

EN LA TIERRA DEL *ELEFANTE*

Si el modo lírico inscribe clásicamente al poeta en cuanto individuo, el escritor brasileño Francisco Alvim es, en la hermosa expresión de Cacaso, «el poeta de los otros», que encuentra su propia voz cediendo a todos los demás el derecho a hablar, hasta el punto de transformar esta atención hacia ellos en una nueva técnica poética. Hay, por supuesto, un elemento de ironía en esta descripción del escritor como buen samaritano: un interés tan cercano por los propios vecinos puede suponer también, como insiste el propio Cacaso, un mecanismo literario para cazarlos *in flagrante*. Porque los «otros» aquí no son las figuras abstractas del discurso filosófico. Deberíamos pensar mejor en los «brasileños como yo» sobre los que Mário de Andrade escribió en la década de 1920; su protagonista epónimo, Macunaíma, era también el «corazoncito de los otros». O en la atmósfera, saturada de familiaridad, a la que en 1930 se refería con cordial ambivalencia Carlos Drummond cuando escribió: «Al menos por aquí conocemos la basura de todos»<sup>1</sup>.

En otras palabras, tres cuartos de siglo después de que en Brasil comenzara el movimiento moderno, las investigaciones que sus principales figuras llevaron a cabo sobre las peculiaridades de la vida nacional –su habla, sus ritmos, las interacciones de su gente y sus pactos tácitos– reaparecen en el nuevo libro de Alvim, *Elefante*. Muchas cosas han cambiado desde la década de 1920, y el sentido histórico y estético que el poeta tiene para estos cambios es una de sus excelentes cualidades. La esencia de su método se puede transmitir en tres palabras:

*¿Quiere ver?*

Escucha<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Francisco ALVIM, *Elefante*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000. Sobre Cacaso –uno de los principales miembros del movimiento de «poesía marginal», que se posicionó contra la dictadura brasileña durante la década de 1970– véase «O poeta dos outros», en *Não quero prosa*, Campinas, 1997, p. 308. De Mário ANDRADE (1893-1945), véanse, respectivamente, «Dois poemas acreanos», en *Clã do jaboatã*, y *Macunaíma: the Hero without a Character*, 1928 [ed. cast.: *Macunaíma*, Madrid, Association Archives de la Littérature Latino-américaine des Caraïbes et Africaine du XXe siècle. Amis de M. A. Asturias, 1996]. De Carlos DRUMMOND DE ANDRADE (1902-1987): «Explicação», en *Alguma poesia*, 1930.

<sup>2</sup> *Quer ver?* // Escuta.

Ésta es la poética de la obra; más compleja de lo que parece, una vez se tiene en cuenta su cambiante coloración gramatical. El poco disciplinado deslizamiento (un hábito muy brasileño) entre el modo de tratamiento, del usted al tú, desde el formal *Quer?* al más íntimo *Escuta*; la informalidad del tratamiento; el modernismo oswaldiano, con una brevedad no carente de un toque de humor; todo lo cual desentona con el tono universalista de la máxima. De hecho, sin el coloquialismo y la licencia gramatical, ésta sería una lección impersonal y lapidaria sobre la relación entre el deseo, la visión y la palabra hablada. Pero el poema no es atemporal en este sentido: las particularidades sociales y culturales de sus entonaciones lo acercan a un ámbito mundial específico, del mismo modo que desestabilizan sus significados. La ubicación equívoca del poema dentro de la colección también debe tenerse en cuenta. Se puede interpretar bien como el último de una serie de versos dominados por el sentimiento lírico, bien como el primero de otro conjunto, marcado por una nota crítica realista y un agudo sentido de las absurdices específicamente brasileñas. Encajado entre ambos, el «¿Quiere ver?» del título-pregunta podría fácilmente ser tanto una invitación a la poesía como el humor burlón de alguien muy familiarizado con la bestia de la que habla, y a cuyo vientre pertenece. Las mismas palabras podrían ser, en una interpretación, las de cualquier persona inteligente que recomienda la humildad de escuchar; las de un poeta, culto y conciso; o inclusive las de un brasileño desilusionado, que aconseja a su interlocutor qué puede esperar. Es importante que estas tres interpretaciones se sostengan dentro del habla diaria, sin un sentido del conflicto interiorizado del ego romántico, y sin que se trate de seres o situaciones excepcionales. Su contexto es la complejidad, la peculiaridad de la vida diaria brasileña; y aquí, creo, radica el secreto de la obra. Su lenguaje y sus contextos con rigurosamente comunes, pero pertenecen a una formación social específica que en sí misma se opone a las convenciones de la civilización contemporánea.

La regularidad de tono del libro radica en que dramatiza —a través de las múltiples libertades establecidas por el movimiento moderno— un concepto central y duradero: el de las interrelaciones brasileñas entre normas e informalidad; una heterodoxia que se puede considerar un defecto de fábrica o un don de los dioses. Mucho se ha escrito sobre el tema de la informalidad; aquí se argumenta que su transposición sistemática a la estructura de estos poemas forma la filigrana del libro de Alvim<sup>3</sup>. Las disonancias correspondientes a esta discordancia se pueden detectar en todos los aspectos de la vida nacional. Podemos recogerlas como anécdotas que codifican una condición histórica; reducirlas a diagramas o módulos con capacidades de explicación diversificadas, o inventarlas, construirlas para explorar los extremos del concepto. También Alvim, que posee un endia-

<sup>3</sup> La sistematización clásica se encuentra en Sérgio BUARQUE DE HOLANDA, *Raízes do Brasil*. Respecto a la literatura, véase Antonio CÁNDIDO, «Dialectic of Maladroism», en *On Literature and Society*, traducido al inglés por Howard Becker, Princeton, 1995, pp. 79-103.

blado oído para estas cosas, ha reunido un poco de las tres. La variedad de lo que es capaz de hacer va desde lo aparentemente inocente:

*Argumento*

Pero si todos lo hacen<sup>4</sup>

hasta los toques casi imperceptibles que no resultan fáciles de distinguir como ejemplos de informalidad, pero que no obstante dan vida a esta noción. Así, por ejemplo, las elaboradas construcciones de un funcionario francés, perfectamente articuladas pero algo ridículas, proporcionan alivio a los traspies de un funcionario local de la página siguiente:

Yo quise colocar algo parecido  
pero entonces pensé  
pero dios mío del cielo  
y entonces él dijo<sup>5</sup>.

De manera análoga, la claridad y la integridad empleadas en las expresiones en castellano se contrastan con la volubilidad, o la falta de acabado, de la dicción local. Ambas son formas de configurar el rostro externo de una existencia literaria específicamente brasileña mediante sus contrastes con el tono y la lengua de otras naciones.

En un poema notable, «Abierto», referente a la mirada que vaga por un campo de luz –un tema verosímil para la filosofía–, el movimiento va precedido del «a veces», que instantáneamente lo desuniversaliza. Esto va seguido por diversos coloquialismos de pasada que presentan los encuentros con el «tiempo» y la «eternidad», que «no está lejos»; algo parecido a encontrarse con amigos en una esquina, en algún lugar donde todo el mundo para, sin un destino particular en mente, simplemente preguntando «¿lugar?». En otras palabras, se produce una inflexión hacia lo específico, hacia una situación que supera el antropomorfismo, que suaviza la abstracción rigurosa. En el primer poema, «Carnaval», la paradójica y devaluadora transfiguración del agua en desierto podría simplemente explicarse por la resaca del protagonista, que se sienta a mirar el mar con una sed que ningún agua puede saciar; lo cual –una vez adivinada la premisa– suscita una sonrisa en la pregunta final: ¿cuál es la realidad de la poesía? En «Comentario» –donde uno no sabe quién es quién y las frases no encajan– el secreto de la discontinuidad radica en el temor, en los vacíos que se instalan en la mente de las personas cuando hablan de la dictadura militar.

