



Poética brasileña contemporánea: de *la poesía marginal* hacia *la poesía divergente*

Contemporary Brazilian poetic: from marginal poetry to divergent poetry

André Luís de Araújo

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Pernambuco / Brasil

aluisaraujosj@gmail.com

Resumen: La poesía contemporánea brasileña se reinventa a partir de innúmeros despliegues. Uno de los cuales se refiere a la llamada *poesía marginal*, de los años 70 y 80 del siglo XX; otro de ellos se refiere a la *poesía divergente*, tal como la reconocen sus autores. Ésta viene enriqueciendo la escena cultural contemporánea, principalmente en el entorno de los grandes centros urbanos, en la confluencia de tantos espacios, discursos y medios de propagación de poesía. Cabe, por lo tanto, analizar los contornos de esos movimientos poéticos brasileños en la contemporaneidad, entreviendo sus opciones éticas y estéticas.

Palabras clave: poética brasileña contemporánea; poesía marginal; poesía divergente.

Abstract: Contemporary Brazilian poetry is reinvented by innumerable deployments. One such deployment is the so-called marginal poetry from the 1970s and 1980s; another is divergent poetry, as named by its authors. They enrich the contemporary cultural scene, mainly in large urban centers, at the confluence of many spaces, speeches and means of propagation of poetry. Therefore, it is necessary to analyze the contours of such Brazilian poetic movements in the contemporaneity, taking into account their ethical and aesthetic options.

Keywords: contemporary Brazilian poetic; marginal poetry; divergent poetry.

1 Introducción

Durante las décadas de los 70 y 80 del siglo XX sobre todo, libros artesanales circulaban con rapidez, en los bares, en las puertas de teatro, en los más distintos espacios públicos. Algunos mimeografiados, otros en *offset*, mostraban un trabajo gráfico personalizado, diferente de lo que se veía en el *design* industrializado de las editoriales comerciales. Mesas redondas y artículos en la prensa discutieron exhaustivamente el acontecimiento. El tema empezaba, aunque con cierta resistencia, a ser debatido en las universidades. ¿Se trataba de un movimiento literario más o de un modismo? Si era modismo, ¿era la poesía que estaba de moda o eran los poetas? De hecho, la poesía circulaba, el número de poetas aumentaba día tras día y las segundas ediciones ya no eran raras.

Frente al bloqueo sistemático de las editoriales, un círculo paralelo de producción y distribución independiente se iba formando y conquistando un público joven que no se confundía con el antiguo lector de poesía. Planeadas y realizadas en colaboración directa con el autor, las ediciones presentaban un encanto afectivo y funcional. Y la participación del autor en las diversas etapas de la producción y distribución del libro determinaba, sin duda, un proyecto gráfico integrado, lo que sugería y activaba una situación más próxima del diálogo que la ofrecida, normalmente, en la relación de compra y venta, en el mercado editorial.

Vale destacar también que la frecuente presencia del autor en el acto de la venta recuperaba para la literatura el sentido de relación humana. De modo análogo, el lenguaje informal, leve y divertido, vehiculado en los poemas, hablaba de una experiencia vivida, lo que contribuía para encortar la distancia que separaba el poeta y el lector, quien no se sentía más oprimido por la obligación de ser un entendido para acercarse a la poesía.

2 La poesía marginal y la generación mimeógrafo

Figurando en ese contexto, la edición independiente – una idéntica trayectoria en dirección al cotidiano y a la propia subjetividad – marca una opción editorial importante: la impresión, el proyecto gráfico y la distribución fuera de las grandes editoriales y librerías; el control de todo el proceso de producción del libro por el autor; la venta realizada personalmente en librerías pequeñas, bares, teatros y cines. Tal opción

hizo más conocida esa generación como: la *generación mimeógrafo* – dado que preferían la referencialidad biográfica o social, pautada, sea por un lenguaje cifrado, lleno de imágenes, *barroco*; sea por un lenguaje descriptivo, naturalista, periodístico.

