siquiera la suya, su luz,  
sino una luz para cualquier parroquiano que se apee,  
que se baje del carrusel y quiera mirar atrás, mirar al frente,  
del carrusel que es los Estados Unidos, que es el mundo,  
empujado por alguien, por qué palanca.*

[pág. 86]

Aunque este ejemplo sea otro tipo de exilio y no comparta con los demás poetas de este capítulo las condiciones políticas que obligan al exilio; la crítica al vivir en el convulsionado mundo americano es totalmente política, a partir de ejemplos de estrellas del mundo del espectáculo y el consumo social, las personas comunes y corrientes que no funcionan bajo los mismos paradigmas de consumo y progreso se pierden entre el rechazo, y el anonimato como le sucede a John Wayne.

El encuentro del poeta con Wayne establece una amistad invaluable en pleno mundo capitalista, una amistad que parte de la misma diversidad lingüística y la traducción. El paso por el exilio es un constante ir y venir de traducción y de reconocimiento de lo intraducible, de esta manera, en la amistad y el lenguaje el poeta no permite que Wayne desaparezca.

Finalmente la forma en la que aparece el país del poeta, está definido por pequeños rituales, palabras, música, lugares y únicas experiencias que sabe el que se exilia y vive lejos, pero que no son suficientes, sino se está presente y acompañado de ellas, al final *la ausencia no es un tropo*.

*Colombia, Colombia, nombre, símbolo, mapa,  
una marca indeleble a pesar de todas las jugadas del hijo pródigo,  
de todas las sátiras habladas y escritas [...]  
el sabor de un pandero, de una milhoja, de un tamal santandereano,  
el regusto de un buen ron viejo de caldas y el retacto de aferrar su botella mientras se  
/escuchar la voz de Alci Acosta a la intemperie en la plaza de Usaquén.  
Cualquiera diría. Cualquiera,  
que basta con nombrarlas, esas cosas, esos nombres, esos hombres y mujeres  
para que estén allí y te acompañen.  
Pero no es cierto, la ausencia no es un tropo,  
no hay metonimia que valga cuando el retorno es espejismo  
y no puedes abrazar a quienes amas.  
[págs. 56, 57]*

Escritores exiliados hay muchos, y los poetas ocupan un lugar importante dentro de ellos. Tal vez por aquello que menciona Juan Gelman en su autobiografía: “siempre supe que la poesía no tenía temas prohibidos. El tema de la poesía es la poesía” (Gelman 1997, 6). O quizás por eso que Ferreira Gullar define como el nacimiento de la poesía: “A minha poesia, costume dizer, nasce no espanto. Precisa de alguma coisa que me surpreenda –que eu não tenha descoberto

ainda na vida, com minha experiênciade vida—”<sup>5</sup>. El sentimiento que marca la obra de un escritor exiliado es la pérdida del vínculo, por ello el exiliado tiene una forma distinta de observar. Está entre dos territorios, no se aferra a ninguno, e intenta entender la realidad de ambos espacios.

Precisamente uno de los poetas exiliados que más desarrolló este tema fue el argentino **Juan Gelman**. Exiliado por la dictadura militar de su país que encontró varios motivos para expulsarlo: militante del partido comunista, participante en la guerrilla argentina de “Los montoneros” y fundador del grupo de poesía “El pan duro”, que autopublicaba libros de poesía y realizaba recitales en los barrios, en las plazas públicas y en espacios populares; el primer libro publicado por este grupo sería *Violín y otras cuestiones*, de Gelman.

Este historial justificó para la dictadura la persecución judicial y militar del poeta durante trece años y la desaparición de su hijo, su nuera y la pérdida durante veintidós años de su nieta. Además de obligarlo a errar por Roma, Madrid, Managua, París, Nueva York y México. El poeta nunca abandonó su lucha contra la dictadura y su trabajo de traducción y poesía. De hecho, el exilio cobró un sentido específico para él, como lo anota en su autobiografía: “he podido advertir una característica de la poca literatura que conozco escrita en el exilio: no es una literatura de derrota, no es una literatura de autocompasión, donde predomina el sentimiento de la diáspora. Lo que predomina son otros criterios, la sensación de que estamos de paso” (Gelman 1997, 7).

Para Gelman existe una motivación profunda, desde su vida personal, desde su condición y sus ideales, que origina la palabra poética. Hay anotaciones en toda su obra sobre esta experiencia y su interpretación del mundo desde este estado que comparte con miles de hombres y mujeres anteriores y futuros. Uno de sus libros dedicado completamente al tema del exilio, el dolor y la ausencia que se debe soportar es *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, publicado en 1986 y escrito en 1980 en Roma.

### XXIII

---

<sup>5</sup> Mi poesía, acostumbro decir, nace en el asombro. Necesita de alguna cosa que me sorprenda –que yo todavía no haya descubierto en mi vida, con mi experiencia de vida.  
<http://www.saraivaconteudo.com.br/entrevistas/post/10154>.

*Quien contempla el exilio es absorbido por él. Podrá hablar de exilio, pero nunca de sí. Quien se limita a contemplar, no tiene hambre, no se acuerda de sí, de sus raíces, ha olvidado su madre, se limita a buscar información. Le pasó lo más terrible: no desea. El deseo es necesidad de cambiar lo contemplado para mezclarse, darse. Es solamente así que te conozco, te reconozco, exilio, y vos me conocés.*

*Roma/ 20-6-80*

[pág. 41]

El argentino encuentra un detonante poético poderoso dentro del exilio, se pronuncia a toda costa contra este estado. El deber del exiliado es no dejarse absorber por el olvido, por la contemplación, por el conformismo. La tarea del escritor es un trabajo de recuperación, esa reconstrucción doble del espacio: de lo que era, de lo que recuerda, de lo que hay, de lo que es en la distancia:

*II*

*(...)*

*Nosotros arrastramos los pies en ríos de sangre seca, almas que se pegaron a la tierra por amor, no queremos otros mundos que el de la libertad y esta palabra no la palabreamos porque sabemos hace mucha muerte que se habla enamorado y no del amor, se habla claro, no de la claridad, se habla libre, no de la libertad.*

*Roma/ 9-5-80*

[pág. 17]

Gelman es un ejemplo de la lucha por la libertad, la libertad fundamental de expresar, de cantar, de llevar a los extremos su compromiso, no con un partido político, sino con la palabra, con la escritura que puede afectar en términos públicos y políticos en un mayor grado a las instituciones. El mundo inhumano que vive el poeta en la Argentina de los setenta se reformula a través del arte, convirtiéndose en una de las formas más eficaces de generar espíritu revolucionario.

Años antes de que apareciera Gelman, y por motivos similares, una mujer al otro lado del mundo sería condenada al exilio por diferentes gobiernos. Ambos luchaban por mantener en la expresión poética el retrato de la sociedad que les tocó vivir. Su encuentro en la palabra poética y la condición que debieron enfrentar los convirtió en artistas que trabajaron a diario por la libertad de expresión y la poesía.

En 1917 la revolución rusa inició lo que sería un periodo lleno de guerras y revoluciones definitivas para la constitución del siglo XX. **Marina Tsvetáyeva**, poeta rusa, tenía 25 años y se había casado con un famoso oficial del ejército ruso.

De 1917 a 1921 Marina escribió poemas narrativos y la épica de los soldados que durante la Guerra Civil Rusa lucharon contra los comunistas. Sus escritos y el hecho de que su esposo se uniera al Ejército Blanco, que luchaba contra los comunistas, y la posterior derrota obligaron a que la familia se exiliara en Praga, en 1922. Luego, debido a la difícil situación económica se exiliaron en Francia, en 1925, donde vivieron por catorce años.

En los círculos de poetas rusos exiliados en Francia, Marina era constantemente excluida y el periódico en el que contribuía dejó de solicitarla a raíz de su carta de admiración al poeta Mayakovsky. La opinión de los exiliados rusos coincidía: Tsvetáyeva no tenía una posición política definida.

Además de ser perseguida por el Ejército Rojo, Tsvetáyeva fue perseguida por el ejército nazi. La poeta siempre fiel a la palabra, a la vida y a la expresión máxima de su canto, fue condenada al destierro. De vuelta a Rusia fue obligada a pasar hambre y sus familiares fueron llevados a las cárceles de Siberia. En 1941, Tsvetáyeva es obligada a vivir en Yelábuga, donde termina por suicidarse.

La totalidad de su obra fue difundida varios años después de su muerte, en la que se incluyeron famosas conversaciones epistolares con Pasternak, Rilke y Anna Teskova:

*Nostalgia de la patria: ¡qué fastidio!*

*Después de largo tiempo delatado.*

*Ya me es indiferente*

*dónde sentirme sola.*

*Caminar sobre piedras,*

*a casa con la cesta.*

*La casa que no es mía:*

*hospital o caserna.*

*Me da igual quién me mire*

*como a un león cautivo.*

*Cuál es el clan humano*

*que me ha expulsado -siempre-.*

*Muy dentro de mí misma,*

*oso polar si hielo.*

*Dónde no poder convivir (¡ni lo intento!).*

*Dónde me humillarán -da lo mismo-.*

*No, mi lengua natal ya no me engaña,*

*ni materna, me engaña su llamada.*

*Ya me es indiferente en qué lenguaje*

*no seré comprendida por el hombre.*

*(Lector, devorador de toneladas*

*de periódicos, adicto al cotilleo...)*

*Él es del siglo veinte;*

*yo: ¡fuera de los siglos!*

*Enhiesta como un tronco,*

*resto de la alameda.*

*Todo y todos iguales;*

*igual indiferencia.*

*Lo natal, lo pasado,  
rasgos todos y marcas:  
toda fecha borrada-  
donde ha nacido el alma.*

*Mi tierra me ha perdido,  
y el que investigue, astuto,  
el ámbito de mi alma -¡mi alma toda!  
no encontrará la traza.*

*Las casas son ajenas y los templos vacíos.  
Me da todo lo mismo.  
Mas si aparece un árbol  
en el camino, un serbal...<sup>6</sup>*

Cerca de Tsvetáyeva en época y en territorio, uno de los mayores poetas griegos era exiliado, encarcelado e instigado de todas las formas posibles a interrumpir su trabajo artístico. **Yannis Ritsos**, poeta de la generación griega de los treinta. Fue exiliado y encarcelado en varias ocasiones durante la segunda guerra mundial por la dictadura militar griega. Al igual que Juan Gelman estuvo afiliado al partido comunista, y su poesía tiene un carácter comprometido con la humanidad y con la liberación de la guerra.

Ritsos hizo énfasis durante toda su vida en el carácter social y transformador que tenía la poesía:

*La escritura de la poesía no es una tarea trivial, no es un pasatiempo. Es una necesidad muy profunda; y no es personal, sino una necesidad universal, es decir, de todos los seres humanos. Es la necesidad de relacionarnos, de comunicarnos, de transmitir una experiencia muy profunda y de la creación de un vasto clima de hermandad, más allá de las diferencias políticas, ideológicas, tradicionales, raciales; mucho más allá. La poesía*

---

<sup>6</sup> <http://amediavoz.com/tsvetaieva.htm>

*es la que deja de lado aquellos elementos que separan a los hombres; descubre y promueve los elementos que los unen. Por ello, su función tiene una excepcional importancia social, y como han dicho muchos amantes de la belleza: los poetas son los organizadores de la sensibilidad social y algunos otros han dicho también que los poetas son los arquitectos del alma humana.<sup>7</sup>*

En 1936 el poeta es exiliado y encarcelado por la dictadura griega que dura nueve años. Desde 1941, hasta finalizada la segunda guerra mundial, Ritsos se une al Frente de Liberación Nacional, el mayor movimiento de resistencia griega durante la guerra. En este periodo colaboró con varias actividades políticas, culturales y militares, y para 1946 inicia la guerra civil griega durante la cual nuevamente es exiliado y encarcelado y liberado solo hasta 1952. En su encarcelamiento escribe infinidad de poemas y continúa su trabajo de traductor y en varias ocasiones sus libros son prohibidos.

Uno de sus poemas más famosos, *Epitafio*, es un lamento inspirado en el asesinato de un trabajador durante las manifestaciones en Salónica. Este libro de poesía, junto con otros libros, fueron quemados frente al templo de Zeus en 1936. La represión, censura y expulsión por parte del gobierno griego fue un mecanismo de silenciamiento que fracasó con el regreso del poeta, quien continuó con su actividad creativa y se convirtió en uno de los artistas más importantes y emblemáticos de la cultura griega moderna.

He aquí un fragmento de *Epitafio*:

*7. Si tuviera la poción de los inmortales, si sólo la tuviera: una nueva alma para ti si despertaras por un instante, para ver y hablar y deleitarte en medio de tu sueño.*

*Me pondría al lado tuyo, adosada a ti, exuberante de vida, calles, balcones y plazas atestadas de gente vitoreando, las doncellas recogiendo flores para rociar tus cabellos.*

*Mis bosques fragantes colmados de miles de raíces y hojas, cómo puedo yo, la malograda, creer que te he perdido?*

*Hijo, todo se ha desvanecido, todo me ha abandonado, no tengo ojos y no puedo ver, no tengo boca que me permita hablar.*

---

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=e5JpXSC9BFM>

*8. Hijo, qué Hado te ha signado, qué Hado me ha condenado  
a sufrir este dolor lacerante, a padecer este fuego en mi pecho.*

*Mi dulce joven, no has desaparecido, vives en mis venas.  
Hijo mío, fluye profundo en todas nuestras venas y permanece vivo para siempre.  
[pág. 20]*

El flujo poético de Ritsos logra llevarnos al sufrimiento de la madre a través de un recorrido por la ciudad, por el campo, por el recuerdo, por la muerte; y el signo de la muerte tan violento y aterrador desde la voz angustiada de la Madre evoca la memoria que vive en ellas y fluye a través de sus venas. Este poema da cuenta del carácter comprometido y rebelde que acompañó la poesía del griego y que lo llevó al exilio y encarcelamiento tantas veces.

Ritsos murió en 1990 en Atenas y nunca abandonó sus ideas respecto al hombre, su defensa por la vida y por el arte como unión lo convirtió en uno de los poetas más recitados en su país.