No todas estas disonancias parecen resonar, a primera vista, con las deformaciones estructurales del país; es al leer la obra en su totalidad cuando

<sup>4</sup> *Argumento* // Mas se todos fazem.

<sup>5</sup> *Debate* // eu quis colocar esse tipo de coisa / mas então pensei/ mas meu deus do céu / aí ele disse.

comienza a establecerse un conjunto más amplio de referencias, el cual da a los poemas –a los más breves en particular– un campo de alusiones más amplio con el que el lector va sintonizando gradualmente. Así, en:

*Fútbol*

Hay pelotas tras las que él no va<sup>6</sup>

la moraleja, o la queja, no sólo se aplica al jugador sino también a todos aquellos obligados a tomar una cierta precaución: el político, el cabeza de familia, el narcotraficante; también las mujeres, según sea el caso. El argumento tal vez sea el deporte, pero no hay un límite claro que separe la zona de riesgo en la que podría penetrar el jugador y el terror desplegado –en el pasado y en otras páginas del libro– por el régimen militar brasileño. El descubrimiento radica en la relación entre los temores, entre las decisiones de cómo jugar con ellos.

*El texto y el mundo*

Una vez polarizados por las mismas fuerzas que la totalidad social, los poemas pueden desplegar nuevas posibilidades de alusión, equivalencia y elipsis que les proporcionan un grado de concisión aún mayor, hasta el punto de que el humor deja de ser un objetivo. Pero si el ingenio desplegado en cada poema se restringe al mínimo absoluto adecuado a una forma que es aún afín al *trouvaillie*, o chiste, lo contrario es cierto del espacio percibido más allá de los límites del texto, que se abren directamente a la realidad histórica. ¿Mas estamos tratando sólo con «textos», cuando la elipsis desempeña un papel tan importante? La rarefacción y la experiencia pura se unen aquí, aunque sus objetivos están dispersos. Es ésta una poesía de indicaciones sumarias, algo parecido al pasatiempo de unir los puntos: cerebral, hipotética, ahora realista, ahora alegórica; como los «Itinerarios. Itinerarios. Itinerarios. Itinerarios. Itinerarios. Itinerarios. Itinerarios» recomendados en el «Manifiesto caníbal»<sup>7</sup>.

En estos poemas –hay aproximadamente cien en una colección de 128– la interpretación adecuada es francamente activista, tan libre, informada y observadora como sea posible, para complementar la extrema elisión practicada por el poeta. Es el lector, alerta a todo tipo de indicaciones, quien debe imaginar las situaciones en las que surgen las palabras habladas, captar lo agudamente tendenciosas que son y, por consiguiente, penetrar en el material, poner en perspectiva las perspectivas de los poemas; a menudo poniendo por completo del revés la expresión original, el punto de partida. Cada poema, incluso cuando se componga exclusiva-

<sup>6</sup> *Futebol* // Tem bola em que ele não vai.

<sup>7</sup> «Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros», Oswald de ANDRADE, «Manifiesto antropófago», *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, Río de Janeiro, 1978, p. 15.

mente de un título y de un solo verso, se puede considerar un episodio, un elemento coordinado, dentro de la vida del conjunto. En este sentido, mientras que en un plano el poeta lleva la comprensión al límite absoluto, lo compensa ofreciendo en otro todo el aliento del mundo sociohistórico, representado sin recurrir a ninguna de las continuidades de argumento y personaje, o a los marcos épicos y dramáticos ofrecidos por la tradición literaria. Los aspectos anticuados o ilusorios del individualismo –y sus crisis en la literatura del siglo XIX– se ponen de manifiesto en la miniaturización de estos «poemas borrador»: celos sexuales, resentimiento social, culpa de clase, enemistades familiares, temor al contagio, delirios de grandeza, el deseo de jugarle a alguien una mala pasada están presentes aquí, completamente reducidos, pero sin perder en absoluto proporción ni sutileza. En otras palabras, *Elefante* pertenece a esa categoría especial de obras en las que se ha establecido la verificación recíproca entre las formas artísticas y la experiencia histórica.

Los poemas se agrupan en una serie de formas inesperadas, mediante contrastes sencillos, un feroz comentario mutuo o una interreacción más distante.

*Parque*

Es bueno  
pero está muy mezclado<sup>8</sup>

expresa una opinión muy típica de las clases media o alta: partidarias de las mejoras sociales pero hostiles a la participación popular: una variante clave de la forma nacional de progresismo, aún ligada a sus orígenes coloniales. La deducción, por supuesto, es que un parque «no mezclado» no admitiría la variopinta masa de pobres, negros y blancos, a no ser que estuvieran empleados en algún tipo de función servicial: niñeras, jardineros, cuidadores de ancianos o de perros. La expresión anticuada, *misturado*, anterior al Brasil seudointegrado de los medios de comunicación, quizá produzca una sonrisa; pero los sentimientos contra los pobres no han desaparecido y siguen, con los necesarios ajustes, fortaleciendo las líneas de dislocación de la sociedad brasileña. Fuera de contexto, la viñeta podría interpretarse como nostalgia; como algo documental; a favor o en contra de la oligarquía. Uno de los golpes certeros de Alvim –y una de sus originalidades– es la forma en la que integra tales momentos en la actual crisis:

*Mira*

Un negro hablando  
con toda clareza  
y simpatía humana<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Parque* // É bom / mas é muito misturado.

<sup>9</sup> *Olha* // Um preto falando / com toda clareza / e simpatia humana.

En contraste con «Parque», este poema registra aparentemente la victoria sobre la intolerancia, pero en sí está tan lleno de prejuicio como para hacernos vacilar. El impacto crítico es más sutil, y más devastador, cuando nos damos cuenta de que incluso dicha apreciación de habla clara y simpática –objetivamente, una respuesta ilustrada, que entraña un verdadero reconocimiento del otro u otra y, con dicho reconocimiento, la posibilidad de su emancipación– ha dejado ahora de tener peso alguno; de tal forma que este momento del más profundo prejuicio parece ahora una oportunidad perdida de ir más allá. En

*Pero*  
es limpiecita<sup>10</sup>

el contenido del poema consiste en aquello que no se dice, todo lo que precede al título: la enciclopedia de objeciones que aquellos con propiedades presentan contra quienes no las tienen, contra los obligados a trabajar para ellos, de quienes lo mejor que se puede decir es que no son muy sucios. El término no pierde nada (ha señalado un amigo) si se cambia el contexto, de la sala de estar al barrio de prostitutas. De nuevo, en

*Descartable*  
voluntad de ponerme fuera de juego<sup>11</sup>

no sabemos si el deseo es de quien habla o de otra persona; quizá de ambos. En cualquier caso, encontramos una interiorización de las mismas actitudes clasistas.

Ha transcurrido tiempo entre el anterior «muy mezclado» y este «desechable». Uno nació con el fin de la esclavitud, mientras que el otro pertenece a la era de la sociedad de consumo de masas. No obstante, las formaciones de clase a las que ambos hacen referencia se han mantenido casi constantes: por una parte, los distinguidos y los ilustrados, los «civilizados» que dan las órdenes; por el otro, la multitud de quienes carecen de derechos. El condicionamiento recíproco de ambos bandos, dentro de los términos parajurídicos de autoridad e informalidad, constituye un nexo central y duradero de la experiencia histórica brasileña. El oído que Alvim tiene para las variaciones que se producen en esta ecuación le permite reunir, de maneras seguras y sorprendentes, esferas que normalmente nunca se encuentran: anécdotas de Minas y del interior rural; cotilleos de la época de la dictadura; narcotráfico; madres cuidadosas, que trabajan en la calle; trabajo temporal en el extranjero; un accidente de tráfico causado por una pelea de celos; las tensiones de la vida burocrática; la política y la corrupción; las peleas atormentadas de las rupturas matrimoniales; los me quiere, no me quiere. Todos ellos comparten cierto trasfondo de lo *incorrecto* que esta obra intenta conocer.