La capitalización creciente de nuestro mercado editorial ha significado para los nuevos autores un cierre sistemático de las posibilidades de publicación y distribución normales. En el intento de superar este bloqueo que los margina, dichos autores son llevados a soluciones que por más ingeniosas son siempre limitadas. Hay quien ya hable de una “generación del mimeógrafo”, de una poesía pobre, que se vale de medios los más artesanales e improvisados de difusión, en un ámbito necesariamente restringido (BRITO; HOLLANDA. 1974, p. 81, traducción propia).¹

Esa situación aparece descrita aun por los escritores Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi Júnior, en materia publicada en el periódico *Opinião*, de 25 de marzo de 1977, subrayando las ambigüedades de la opción marginal:

Contingencia impuesta por el sistema editorial cerrado constituiría el paso provisorio del autor desconocido. [...] Paso inicial necesario para la creación de un primer círculo de lectores, [...] formación de un circuito paralelo de producción y distribución de textos, en el que el autor va hacia la gráfica, acompaña la impresión, dispensa intermediarios y, principalmente, se relaciona más directamente con el lector. En esa perspectiva, por medio del circuito paralelo, el autor pretende acercarse al público, recuperar un contacto, tomar posesión de los caminos de la producción. Recuperar tal vez cierto carácter artesanal, la lección de la literatura de cordel. Rechazar el esquema de promociones, la despersonalización de

¹ “A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma ‘geração do mimeógrafo’, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito.”

la mercancía-libro, el escalamiento de la fama (CESAR, 1999, p. 200-201, traducción propia).²

Se optó por un circuito cultural alternativo, como afirmó Heloísa Buarque de Hollanda. “Exactamente en un momento en que las alternativas ofrecidas por la política cultural oficial son innumerables que los sectores jóvenes empezarán a enfatizar la actuación en circuitos alternativos o marginados” (HOLLANDA. 1980, p. 96, traducción propia).³

En ese panorama, más que valores en boga, los poetas marginales trajeron la novedad de una subversión de los patrones tradicionales de producción, edición y distribución de literatura. Hay una fisonomía afectiva evidente; situación más próxima del diálogo, creándose un nuevo público lector de poesía. Otro sistema de edición, otro público y una poesía en la que se imprimen simultáneamente la cara del autor y el perfil cómplice de aquel que hojea su libro. Se hace, de esa manera, un nuevo tipo de pacto, menos literario y más confesional. De tal forma que Flora Süssekind (1985, p. 73, traducción propia) destaca:

Ahora lo que se exige de los poemas es complicidad. Con impresiones pequeñas se estrechan lazos y se busca la intimidad, el tono confesional, de diario. La sensación del lector es como la de quien violase correspondencia ajena o abriese de repente el diario de alguien y, empezando a leerlo, notase extrañas semejanzas con su propio cotidiano inmediato no escrito, apenas vivido.⁴

² “Contingência imposta pelo sistema editorial fechado constituiria passagem provisória do autor desconhecido. [...] Passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de leitores, [...] formação de um circuito paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. Recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição do cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-libro, a escalada da fama”.

³ “Exatamente num momento em que as alternativas oferecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais”.

⁴ “Agora o que se passa a exigir dos poemas é complicidade. Com as tiragens pequenas se estreitam laços e busca-se a intimidade, o tom confessional, de diário. A sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário

En los textos, apuntes rápidos, como que tirados en una libreta de notas: “Simulacro de uma solidão. [...] 5 de agosto. Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar retratos aqui” (CESAR, 2001, p. 139).⁵ En este poema, Ana Cristina Cesar registra la fecha, 5 de agosto, y privilegia lo trivial. La poeta descarta lo notable, se abisma con sentimientos mínimos, pequeños deseos, registra cambios milimétricos, porque el poema sigue en una profusión de días alternados. Entre la obsesión de apuntar cualquier cosa, de hacer del todo poesía, y la amnesia sistemática, se evidencia que la poeta prefiere, a veces, la región de vacíos, de silencios y de sombras. Vienen residuos del cotidiano, como aquello que cae de repente ante los ojos y se apunta apresuradamente. Vía caligrafía, garabato, dibujo y collage, se imprime la marca personal que nortea el proyecto estético del período.

El quiebre de la jerarquía del espacio noble de la poesía participa, a partir de entonces, de un doble movimiento que restablece la cadena entre poesía y vida, así como el nexo, muchas veces roto, entre poesía y público. Y, dentro de la precariedad de su alcance, esa poesía llega a la calle, se opone a la política cultural vigente, que dificultaba el acceso al libro de literatura y a manifestaciones no legitimadas por la crítica oficial.