*Detrás del olvido*

*Lo único sólido que de él quedó fue su chaqueta.  
La colgaron allí, en el armario grande. Fue olvidada.  
Se pegó al fondo, detrás de nuestras ropas de verano, de invierno,  
-nuevas cada año, para nuestras necesidades nuevas-. Hasta que,  
un día, llamó nuestra atención, puede que por su color extraño,  
puede que por su anticuado corte. Sobre sus botones  
había tres imágenes, iguales y redondas:  
el muro del fusilamiento, con cuatro agujeros,  
y alrededor, nuestro remordimiento.<sup>8</sup>*

El continente europeo estaba siendo atacado por el fascismo y el nazismo, movimientos políticos propios de la segunda guerra mundial que arruinaron ciudades enteras y dejaron en la pobreza y el desplazamiento a miles de hombres y mujeres. Este fenómeno tendría secuelas muy grandes

<sup>8</sup> [http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/06\\_06\\_09\\_08.html](http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/06_06_09_08.html)

en Latinoamérica. Tras la revolución cubana del 59 y la elección popular de Salvador Allende que genera la organización de guerrillas, sindicatos, frentes populares, campesinos, obreros, etc., los nuevos gobiernos socialistas de la región serán aplastados por ejércitos fascistas que con las dictaduras militares, el recrudecimiento de la guerra y la corrupción de los gobiernos aumentarán el miedo en la población.

Uno de los primeros países -tal vez por su extensión, por la considerable cantidad de población campesina y por la industrialización prematura respecto a otros países de Latinoamérica- en vivir un golpe militar fue Brasil. Inicia en 1964 y termina en 1985. El modelo político militar que ejercía control en todas las esferas públicas hizo que miles de artistas fueran expulsados del país. Entre ellos estaba un maranhense, José Ribamar Ferreira, poeta, periodista, crítico de arte y militante político.

Conocido como **Ferreira Gullar**, reunía las suficientes condiciones para ser uno de los artistas más perseguidos por la dictadura brasilera y, posteriormente, por cualquier dictadura latinoamericana. Durante los primeros meses de la dictadura, vivió en la clandestinidad en Brasil; se negaba a abandonar el país y a su familia. Finalmente, después de estar amenazado constantemente y esconderse por todo Brasil, decidió viajar a Rusia para tomar un curso político y darle tiempo al país para que la persecución disminuyera.

En este periodo mantuvo contacto con su familia y, gracias a los otros exiliados de diferentes regiones de Latinoamérica que llegaban a Rusia, Gullar estuvo pendiente del mundo cultural y político del continente. Fue allí donde inició un periodo de desencantamiento ante el proyecto comunista que no le permitía explorar artísticamente temas que cuestionaban la realidad del comunismo en la Unión Soviética.

La participación y la publicación poéticas controladas por el régimen comunista le generaron preguntas sobre el papel del artista dentro de cualquier proyecto político. En Rusia se negaron a traducir al ruso y publicar sus poemas, la carta de la traductora decía que: “[los] *poemas não*

*eram marxista-leninistas e sim expressoes da ideologia pequeno-burguesa. Por isso, se sentia impedida de traduzi-los.”* (Gullar 1998, 94)<sup>9</sup>

En Rusia el exilio fue complejo por la amplia diferencia cultural, sin embargo, Rusia parecía más bien un escenario de preparación política y encuentro mundial de personas exiliadas, por lo tanto el carácter del exilio fue muy diferente al que debió enfrentar en otros países.

Gullar solo pudo permanecer un año en Rusia, al finalizar este periodo tuvo que elegir entre ir a Argelia, Chile o Brasil. En Brasil debía vivir en la clandestinidad y en Argelia estaba demasiado lejos de su país de modo que la mejor opción era Chile. Allí trabajó para un periódico y compartió con muchos compañeros brasileros la experiencia del exilio. En Chile se rumoraba la caída del gobierno de Salvador Allende y la constitución de un gobierno militar. Una vez sucedió el golpe, todas las fronteras fueron cerradas y nadie podía salir del país.

En pleno golpe, muchos brasileros alcanzaron a asilarse en las embajadas de México, Perú y Paraguay, mientras que Ferreira permaneció oculto en el país porque creía que refugiarse en una embajada era como admitir una culpa y estar sometido a la tutela de un gobierno extranjero. “No clima de paranóia que se criara em torno dos brasileiros (um dos boletins militares pedia que os moradores denunciasssem a presença de brasileiros pois eram todos terroristas)”<sup>10</sup> (Gullar 1998, 167). Ferreira permaneció en Chile hasta que su situación comenzó a complicarse. Salió de un día para otro, como años atrás lo había hecho de Brasil. No imaginaba que Argentina, el país que eligió como su siguiente destino, sería otro de los países latinoamericanos donde meses después habría un golpe militar.

Durante ese periodo escribió algunos artículos, dictó clases de arte en la Universidad de Buenos Aires y luego estuvo escondido, refugiado en muchos lugares, tratando de salvar su vida. Cuando llegó a Argentina Perón había muerto, su pasaporte estaba vencido y las condiciones no parecían tan terribles como en Chile. Argentina le ofrecía textos en portugués y un espacio cultural brasilerero más amplio, pues muchos de los exiliados brasileros estaban allí.

<sup>9</sup> [los] poemas no eran marxistas-leninistas sino expresiones de la ideología pequeñoburguesa. Por eso, se sentía impedida para traducirlos.

<sup>10</sup> Se creó un clima de paranoia en torno de los brasileros (uno de los boletines militares pedía que los habitantes denunciaran la presencia de brasileros pues todos eran terroristas).

En 1975 la situación comenzó a agravarse. “Los montoneros” realizaban operaciones armadas en la ciudad y creían que presionando a Evita, la primera dama, que ahora ocupaba el puesto del marido muerto, podían conseguir beneficios para el pueblo; nadie esperaba que estos ataques se convirtieran en pretextos del general Videla para señalar a los guerrilleros argentinos y a la izquierda en general como enemigos de Dios. “Achei que era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo o que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais –o poema final.”<sup>11</sup> (Gullar 1998, 237).

“La condición extrema de su exilio, el viaje de varios años en diferentes continentes conociendo gente y abandonándola inmediatamente, abandonándose a él mismo de un momento a otro y la necesidad de representar desde el deseo idílico” (Sampaio, 27) los recuerdos de su tierra natal, todo lo que quedaba en Brasil se convirtió en su obsesión. El lazo que intentaba anclar a la tierra abandonada y que parecía ser el único que le quedaba en medio de tanta soledad, se levantó entre marzo y septiembre de 1975, cuando escribió el *Poema Sujo*.

En Buenos Aires compartió y leyó fragmentos con sus compañeros de exilio. Entre todos los encuentros con brasileros en Argentina, sin duda el más importante para la recepción del *Poema Sujo* fue su encuentro con Vinicius de Moraes, con quien organizó una lectura completa del poema. La velada fue totalmente impactante, y se solicitaron copias que Gullar no tenía y que bajo las condiciones de represión que comenzaba a vivir el país no debían circular.

Vinicius se reunió con Gullar y grabaron el poema en varias sesiones. “Soube depois que ele reuniu um grupo de pessoas em sua casa para ouvir o poema. Entre elas, estava o editor Ênio Silveira, que logo me escreveu pedindo os originais”<sup>12</sup> (Gullar 1998, 242) Silveira quería publicar el poema cuanto antes. Después de varios esfuerzos, a mediados de 1976 el poema estaba en las librerías de Brasil. La expectativa por su publicación era bastante alta ya que muchas personas lo habían escuchado y leído en las copias que realizó Vinicius.

Mientras el poema empezó a circular por Brasil, la dictadura de Videla comenzaba las instigaciones, interrogatorios y desapariciones. Las condiciones que habían obligado a Ferreira a

---

<sup>11</sup> Pensé que había llegado la hora de intentar expresar en un poema todo lo que yo todavía necesitaba expresar, antes de que fuera demasiado tarde -el poema final.

<sup>12</sup> Supe después que él reunió un grupo de personas en su casa para oír el poema. Entre ellas, estaba el editor Enio Silveira, que pronto me escribió pidiendo los originales.

salir de Brasil y de Chile estaban nuevamente obligándolo a salir de Argentina, pero esta vez tenía papeles vencidos. Siendo brasilero, profesor de artes, no tenía como hacerlo legalmente.

La publicación y fervorosa recepción del *Poema Sujo* en Brasil se tornó un argumento suficiente para presionar al gobierno brasilero a que acabara el proceso judicial contra Gullar y el poeta pudiera regresar. Elio Gaspari era un periodista que había leído el poema y conocía al general Golbery do Couto e Silva, jefe de la casa militar de la presidencia de la república; le llevó una copia del *Poema Sujo*, insistiendo como tantas otras personas en su calidad poética y en la necesidad de llevar a Gullar de vuelta. Golbery criticó negativamente el poema pero permitió que el poeta volviera a Brasil. En el país no habían cambiado las cosas de manera sustancial, pero con el cambio del jefe de servicios secretos las políticas de represión disminuyeron.

La presión por parte de un gran grupo de artistas e intelectuales brasileros hizo que el gobierno permitiera la entrada de Gullar al país. En marzo de 1977 el poeta regresó a Brasil e inmediatamente fue detenido y secuestrado por militares que lo interrogaron durante varios días por su acción política en Rusia, su vida clandestina en Brasil y sus condiciones de ilegal en los países de Latinoamérica. Al final fue liberado, y los cargos de guerrillero revocados por falta de pruebas y por un error judicial en el que estaba involucrado un homónimo con el que confundieron por varios años al poeta.

La experiencia del exilio fue el eje transversal que lo inspiró para escribir el poema. En este se condensó toda su historia, la de su país, la de su región -el nordeste brasilero-, la del continente, la del neoconcretismo que fundó, y la de los años setenta en el Cono Sur.

Al igual que Gelman, Ysevetáyeva y Ritsos, Gullar se enfrentó a los respectivos gobiernos desde la escritura, y desde la permanencia en este oficio, a pesar de ser relegado al exilio por varios años y tener que soportar la indiferencia y humillación, nunca abandonó su trabajo como escritor, y encontró en la palabra una manera fundamental para recordar su tierra y volverla a habitar. “A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginária.”<sup>13</sup> (Gullar 1998, 269).

---

<sup>13</sup> La vida no es lo que debería haber sido y sí lo que fue. Cada uno de nosotros es su propia historia real e imaginaria.

### Para una lectura del *Poema Sujo*

*Si la poesía no me sirve para apresurarme  
la sangre, para abrirme de repente ventanas  
sobre lo misterioso,  
para ayudarme a descubrir el mundo,  
para acompañar a este desolado corazón  
en la soledad y en el amor,  
en la fiesta y en el desamor,  
¿para qué me sirve la poesía?*

Eduardo Carranza, “Los amantes de la luna”.

### Acercamiento

El *Poema Sujo* es uno más de los largos poemas de la poesía brasilera y probablemente de la poesía latinoamericana. Desde el principio es un viaje por la memoria como excusa principal del hombre exiliado que recorre los mundos históricos y míticos de Maranhão y de Brasil, y que explora más allá de la región particular la experiencia de destierro por el mundo, a través de su historia de vida.

El exilio no es resignación ante las múltiples dictaduras, por el contrario, se convierte en reconocimiento y escritura, permitiendo que el poeta encuentre en las palabras que inventan su universo un mundo más grande que el sometimiento y encierro de la dictadura. La expresión

poética toma un sentido autobiográfico y el poema se vuelca sobre todo a los años de infancia y adolescencia.

El poema es *sujo* –sucio– por varios motivos. La época en que fue escrito es quizás el motivo más importante; en un contexto de represión, desaparición y censura (Soares, 2), las condiciones de escritura y el riesgo que corría el escritor eran muy altos, por lo tanto lo *sujo* se presenta como un estado espiritual producto de un estado físico de sometimiento y de resistencia y enajenación. Además, el tipo de lenguaje que usa, de *baixo calão* -bajo argot- (Soares, 2), para la poesía brasilera de los años setenta era una irrupción en el lenguaje poético, poco acostumbrado al lenguaje popular. Ferreira propone un juego con el lenguaje, pasando por onomatopeyas, metáforas, aliteraciones y verso libre, dándose el gusto de transitar por todos los estilos poéticos que desea.

Desde el inicio hasta el final los temas varían, aunque es posible identificar algunos tópicos que articulan y construyen el poema; éste va y viene entre una variedad de ritmos que provienen de un motivo, y éste ritmo a su vez de otro y a manera de secuencia desencadena ritmos nuevos entre repeticiones exhaustivas que saturan la lectura y proporcionan un nuevo sentido a la palabra, entre historias cotidianas detonantes de problemáticas vitales del hombre, del país y del continente.

El carácter autobiográfico del poema revive personajes claves a partir de los cuales se construyen historias de São Luís y de la infancia de Ferreira. El sargento Gonzaga, Newton Ferreira, Luizinha, son personajes muy distintos que cuentan la historia de una misma ciudad desde diferentes microhistorias.

El poema fluctúa entre un tiempo mítico y un tiempo histórico que se encuentran y desencuentran de muchas formas. Y propone una relación nostálgica frente al pasado, mientras que el presente se manifiesta en una suerte de insatisfacción por las condiciones que está atravesando el autor (Soares, 2).

La ciudad como espacio del recuerdo, del sueño, de la historia, de la muerte, de la vida, es el eje fundamental. A través del poema se hace un recuento de la vida del hombre que se nombra a sí mismo como Ferreira Gullar. Y la ciudad termina siendo un punto de encuentro para los otros

tópicos centrales del poema: el cuerpo, la noche, la luz, las velocidades que se van articulando entre sí y van creando el recuerdo, el viaje y el exilio como estados espirituales y físicos.

### **Al inicio**

En una entrevista<sup>14</sup>, Ferreira habla que deseaba empezar el *Poema Sujo* en el recuerdo más antiguo que su memoria pudiera alcanzar, *-ali onde não existe nada, é tudo impreciso-*<sup>15</sup>. De esta manera es necesario excavar dentro de las palabras, que parecen ser el principio de todo, el origen de todo.

El inicio del poema es clave para relacionarnos con el universo propuesto por Ferreira. Los versos iniciales contienen muchos temas que trabajará a lo largo del poema: el problema central del lenguaje y la representación de la palabra a través del cuerpo, la expresividad del lenguaje por medio de la carne (Bianchi, 6), y las transformaciones de lo sensible a partir del recuerdo que explora desde los objetos, los lugares y las personas.