<sup>10</sup> *Mas* // é limpinha.

<sup>11</sup> *Descartável* // vontade de me jogar fora.

Siguiendo la gran tradición de Machado de Assis, el poeta es consciente de las conexiones internas que existen entre los polos opuestos de la sociedad brasileña, y rechaza sus obsesiones estereotipadas<sup>12</sup>. Quienes carecen de derechos son capaces de ofrecer un tipo especial de cortesía, así como la truculencia aprendida de los de arriba; mientras que los civilizados recurren de manera casi natural a los dobles tratos de los delincuentes a tiempo parcial, sin imaginar que dichos tratos podrían afectar negativamente a sus sublimes momentos de amor, de reflexión o de barbarie.

Al describir a Alvim como el «poeta de los otros», Cacaso quería resaltar la generosidad no burguesa del impulso que lleva a un artista instruido a cruzar la barrera que separa lo aprobado de lo rechazado o despreciado, para buscar la conciencia expresada en las palabras y las situaciones que allí se dan. El propio Alvim, como escritor, respira ciertamente un aura especial de humanidad que deriva de su enfoque. Pero tal actitud no elimina de por sí las divisiones sociales; de hecho, lejos de borrarlas, la atenta simpatía del poeta tiene el efecto de exponer tales fracturas. Quizá no haya ninguna otra obra de la poesía brasileña en la que las brutales sutilezas de clase tengan tanta presencia. Irónicamente, al prestar voz a los otros, este artista desinteresado y fraternal da rienda suelta a todos los tipos de degradación producidos por este sistema de intereses opuestos. En «Comerciante, manicura, decorador», por ejemplo –los gestos del melodrama suburbano ya se representan en el título–, formas más o menos tolerables de ganarse la vida se enumeran para producir un resultado situado entre lo democrático y los señorial-sardónico. En un tono más oscuro, pero aún vinculado a los descubrimientos de escuchar, están los rumores que relacionan tratos inmobiliarios, la sucesión presidencial y la tortura de los prisioneros políticos –insinuada de pasada, las frases interrumpidas– de «Comentario». Alvim busca la poesía, y su país, en lugares insospechados, normalmente frecuentados sólo por la prensa sensacionalista o por aquellos cómodamente asentados en la sordidez.

### *Un trabajo de generaciones*

Las voces que hablan a través del poeta no son las de nadie en particular; pero tampoco pertenecen a todos. Anónimas pero típicas, ni individualizadas ni universalizadas, sus expresiones poseen la polivalencia del uso diario combinada con una adaptación estructural a los procesos colectivos de la vida brasileña que transmite sus patrones y establece sus prominencias. El poeta asegura que a menudo no sabe quién habla, a quién se están dirigiendo, de quién es el punto de vista proporcionado por el título, que en sí no es un marco neutral, sino un intérprete en el ámbito general de las incertidumbres. Esta estructura precisa pero indeterminada, que exige un conjunto de lecturas diversas, permite a las desi-

---

<sup>12</sup> Véase Roberto SCHWARZ, *A Master of the Periphery of Capitalism: Machado de Assis*, Durham, Carolina del Norte, 2001.

gualdades sistémicas hablar por sí mismas: sus asimetrías funcionan como un inmenso tema automático, que modela destinos y nos enseña lo pequeños que somos ante él. ¿Es el punto de vista de fulano o de algún otro? Las palabras podrían servir para ambos, pero el efecto es completamente distinto cuando se invierten los papeles. ¿Es Cristiano quien recuerda el accidente de coche, el idiota que pisó de golpe el freno que lo causa, o es –con un ligero cambio de entonación en el último verso– Darlene? No sabemos de ellos nada más que sus nombres y las diferencias sociales que éstos sugieren –un joven refinado; una joven que suena a actriz–, lo que quizá no se corresponda con la realidad; quizá no sea más que prejuicio. No nos dan más pruebas objetivas que esta oposición posiblemente inexistente, carente de importancia en sí misma, pero en la que la interiorización de las estructuras sociales de poder se vuelve tangible.

Los poemas de Alvim contienen un tipo de pruebas especiales, de las que el escritor –de conformidad con una de las promesas radicales de la vanguardia– prácticamente ha desaparecido. El propio material, preforjado dentro de la vida diaria, es crucial para este logro, al igual que la técnica expositora, la forma reducida e interrogativa aprendida de Oswald. Sosteniendo todo esto, e informando tanto el alcance como la precisión del proyecto, se encuentra un profundo conocimiento crítico de las relaciones sociales brasileñas, sus correspondencias encubiertas y las desviaciones de las normas modernas vistas aparentemente desde la distancia, pero siempre tan «nuestras». Éste es un enfoque estético que rehúsa individualizar a los personajes de los poetas, o a la *persona* del poeta, porque Alvim –con ciertas excepciones que ya veremos– no escribe desde la base de la mitología personal. La complejidad que busca se encuentra en el ámbito público, accesible a todos, como el moderno radical João Cabral había esperado, en contraste con los áticos rancios de la vida privada. El mismo rechazo se produce en el plano del lenguaje, cuya unidad básica no es el verso o la palabra escrita, sino la expresión oral, entresacada de las relaciones vividas de «un país problemático». Las consecuencias de este compromiso –aparentemente antilírico– con la experiencia de segunda mano como punto de partida son decisivas.

La anterior recopilación de Alvim, *O corpo fora*, llevaba la famosa frase del «Fusées» de Baudelaire como epígrafe: «inmensa profundidad de pensamiento en giros expresivos comunes, agujeros excavados por generaciones de hormigas»<sup>13</sup>. Lo que se expresa en el habla diaria es un sistema social real en funcionamiento, mediante el cual –gracias a la invención de esta arquitectura literaria– podemos reconocernos y examinarnos, para lo bueno o para lo malo. En parte, la divisa fuerte de este tipo de habla es extrínseca al proceso artístico, imposible de mejorar. Producto del uso

<sup>13</sup> FRANCISCO ALVIM, *Poesías reunidas*, São Paulo, 1988, p. 9.



colectivo, a menudo popular o semipopular, tiene una cualidad probada y bastante diferente de la que poseen las creaciones individuales. Señalar estas complejidades es siempre hacer algo más que meramente entender al poeta. El deseo manifestado por la poesía moderna de «ser», y no de «comunicar», encuentra aquí una realización imprevista. Como respuestas inmediatas a las situaciones sociales contemporáneas, estas expresiones son sin más, con la simplicidad del comportamiento sancionado por la práctica. Tienen una existencia densa y objetiva que se enfrenta al lector desde una dirección inesperada; su contingencia depende de factores diferentes del capricho. No es que el oído del poeta se haya limitado a la grabación pasiva. Estas frases han sido perfectamente afinadas, vaciadas de elementos superfluos, de redundancias, de tópicos y de generalizaciones: en otras palabras, de los rasgos literarios convencionales. El autor destila el contenido experimental de las frases y las hace conmensurables, convirtiéndolas en parte de un mismo sistema. El proceso no está dictado por la tradición poética, sino por una percepción de cuáles son los medios más eficaces de representar este régimen de ambigüedad social generalizada, mediante lo que él describe como la

ironía  
de las polimorfas voces  
sibilinas  
trastornadas en el oído  
de la lengua<sup>14</sup>.