En el campo del lenguaje, como se ha visto, se hizo clara la subversión de los patrones literarios dominantes. Era nítido el rechazo tanto de la literatura de estilo clasificador como de las corrientes experimentales de vanguardia. Reculando estratégicamente, los nuevos poetas de esa *generación mimeógrafo* se volvían hacia el modernismo de 1922,⁶ innumerables veces, visto que el despliegue efectivo no había sido todavía suficientemente agotado. Ellos retomaban, e incluso incorporaban, la poética de lo coloquial, como factor de innovación y

de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano imediato não escrito, vivido apenas”.

⁵ “Simulacro de una soledad. [...] 5 de agosto. Todavía no he logrado hacer filosofía, versos o pegar fotos aquí” (traducción propia).

⁶ Referencia a la Semana de Arte Moderno, que ocurrió en San Pablo, en 1922. Estos eventos que tuvieron lugar en el Teatro Municipal de San Pablo constituyeron una verdadera renovación en el lenguaje artístico brasileño, el cual buscaba una identidad nacional propia, intentando romper con el pasado y con las corrientes europeas, por medio de la experimentación lingüística y la libertad creativa. Cabe destacar que la poesía, antes apenas escrita, pasa a ser también declamada en distintos lugares y asume, por consiguiente, un tono muchas veces combativo y de resistencia cultural.

de ruptura con el discurso académico, como en estos versos de Chico Alvim (2001, p. 18):

REVOLUÇÃO

Antes da revolução eu era professor
 Com ela veio a demissão da Universidade
 Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
 (meus pais eram marxistas)
 Melhorei nisso –
 hoje já não me maltrato
 nem a ninguém⁷

En ese momento, la poesía se muestra irónica, ambigua; de sentido crítico, alegórico, más circunstancial e independiente de compromisos con un programa preestablecido. Los *flashes* del cotidiano y de lo banal irrumpen en el poema casi en estado bruto. Esa poesía se ve muy marcada por la asimilación lírica de la experiencia directa o por la transcripción de un dramático sentimiento de mundo. En ella también caben la poética del relato y de las técnicas cinematográficas y periodísticas, en una singularización crítica de lo real. Y si ahora la poesía se confunde con la vida, las posibilidades de su lenguaje se despliegan y se diversifican en el absurdo del cotidiano, en la fragmentación de instantes aparentemente sin importancia, pasando por la anotación del momento político. Como lo que se puede ver en la mencionada “Revolución”, mejor dicho, el golpe militar de 1964, en Brasil, sátira de una revolución, en el sentido estricto del término.

Conviene, por ello, comprender también lo que significó el régimen militar en Brasil, en el ámbito de la producción artística e intelectual, una vez que no se puede hablar de esas dos décadas como un todo monolítico. Censura e intervención serían solamente la cara más visible de una acción que buscaba profundamente el control estatal sobre los rumbos del proceso cultural. De ahí que, si cuando hablamos de las relaciones entre literatura y política, en los años siguientes a la dictadura militar, enfatizamos únicamente la censura, ocultaríamos el importante papel desempeñado por la política de incentivo, cooptación

⁷ “REVOLUCIÓN: Antes de la revolución yo era profesor / Con ella vino la demisión de la Universidad / Empecé a cobrar posiciones, de mí y de los demás / (mis padres eran marxistas) / He mejorado en eso – / hoy ya no me maltrato / ni a nadie” (traducción propia).

y producción (la otra cara de la represión), en la determinación de los rumbos de la vida cultural brasileña.

En la misma perspectiva, debe quedar claro también que gracias al interés más grande de la censura por las películas para cine y televisión, dado su alcance, o por los espectáculos teatrales, por su contacto directo con el público, fue posible a la literatura utilizarse de cierta margen de libertad. Aun así, la literatura de ese período sufre con esos efectos, pues, en su mayor parte, como señala Flora Süssekind (1985), los textos se presentan como de autoría de ángeles de la guarda, vigías de la literatura, con la enseñanza destinada más a la creación literaria que al estudio teórico.