En un intento por encontrar un lenguaje propio se genera un universo de sonidos a través de la repetición: *turvo/menos/escuro/claro/azul*, y de la oposición *escuro/claro*, que construye la atmósfera en la que se desarrollará el poema. La repetición, la oposición y la aliteración de los fonemas *a/e/o -turvo, escuro, claro, muro, fosso, furo-* (Guaraciaba, 158) refuerzan la construcción de una atmósfera turbia, densa, que coincide con ese momento experimentando por el poeta de *mão do sopro contra o muro* -mano de soplo contra el muro-, un momento de escritura angustiante y bajo presión por la misma situación de querer escribir todo antes de que la dictadura lo condene:

*turvo turvo  
a turva  
mão do sopro  
contra o muro  
escuro  
menos menos  
menos que escuro  
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo*

<sup>14</sup> “Poema Sujo 40 Anos Depois - Esquentando Mantiqueira” 2015 em São Paulo: <https://youtu.be/iFjWGokQRa0>

<sup>15</sup> Allí donde nada existe todo es impreciso.

*escuro*  
*mais que escuro:*  
*claro*  
*como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma*  
*e tudo*  
*(ou quase)*  
*um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas*  
*azul*  
*era o gato*  
*azul*  
*era o galo*  
*azul*  
*o cavalo*  
*azul*  
*teu cu*<sup>16</sup>  
 [pág. 26]

La repetición tiene como objetivo saturar la lectura, de tal manera que las palabras *turvo*, *escuro*, *claro* quedan retumbando en nuestras cabezas y nos hacen pensar en su propio significado; al combinarse con la aliteración de los fonemas intensifican el sonido, y el sentido de las palabras toma importancia desde todas las perspectivas: semánticas, visuales y sonoras.

La puntuación en el poema es casi inexistente, la variación de mayúsculas y minúsculas es totalmente aleatoria. El ritmo que se genera con la repetición es impuesto por el mismo poema, de tal manera que la lectura sin puntuación a través de la enumeración permite una lectura fluida.

La enumeración no es solo una lista de palabras inconexas, el poema realiza una enumeración asociativa (Guaraciaba, 158). Las palabras *turvo*, *escuro*, *duro*, que hacen parte de un mismo campo semántico, transforman la asociación caótica y al azar, y encuentran un eje que las atraviesa, bien sea porque parten de un mismo campo semántico, como en el anterior ejemplo, o por una suerte de oposición, como en el caso de las palabras *escuro* y *claro*.

---

<sup>16</sup> turbio turbio/ la turbia/ mano del soplo/ contra el muro/ oscuro/ menos menos/ menos que oscuro/ menos que blando y duro menos que foso y muro: menos que agujero/ oscuro/ más que oscuro:/ claro/ ¿como agua? ¿como pluma? claro más que claro claro: cosa alguna/ y todo/ (o casi)/ un animal que el universo fabrica y viene soñando desde las entrañas/ azul/ era el gato/ azul/ era el gallo/ azul/ era el caballo/ azul/ tu culo (pág. 27).

A través de palabras aisladas, chocantes y repetitivas entre sí *-como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma/ turvo/ escuro/ duro-*, que son detonantes de la atmósfera del *Poema Sujo*, la experiencia lectora se vuelve más intensa y tensionante.

Lo turbio, lo oscuro, lo claro, estarán presentes a lo largo de todo el poema, como una especie de estados físicos y espirituales. El poeta recorre todos estos estados de diferentes formas y a través de diferentes objetos y personas.

Aparecen las primeras alusiones al cosmos y al universo desde un verso que inserta al hombre-animal en las mismas entrañas del caos, del cosmos: *um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas*. Y aparece la corporalidad a través del *cu* en los últimos versos del fragmento: *azul/ era o gato/ azul/ era o galo/ azul/ o cavalo/ azul/ teu cu*.

### **Cidade/ Ciudad**

Aunque el poema casi siempre guarda una relación cronológica con las etapas de la vida del poeta, hay varios aspectos que surgen en este primer momento en que aparece la ciudad. En el poema usualmente una pregunta abre una nueva sección, inserta un nuevo tema que tiene relación con el anterior, pero que es nombrado por primera vez en la pregunta:

*Que importa un nome a esta hora do anoitecer em São Luís  
do Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos  
e pais dentro de um enigma?<sup>17</sup>*

[pág. 28]

São Luís do Maranhão será el mundo de las evocaciones de Ferreira, su infancia, su juventud, sus padres y su primer acercamiento a la poesía. São Luís es una ciudad mítica y real, posee características propias y posibles solamente en el poema (Soares, 5). Esta ciudad es el hogar, el pasado y su nostalgia.

A medida que vamos descubriendo São Luís y exploramos sus calles, sus nombres, su gente, sus olores, la ciudad se revela con mayor crudeza; el tiempo histórico y el mítico se amalgaman para reflexionar sobre los infinitos motivos de la experiencia del exilio. Pero mientras estos detalles aparecen y la ciudad adquiere más características, la angustia de los primeros versos del poema

---

<sup>17</sup> ¿Qué importa un nombre a esta hora del anoecer en San Luis/ de Maranhão a la mesa del comedor bajo una luz de fiebre entre hermanos/ y padres dentro de un enigma? (pág. 29).

desaparece; el lenguaje es más claro porque puede nombrar las cosas con mayor facilidad, porque son recuerdos, sitios que conoce, personas que recuerda, cosas que hacía.

En un comienzo, la ciudad está llena de objetos, de listas de objetos comunes y corrientes y breves descripciones. El verso *-mas que importa um nome-* es una reiteración del fragmento anterior que pregunta por la ciudad y permite el despliegue de las características específicas de esta ciudad que el poeta quiere plasmar:

*mas que importa um nome  
debaixo deste teto de telhas encardidas vigas à mostra entre  
cadeiras e mesa entre uma cristaleira e um armário diante de  
garfos e facas e pratos de louças que se quebraram já*

*um prato de louça ordinária não dura tanto  
e as facas se perdem e os garfos  
se perdem pela vida caem  
pelas falhas do assoalho e vão conviver com ratos  
e baratas ou enferrujam no quintal esquecidos entre os pés de erva  
cidreira<sup>18</sup>*

[pág. 30]

Las ciudades están hechas de retazos de su historia, de objetos mínimos que exploran al máximo su composición. Estos objetos construyen los ritos de las cosas pequeñas. No solo estamos inmersos en la actividad cotidiana y concreta, estamos entre objetos que retratan el olvido y que descienden a convivir con ratas y cucarachas, las cosas que se dejan, que se van por entre las grietas, que quedan enterradas en sus muchos cajones y que solo a través de la inmensa condición del exilio son sacudidas en su interior y exploradas en la palabra como recuerdo.

La aparición de objetos cotidianos es constante en todo el poema, funcionando en doble vía; por un lado, para potenciar la intensidad de la experiencia del exilio desde objetos particulares que solo están en esa casa de esa ciudad. Y por otro lado, hacernos reconocer en la poesía de Ferreira

---

<sup>18</sup> pero qué importa un nombre/ debajo de este techo de tejas mugrientas vigas en exhibición entre/ sillas y mesa entre una cristalera y un armario ante/ tenedores y cuchillos y platos de loza que se rompieron ya// un plato de loza ordinaria no dura tanto/ y los cuchillos se pierden y los tenedores/ se pierden por la vida caen/ por las grietas de las baldosas y van a convivir con ratas/ y cucarachas o se oxidan en la huerta olvidados entre los pies de citronela (pág. 31).

la influencia neoconcretista que determinará muchos usos y maneras de narrar el exilio en este poema, asunto que será desarrollado en el siguiente capítulo.

Después de adentrarnos en la ciudad a partir de estos objetos mínimos, estamos en el escenario de conflicto. Ferreira hace referencia a los años cuarenta, su infancia transcurre entre las sombras de la guerra, es el mismo ambiente turbio de los setenta en que está inmerso. En los siguientes versos predomina un lenguaje prosaico, a partir de un flujo de ideas que descolocan el mismo carácter estético del poema:

*Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade*

*Sob*

*as sombras da guerra:*

*a gestapo a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg  
catalinas torpedamentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas  
os comunistas o repórter esso a discussão na quintada o  
querosene o sabão de andiroba o mercado negro o racionamento o  
blackout as montanhas de metais velhos o italiano assassinado na  
Praça João Lisboa o cheiro de pólvora os canhões alemães  
troando nas noites de tempestade por cima da nossa casa.<sup>19</sup>*

[págs. 34, 36]

Las alusiones representan el acumulado de una etapa de guerras en el mundo que desembocan en América Latina y que terminan por arrastrar al exilio a Ferreira. Aviones catalina diseñados en la segunda guerra mundial, la Alemania nazi y su brazo armado *wehrmacht*, que con sus cañones destruyen las ciudades del Cono Sur y que con sus estrategias militares *blitzkrieg* (guerra relámpago) hacen que las noches estén *troando*. Pero también la *quinta-coluna*, el avance de las fuerzas rebeldes durante la guerra civil española está presente, y el apagón y las montañas de basura representan el mundo moderno con todo su vértigo por construir uno nuevo y por dominar a través de la guerra con sus ideologías *os fascistas os nazis os comunistas*. Después la vuelta al mundo brasileiro con el *repórter esso*, famoso noticiero de los años cuarenta y cincuenta en América Latina.

<sup>19</sup> Era la vida explotando por todas las grietas de la ciudad/ bajo/ las sombras de la guerra:/ la Gestapo la wehrmacht la raf la fuerza/ expedicionaria brasileira/ aviones catalina torpedeos la quinta columna los fascistas/ los nazis/ los comunistas el repórter esso la discusión en el almacén el/ kerosén el jabón vegetal el mercado negro el racionamiento el/ apagón las montañas de chatarra el italiano asesinado en/ la plaza João Lisboa el olor a pólvora los cañones alemanes/ tronando en las noches de tempestad por encima de nuestra casa (págs 35, 37).

El sujeto individual se convierte en sujeto colectivo a través de las experiencias históricas, como las mencionadas en el fragmento anterior. *Mas a poesia não existia ainda* –Pero la poesía no existía todavía –, asegura Ferreira versos más adelante, cuando a través de listas de palabras nos permite ver que todas éstas son poesía, cotidianas y simples noticias, palabras que distinguen los objetos. La poesía aparece en la gente, pero también en el *barulho do corpo* –ruido del cuerpo–. El siguiente fragmento es una reflexión típica del poema que queda fuera de la narración cronológica y que hace parte no solo de la historia particular del poeta sino de la historia colectiva:

*Mas a poesia não existia ainda.  
Plantas. Bichos, Cheiros. Roupas.  
Olhos. Braços. Seios. Bocas.  
Vidraça verde, jasmim.  
Bicicleta no domingo.  
Papagaios de papel.  
Retreta na praça.  
Luto.  
Homem morto no mercado  
sangue humano nos legumes.  
Mundo sem voz, coisa opaca.*

*Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela?  
Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de  
gente, barulho escuro do corpo, intercortado de relâmpagos*<sup>20</sup>  
[págs. 36, 38]

En este fragmento hay una definición de la poesía de Ferreira: *fala humana, voz de/ gente, barulho escuro do corpo, intercortado de relâmpagos*, la construcción a partir de la cotidianidad, del ruido del mundo, del ruido del cuerpo, de la oscuridad y la luz inherente que tiene la escritura de la poesía y en particular la poesía del *Poema Sujo*. Un montón de palabras que solo entra en el campo poético cuando le asignamos ese significado y reinventamos su sentido.

<sup>20</sup> Pero la poesía no existía todavía/ Plantas. Bichos. Olores. Ropas/ Ojos. Brazos. Pechos. Bocas/ Vitral verde, jazmín/ Bicicleta los domingos/ Barriletes de papel./ Retreta en la plaza./ Luto./ Hombre muerto en el mercado/ sangre humana en las legumbres./ Mundo sin voz, cosa opaca./ Ni Bilac ni Raimundo. ¿Tuba de alto clamor, sencilla lira?/ Ni tuba ni lira griega. Supe después: habla humana, voz de/ gente, ruido oscuro del cuerpo, entrecortado de relámpagos (págs 37, 39)

Pero después de hablar de objetos, y de ver el contexto de la ciudad que describe, la ciudad del recuerdo, avanzamos en una búsqueda personal del poeta, un camino en el que el espacio íntimo y personal empieza a surgir con mayor fuerza. Y donde la reflexión por el tiempo y los días que se encierran en uno solo son múltiples, porque el tiempo de las cosas es diferente en la misma ciudad, a la misma hora:

*Muitos*  
*muitos dias há num dia só*  
*porque as coisas mesmas*  
*os compõem*  
*com sua carne (ou ferro*  
*que nome tenha essa*  
*matéria-tempo*  
*suja ou*  
*não)*  
 (...)
   
*e era dia*  
*como era dia aquele*  
*dia*  
*na sala de nossa casa*  
*a mesa com a toalha as cadeiras o*  
*assoalho muito usado*  
*e o riso claro de Lucinha se embalando na rede*  
*com a morte já misturada*  
*na garganta*  
*sem que ninguém soubesse*  
*- e nao importa-*  
*que eu debruçado no parapeito do alpendre*  
*via a terra preta do quintal*  
*e a galinha ciscando e bicando*  
*uma barata entre plantas*  
*e neste caso um dia-dois*  
*o de dentro e o de fora*  
*da sala*  
*um às minhas costas o outro*  
*diante dos olhos*  
*vazando um no outro*  
*através de meu corpo*  
*dias que se vazam agora ambos em pleno coração*

*de Buenos Aires*

*às quatro horas desta tarde*

*de 22 de maio de 1975*

*trinta anos depois.<sup>21</sup>*

[págs. 62, 64]

El día para Gullar no es uno solo, está lleno de muchos días y cada cosa en esos múltiples días tiene una velocidad propia y diferente a las demás. En el anterior fragmento se perciben varias velocidades: por un lado, la de Lucinha y su progresiva enfermedad durante el poema estrofas atrás dice: *-E esta mulher a tossir dentro de casa!*, y luego: *e o riso claro de Lucinha se embalando na rede/ com a morte já misturada/ na garganta*. Por otro lado la del día que él está viendo a través de la ventana entre *a galinha* y *a terra preta* y que son los de su niñez; entre el tiempo de la infancia que a veces es mítico y a veces histórico y el tiempo presente, con el que sucede lo mismo, transcurre el poema. Días diferentes en uno mismo y que solo son posibles a través del poeta, que los ve, los separa, los diferencia corporalmente. Luego, y quizás en la única alusión con fecha y nombre en todo el texto al momento de la escritura del poema, está el tiempo presente *em pleno coração de Buenos Aires*, donde por supuesto el día es diferente y su velocidad también.