Las divisiones de línea —en algo más que versos— sirven también para exponer y confundir la lógica de la acción, para hacerla policéntrica. Algo similar ocurre con la puntuación, en la que el papel organizador dado a las mayúsculas suprime la necesidad de puntos y aparte; una vez más, las oportunidades que esto crea se explotan al máximo.

### *Perspectivas relativas*

El avance técnico más llamativo de la obra —que se toma prestado de la narrativa moderna— es la discontinuidad de perspectivas dentro de los poemas, que carecen de un punto de referencia estable, incluso en el título. Estos cambios se efectúan con asombrosa destreza. Aunque diminuto, el campo de maniobra está regulado por las fuerzas sociales más amplias, de forma que las inversiones del punto de vista adquieren una dimensión didáctica, proporcionando distancias y revelaciones. Hay aquí algo brechtiano, aunque sin las certidumbres políticas de Brecht. El minimismo, inspirado por la actitud y el gesto así como por el conocimiento social e histórico, tiene también un objetivo demostrativo, paralelo al de Brecht. Tenemos que oír para ver. Lejos de empobrecer los poemas, la reducción del discurso, de las escenas, de las secuencias y de las digresiones da mayor fuerza al juego de conexiones,

---

<sup>14</sup> *Escolho // ironia / das polimorfas vozes /sibilinas / transtornadas no ouvido / da língua.*

mientras que la proliferación de relaciones virtuales dentro de estas miniaturas intensifica la lógica de las situaciones. El objetivo aquí es bastante abierto, y proporciona un conjunto de tareas para la investigación literaria muy alejadas del enfoque del arte por el arte utilizado por buena parte del experimentalismo. La economía de formas mínimas da como resultado una reducción casi modular y una concentración extrema de las relaciones sociales que se dan dentro de ellas, consiguiendo de ese modo una fuerza a la que la brevedad de las formulaciones no debería cegarnos:

*Ella*

Pégale  
Pega<sup>15</sup>.

Dependiendo de quién habla, y de quién escucha, «ella» está ordenando que peguen a alguien, o le están pegando a ella, a no ser que el poeta esté recibiendo órdenes de la mujer. ¿O es él quien exige que le peguen a la mujer? La precaria gramática –tomada como indicador de clase– podría explicar la vehemencia de la petición, pero también es posible lo contrario: revelar que el tenue respeto de nuestra elite educada por la corrección gramatical puede desaparecer a la primera sacudida<sup>16</sup>. En resumen, los sistemáticos cambios de objetivo se unen a la investigación social y le sirven de medio de análisis y exploración, en estrecho contacto con las relaciones materiales reales.

*Y yo es que soy un burro*

¿Usted es el dueño  
y deja que él haga lo que hace?  
Lo que él te debe  
lo va a tener que pagar<sup>17</sup>.

También aquí la voz que habla en el cuerpo del poema podría no ser la misma que la del título; que a su vez podría ser bien una introducción, bien una conclusión. El provocador –¿una mujer?, ¿un adlátere?– tiene el derecho, desde el punto de vista del dinero. El que escucha, perfectamente consciente de que la razón y el derecho jurídico no le ofrecen garantía en este caso –¿pero cuáles son los otros poderes en juego?–, tiene la amarga satisfacción, unida a la presencia de terceras partes, de dar un título a esta escena, consiguiendo la última palabra pero sin cambiar sus parámetros esenciales. La acción y la broma llegan en el diálogo, pero el fondo que debe descifrarse se encuentra en las relaciones de poder sub-

<sup>15</sup> *Ela* // Soca ela /Soca. [*Ela* puede ejercer tanto la función de sujeto como de complemento.]

<sup>16</sup> Un observador atento enumera el «régimen lingüístico colonial» entre las condiciones generales de la literatura brasileña. La reflexión sobre las consecuencias estéticas y de clase que ha tenido este régimen, que no desapareció con la descolonización, apenas ha comenzado. Luciana STEGAGNO PICCHIO, *La letteratura brasiliana*, Florencia, 1972, pp. 27-28.

<sup>17</sup> *E eu é que sou burro* // Você é o dono / e deixa fazer o que ele faz? / O que ele te deve / vai ter que pagar.

yacentes, que su sarcasmo no nombra, ni siquiera las toca. Si el título va antes del poema, no después, y lo piensa la persona que habla en el texto, es posible una lectura menos interesante.

### *Connivencia y acomodo*

Dada la actual coyuntura concretista-cabralista de la poesía brasileña, vale la pena señalar que Alvim, en el plano formal, sigue su propia senda. También él busca las ventajas que se pueden obtener de la reducción y de la combinación, pero sin pagar tributo al ascetismo y a la geometría, y sobre todo sin abandonar el mundo. De nuevo, como en Brecht, un elevado grado de sutileza se combina con un tipo de reflexión robusta que normalmente no reconocemos como categoría literaria. Sin perder la multiplicidad de perspectivas, hay aquí una preferencia por el uso vívido y sencillo de la lengua, un hincapié en la fluidez pragmática y en la exactitud de la visión: ésta es una estética de vanguardia opuesta a la deferencia, a los despliegues de autoridad y a las grandes abstracciones del orden social burgués, a cuya rigidez y falsedad, aquí y ahora, se opone. Es un rechazo que tiene su mira puesta en las poses y en las fachadas de la dignidad individual e institucional:

Así que deja a un lado esa ceremonia  
y diga de una vez lo que usted piensa<sup>18</sup>.

Éste es otro punto de contacto con la «informalidad» brasileña, que lo relativiza todo, incluso la ley; con el juego permanente y personalizado de acomodo al poder que permite incumplir todas las normas formales y con ellas –cuando ese incumplimiento se lleva al límite– la garantía de los derechos por parte del Estado. La vertiginosa revalorización implicada en estos movimientos, en los que lo ilícito sale impune y la regresión crítica y la reacción se confunden, es una característica de muchos de los mejores momentos de la literatura brasileña<sup>19</sup>. Existe una posible afinidad entre las situaciones en las que las categorías burguesas sólo mantienen la oscilación a medias, y la tendencia desconvencionalizadora del arte moderno: una tendencia problemática en todos los sentidos.

Visto esto, podemos observar los diferentes acuerdos alcanzados en la obra de Alvim, ninguno de ellos legal:

*Negocio*  
Ya arreglaremos después<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Em família* // Então bota de lado essa cerimônia /e diga logo o que você pensa.

<sup>19</sup> Véase Antonio Cândido, «Dialectic of Malandroism», cit., pp. 97-103.

<sup>20</sup> *Negócio* // Depois a gente acerta.

Una vez adoptada esta actitud –expresada estéticamente en el tono de este ubicuo refrán–, la legalidad burguesa está fuera de cuestión. La transacción económica, cuando se produzca, no estará codificada en un contrato, no creará ninguna equivalencia formal entre los sujetos ni proporcionará garantías válidas por sí mismas. En otras palabras, el desequilibrio de poder entre las partes no quedará en suspenso por las ficciones igualitarias de la ley. Los derechos jurídicos siempre tienen en cuenta otros factores incidentales, haciendo que cada caso sea *sui generis*. Cuando aparece un sentimiento de simpatía humana, éste no procede del respeto a las normas, sino de los gestos informales que la infringen, y parece constituir una comunidad inseparable de una especie de connivencia. «Negocio» adquiere su pleno peso cuando lo leemos en conjunción con los poemas ya citados –«Así que deja a un lado esa ceremonia / y diga de una vez lo que usted piensa», «Hay pelotas tras las que él no va», «Pero si todos lo hacen» y otros–, que permiten al lector percibir su marco común y dan una forma distinta al conjunto; una forma en la que siempre interviene la ley del más fuerte.

*Sillas de montar*

Lo probé  
No resistió<sup>21</sup>.

El lenguaje es ecuestre; el público, un miembro de la familia o similar, y la probable víctima es un criado o un pariente, en una posición que no le permite plantear objeciones.

*Condiciones periféricas*

La materia de la que se habla suscita otra serie de preguntas. ¿Es éste el tema preferido por el poeta? ¿Se trata de un diagnóstico involuntario, resultado de su esfuerzo por ser miméticamente preciso y fiel a la lengua hablada? Digamos que la norma de no acatar las normas es una paradoja que condensa la condición moral e intelectual de un país periférico, donde las formas canónicas actuales, las de los países centrales, no se pueden poner completamente en práctica; lo cual no les impide ser un espejo y una vara de medir obligatorios. Claramente, hay un signo negativo, una deficiencia, inherente a esta condición, complementada por el signo positivo de la otra, situada en latitudes diferentes. El país problemático se puede presentar como forma de exotismo; en su máxima gravedad, como una excrecencia. Pero en otro plano, la lógica de la situación no sólo produce un complejo de inferioridad, sino también un desdén mutuo. Desde el punto de vista brasileño, el imperio de la ley puede parecer cuestionable y estrafalario, si no hipócrita y dominante, con su falta de espontaneidad, su lamentable impersonalidad, su abstracción irreal, su ridícula presunción,

---

<sup>21</sup> *Selas // Experimentei / Não reagiu.*

etcétera. Estos puntos de vista opuestos, cada uno con suficiente razón de su parte como para desautorizar al otro, abren perspectivas críticas:

*Hospitalidad*

Si su país es así  
tan bueno  
¿por qué no se vuelve?<sup>22</sup>

Subrayada por la clara ironía del título, observamos la resentida descortesía de los anfitriones, ciudadanos de un país rico, que no pueden perdonar al inmigrante nostálgico y le exigen su conformidad social además de su trabajo. Un elemento central del poema, pero que se deja a la imaginación del lector, son las maravillas que el pobre diablo ha exaltado del relajado e informal Brasil, el país del que ha huido y al que no desea volver. Si, por el contrario, el que habla es brasileño, el sentido de las palabras cambia, pero no las coordenadas dentro de las que opera. El poema resalta la complementariedad de los resentimientos o de las enajenaciones entre los países periféricos y los centrales, el sistema conjunto que crean y las verdades que los unos dicen de los otros.

No hay buenos argumentos para recomendar la informalidad: sus bases radican en la fractura social, en la precaria integración de los pobres y en su falta de derechos, las cuales no les impiden aprovechar las prácticas informales para sus propios fines. Pero con esta estipulación básica, no hay razón para olvidar las libertades y el polémico alcance inherente a este estado de seminaturalidad, especialmente en comparación con la rigidez y la artificiosidad de la regulación burguesa de la vida. Alerta a ambos aspectos y suficientemente independiente como para cerrar los ojos a cualquiera de ellos, Alvim tiene mucho que enseñar a este respecto. Su mundo desidealizado y envilecido, estructuralmente de segunda clase, respira no obstante un tipo especial de poesía, ligado a las ventajas de la naturalidad que sigue a la relativización de la ley y a la suspensión de los sacrificios necesarios para sostener la rama «formal» de la superioridad. ¿Pero cómo podemos valorar la fuerza de ese material tan despreciado y proscrito?

*Te cuento*

Dolorcito latoso  
Él comienza y pierdo la compostura  
Duele allí y duele aquí  
Dolorcito latoso<sup>23</sup>.

La incomodidad –no tiene nombre científico, evidencia que no existe un remedio de la industria farmacéutica– corresponde claramente al lado periférico de la ecuación. No hay forma de librarse del dolor, que no mata

<sup>22</sup> *Hospitalidade* // Se seu país é assim – / tão bom – / por que não volta?

<sup>23</sup> *Te contar* // Dorzinha enjoada / Ela começa perco a graça / Dói aí e dói aqui / Dorzinha chata.

y no tiene una cura clara, pero que no por eso deja de existir. Esto no lo hace más «natural» que la neumonía, pongamos, que se puede tratar con antibióticos y figura en las estadísticas médicas; pero lo conecta con otros aspectos inevitables de la vida a los que la ciencia y la medicina no han podido alcanzar aún, o a los que relegan sin comentario a un orden secundario, o a los que barren debajo de la alfombra. Desde este punto de vista, el dolorcito arbitrario, caprichoso, es una presencia radical, que representa una memoria inevitable, una victoria ambigua sobre la presunción moderna.

Dicho esto, la «naturalidad» del dolor es ambigua, salida bien de la propia naturaleza, bien de un orden social desarticulado, sobre todo del intercambio entre ambos. La íntima relación entre el paciente y el dolor; la personificación de éste; los diminutivos y los adjetivos irritados que se le aplican; la forma anecdótica; la queja coloquial del título y la forma poco ceremoniosa en la que el dolor viene, se va y cambia de lugar: todo ello es completamente familiar. El dolor y su víctima se amoldan al patrón ideal de informalidad brasileña, presionando y siendo presionados, buscando un acuerdo *ad hoc* en los márgenes del avance médico. Esto a su vez familiariza el inevitable punto de encuentro entre la criatura humana y el sufrimiento físico, dándole el sello de naturalidad y con él una cierta dignidad metafísica, a pesar del hecho de que el propio objeto apenas existe. La conversación es inconsecuente, pero su horizonte está constituido por la forma en que son las cosas, por el avance inexorable del tiempo y por la *terra incognita* que tenemos ante nosotros: verdades que son tabú en la vida moderna y que sutilmente llegan a parecer formas de conocimiento propias de Brasil. En

*¿Y ahora?*

Ayer estuvimos allí  
Está más animado  
Ha tenido mucho dolor<sup>24</sup>.

la perplejidad del título llega tras el alivio que, al contrario de lo que uno podría esperar, sólo ha empeorado (¿o prolongado?) el problema. La cualidad que sobresale de un poema tan carente de énfasis, tan avanzado en la evitación de cualquier tipo de convencionalismo, puede resultar difícil de captar. La simplicidad casi espacial del posicionamiento de los términos del punto muerto, cada uno temporalmente específico, constituye un asombroso momento de conciencia materialista.

Asimilada al mundo de la informalidad, con la que comparte su estado disminuido, esta queja adquiere una coloración nacional. Como nos informa el título, «¿Y ahora?», es éste un caso de paciencia puesta a prueba. El sentido de existencia física refleja una forma de sociabilidad: el dolor del

<sup>24</sup> *E agora?* // Ontem estivemos lá / Está mais animado / Teve muita dor.

que no hay forma de escapar adopta los rasgos de una persona a la que se conoce, un miembro de la familia extensa. Pero el mismo tema puede también reaparecer en una versión explícitamente social:

*Irani, dile a Gilson que se vaya*

Yo se lo digo  
pero él no se va<sup>25</sup>.