La *quitanda* –tienda– surge como un lugar fundamental que construye una realidad simultánea a la externa y toma como figura central a Newton Ferreira, y de paso nos cuenta la historia del niño que observa, que atiende a estas imágenes. A medida que el poema avanza notamos el paso del tiempo y la agudeza de su mirada, de su reflexión:

*Não seria correto dizer*

*que a vida de Newton Ferreira*

*escorria ou se gastava*

*entre cofos de camarões, sacas de arroz*

---

<sup>21</sup> Muchos/ muchos días hay en un solo día/ porque las cosas mismas/ los componen/ con su carne (o hierro/ como se llama esa/ materia-tiempo/ sucia o/ no). (...)Y era día/ como era día aquel/ día/ en la sala de nuestra casa/ la mesa con el mantel las sillas el/ piso muy usado/ y la risa clara de Lucinha meciéndose en la hamaca/ con la muerte ya mezclada/ en la garganta/ sin que nadie supiera/ -y no importa-/ que yo asomado a la ventana del jardín/ veía la tierra negra de la huerta/ y la gallina escarbando y picoteando/ una cucaracha entre plantas/ y en este caso un día-dos/ lo de adentro y lo de afuera/ de la sala/ uno a mis espaldas el otro/ delante de los ojos/ vertiéndose uno en el otro/ a través de mi cuerpo/ días que se vierten ahora ambos en pleno corazón/ de Buenos Aires/ a las cuatro de esta tarde/ del 22 de mayo de 1975/ treinta años después (págs. 61, 63, 65).

*e paneiros de farinha-d'água  
naquela sua quitanda  
na esquina da Rua dos Afogados  
com a Rua da Alegria.*

*Não seria correto porque  
se alguém chegasse lá  
por volta das 3 da tarde (hora  
de pouco movimento) –ele meio debruçado  
no balcão lendo X-9 –  
veria que tudo estava parado  
na mesma imobilidade branca  
do fubá dentro do depósito  
e das prateleiras cheias de latas e garrafas  
e do balcão com a balança Filizola  
tudo  
sobre o chão de mosaico verde e branco  
como uma plataforma da tarde.<sup>22</sup>*

[págs. 102, 104]

Newton Ferreira, el padre de Ferreira Gullar, es uno de los personajes centrales del poema. Es nombrado varias veces; en un fragmento posterior Newton Ferreira ha desaparecido de la tierra y Gullar escribe: *Mas de Newton Ferreira, ex-/ center-forward da seleção maranhense, / que dez vezes faliu/ e que era conhecido de todos na zona do comércio/ não há nenhum traço/ naquele chão de mosaico verde e branco/ (inutilmente o buscarás também/ na sessão desta noite do poeira/ A cidade no entanto poderás vê-la do alto praticamente a mesma/ com suas ruas e praças/ por onde ele caminhava<sup>23</sup>.*

La ciudad sigue en marcha, las calles, las velocidades, todo sigue pasando así Newton Ferreira ya no esté más. La realidad maravillosa de este fragmento deja ver que los habitantes, al igual que

---

<sup>22</sup> No sería correcto decir/ que la vida de Newton Ferreira/ se deslizaba o se gastaba/ entre cestas de camarones, bolsas de arroz/ y canastas de harina/ en aquel almacén suyo/ de la esquina de la calle de los Ahogados/ con la calle de la Alegria./ No sería correcto porque/ si alguien llegará allá/ alrededor de las 3 de la tarde (hora/ de poco movimiento) -él medio recostado/ en el mostrador leyendo X-9-/ vería que todo estaba detenido/ en la misma inmovilidad blanca/ de harina de maíz dentro del depósito/ y de las estanterías llenas de latas y botellas/ y del mostrador con la balanza Filizola/ todo/ sobre el piso de mosaico verde y blanco/ como una plataforma de la tarde (págs. 103, 105)

<sup>23</sup> Pero de Newton Ferreira ex/center-forward de la selección maranhense/ que diez veces se fundió/ y que era conocido por todos en la zona del comercio,/ no hay ningún rastro/ en aquel piso de mosaico verde y blanco/ (inútilmente lo buscarás también/ en la sesión de esta noche del cine pulguiento)/ A la ciudad sin embargo podrás verla desde lo alto prácticamente idéntica/ con sus calles y plazas/ por donde él caminaba.

todas las cosas, algún día desaparecerán de la tierra, pero sobre todo, que en el relato autobiográfico Newton Ferreira, el padre, ya no existe.

Mientras tanto perdura esa ciudad, la ciudad del poeta, que en el momento de la escritura no es ya suya sino a través de este poema, y la velocidad de cada cosa, la velocidad de la misma muerte: *tendo cada coisa uma velocidade/ (a do melado/ escura, clara/ a da água/ a derramar-se)/ cada coisa se afastava/ desigualmente/ de sua possível eternidade.*<sup>24</sup> En un fragmento posterior el poeta vuelve al almacén de Newton Ferreira para decir : *Na quitanda/ o tempo não flui/ antes se amontoa/ em barras de sabão Martins*<sup>25</sup>. La tienda está inmersa dentro del complejo urbano de túneles y avenidas y depósitos y familias y objetos y ruido, y al mismo tiempo está evocada en el silencio interior de Newton Ferreira leyendo historietas de gangsters norteamericanos.

La *quitanda* resulta ser un espacio donde el tiempo transcurre diferente al del poema. Hay una especie de letargo, de lentitud y abstracción profunda, pero sigue siendo *uma quitanda*, un mundo que tiene otras velocidades, donde Ferreira ve a su padre; es el recuerdo del padre y el recuerdo de él mismo a través de su padre.

### **Locomotiva/ Locomotora**

Continuando esta relación vital con el padre, retrocedamos unos versos para mencionar el viaje en locomotora:

*locomotiva  
que vem como um paquiderme  
de aço  
tarda pesada  
maxilares cerrados cabeça zinando  
uma catedral que se move  
envolta em vapor  
bufando pânico  
prestes  
a explodir  
tchi tchi*

<sup>24</sup> Teniendo cada cosa una velocidad/ (la de la melaza/ oscura, clara/ la del agua/ derramándose)/ cada cosa se alejaba/ desigualmente/ de su posible eternidad.

<sup>25</sup> En la tienda/ el tiempo no fluye/ más bien se amontona/ en barras de jabón Martins.

trã trã trã  
 TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ  
 tchi tchi tchi tchi tchi  
 TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ TARÃ  
 (Para ser cantada com a música da  
 Bachiana N°2, Tocata,  
 de Villa-Lobos)

(...)

piiú! piiú piiú  
 no ar  
 piiú piiú piiú  
 adeus meu grupo escolar  
 adeus meu anzol de pescar  
 adeus menina que eu quis amar  
 que o trem me leva e nunca mais vai parar  
 VAARÃ VAARÃ VAARÃ VAARÃ  
 tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc  
 brisa branca brisa fria  
 cinzentura quase dia  
 IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ  
 tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc<sup>26</sup>  
 [págs. 52, 54]

Un primer acercamiento a la gran máquina locomotora, representación de un São Luís que se inicia en la modernidad y la tecnificación, el São Luís de la infancia de Ferreira. Las onomatopeyas inundan el poema, aparecen todos los sonidos de la locomotora andando. Y la música de Villa-Lobos sugerida entre los paréntesis guarda relación precisa con los sonidos descritos en el poema. Esta interacción propone una relación nueva, diferente con el poema mismo, con la música que es una orquesta de sonidos rurales y mecánicos. Luego de continuar con las onomatopeyas hay una especie de rimas, rondas, porque *o trem me leva e nunca mais vai*

<sup>26</sup> locomotora/ que viene como un paquidermo/ de acero/ tarda pesada/ maxilares crispados cabeza zumbando/ una catedral que se mueve/ envuelta en vapor/ bufando pánico/ a punto/ de explotar/ chi chi/ tran tran tran/ TARÁN TARÁN TARÁN TARÁN/ chi chi chi chi chi/ TARÁN TARÁN TARÁN TARÁN TARÁN TARÁN/ (para ser cantada con la música de la/ Bachiana N°2, Tocata,/ de Villa-Lobos) (...) piiú piiú piiú/ volar/ piiú/ piiú/ piiú/ adiós mi tiempo de escolar/ adiós mi anzuelo de pescar/ adiós a la niña que quise amar/ que el tren me lleva y nunca más va a parar/ VAARÃ VAARÃ VAARÃ VAARÃ/ tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc/ brisa blanca brisa fría/ alborada casi día/ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ IUÍ/ tuc tchuc tuc tchuc tuc tchuc (págs. 53, 55).

*parar* y continúa la despedida, el ruido del tren, a través de la onomatopeya podemos ver el tren pasando por las páginas.

Después de este primer acercamiento aparecen versos pareados que cuentan el viaje en compañía del padre:

*saímos de casa às quatro  
com as luzes da rua acesas*

*meu pai levava a maleta  
eu levava uma sacola*

*rumamos por Afogados  
outras ladeiras e ruas*

*o que pra ele era rotina  
para mim era aventura*

*quando chegamos à gare  
o trem realmente estava*

*ali parado esperando  
muito comprido e chiava*

*entramos no carro os dois  
eu entre alegre e assustado*

*meu pai (que já não existe)  
me fez sentar ao seu lado*

*talvez mais feliz que eu  
por me levar na viagem*

*meu pai (que já não existe)  
sorria, os olhos brilhando<sup>27</sup>*

---

<sup>27</sup> salimos a eso de las cuatro/ los faroles encendidos// mi padre con la maleta/ yo llevaba una bolsa// tomamos por calle Ahogados/ otras calles y repechos// lo que para él era rutina/ para mí era aventura// al llegar a la estación/ el tren realmente estaba// allí parado esperando/ muy largo y chirriaba// entramos al vagón los dos/ yo entre alegre y asustado// mi padre (que ya no existe)/ me hizo sentar a su lado// tal vez más feliz que yo/ por llevarme a mí de viaje// mi padre (que ya no existe)/ sonreía con los ojos brillando (págs. 55, 57).

[págs. 54, 56]

El tiempo pasado y el tiempo presente están siempre en diálogo. Hay una conciencia permanente del presente que corresponde al momento de escritura del poema. Sin embargo, en esta sección de la locomotora conviven dos tiempos pasados: por un lado el tiempo que corresponde a su recuerdo de niño viajando en tren y la experiencia física del viaje, y por otro lado el tiempo que corresponde a la mención de la muerte de su padre: *meu pai (que já não existe)* –mi padre (que ya no existe)– y que resulta ser fundamental para activar los recuerdos del poeta.

En esta sección el poeta alterna versos pareados, rimas, rondas, versos más largos, onomatopeyas y una métrica más organizada, clara y posible de identificar, a diferencia de otras partes del poema.

Hay sitios específicos que nos permiten ver el recorrido de la locomotora, un territorio rural, relacionado con el nordeste brasileiro, una cartografía de la infancia y de un Brasil a mediados del siglo xx que está presente en la locomotora. Los sonidos y la Bachiana que debemos escuchar con esta sección, recogen toda esta experiencia novedosa y lo que significaba viajar en tren en esta época en Brasil.

Finalmente, Ferreira cierra esta sección con un juego de palabras que forma un sitio propio denominado: *Vale-Quem-Tem*, cargado de un sentido crítico que aprovecha a través de la repetición y la relación lógica su máximo sentido, porque *nada vale quem não tem*:

*vale quem tem*  
       *vale quem tem*  
*vale quem tem*  
       *nada vale*  
*quem não tem*  
       *nada não vale*  
*nada vale*  
       *quem nada*  
*tem*  
*neste vale*  
       *nada*  
       *vale*  
       *nada*

*vale*  
*quem*  
*não*  
*tem*  
*nada*  
*no*  
*v*  
*a*  
*l*  
*l*  
*e*  
 ¡TCHIBUM!!!<sup>28</sup>  
 [pág. 60]

### **Corpo/ Cuerpo**

Dentro del poema se abre otra sección dedicada a dibujar el cuerpo, un cuerpo que poco a poco se convierte en la misma ciudad. Un cuerpo que se desarrolla como una estructura física, histórica y sensible.

La experiencia concreta no solo parte de los objetos, la experiencia concreta cotidiana parte del cuerpo como eje central del poema. Un cuerpo gastado, sometido al exilio y envuelto en el vértigo propio de su condición de destierro, pero también el cuerpo del niño, del hombre que reflexiona y está atento a todos sus cambios físicos y a sus experiencias con otros cuerpos, y que aparece como otros tópicos del poema a través de una pregunta:

*Do corpo. Mas que é o corpo?*  
*Meu corpo feito de carne e de osso.*  
*Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,*  
*flexível armação que me sustenta no espaço*  
*que não me deixa desabar como um saco*  
*vazio*  
*que guarda as vísceras todas*  
*funcionando*  
*como retortas e tubos*  
*fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento*

---

<sup>28</sup> vale quien tiene/ vale quien tiene/ vale quien tiene/ nada vale/ quien no tiene/ nada no vale/ nada vale/ quien nada/ tiene/ en este valle/ nada/ vale/ nada/ vale/ quien/ no/ tiene/ nada/ en el/ v/ a/ l/ l/ e/ ¡CHIBUM!!! (pág. 61)

*e as palavras  
e as mentiras*<sup>29</sup>

[págn. 38]

Hay un esfuerzo por presentar las funciones del cuerpo, por caracterizarlo, dividirlo en sus dimensiones, pero al mismo tiempo éste no puede ser dividido y está totalmente conectado con todo lo que sucede en la ciudad. La descripción física que abre la pregunta es general, Ferreira se acerca de lo general a lo particular y así se va ubicando él mismo, apareciendo poco a poco en el poema como Ferreira Gullar, compuesto de tal manera que no se puede desplomar fácilmente, y su sangre lo recorre de tal forma que puede asumir los pensamientos, las palabras y las mentiras. En este punto Ferreira ya nos tiene acostumbrados a asumir su variación de términos que aparentemente resultan inconexos y que luego reaparecen como señales de humo en varias partes del texto y que resultan tener un solo foco y justificar una única idea.

Más adelante aparece el cuerpo, su cuerpo descrito, vamos de lo plural a lo singular, de la voz colectiva a la voz personal, una representación de las características generales que luego resultan ser específicas y sólo de él. Hace una lista con todas sus partes, sus medidas, sus inquietudes, así podemos ver la “expresividad de la carne” (Bianchi, 6). En el cuerpo están las visiones del mismo lenguaje, el cuerpo del *Poema Sujo* permite establecer relaciones con la ciudad, con la palabra, con los otros cuerpos, con la galaxia y con la memoria a través de los olores, el *barulho*, las microhistorias y todos los sentidos atentos:

*Meu corpo  
que deitado na cama vejo  
como um objeto no espaço  
que mede 1,70 m  
e que sou eu: essa coisa  
deitada  
barriga pernas e pés  
com cinco dedos cada um (por que  
não seis?)  
joelhos e tornozelos*

<sup>29</sup> Del cuerpo. ¿Pero qué es el cuerpo?/ Mi cuerpo hecho de carne y hueso/ Ese hueso que no veo, maxilares, costillas,/ flexible armazón que me sustenta en el espacio/ que no me deja desplomar como una bolsa/ vacía/ que guarda todas las vísceras/ funcionando/ como retortas y tubos/ haciendo la sangre que hace la carne y el pensamiento/ y las palabras/ y las mentiras (pág. 39).

*para mover-se  
sentar-se levantar-  
se*

*meu corpo de 1,70 m que é meu tamanho no mundo  
meu corpo feito de água  
e cinza  
que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio,  
e me sentir misturado  
a toda essa massa de hidrogênio e hélio  
que se desintegra e reintegra  
sem se saber pra quê*

(...)

*meu corpo galáxia aberto a tudo cheio  
de tudo como um monturo  
de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias  
sambas e frevos azuis<sup>30</sup>*

[págn. 40, 42]

La exploración y consciencia de su cuerpo y sus movimientos, desplazamientos, altura, tamaño, etc., se ven reflejadas en la palabra poética que expone esta necesidad de caracterización propia del cuerpo, y de los sitios que ese cuerpo frecuenta. La ciudad se mezcla con el cuerpo y agudiza la distancia física y espacial que representa el exilio y el tiempo de escritura del poema. El cuerpo-ciudad va apareciendo con mayor claridad a través de los objetos de la ciudad basural: trapos sucios, latas viejas, colchones, llenan el cuerpo del poeta, no están fuera de él, están dentro, lo albergan, él no es solo un transeúnte, es una posibilidad de contenido de objetos corrientes.

Unos versos más adelante, a través de una alegoría del tiempo y el corazón, el poeta vuelve al tiempo presente en el que escribe el poema. Este trato constante con su presente es fundamental para pensar que su escritura está totalmente permeada por el exilio como motor de impulso del poema. La escritura como signo de libertad, tema que desarrollaré en el siguiente capítulo:

---

<sup>30</sup> Mi cuerpo/ que acostado en la cama veo/ como un objeto en el espacio/ que mide 1,70 m./ y que soy yo: esa cosa/ acostada/ vientre piernas y pies/ con cinco dedos cada uno (¿por qué/ no seis?)/ rodillas y tobillos/ para moverse/ sentarse/ levantarse/ mi cuerpo de 1,70 m que es mi tamaño en el mundo/ mi cuerpo hecho de agua/ y ceniza/ que me hace mirar Andrómeda, Sirius, Mercurio/ y sentirme mezclado/ a toda esa masa de hidrógeno y helio/ que se desintegra y reintegra/ sin saber para qué/ (...) mi cuerpo-galaxia abierto a todo lleno/ de todo como un basural/ de trapos sucios latas viejas colchones usados sinfonías/ sambas y frevos azules (págs. 41, 43)

*pulsando há 45 anos*  
*esse coração oculto*  
*pulsando no meio da noite, da neve, da chuva*  
*debaixo da capa, do paletó, da camisa*  
*debaixo da pele, da carne*<sup>31</sup>  
 [pág. 44]

El cuerpo es nombrado a través de la ubicación de su nacimiento: *nascido porta-e-janela da Rua dos Prazeres* –nacido en una casita de la calle de los Placeres–, a través de la historia que recorre ese cuerpo en el mundo, a través de su propio universo *maranhense sanluisense* espacial, un cuerpo que también está configurado por su ascendencia *ferreireense newtoniense alzireense*:

*Mas sobretudo meu*  
*corpo*  
*nordestino*  
*mais que isso*  
*maranhense*  
*mais que isso*  
*sanluisense*  
*mais que isso*  
*ferreireense*  
*newtoniense*  
*alzireense*  
*meu corpo nascido porta-e-janela da Rua dos Prazeres*<sup>32</sup>  
 [pág. 44]

Ferreira ha nombrado de muchas formas la ciudad, el cuerpo, el quintal. El mundo del exilio está lleno de nombres que abren puentes de comunicación entre la voz que huye del destierro y la voz que engancha sus recuerdos al poema, abre puentes entre sus visiones y sus realidades, y está en el camino de ofrecernos un mapa con muchas descripciones y apariciones de São Luís.

Finalmente la ciudad se funde con el cuerpo, y Ferreira reitera esta idea de que una cosa está en la otra. Se presenta el fluir del agua como un tiempo de vértigo, de pensamientos y experiencias vividas, muestra la tensión entre lo sucio y lo bello, lo claro y lo oscuro. Y aunque el poeta se

<sup>31</sup> latiendo hace 45 años/ este corazón oculto/ latiendo en medio de la noche, de la nieve, de la lluvia/ debajo del impermeable, del saco, de la camisa/ debajo de la piel, de la carne (...) (pág. 45).

<sup>32</sup> Pero sobre todo mi/ cuerpo/ nordestino/ más que eso/ maranhense/ más que eso/ sanluisense/ más que eso/ ferreireense/ newtoniense/ alzireense/ mi cuerpo nacido en una casita en la calle de los Placeres (pág. 45).

ubica en la ciudad del pasado *-me vejo em rostos antigos-*, interioriza la ciudad de tal manera que se funde con ella, y está en ella de una manera diferente a como lo había estado hasta ahora:

*Desabam as águas servidas*  
*me arrastam por teus esgotos*  
*de paletó e gravata*  
*Me levanto em teus espelhos*  
*me vejo em rostos antigos*  
*te vejo em meus tantos rostos*  
*tidos perdidos partidos*  
*refletido*  
*irrefletido*  
*e as margaridas vermelhas*  
*que sobre o tanque pendiam:*  
*desce profundo*  
*o relâmpago de tuas águas numa*  
*vertigem de vozes brancas ecos de leite*  
*de cuspo morno no membro*  
*o corpo que busca o corpo<sup>33</sup>*  
*[págn. 116]*

El cuerpo que interactúa con los elementos de la ciudad está inmiscuido, absorbido por la ciudad, como una forma de representarse, de restablecer este canal roto con su país y con él mismo. Ferreira intenta reconstruirse desde su ciudad y su cuerpo, que ya son lo mismo en este punto.

*agora*  
*no abismo dos cheiros*  
*que se desatam na minha*  
*carne na tua, cidade*  
*que me envenenas de ti,*  
*que me arrastas pela treva*  
*me atordoas de jasmim*  
*que de saliva me molhas me atochas*  
*num cu*  
*rijo me fazes*

---

<sup>33</sup> Se precipitan las aguas servidas/ me arrastran por tus cloacas/ de saco y corbata/ Me levanto en tus espejos/ me veo en rostros antiguos/ te veo en mis tantos rostros/ habidos perdidos partidos/ reflejado/ irreflejado/ y las margaritas rojas/ que sobre el estanque pendían:/ descendiendo profundo/ el relámpago de tus aguas en un/ vértigo de voces blancas ecos de leche/ de baba tibia en el miembro/ el cuerpo que busca el cuerpo (pág. 117).

*delirar me sujás  
de merda e explodo o meu sonho  
em merda.<sup>34</sup>  
[pág. 120]*

Varios elementos mencionados durante este capítulo se reúnen en el anterior fragmento. Por un lado, el cuerpo continúa interactuando con la ciudad, deambula entre todas sus características sucias, olorosas, podridas. La carne se vuelve un motivo de expresión de todas las sensaciones que atraviesan la escritura, de alguna manera logra captar las sensaciones y manifestarlas en su interacción ciudad-cuerpo. Por otro lado está la oscuridad permanente por la que el cuerpo es arrastrado, y en la que siempre se está reconociendo. Además, irrumpe la imagen chocante de la mierda y el *cu* que viene y va por el poema, que explora sensaciones renovadoras y de extrañamiento en la poesía, y que tiene relación fundamental con el momento de escritura del poema en una actitud crítica frente a la realidad en donde el cuerpo se posiciona como histórico, rebelde, y con memoria.

### **A noite/ La noche**

Otro tópico central del *Poema Sujo* es la noche, que tiene relación con la oscuridad y la luz, y que permite entender la velocidad y el tiempo como maneras de ser de la noche. Pero la noche también se une con el cuerpo y la ciudad, y no es posible comprenderla sin haber captado los otros ítems:

*Numa noite há muitas noites  
mas de modo diferente  
de como há dias  
no dia  
(especialmente nos bairros  
onde a luz é pouca)  
porque de noite  
todos os fatos são pardos  
e a natureza fecha  
os olhos coloridos  
guarda seus bichos*

---

<sup>34</sup> Ahora/ en el abismo de los olores/ que se desatan en mi/ carne en la tuya, ciudad/ que me envenenas de ti,/ que me arrastras por la oscuridad/ que me aturdís de jazmín/ que de saliva me mojas, me entierras/ en un culo/ rígido me haces/ delirar me ensucias/ de mierda y exploto mi sueño/ en mierda (pág. 121).

*entre as pernas, põe as aves dentro dos frutos  
e imobiliza todas as águas<sup>35</sup>*  
[págn. 70]

Las primeras estrofas del fragmento anterior retoman la oposición entre la oscuridad y la luz como fenómenos visuales, que aquí están siendo representadas por la noche y el día. Este hecho de que las noches contienen muchas noches se irá desglosando a lo largo del poema, y es paralelo al hecho de las diferentes velocidades en un día. Como hay diferentes noches en una sola, hay diferentes velocidades en una ciudad; cada noche contiene sus noches, y sus velocidades.

En el poema es recurrente la mención a los barrios populares, la clase obrera, y las condiciones materiales de los hombres en estos espacios sociales. Este fragmento habla de los barrios donde la luz es poca, y el paso de la noche es registrado de otra manera, más difícil y distinta. Es importante señalar que en la belleza de estas líneas los animales y los hombres son formas de señalar el cambio, a través de ellos se puede dar cuenta del paso de la noche:

*E assim as muitas noites  
parecem uma só  
ou no máximo duas:  
sendo a outra  
a noite de dentro de casa  
iluminada a luz elétrica  
A noite adormece as galinhas  
e põe a funcionar os cinemas  
aciona  
os programas de rádio, provoca  
discussões à mesa do jantar, excessos  
entre jovens que se beijam e se esfregam<sup>36</sup>*  
[pág. 70]

<sup>35</sup> En una noche hay muchas noches/ pero de un modo diferente/ de como hay días/ en el día/ (especialmente en los barrios/ donde la luz es poca)/ porque de noche/ todos los actos son pardos/ y la naturaleza cierra/ los ojos de colores/ guarda sus animales/ entre los muslos, pone las aves dentro de los frutos/ e inmoviliza todas las aguas (pág. 71).

<sup>36</sup> Y así las muchas noches/ parecen una sola/ o a lo sumo dos:/ siendo la otra/ la noche de dentro de casa/ iluminada con luz eléctrica/ La noche adormece las gallinas/ y pone a funcionar los cines/ acciona/ los programas de radio, provoca/ discusiones a la hora de la cena, excesos/ entre jóvenes que se besan y se refriegan (pág. 71).

La diferenciación de las noches tiene que ver con el espacio; la noche colectiva en la ciudad es diferente a la noche que existe al interior de la casa, no solo por la luz eléctrica, también por lo que al interior de la casa pasa, la velocidad es diferente. Los versos finales de esta estrofa describen lo que la noche genera: por un lado las gallinas como una representación cercana al campo, mientras que el cine y la radio son manifestaciones totalmente urbanas de la noche en estos sitios. Pero también la noche genera discusiones y besos apasionados, entre la vida cotidiana de las personas se sumerge la noche haciéndolas actuar diferente.

Por un momento la noche parece equipararse a la oscuridad y al polvo, pero se irá revelando diferente; aunque en un principio es sombría, tiene muchas formas de ir apareciendo:

*De noite, como  
a luz é pouca,  
a gente tem a impressão  
de que o tempo não passa  
ou pelo menos não escorre*

*como escorre de dia:*

*(...)*

*Como se o tempo  
durante a noite  
ficasse parado junto  
com a escuridão e o cisco<sup>37</sup>*

[págs. 72, 74]

La oscuridad no es el tiempo, pero la noche que tiene esta propiedad es tiempo, entonces existe una relación entre noche-tiempo-oscuridad. En los siguientes versos aparece un nuevo elemento que ayuda a resolver esa relación:

*A noite nos faz crer  
(dada a pouca luz)  
que o tempo é um troço  
auditivo.  
Concluídos os afazeres noturnos  
(que encheram a casa de rumores,  
inclusive as últimas conversas no quarto)*

---

<sup>37</sup> De noche, como/ la luz es poca,/ la gente tiene la impresión/ de que el tiempo no pasa/ o por lo menos no se escurre/ como escurre de día:/ (...)/ Como si el tiempo/ durante la noche/ se quietara junto/ a la oscuridad y el polvo (págs. 73, 75).