Este drama presupone una propiedad, pero en una versión precaria (¿anticuada?), no independiente del gobierno del más fuerte. La muchacha de nombre indígena –podría ser una hija, una pariente pobre, una empleada o una criada– transmite la orden como signo de obediencia. En cuanto a Gilson, no hay forma de saber por qué desobedece. Podría ser un primo o un enamorado, la fidelidad perruna de un empleado o de un arrendatario o la desesperación de alguien que no tiene adónde ir. Su insubordinación es silenciosa pero obstinada y apabullante. El inconveniente de esta negativa a irse, desde la perspectiva burguesa, es obvio; su lógica impone un parámetro diferente a la libertad, siempre que las fuerzas en juego no sean demasiado desiguales y el paternalismo no cambie su rostro amable por el del actual propietario ilimitado moderno.

En la lucha íntima contra la enfermedad de «Te cuento», se produce un tira y afloja sin normas fijas, el paciente aprovecha todos sus recursos de voluntad, paciencia, adaptabilidad, humor, a una reconfortante distancia de las formas universalizadas de lo que está bien y lo que está mal. Hay un paralelo con Gilson, que no quiere irse, o con el trato económico que «ya arreglaremos después» o, de nuevo, con la riña doméstica: «Cuanto más habla usted / más lo hago»<sup>26</sup>. Es como si, por debajo del ecuador de la ley, de la ciencia, de la gramática, del progreso y de otros imperativos modernos, se abriera otra civilización, más maleable y menos abstracta, gobernada por relaciones entre personas (que incluyen el uso arbitrario del poder y de la fuerza). Sus satisfacciones anacrónicas parecen faltar en la vida limitada por las normas civiles cosificadas. Esta civilización no oficial, no modélica, un tanto desgraciada pero con un potencial utópico en sus contrastes, es la dimensión no burguesa de la reproducción de la sociedad burguesa en Brasil: inferior pero necesaria, con su propia sabiduría e incluso, para algunos, cierta superioridad. Sus múltiples aspectos, desde el favorable al horrendo, son la sustancia y el problema que la experiencia histórica brasileña puede ofrecer.

La informalidad cambia de aspecto dependiendo de que esté al servicio de una clase o de otra. Cuando ayuda a las personas a abrirse camino a través de las privaciones de una pobreza poscolonial que no proporciona ni derechos civiles ni trabajo asalariado pero que está santificada por los disparatados formalismos de la ley, tiene una connotación popular,

<sup>25</sup> *Irani, manda Gilson embora // Eu mando / mas ele não vai.*

<sup>26</sup> *Briga // Quanto mais você fala / mais eu faço.*

incluso a su modo un papel civilizador. Su aguda percepción del daño que causan las abstracciones burguesas es un elemento de humanidad y razón, ligado a veces a cierto encanto inconfundible del habla, la conducta y la literatura brasileñas. Así, por ejemplo, el caso de un taimado portugués ex propietario de un puesto de mercado, que «crió una sobrina / que le dio nietos»<sup>27</sup>. Pero a menudo también sirve de coartada para los que están en la cima, permitiéndoles sentirse más tranquilos respecto a la falta de consideración con los que tienen debajo. En consonancia con los tiempos, el libro de Alvim hace hincapié en la segunda forma.

*Factótum*

Nada peor  
que deberle un favor a alguien  
Mira Virgílio  
a mí usted no me debe nada  
sólo su pierna y<sup>28</sup>.

Las primeras palabras subrayan la humillación de la deuda, suficiente para amargarle a uno toda la existencia. En respuesta, ya sea para facilitar la situación o para agravarla, el jefe le dice a su empleado que no le debe nada; «sólo su pierna y». Lo que no se dice —y el sórdido regusto que aporta— se deja a la imaginación del lector, que puede escoger entre las desgracias específicas de este universo (pero evitables por intervención de los de arriba): la cárcel, la mutilación, la muerte, una hija deshonrada y mucho más. La nota de perverso paternalismo es más fuerte aún en el in-cuo cálculo, que hiede a tienda de plantación, que se impone cuando pensamos en el título. Tras una vida de servicio, el factótum aún está endeudado mientras que su protector no le debe nada, mucho menos un sentimiento de obligación. Es una versión del doble vínculo entre los dependientes y los propietarios, en el que la deuda de los dependientes no radica en el dinero, sino en una interminable obligación personal, mientras que la de los propietarios es cuestión de comodidad o de cálculo. Moviéndose entre dos mundos, pueden ir y venir a su antojo, alternando el papel de leal protector con el de individuo objetivo y despreocupado. En ambos casos, la informalidad proporciona a aquellos que están arriba la impresión de agradable urbanidad, disfrazando el abismo social.

*Zonas tácitas*

Hay otra variante de este tema en los poemas relacionados con Brasilia, con el poder, con los tiempos de la dictadura y del temor. Aquí las dimensiones de la burocracia y del Estado amplían el lado maligno de la infor-

<sup>27</sup> *Vizinbo* // criou uma sobrinha / que lhe deu netos.

<sup>28</sup> *Factótum* // Pior coisa / é dever um favor a alguém / Olha Virgilio / a mim você não deve nada não / só sua perna e.



malidad, produciendo la paradoja de una personalización anónima y reduciendo al mismo tiempo al país a un inframundo. Privada de su antiguo disfraz rural y patriarcal, la informalidad oprime ahora a todos, hasta a sus beneficiarios.

*Arquivo*

no puede ser de recuerdos<sup>29</sup>.

¿Por qué no? El trasfondo aquí es la policía política, que convierte en amenazador el propio concepto de archivo y en algo fútil la noción de recuerdo. La frase podría ser el humor negro de una víctima potencial o las palabras de un experto en tortura.

*Zumbido*

A veces corren noticias  
de ésas menos agradables  
y los oídos zumban<sup>30</sup>.

¿Qué noticias? Como en «Factótum» y en «Pero», lo que se deja en silencio es la parte más importante. El nervioso hablante no se atreve a entrar en el asunto, sino que se aferra a eufemismos y limita el comentario político a sus reflejos nerviosos, asimilados a la irritación causada por una radio mal sintonizada. En «Sombra»,

Aquel edificio negro  
en la sombra amarilla, inmensa  
asombra a toda la ciudad

A ti, no<sup>31</sup>.

con terrible deliberación, el hablante, o poeta, queda excluido de las filas de los asustados, arrojándose así la grave acusación de ser uno de aquellos que saben (¿sabe qué?) y, por la misma razón, deben. Ésta es la fase de evolución actual de la dependencia, sobre todo de los educados, frente al poder. De nuevo, cualquier referencia al terror social se mantiene en silencio. En resumen, éstas son figuras de una constelación a un tiempo familiar y enigmática, en la que los poros del Estado están íntimamente asociados con los tira y afloja del paternalismo, de las peleas conyugales, de los negocios corruptos, de los hábitos de la enfermedad, de las libertades con la ley, del descuido gramatical.

<sup>29</sup> *Arquivo* // não pode ser de lembranças.

<sup>30</sup> *Chiado* // Às vezes corre notícia / dessas menos agradáveis / e o ouvido chia.

<sup>31</sup> *Sombra* // Aquele edifício negro / na sombra amarela, imensa / assombra toda a cidade // A ti, não [N. de la T.: En este caso, la traducción pierde expresividad, ya que *assombrar* puede significar tanto «asombrar» como «ensombrecer». La versión inglesa opta por el primer significado].

## Selección y montaje

Aunque más difíciles de definir, las cualidades de la recopilación considerada en conjunto son al menos tan sustanciales como las de cada poema de *Elefante*. Algunas de estas características son construcciones intencionales; otras, subproductos no planeados de la obra, pueden resultar igualmente sugerentes. Alvim es un maestro no sólo de las reducciones y de las configuraciones cambiantes, sino también de la selección, que aquí desempeña una función estructural similar a la elección de episodios en una novela realista. El proceso parece más o menos el siguiente. Después de cribar las trivialidades sugerentes y de reducirlas a su núcleo activo, el poeta selecciona unas cuantas, crea un vacío en torno a ellas y las deja solas en la página, para señalar cómo se interrelacionan y qué intuiciones y correspondencias generan. El punto de partida es arbitrario y contingente, pero el procedimiento está disciplinado por el objetivo sistemático de poner el oído al país.