*quando enfim a família inteira dorme,-  
o tempo se torna um fenômeno  
meramente químico  
que não perturba  
(antes  
propicia)  
o sono.<sup>38</sup>*

[págs. 74, 76]

El tiempo en la noche es auditivo, la oscuridad le otorga sonido al tiempo, por lo menos es su única manera de registrarlo. Justo después de estos versos aparece entre paréntesis el sonido, el rumor y las voces de las conversaciones, como producto de este registro auditivo. Pero finalmente ese tiempo muta y termina siendo un fenómeno químico, el tiempo con sus propiedades físicas que siguen estando en función de la noche, porque propician el sueño. Y nuevamente, a través del sueño, un estado propio del organismo humano, todas las formas de la noche recaen en el cuerpo.

El siguiente fragmento construye la noche y el inicio del día. La inmovilidad de la Vía Láctea y el tiempo en el que todos duermen hacen creer que este será un estado permanente y que el tiempo se detuvo y ahí quedó estático todo el universo, pero apenas reinicia el movimiento el tiempo vuelve a medirse en los objetos mínimos que inauguran el día –*em todas as torneiras da cidade/ a manhã está prestes a jorrar*–:

*Não obstante,  
alguém que venha da rua  
-tendo caminhado sob a fantástica imobilidade  
da Via-Láctea-  
pode ter a impressão,  
diante daqueles corpos adormecidos,  
de que o universo morreu  
(quando de fato  
em todas as torneiras da cidade  
a manhã está prestes a jorrar)<sup>39</sup>*

<sup>38</sup> La noche nos hace creer/ (dada la poca luz)/ que el tiempo es una cosa/ auditiva./ Concluidos los quehaceres nocturnos/ (que llenaron la casa de rumores,/ inclusive las últimas conversaciones en el cuarto)/ cuando al fin toda la familia duerme, -/ el tiempo se vuelve un fenómeno/ meramente químico/ que no molesta/ (más bien/ propicia)/ el sueño (págs. 75, 77).

[pág. 76]

### **Al final**

En una entrevista<sup>40</sup> Ferreira cuenta que la fuerza vital que lo había acompañado durante los meses de escritura del poema se había ido y no sabía como concluirlo. Ante esta imposibilidad recordó una frase que estuvo leyendo durante su exilio en Chile: *a folha de árvor é particular e é universal*. Esta frase detonó los siguientes versos:

*O homem está na cidade  
como uma coisa está em outra  
e a cidade está no homem  
que está em outra cidade<sup>41</sup>*

[págs. 142, 144]

Este cuarteto resume de cierta forma el pensamiento contenido en el *Poema Sujo*. Por un lado, los dos primeros versos afirman la condición de las cosas contenidas en otras, y específicamente en la ciudad, la ciudad de São Luís que fue la ciudad de infancia del poeta y que es la ciudad del *Poema Sujo*. Por otro lado, los versos siguientes parecen oponerse a esa primera afirmación, hablan desde un espacio más íntimo, nuevamente Ferreira va de lo colectivo a lo particular, a la situación de destierro a la que constantemente hace referencia en el poema:

*a cidade está no homem  
mas não da mesma maneira  
que um pássaro está numa árvore  
não da mesma maneira que um pássaro  
(a imagem dele)  
está/va na água  
e nem da mesma maneira  
que o susto do pássaro  
está no pássaro que eu escrevo*

---

<sup>39</sup> No obstante,/ alguien que venga de la calle/ -habiendo caminado bajo la fantástica inmovilidad/ de la Vía-Láctea-/ puede tener la impresión,/ ante aquellos cuerpos dormidos,/ de que el universo murió/ (cuando de hecho/ en todos los grifos de la ciudad/ la mañana está a punto de chorrear) (pág. 77).

<sup>40</sup> "Poema Sujo 40 Anos Depois - Esquenta Mantiqueira" 2015 em São Paulo. <https://youtu.be/iFjWGokQRa0>

<sup>41</sup> El hombre está en la ciudad/ como una cosa está en otra/ y la ciudad está en el hombre/ que está en otra ciudad (págs. 143, 145).

*a cidade está no homem  
quase como a árvore voa  
no pássaro que a deixa*

*cada coisa está em outra  
de sua própria maneira  
e de maneira distinta  
de como está em si mesma*

*a cidade não está no homem  
do mesmo modo que em suas  
quitandas praças e ruas<sup>42</sup>  
[págs. 144, 146]*

Las cosas mínimas que construyen la memoria de la historia de un hombre tienen tiempos diferentes, y no son solo recuerdos de infancia o juventud, son la historia presente, son la historia de las palabras, de la palabra “pájaro” imposible de retener y que tiene su propio vuelo, son las microhistorias innumerables del *Poema Sujo* que van en velocidades diferentes y que ocupan un lugar en la noche de Maranhão muy distinta a la noche en Buenos Aires en 1973.

Los espacios que el poeta recorre y reconoce, manifestaciones de un espacio externo e interno, de una voz colectiva y personal, están atravesados por la noche, el día, el cuerpo, la ciudad, la velocidad y el paso del tiempo. Todo esto está guardado dentro de él, el poema es una totalidad de recuerdos y espacios que habitó, que habita y que continúa habitando con las palabras.

Es un viaje temporal de resistencia, es una manera de hacerle frente al desgaste, al silencio y sobre todo al exilio. Pero también es un viaje sin tiempo, porque las palabras se desbordan por décadas de la historia de Brasil, o de Latinoamérica, de muchas épocas del mundo, de hombres comunes y corrientes y de cosas que pasan por la vida a las cuales se les escucha el tiempo. Es un viaje del cuerpo que es la misma ciudad y que en la resistencia es lo único que el poeta puede hacer: cantar.

---

<sup>42</sup> la ciudad está en el hombre/ pero no de la misma manera/ en que un pájaro está en un árbol/ no de la misma manera en que un pájaro/ (la imagen de él)/ esta/ba en el agua/ y tampoco de la misma manera/ que el susto del pájaro/ está en el pájaro que yo escribo// la ciudad está en el hombre/ casi como el árbol vuela/ en el pájaro que lo deja// cada cosa está en otra/ a su manera/ y de manera distinta/ de como está en sí misma// la ciudad no está en el hombre/ del mismo modo que en sus/ almacenes plazas y calles (págs. 145, 147).

## El poeta como un explorador de libertad

*...a criação literaria, sem ser original em termos absolutos, não se pode realizar segundo ditámenes imposto são escritor. A liberdade é condição primeira para o exercício da literatura.*<sup>43</sup>

Ferreira Gullar, *Sobre arte Sobre poesía (Uma luz do chão)*, 2006.

Hasta este punto está claro que Ferreira escribió en condiciones adversas, creó un poema de larga extensión y grandes alcances en su vida y en la memoria colectiva de Brasil y el mundo de las letras. Como resultado de una vida de rebelión artística y política nació el *Poema Sujo*. La historia hasta aquí contada del poema y el intento de lectura de este mismo es la historia de un explorador, en este caso un explorador de la libertad.

La exploración definida como: inquietud y búsqueda permanente es el trazo que caracteriza a Ferreira. Su obra es imposible de separar de su vida, es la muestra de un camino de exploración intensa y exhaustiva que lo convierte en uno de los grandes poetas brasileros, yendo al máximo de sus facultades artísticas para hablar de las cosas pertenecientes a la sensibilidad humana.

“Cada gran poeta es como un explorador que se interna en regiones desconocidas de la sensibilidad humana”<sup>44</sup>. Ferreira es uno de éstos, un explorador atado a la tierra, para quien la poesía tiene una correspondencia con la experiencia, con la vida humana, con la naturaleza. Dice Ferreira en su libro *Sobre arte sobre poesia (Uma luz do chão)*:

*Não, não há nenhuma poética universal: universal é a poesia, a vida mesma. Universal é o quintal da casa, cheio de plantas, explodindo verde no dia maranhense, longe de Paris,*

<sup>43</sup> ...la creación literaria, sin ser original en términos absolutos, no se puede realizar según dictámenes impuestos al escritor. La libertad es condición primera para el ejercicio de la literatura.

<sup>44</sup> Rojas Paz, P. (1937). "Pablo Neruda. La poesía y su inseguridad". *Nosotros* 2.19 (oct.), 121-134.

*de Londres, de Moscou. O frango que nasce e morre ali, entre as cercas de varas. O cheiro do galinheiro, a noite que passa arrastando bilhões de astros sobre nossa vida de pouca duração. (...) E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas; nas ruas de suburbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso quis eu fazer a minha poesia, dessa materia humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.*<sup>45</sup>

[pág. 142]

La poesía nace de la necesidad vital de la palabra, de la materia humilde, de las cosas simples, de las historias de cualquier persona, de las cosas y personas sin voz. Éste es uno de los rasgos más importantes de la poesía de este autor: lo cotidiano y popular –la materia común y corriente, el lenguaje popular y las crónicas versificadas– es el corazón del *Poema Sujo*.

Pero la exploración no sería nada si no estuviera cargada de aventura, y la aventura es el inicio de su búsqueda poética. La aventura es la que presiona al poeta a salir de Maranhão y conocer São Paulo para involucrarse en los movimientos artísticos de la época. Su exploración artística está marcada por las vanguardias y por el arte social desde sus inicios.

La mayor característica del explorador él mismo la resume bien: “Pode-se afirmar, portanto, que, levadas em conta as condicionantes histórico-culturais, o fator decisivo na criação literaria e artística é a personalidade do autor”<sup>46</sup> (Gullar 2006, 158). Su personalidad es fundamental frente a las modas artísticas que van y vienen, la intensidad de su voz poética define el punto de partida del escritor y su posición frente a las corrientes artísticas.

<sup>45</sup> No, no hay ninguna poética universal: universal es la poesía, la vida misma. Universal es el patio de la casa, lleno de plantas, explosión verde en un día marañense lejos de París, de Londres, de Moscú. El pollo que nace y muere ahí, entre las cercas. El olor del gallinero, la noche que pasa arrastrando billones de astros sobre nuestra vida de poca duración. (...) La historia humana no se desarrolla solo en los campos de batalla o en los gabinetes presidenciales. Ella también se desarrolla en los patios, entre plantas y gallinas; en las calles de los suburbios, en las casas de juego, en los prostíbulos, en los colegios, en las ruinas, en los amores de las esquinas. De eso quise hacer mi poesía, de lo mismo, de esa materia humilde y humillada, de esa vida oscura y agraviada, porque el canto no puede ser una traición a la vida, y solo es justo cantar si nuestro canto arrastra consigo las personas y las cosas que no tienen voz.

<sup>46</sup> Se puede afirmar, por lo tanto, que, tomadas en cuenta las condiciones histórico-culturales, el factor decisivo en la creación literaria y artística es la personalidad del autor.

El *Poema Sujo* es una compilación de su experiencia artística y de su experiencia de vida. Y la realización del poema es un camino de exploración del lenguaje en un contexto adverso, de censura y represión, llevadero y posible solo en la poesía. Una vez que encuentra el camino de expresión en esa rutina de violencia y persecución, el poeta llega al máximo posible de comunicación y logra que los lectores se sintonicen de manera profunda con las regiones sensibles que exploró, que pedían su regreso.

### **Exploración estética**

Este camino de decisiones voluntarias –algunas forzosas– y la personalidad del autor, que es determinante en la obra, llevan a la construcción del *Poema Sujo*, marcado por todas las experiencias estéticas anteriores a su realización.

Como consecuencia de un ambiente de guerra mundial, los años veinte en Europa fueron la expresión de una ola de movimientos artísticos que repudiaban y criticaban la guerra. Las vanguardias artísticas europeas que tomaban fuerza en los años veinte y treinta fueron posteriormente acogidas en algunos países latinoamericanos durante el periodo de la Guerra Fría, que afectaba directamente al continente y acentuaba al mismo tiempo las ideas fascistas de dictaduras militares, y las luchas civiles, campesinas, populares y/o guerrilleras, como sucedió en el Cono Sur.

Las vanguardias tuvieron desarrollo en Brasil a través de los movimientos concretista y neoconcretista, que fueron bastante populares y prolijos y que exigieron un tratamiento más radical e innovador del lenguaje poético (Ferraz de Paula, 21), hasta ese momento liderado por la Generación del 45, movimiento modernista que retomaba las formas tradicionales del soneto y los temas de la mitología clásica.

En 1952, Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Augusto de Campos organizaron en São Paulo el grupo concretista *Noigrandes*. En ese momento Ferreira estaba escribiendo su segundo libro de poesía, *A luta corporal*, publicado en 1954. El libro marcaba una transición entre la tradición poética de Carlos Drummond de Andrade, el mayor representante del modernismo brasileiro, y el grupo *Noigrandes*. Después de la publicación del libro, la vinculación del poeta al movimiento fue casi inmediata, participando en la primera exposición concretista en el Museo de Arte Moderno de São Paulo en 1956.