La secuencia de poemas se ha determinado con la precisión resuelta del *montaje*, aunque también aprovecha las destrezas del director de escena, del panfletista y del analista social. Lo sorprendente es que estas operaciones –de un espíritu crítico, demostrativo, mucho más cercano al pensamiento que al lenguaje hablado– consigan establecer tal armonización a larga distancia de las palabras sin distorsionar sus cualidades naturales. Hace falta un oído perfectamente afinado en cierto tono para resolver la discordancia entre el habla actual y la limpidez constructivista, entre la pasividad receptiva y la energía conceptual, entre lo «dado» inmediato y el mecanismo alegórico. Las reducciones del movimiento moderno también influyen aquí, al igual que su radicalismo; aunque ésta es ahora la versión de la segunda parte: no el explosivo proyecto de un mundo más transparente y habitable, sino la identificación del orden planetario real mediante una escucha atenta que reconoce lo poco a lo que hemos sido reducidos, en una implosión de identidad que por sí misma constituye un signo de los tiempos.

La informalidad no sólo sirve como principio de selección, sino también de rechazo, cargado de consecuencias estructurales. Las indicaciones de deber en el habla o en las acciones se relativizan o se llevan al extremo, dado que aquí sonarían como una nota discordante. Observada con rigor, esta decisión de ser no riguroso impone su sello sociohistórico en todo. Pero las resonancias del imperativo interior no desaparecen: excluidas como materia de análisis, retornan en la severa objetividad de la composición artística, rondando al libro como un fantasma problemático, plenamente vivas sólo en otro hemisferio. Dicho eso, el conjunto no posee una existencia separada, autosuficiente. La mayoría de las cosas, los términos y las ideas de los que está compuesto –la parte *modernizada*, para ser precisos– carecen de forma propia; o, mejor, tienen la forma del mundo del que difieren. La discrepancia es el resultado de diferencias funcionales, que dan lugar a una especie de color local abstracto. Disimilares y

correlativos, los universos sociales del centro y de la periferia están entrelazados. No obstante, cualquier torpeza no sería menos perceptible y artísticamente fatal aquí que en obras de prosa tan específicas y alejadas del uso dominante como, por ejemplo, *Macunaíma* o *Grande Sertão: Veredas*; obras que son un ejemplo de invención a medio camino entre el dialecto y el idiolecto, basadas en las peculiaridades locales, gramaticales y ortográficas. Es como si, sin saberlo, el Brasil modernizado estuviera desarrollando una irregularidad, una especie de regionalismo, en el actual contexto de mundo supuestamente homogéneo. Esta diferenciación exige una disciplina literaria de enorme sutileza.

El objetivo de las ironías es estar a la altura de las decepciones provocadas por el actual curso de los acontecimientos. La tarea figurativa y las conclusiones perspicaces del realismo decimonónico actúan como punto de referencia de lucidez, aunque aquí están extremadamente condensadas, y muy alejadas del dinamismo interno que con anterioridad alimentaban; principalmente en los años anteriores a 1964, durante la fase radical del populismo desarrollista. Los miniepisodios aspiran a una cierta representatividad amplia, transmitiendo algo de la capital y de las provincias, de Brasil y de Europa, de la mansión y de las dependencias de los esclavos, del habla culta y de la coloquial, de la abundancia y la indigencia, del patriarcado rural y el anonimato urbano, del decoro y el peligro, todo ello sobre un trasfondo implícito de problemas sociales no resueltos. Una vez aceptado este orden de oposiciones, otros poemas encuentran su lugar: la informalidad discordante resuena con sus variantes vecinas para dar a la totalidad no sólo una escala común, sino también la amplitud material y las dimensiones de una formación histórica, de un universo literario. La novedad de *Elefante* no procede tanto de los llamativos contrastes sociales —éstos son perfectamente conocidos— como de una cierta modificación de las interconexiones que se dan entre ellos, que parecen haber sido abandonadas por una tensión integradora, transformadora. El presente se ha expandido no sólo en el espacio y en el tiempo, sino también en el orden social, que ahora incluye elementos a los que hasta hace poco se oponía, o que creía haber superado. Algunos de los *dicta* de estos poemas se retrotraen al final de la esclavitud, otros a la República vieja —entre la caída del Imperio brasileño, en 1889, y la revolución de 1930— y muchos más al Brasil modernizado, incluidos los años plomizos de la dictadura y el subsiguiente periodo de liberalización política («en la época de las vacas flacas / redemocratizado el país», como explica el ex gobernador de un Estado en «Historia antigua»)<sup>32</sup>. A pesar de las grandes disparidades que encajan sin esfuerzo en esta sucesión de periodos históricos, se hace hincapié en lo que permanece constante, dando lugar al sentimiento contraintuitivo —¿la percepción?— de que el cambio no ha supuesto diferencia alguna. El pasado no ha pasado, y ya no resulta útil, como antes, inventar un futuro que se mantiene oculto a la vista. La

---

<sup>32</sup> *História antiga* // Na época das vacas magras / redemocratizado o país.

persistencia del presente lo marca como algo distinto; pero más en el sentido de ser defectuoso que original, o atrasado, o de ir camino de la recuperación. Ante todo, el presente nos hace encontrar en el pasado signos premonitorios del actual callejón sin salida, refutando de nuevo la aparición del progreso.

De forma análoga, la interrelación entre la informalidad y la norma ha perdido el eje temporal en otro tiempo vinculado a las promesas de modernización. La informalidad no ha sido derrotada, y tampoco parece acercarse la normalidad burguesa; de hecho, se podría decir que la norma está desfasada, mientras que la informalidad se ha adueñado del futuro predecible. Vale la pena señalar que el fondo estático de esta dinámica es un pariente silencioso de los escandalosos descubrimientos realizados hace tres décadas por el Tropicalismo, que dio forma a las consecuencias estéticas de la contrarrevolución de 1964 y a la consiguiente modernización conservadora<sup>33</sup>. La imagen típica de la época, presentada sobre todo en el teatro, en el cine, en la música popular y en las artes gráficas, era un alegoría del absurdo brasileño, entendido bien como reproducción ultramoderna del retraso social, bien como incomprensible inclinación a la reincidencia. Era una fórmula para dramatizar la coexistencia incongruente y despolarizada de los elementos del mundo patriarcal y personalizado, desfasados, ridículos y florecientes como nunca antes, con los patrones internacionales de modernidad, igualmente cuestionables. Era una yuxtaposición pintoresca, estridente, bochornosa y cierta, sin futuro a la vista, que afirmaba a su propia manera que la hipótesis de remodelación histórica en otro nivel había desaparecido. El paralelo entre estos métodos artísticos –el Tropicalismo y el *Elefante* de Alvim– y los respectivos momentos históricos en los que aparecen merece reflexión.