*A luta corporal* inicia con la serie “Os sete poemas portugueses” escrita con una métrica fija y matices simbolistas, en un tono muy cercano a la poesía modernista (Ferraz de Paula, 21), pero poco a poco va dando un giro con poemas como “As pêras” y “Galo, galo”. Finalmente *A luta corporal* desemboca en un extraño poema: “Roçzeiral”, que revela un carácter complejo en términos sintácticos, de sentido y de orden; la alteración del lenguaje y el desorden de significados buscan privilegiar la emoción vinculada al movimiento externo del poema y traducir de alguna manera lo que allí sucede (Brito, 17):

*Roçzeiral*

*INFIERNO*

*la fascinación se ejerce  
sobre mi vida. Ejerce  
como hoz que cercena  
como un arado rompiendo la extensión del silencio  
sexualizado.*

*No creo que tú seas menos que este manojo de  
contradicciones: los demonios huyeron,  
pero el hedor de sus hábitos, el perfume  
de su imaginación, el grajo real de los  
vientos intestinales  
permanecen sobre todo aquí, penetrados en todo aquí  
hasta el núcleo.  
Pero, en mi cuerpo,  
sustento la consistencia de los tejidos, estáis presentes,  
con vuestro olor caprino cáprico cárito  
Numeral.*

*PERO YO, NO OTRO, Y MI LENGUAJE ES LA REPRESENTACIÓN  
DE UNA DISCORDIA.*

*ENTRE LO QUE QUIERO Y LA RESISTENCIA DEL CUERPO.  
Y SI ES EN EL ODIO DONDE ELLA MEJOR SE ENCIENDE,  
EL ODIO NO DURA, Y SU LUZ SE PIERDE OTRA  
EN UN REGUERO SUICIDA*

*LUCHÉ PARA LIBERARTE  
yo-LENGUA,*

*PERO YO SOY LA FUERZA Y*

*LA CONTRAFUERZA,  
 PERO YO NO SOY LA FUERZA  
 NI LA CONTRAFUERZA  
 Y ES QUE NUNCA ME VI NI ME SÉ COMO UN RESIDUO CUALQUIERA  
 PARA MÁS ALLA DE UN CERRADO GESTO DE AIRE ARDIENTE  
 QUEMANDO EL LENGUAJE EN  
 SU COMIENZO  
 PORQUE HAY LO QUE FLORECE ENTRE  
 MIS PIES Y LO QUE ESTALLA  
 EN UN SUELO DE EXTREMO DESCONOCIMIENTO  
 PORQUE HAY FRUTOS ENDURECIENDO LA CARNE JUNTO  
 AL MAR DE LAS PALABRAS<sup>47</sup>*  
 [págs. 20, 21, 22]

El cambio en la ortografía de la palabra rosal –en portugués, *roseiral*– parece ser el origen del título. Una transformación de la palabra *roseiral* a *roçzeiral*. La invención de palabras y la deformación sintáctica es un juego de exploración del lenguaje. *A luta corporal* es un recorrido estético que permite cambios de sentido lógico en la construcción de los poemas para reinventar el lenguaje poético, para proponer nuevos temas y nuevos órdenes en la poesía y también para generar un vínculo con la realidad de los años cincuenta en Brasil.

*A luta corporal* puede ser tomado como un hito en esta exploración de libertad estética. Con éste y otros textos anteriores el orden del lenguaje está sujeto a nuevas formas de experimentar la palabra, que popularizan nuevos términos y que refrescan el movimiento artístico brasilero. Sin embargo, este tipo de experiencias estéticas no satisfacen a Ferreira y le resultan totalmente mecánicas; él mismo, junto con otros artistas divergentes, fundaron entonces el movimiento neoconcretista.

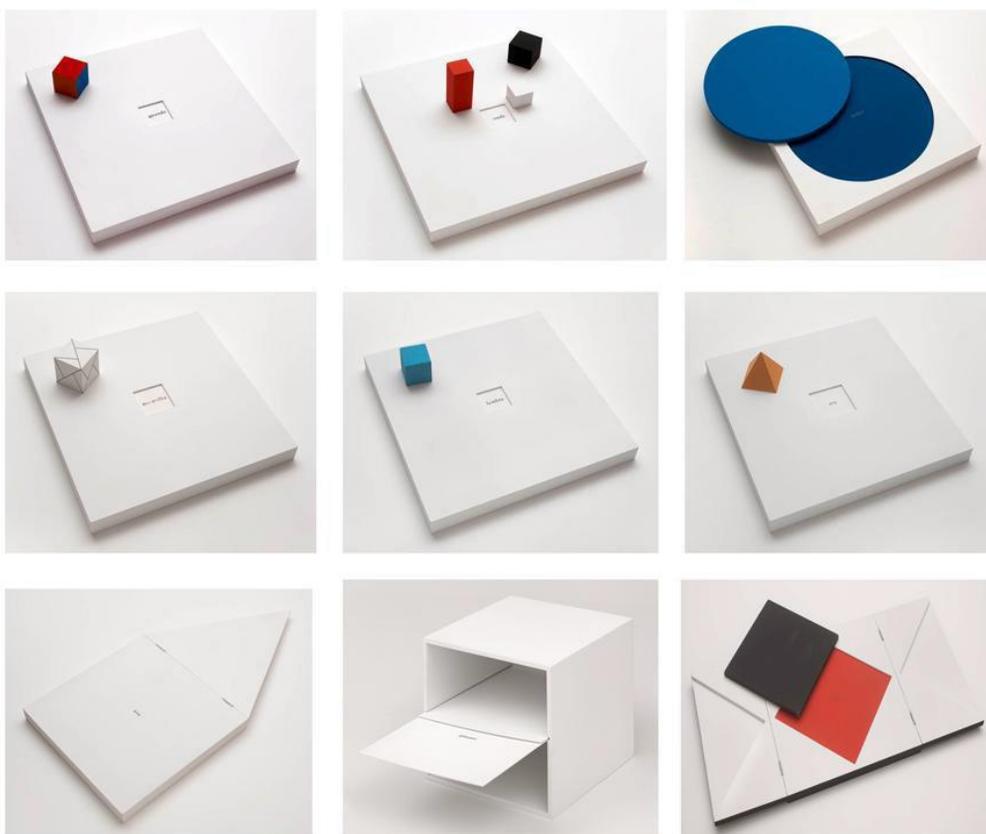
Apartándose del modelo concretista establecido, Ferreira organizó el “Manifiesto neoconcreto” y la “Teoría del no-objeto”, publicados durante la primera exposición de arte neoconcreto en 1959. En el “Manifiesto neoconcreto” se postula de una toma de posición crítica frente a la peligrosa fase de exacerbación racionalista a la que estaba siendo llevado el arte concreto. Y a partir de ahí nace el neoconcretismo como una necesidad de expresar la realidad del hombre moderno dentro

---

<sup>47</sup> *Todos te buscan*, Editorial Arte y Literatura 2004.

del lenguaje estructural de una nueva forma plástica, negando las actitudes científicas y positivistas en el arte e incorporando nuevas dimensiones verbales, creadas por el arte no figurativo constructivo.

El neoconcretismo privilegiaba el libro como objeto y no solo la página en blanco; en función de esta idea nace el libro-objeto y los poemas espaciales, una combinación de artes plásticas y poesía. El poema-objeto era fabricado en madera y obligaba al lector a "manosear" el poema, acercarse al poema físicamente y revisarlo, abrirlo hasta encontrar la palabra oculta en las placas de madera. La siguiente imagen tiene algunos de los tipos de poemas que se exponían en las galerías:



Uno de los poemas más célebres del movimiento neoconcreto es el *Poema enterrado*, una instalación poética que nunca pudo ser expuesta porque fracasó en el proceso de construcción,



Sin embargo, esta etapa finaliza cuando el Centro Popular de Cultura toma fuerza en Brasil y se inicia un periodo de activismo político que define el arte en el continente. Ferreira escribe en algunos ensayos<sup>48</sup> que:

*Tais tentativas, que ritualizavam a relação poema-leitor, tornavam cada vez mais tênue o vínculo da expressão poética com o mundo concreto, de todos, de que eu não desejava afastar-me. Assim, tendo eu chegado outra vez ao impasse (1960/1961), quando o processo social e político brasileiro devolveu-me de golpe à realidade, abandonei as experiências de vanguarda e engajei-me na luta política, através do Centro Popular de Cultura.*<sup>49</sup>

[pág. 150]

La escritura y su cercanía con la política y la realidad se vuelven más fuertes que antes. Ferreira necesita regresar a las formas poéticas anteriores a las vanguardias porque se impone a si mismo realizar una poesía popular, cercana a la voz del pueblo “Ao retomar, noutro nível, o contato com a realidade social, a partir de uma visão crítica de seus fundamentos, tornou-se-me necessário, como poeta, começar de novo. Voltei-me então para as formas poéticas rudimentares dos cantadores de feira e dos romances de cordel, que haviam fascinado a minha infância nordestina” [pág. 151].<sup>50</sup> Aunque el trabajo de concientización de masas y cultura popular apuntaba a la construcción de un proyecto socialista, la represión impedía la libre expresión y censuraba todo tipo de actos artísticos.

En este periodo de activismo artístico y político el poeta decidió retomar lecturas anteriores para volver a construir sus poemas. Apartándose de las vanguardias, exploró todos los estilos que pudo aprovechar para la nueva forma estética a la que quería llegar. La indagación permanente de nuevas líneas de escritura, que partían de su búsqueda interna para posicionarse dentro de la realidad nacional, fueron fundamentales para la construcción del *Poema Sujo*.

<sup>48</sup> *Sobre arte Sobre poesia (Uma luz do chão)*, 2006.

<sup>49</sup> Tales intentos, que ritualizaban la relación poema-lector, tornaban cada vez más tenue el vínculo de la expresión poética con el mundo concreto, de todos, del que yo no deseaba alejarme. Así, habiendo llegado al mismo impar (1960/1961), cuando el proceso social y político brasileiro me devolvió de golpe a la realidad, abandoné las experiencias de vanguardia y me comprometí en la lucha política, a través del Centro Popular de Cultura.

<sup>50</sup> Al retomar, en otro nivel, el contacto con la realidad social, a partir de una visión crítica de sus fundamentos, se me hizo necesario, como poeta, comenzar de nuevo. Regrese entonces a las formas poéticas rudimentarias de los trovadores de feria y de los romances de cordel, que habían fascinado mi infancia nordestina.

Posterior a la publicación del *Poema Sujo*, pero escrito con anterioridad, Ferreira compuso uno de los poemas más extraños de su obra: *Crimen na flora ou Ordem e Progresso*, un largo poema en prosa donde la muerte es el motivo de desarrollo del poema, pero no el único tema. La exploración extrema de la palabra queda expuesta en este poema que deja ver el grado de preguntas, juegos, angustias y emociones que tenía el poeta con el mismo lenguaje:

*Por la mañanita, las abejas iban a recoger el polen y mi hermana iba a recoger las flores: allí encontró el yelmo de loza entre las hierbas, pero, niña como era, pensó que se trataba de un pedazo de astro. Lo trajo y venía lleno de polen como una corola. Al verlo, juzgué que se trataba de una jícara de porcelana decorada que comenzase a convertirse en ostra o bien un fragmento de orinal imperial. Era un yelmo. Le expliqué que el yelmo y el humo son de la misma edad. Ella sonreía oyendo y, levantándose, puso dentro de él las flores que había dejado sobre la silla y lo colocó como un jarrón en el centro de la mesa. Había al lado un reloj despertador con sus agujas y sus números sobre la alba esfera de esmalte –una flor durable. El mejor lugar para un reloj –le dije– es en medio de un centro de azucenas.*

*Sólo una semana más tarde reparé que aquel yelmo era en verdad un cráneo –lo que quedaba del esqueleto de un hombre o, por lo menos, lo que de él se había hallado hasta entonces. Fui hasta el jardín, que queda al lado de la casa, y comencé una búsqueda minuciosa de los restos mortales del desconocido. El día era claro y la tierra del jardín estaba seca, apuñaleada por tallos marrones de rosadelfa, de violetas, de azucenas, hortensias, jazmines-clavo-de-difunto, lirios, romerillos,*

...

*Era todo visible. De rodillas en el suelo, blando y esquivo, buscaba con los dedos entre las flores caídas, espiando entre las flores paradas en el aire, planetarias, y cuyo sol*

*(oculto) bien podía ser aquella calavera de hueso<sup>51</sup>*

Las alusiones oníricas y los complejos niveles del relato dentro del mismo poema confunden al lector constantemente. Es imposible omitir la aparición en el título del lema “Orden y Progreso”, que preside la bandera brasilera que parece ser una alusión al modo de desarrollo positivista y científicista relacionado con la industrialización que vivían Brasil y el continente por esa época.

Más adelante el poema hace uso de diferentes figuras retóricas como las onomatopeyas, las anáforas, las aliteraciones, entre otras:

*Aproximando los dos ojos, para verificarlo  
mejor, percibí que dentro de él pulsaba alguna cosa;  
como un reloj. Procuré cómo abrirlo. En vano. Un  
reloj sin esfera me parecía algo demasiado extraño.  
Lo escuché, atentamente: tic tic tic tic tic tic tic tic  
tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic  
tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic  
tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic tic  
tic tic     ¡se paró!<sup>52</sup>*

Hay una cercanía entre este poema y el *Poema Sujo*; ambos son largos poemas con experimentos extraños y registros de aproximación al ejercicio de la escritura creativa. Es como si no existiera un borrador y el poeta nos entregara el poema tal cual salió, pero precisamente la intención es desordenar nuestro lenguaje, y proponer caminos diferentes para potenciar la palabra, para conocerla.

### **Y ahora... el *Poema Sujo***

La exploración estética de la que he hablado puede verse representada en el *Poema Sujo*. Y a esto se suma la característica particular de las condiciones de su escritura, es decir, que la doble vía de experimentación en relación a la libertad –en términos formales del mismo poema, y en términos sociales de resistencia ante la dictadura– solo potencia su capacidad de sensibilización y canto.

---

<sup>51</sup> *Todos te buscan*, 2004 (pág. 31).

<sup>52</sup> *Todos te buscan*, 2004 (pág. 32).

Por un lado, el poema responde a un orden cronológico que construye la historia de la infancia y juventud del poeta, con interrupciones temporales que incluyen reflexiones específicas sobre la vida en Brasil y sobre el momento de escritura del poema. Por otro lado, el experimento con las formas poéticas es muy amplio (como ya lo mencioné en el segundo capítulo). En términos estéticos hay una propuesta muy extensa sobre la exploración del lenguaje y la libertad de las formas para llegar a expresar las que él creía podían ser sus últimas palabras.

La libertad estética y el juego de experimentación es fundamental en la construcción del poema, hay un respeto a sus propias decisiones, hay influencias de todo tipo, el poema tiene una forma simple, no procede del mismo modo que en *Roczeiral* o en *Crimen na flora* pero sigue en esa idea de experimentación propia de la poesía de Ferreira.

Hay figuras poéticas de repetición en su gran mayoría *azul/ era o gato/ azul/ era o galo/ azul/ o cavalo/ azul/ teu cu*, o *Do corpo. Mas que é o corpo?/ Meu corpo feito de carne e de osso./ Esse osso que não vejo, maxilares, costelas*. Y también algunas de transformación del sentido de las cosas. Estas figuras, la apropiación de la literatura de cordel<sup>53</sup> y todas las microhistorias que aparecen en el poema, la cantidad de términos populares y la ausencia de puntuación en ciertas partes es un logro importante, porque el ritmo del poema impone su lectura.