En una reseña hostil publicada poco después de la aparición de *Elefante*, un comentarista llamó la atención sobre la conexión entre la poesía de Alvim y la corriente de pensamiento crítico que se está produciendo en Brasil, en deuda con el movimiento moderno y enlazada con la obra estética y teórica de los grupos universitarios politizados<sup>34</sup>. La observación es correcta, pero la objeción resulta sorprendente. ¿Es inadecuado que la poesía reflexione sobre su país? ¿Acaso la proximidad del poeta al debate político y social reduce el alcance de lo que escribe? ¿Es el intento de dar significado al mundo de los modernos, en

---

<sup>33</sup> Se puede encontrar un estudio sobre el Tropicalismo en Robert SCHWARZ, «Culture and Politics in Brazil, 1964-1969», en *Misplaced Ideas*, Londres, 1992, pp. 139-144. La época culminante del movimiento se produjo entre el golpe de Estado de 1964 y la subida al poder de Garrastazu Médici, en 1969; su defensor más famoso es el popular cantante y compositor Caetano Veloso, cuyas letras a menudo yuxtaponen aspectos modernos y tradicionales de Brasil de maneras deliberadamente discordantes.

<sup>34</sup> Paulo FRANCHETTI, «O “poema-cocteil” e a inteligência fatigada», *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, 5 de noviembre de 2000.

circunstancias diferentes, un defecto en sí mismo? Por supuesto, sería posible considerar que «el sentimiento íntimo [del poeta] hacia su tiempo y hacia su país», recomendado por Machado de Assis, y ciertamente presente en *Elefante*, no es más que un mito nostálgico. Esto no carecería de verdad si la nación hubiese dejado realmente de existir, lo cual no es completamente evidente; pero ni siquiera esto le restaría mérito al deseo de que existiera. Además, no hay razón por la que el debilitamiento del pulso nacional no se pueda utilizar a su vez como material de reflexión y poesía.

### *Al otro lado del universo*

Hay, sin embargo, otra parte del libro, compuesta de poemas propiamente líricos, a la que nada de lo dicho es aplicable; al menos directamente. Aquí la mitología y el lenguaje son personales, la intención expresiva, el poder transfigurador de la imaginación opera en alto grado y la naturaleza –luz y sombra; agua, arena y viento; animales y paisajes– es el «primer», no el «segundo» tema, respecto al sistema de nuestras restricciones sociales. Una traducción literal sólo puede dar un vago sentido de lo que hay en juego en esta obra:

#### *Elefante*

El aire de tu carne, aire oscuro  
anochece piedra y viento.  
Corre lo enorme dentro de tu cuerpo  
el aire externo  
de cielos atropellados. El firmamento,  
incendio de pilastras,  
no está fuera –se desmorona por dentro.  
Reverbera en el escudo el brillo opaco  
del túrgido ariete  
con el que distancia y tiempo enfureces.

Tu pisar suave, danzarín,  
ennoblece los vientres fríos,  
femeninos.

A tu vuelta todo canta.  
Todo desconoce<sup>35</sup>.

Éstos son poemas difíciles, de gran belleza, que requieren un comentario diferente que deberá esperar a otra ocasión. Por el momento, he aquí algunas observaciones preliminares. Todo depende de que uno com-

---

<sup>35</sup> *Elefante* // O ar de tua carne, ar escuro / anoitece pedra e vento. / Corre o enorme dentro de teu corpo / o ar externo / de céus atropelados. O firmamento, / incêndio de pilas-tras, / não está fora – rui por dentro. / Reverbera no escudo o brilho baço / do túrgido ariete / com que distância e tempo enfureces. // Teu pisar macio, dançarino, / enobrece os ventres frios, / femininos. // A tua volta tudo canta. / Tudo desconhece.

prenda las razones que llevan al poeta a combinar formas imaginarias tan discrepantes. ¿Está diciendo que, apartado del terreno compartido y de las anécdotas realistas de la vida brasileña, su lirismo empieza a girar en buen estado? ¿O que la atmósfera de la realidad contemporánea es necesaria para la integridad de su poesía? ¿O, incluso, que esta primera naturaleza fuertemente transformada debería contemplarse como un personaje dentro del otro universo, con el que forma una unidad? En tal caso, ¿cuál es la conexión entre estas dos esferas, de tonalidades tan diferentes? ¿Qué dicen la una de la otra? Como sugerencia, podríamos preguntar cuáles serían las posibles relaciones entre el mundo social degradado y las visiones del elefante, de los rinocerontes, del mar: gigantes cuya oscuridad contiene luz, cuya masa imponente y unificada beneficia y cuya matanza parece más probablemente fertilizar y reparar que destruir. El intenso sufrimiento moral que domina los últimos poemas del libro podría considerarse parte del mismo mundo: en este caso, su verdad. Aquí, el aspecto lírico del libro ocupa una esfera de revelación, análoga a las aventuras de los personajes principales de una novela realista, con las que se corresponden las limitaciones que operan en los personajes secundarios, incluso cuando ninguno de ellos las conocen. Eso no significa que los poemas antilíricos sean secundarios; muy al contrario. Aun así, la distancia entre el sentimiento cósmico y la interacción de los intereses es reveladora, y nos refiere a la historia, más que a la naturaleza. La colección termina:

*En un atrio*

Pasan nubes

La mirada no percibe el barullo de los astros<sup>36</sup>.

Las operaciones formales con las que trabaja Alvim son incisivas. Por medio de la purificación, la yuxtaposición, el cortar y pegar, la disección analítica, todo un repertorio de escenas y expresiones intensamente brasileñas se proyectan sobre coordenadas imprevistas. En lugar de versos y estrofas que se correspondan con las tradiciones poéticas, tenemos un sentimiento del lenguaje vivo y de su presentación escrita; o, mejor, un oído para las ironías objetivas del habla diaria, peladas hasta el hueso; lo cual, finalmente, no es ni más ni menos que el refinamiento estético de la conciencia histórica.

Lo que se está produciendo es la desconvencionalización de la forma, su liberación del confinamiento, la eliminación de su elemento esotérico, y su sustitución por un estado abierto, anfíbio, en el que el proceso poético y el orden real de las cosas se unen verdaderamente entre sí. No hay deseo de renunciar a la forma y a su verdadero valor, ni de abandonar el refinamiento. Muy al contrario, se da un impulso de actualización, de poner a la altura de los tiempos. Abiertas por perspectivas locales, nacionales o cosmopolitas que pueden aportar un signo negativo o positivo,

---

<sup>36</sup> *Num adro // Nuvens passam / O olhar não percebe o barulho dos astros.*

dependiendo del ángulo y del momento, las frases del habla común adquieren una resonancia vertiginosa que prescinde de la metáfora; que es en sí misma metáfora y poesía. El Pop Art y los productos de confección son referentes obvios, si bien proceden de un contexto distinto. En este caso, sin embargo, los objetos aleatoriamente seleccionados para que nosotros los contemplemos no derivan de la civilización industrial, sino específicamente de las obras de una sociedad periférica, captadas como tales, como un objetivo de perplejidad moderno. «La poesía existe en los hechos»<sup>37</sup>.

Pero si Alvim es el poeta contemporáneo que más profundamente ha asimilado las lecciones de los representantes del movimiento moderno brasileños, lo hace dentro de horizontes completamente cambiados. Basta con recordar la deslumbrada fascinación con la que la generación anterior descubrió nuestras peculiaridades sociales y culturales, las aceptó y deseó transformarlas en soluciones históricas: «también Brasil». Estas fuerzas sociales persisten en *Elefante* y componen un sistema: hay algunos momentos hermosos de magia festiva. Pero en esencia constituyen nuestra dura herencia política y moral. Como el propio Alvim ha declarado, es simplemente una revisión de Oswald a la luz de Drummond; o del problema que se mantiene oculto dentro del pintoresquismo de Brasil.

---

<sup>37</sup> Oswald de ANDRADE, «Manifesto da Poesia Pau-Brasil», en *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopías*, Río de Janeiro, 1978, p. 5.