El poeta es un explorador porque se arriesga en la indagación de los elementos, del significado de las palabras y busca el camino de libertad en la palabra y en la composición de éstas, que es su manera de soñar con Maranhão, con su infancia, con su padre que ya no existe, y que resulta ser su manera de regresar a Brasil.

La exploración de libertad no está sujeta solo a la forma estética, en esta posibilidad de representación surgen los temas que incendian el poema. El poema es un mapa del cuerpo que es la misma ciudad, y del tiempo, un mapa de la noche y el día, de la muerte y el sonido. El mapa es el de un explorador que en los caminos de su propio cuerpo, de su ciudad del recuerdo de su ciudad presente y ausente, de su velocidad y la de todas las cosas –incluso la de la muerte que le pisa los talones– está encontrando su libertad. No solo la de poder hablar secretamente con el

---

<sup>53</sup> La literatura de cordel es un tipo de poesía, originalmente oral, y después escrita en los llamados pliegos de cordel puestos en venta en tenderos de cuerdas, de ahí su nombre. *Vaqueros y cantantes*, 1939.

universo y versificar sus angustias, sino la de poder encontrar en el lenguaje el camino a su casa y a la vida.

El mapa del cuerpo que usa el explorador está habitado por hombres antiguos, por historias de los hombres que construyeron Brasil, de los hombres que habitaban estas tierras en un primer momento. Y por animales que hacen parte de este imaginario olfativo, sonoro, y llamativo, por que en cada objeto habita una especie de tiempo antiguo, cada cosa tiene su historia. Y esto es evidente en el fragmento extenso, sobre la historia de cómo eran los primeros habitantes de esa tierra hoy llamada Brasil, y como su único registro puede ser ese pájaro que cruza por todos los años, por toda la historia, el ve a los indígenas que alguna vez habitaron esas tierras de las que ahora es exiliado Ferreira.

El pájaro logra ser una imagen propia de la libertad, y no por el hecho de que tradicionalmente un pájaro puede representar esta idea, sino porque en este caso el pájaro en si mismo contiene todos los secretos y todas las historias que el poeta quiere contar, en el está la excusa para narrar la historia, para hacer memoria y apelar a ese tiempo, y a todos los tiempos que se convierten en motivos de libertad en el exilio. Contar una historia, hacer historias, fabricarlas con el material inmediatamente arrebatado es el mejor modo de liberarse de ese estado psicológico al que someten a los exiliados:

*Apenas os índios vinham banhar-se  
na praia do Jenipapeiro, apenas eles  
ouviam o vento nas árvores  
e caminhavam por onde  
hoje são avenidas e ruas,  
sobrados cobertos de limo,  
cheios de redes e lembranças  
na obscuridade.*

*Mas desses índios timbiras  
nada resta, senão coisas contadas em livros  
e alguns poemas em que se tenta  
evocar a sombra dos guerreiros  
com seu arco  
ocultos entre as folhas  
(o que não impede que algum menino*

tendo visto no palco da escola  
 Y Juca Pyrama  
                                   saia a buscar  
 pelos matos de Maioba ou da Jordoia  
 -o coração batendo forte-  
 vestígios daqueles homens,  
 mas não encontra mais  
 que o rumor do vento nas árvores)

Exceto se encontra  
 pousado  
 um pássaro azul e vermelho  
 -a brisa entortando-lhes as penas feito  
 um leque feito  
                                   o cocar de um guerreiro  
 que nele se transformara  
 para continuar habitando aqueles matos.  
 E mesmo que  
 não seja o pássaro o guerreiro  
 foi decerto visto por ele um dia  
                                   e por isso  
                                   estranhamente  
                                   está presente ali  
                                   vendo-o de novo  
 quem sabe agora mesmo atrás do menino atrás  
 dos ramos  
                                   quando  
 algo se mexe  
 e uma lagartixa foge sobre as folhas secas.

E tudo isso se passa  
 sob a copa das árvores  
                                   (longe  
 da estrada por onde trafegam bondes  
 e ônibus  
                                   e mais longe ainda  
 das ruas da Praia Grande  
                                   atravancadas de caminhões  
 praticistas como João Coelho e estibadores

*que descarregam babaçu)*  
*tudo isso se passa*  
*como parte da história dos matos e dos pássaros*  
*E na história dos pássaros*  
*os guerreiros continuam vivos.*  
*E eu nunca pensara antes que havia*  
*uma história dos pássaros*  
*embora conhecesse tantos*  
*desde*  
*o canário-da-terra (na gaiola*  
*de seu Neco), a rolinha fogo-pagô*  
*(na cumeeira da casa)<sup>54</sup>*  
 [pág. 92, 94]

Todas son historias que aparecen y desaparecen de los hombres y quedan registradas en el poema, incluso esas historias, de las que él mismo dice, debe componerse la poesía: las historias simples, la voz de los que no tienen voz, el niño corriendo a buscar su pasado indígena sin saber bien que está buscando.

El pájaro recorre esa ciudad-cuerpo que fabrica el explorador, el pájaro es testigo del tiempo, es libre porque guarda el secreto de las cosas, y hace libre a quien narra porque recrea la historia de su país:

*a cidade está no homem*  
*quase como a árvore voa*

---

<sup>54</sup> Sólo los indios venían a bañarse/ en la playa de Jenipapeiro, sólo ellos/ oían el viento en los árboles/ y caminaban donde/ hoy hay avenidas y calles,/ caserones cubiertos de limo/ llenos de redes y de recuerdos/ en la oscuridad. // Pero de esos indios timbiras/ nada resta, sino cosas contadas en libros/ y algunos poemas en que se intenta/ evocar la sombra de los guerreros/ con su arco/ ocultos entre el follaje/ (lo que no impide que algún niño/ después de ver en el teatro de la escuela/ Y *Juca Pirama*/ salga a buscar/ por los matorrales de Maioba o de Jordoa/ -el corazón latiendo fuerte-/ vestigios de aquellos hombres,/ pero no encuentre más/ que el rumor del viento en los árboles)// Salvo si encuentra/ posado/ un pájaro azul y rojo/ -la brisa torciéndole las plumas como/ a un abanico como/ al penacho de un guerrero/ que en él se había transformado/ para continuar habitando aquellos bosques./ Y aunque/ no sea el pájaro el guerrero/ fue ciertamente visto por él un día/ y por eso/ extrañamente/ está presente allí/ viéndole de nuevo/ quién sabe si ahora mismo atrás del niño atrás/ de las ramas/ cuando/ algo se mueve/ y una lagartija huye sobre las hojas secas. // Y todo eso ocurre/ bajo las copas de los árboles/ (lejos/ de la ruta por donde transitan tranvías/ y ómnibus,/ y aún más lejos/ de las calles de Praia Grande/ congestionadas de camiones/ vendedores como João Coelho y estibadores/ que descargan cocos de palmera)/ todo eso ocurre/ como parte de la historia de los matorrales y de los pájaros/ Y en la historia de los pájaros/ los guerreros continúan vivos./ Y yo nunca hubiera pensado antes que había/ una historia de los pájaros/ aunque conociese tantos/ desde/ el canario del país (en la jaula/ de Don Neco), la tórtola fogo-pagô/ (en la cumbrera de la casa) (págs. 93, 95).

*no pássaro que a deixa*

[pág. 145]

Explorar la libertad no es soñar con ella porque la libertad no es una utopía, es una condición que las palabras le conceden al poeta, la exploración es en sí misma un camino de libertad.

El pájaro es una forma de la historia del recuerdo, y el cuerpo es el mapa que registra ese recuerdo, y que se convierte en el único lugar por donde van pasando las noches, las velocidades, la naturaleza, la historia de los indios, de los pájaros, todos los sueños y toda la memoria.

La memoria se fabrica, se construye, se afecta, se erosiona y se deja, la memoria también se olvida y se deshace. Y como son reales el pájaro, la palabra y el cuerpo, es real la exploración de la libertad, es real que el poeta se convierta en un investigador de las cosas y a través de su exploración encuentre la libertad. La palabra primero lo libera de la condición psicológica que se le impone al exiliado, y después lo libera de la condición física que se le impone al perseguido.

## Consideraciones finales

Este trabajo plantea un análisis del *Poema Sujo* como camino para acercarse a uno de los poetas vivos más importantes de Brasil. Trata de integrar dos aspectos simples pero fundamentales en este caso: la vida y la obra. Y un último asunto que resulta de estos aspectos anteriores: la exploración de la libertad. Muchas cosas se quedan por fuera, hay muchas maneras de leer el poema, puntos de partida infinitos e inacabados, yo presento una exploración personal de cómo lo leí.

Además desarrolló dos aspectos fundamentales, ejes de mi tesis que es necesario explorar más: la poesía en el exilio y la poesía brasilera. Ambos aspectos a veces quedan olvidados, bien sea porque se considera a la literatura de exilio literatura panfletaria y meramente política o porque se considera a la literatura brasilera difícil por el idioma. Ni lo uno, ni lo otro deberían ser aspectos que frenen la lectura. Por el contrario, la literatura del exilio refleja fenómenos sociales e históricos muy claros de un país, que no deben ser evadidos, sino todo lo contrario, revisados y entendidos en un marco histórico, sin idealizar su carácter histórico pero tampoco convirtiéndolos en simples trabajos políticos que no tienen nada que aportar. Y la poesía brasilera con una larga tradición y procesos muy diferentes a los de toda Latinoamérica debe ser revisada con mayor exhaustividad ya que es muy pertinente en la construcción de los imaginarios del continente, y como influencia que nutra la poesía en español.

También hay un intento por pensar en la construcción de memoria a partir de la poesía, no porque la poesía tenga que hacerlo, sino porque los poetas que elegí y el poema que analice retoman este aspecto como puntos de partida de sus poéticas de exilio. La palabra como memoria y respuesta a unas condiciones impuestas y amenazantes.

Además de ser una experiencia personal interesante de exploración de un largo poema –que por cierto no son muchos los largos poemas en portugués y tampoco en latinoamérica– es una propuesta de caminos nuevos sobre el explorador, sobre el poeta como un investigador y un explorador de palabras, de experiencias, de sensaciones. Una persona que busca y atrae de la tierra misma todo su material para el quehacer poético.

Sin embargo, hay muchos autores que se escapan de mí trabajó en relación al exilio, varios temas del poema que quedan pendientes para seguir leyendo y analizando y casi que cada tema: exilio, libertad, poesía brasilera, es en sí mismo un trabajo para un solo proyecto de grado nuevo. Pretendo que este trabajo acerque a la investigación de las vanguardias brasileras y los experimentos extraños que hicieron durante todo su actuar poético, y den pistas para hacer poesía, para pensar la poesía de otra manera y para ver o considerar de modo más intenso la relación palabra- realidad.

## Bibliografia

- Barros Leal, Weydson. “Entrevista a Ferreira Gullar”, *Hojas Universitarias*, 48 (1999): 116-130.
- Bianchi, Marci. “O *Poema Sujo* na operação expressiva do corpo.” *Nau Literária*, 10 (2014): 190-205.
- Brito, Jose Carlos. “A imagen da delicia e prazer de eros no poema: Um sorriso.” *Agulha*, 44 (2005): 15-19.
- Da Costa Pinto, Manuel. “Poema sujo 40 anos depois”, Esquentá mantiqueira. São Paulo. 8 Abr. 2015. Web.
- Ferraz de Paula, Marcelo. “O exílio de poetas brasileiros no Chile de Allende: esperança, desilusão; e memória.” *Revista Crioula*, 11 (2012): 55-72.
- Galán, John. “Aquí no yace, ni allí”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 49.88 (2015): 133-135.
- Gelman, Juan. “Autobiografía gelmaniana” *La maga*, 23.170 (1997):1-9.
- Gelman, Juan. *Interrupciones II, Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1988.
- Guaraciaba, Micheletti. “Repetição e significado poético (o desbordamento como fator constitutivo na poesia de Ferreira Gullar)”, *Filología e Lingüística portuguesa*, 1 (1997): 151-164.
- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- Gullar, Ferreira. “Depoimento, Ferreira Gullar. Como nasceu o Poema sujo”, *Revista Poesia sempre*, 1. 2(1993): 27-37.
- Gullar, Ferreira. “Entrevista”, *Poesia Sempre* 6. 9 (1998): 377-419.
- Gullar, Ferreira. "Manifiesto Neoconcreto", *Jornal do Brasil*, 21 (1959): 6-7.
- Gullar, Ferreira. *Poema Sujo*. Edición bilingüe. Trad. Paloma Vidal y Mario Cámara. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

Gullar, Ferreira. *Rabo de foguete*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

Gullar, Ferreira. *Sobre arte sobre poesia (Uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2006.

Gullar, Ferreira. “Teoria del no objeto”, *Jornal do Brasil*, 19-20 (1960): 1.

Gullar, Ferreira. *Todos te buscan*. Editorial Arte y Literatura: La Habana, 2004.

Mello, Ramon. *Ferreira Gullar, a poesia que nasceu do espanto*. Saraivaconteúdo. 27 Nov 2009. Web. 10 Dic 2015.

Ritsos, Yannis. *Entre los poetas míos...* Madrid: Omegalfa biblioteca virtual, 2015. [file:///C:/Users/Cesar/Downloads/cuaderno-de-poesia-critica-n-94-yannis-ritsos%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Cesar/Downloads/cuaderno-de-poesia-critica-n-94-yannis-ritsos%20(1).pdf). (web).

Sampaio, Joelma. “A poesia-lembrança de Murilo Mendez e Ferreira Gullar: O passado na voz exiliado do presente”, *Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso* 2 (2009): 1-7.

Sánchez, Javier. “Memoria y literatura: escribir desde el exilio”, *Lectura y signo* 3 (2008): 437-453.

Silveira, Antonio. “Muchos son los días en un solo día”, *Revista Número*, 22(1996): 83-84.

Soares, Mariana. “Análise da passagem do tempo na obra *Poema Sujo* (Ferreira Gullar)”, *Revista FronteiraZ*, 7 (2011): 1-9.

Sznajder, Mario y Roniger, L. “Hacia una definición de la condición del exilio”. *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: FCE, 2013. 31-63.

Torres, Oscar. *Oda a John Wayne (Historia personal de Estados Unidos)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

Tsvetáieva, Marina. *Poemas*. A media voz, 2007. <http://amediavoz.com/tsvetaieva.htm>. (web).