De tal manera que se descortina un escenario de diferentes estrategias gubernamentales en el campo de la cultura, límites más o menos estrechos para el trabajo intelectual, prisiones, expurgos o cooptación, situaciones diversas vividas por artistas, críticos y teóricos. Diversidad a la cual responderían de modo diferente los intelectuales, cuyas divisiones no se mostraban claramente, sea porque estaban metidos en variadas disputas de poder; sea porque se encontraban inmersos en serias polémicas, y la heterogeneidad de los textos ficcionales o ensayos producidos, a partir de ahí, en medio a tantas confrontaciones y permanente tensión, sirve como ejemplo.

Por consiguiente, siendo la censura su gran interlocutor, la literatura pasa a ejercer, no pocas veces, una función más allá de lo meramente periodístico. Los autores pasan a poner en libros los reportajes prohibidos en los medios de comunicación de masa, pasan a producir ficcionalmente identidades en donde dominan las divisiones, creando una utopía de nación y otra de sujeto, capaces de atenuar la experiencia cotidiana de la contradicción y de la fractura, como se ve en la novela *Armadilha para Lamartine* (1975), de Carlos Sussekind de Mendonça e Carlos Sussekind.

El libro presenta dos diarios que se entrecruzan: el diario del padre y el diario del hijo. Imposible separar la coautoría de los dos. Hay un proceso de fusión – un diario dentro de otro – en el que se deslinda un juego de identidades, y el autor ficcional, el narrador, se esconde en la voz de uno y de otro, sucesiva y/o simultáneamente, dejando al lector la tarea de desvendar esta *trampa*.

Esa tendencia se evidencia en el naturalismo de las novelas-reportaje o disfrazado en las parábolas y narrativas fantásticas (lo

fantástico trabaja con el barroquismo, los circunloquios, imágenes y palabras en constante proliferación); en la *literatura del yo* (astillando el narrador, la estética del fragmento, desmintiendo la posible referencialidad del *yo* que narra); en los testimonios, en las memorias y en la poesía biográfico-generacional (narrar pasa a ser sinónimo de autoexpresión, funcionando a modo de un documento de identidad para el que escribe, siendo innúmeros los repetidos viajes por subjetividades biográficas e imaginarias a las que se asiste en esas dos décadas).

Entre el arte y la vida: ahí se equilibran la literatura y la poesía brasileña de esos veinte años de régimen militar (1964-1984). La dimensión temporal de la poesía del período está mucho más cerca del instante, del minuto, del registro de lo que se está dando en vivo. Un poco como si los textos se escribiesen al acaso, obedientes a los juegos fortuitos de la casualidad. Composición es juego rápido, salto, flagra, *take*. Sin embargo, siempre sirviendo a una expresividad neorromántica, *sincera* y coloquial, de ese ego que escribe y se escribe todo el tiempo.

En este sentido, merece la pena notar, como lo señala Flora Süssekind, que: “[l]a instancia que determinaba las significaciones no era, en la época, el sujeto literario propiamente dicho, sino la referencialidad. En el caso de *la poesía del yo*, no hay tanta pasión por lo verosímil. Al contrario, se desconfía de él y de todo lo que parezca lógico” (SÜSSEKIND, 1985, p. 68). Y Heloísa Buarque de Hollanda, quien organizó la antología llamada *26 poetas hoje (26 poetas hoy)*, en 1976,⁸ va a atentar para el hecho de que:

[...] es interesante observar como la actualización poética de circunstancias políticas, experimentadas como factor de interferencia y limitación de la vivencia cotidiana, se hace contundente y eficaz, diferenciándose del ejercicio de la poesía social de tipo misionero y esquemático. La frecuencia de metáforas de gran abstracción convive con la agresión verbal y moral de palabrotas y pornografía. En esta poesía, se debe observar que el uso del despectivo no siempre resulta en un choque, sino que, generalmente, aparece como dialecto cotidiano naturalizado y, no

⁸ Muestra de poemas de escritores de la *generación mimeógrafo*, organizada por la profesora universitaria Heloísa Buarque de Hollanda, para dar a conocer la nueva cara de la poética brasileña del período, también conocida como *poesía marginal*.

raramente, como desenlace lírico. (HOLLANDA, 2001, p. 11-12, traducción propia).⁹

La autora destaca más adelante que la aparente facilidad de hacer poesía, en la actualidad, puede llevar a serios equívocos. Eso porque evalúa que parte significativa de la llamada producción *marginal* viene mostrando aspectos de dilución y de modismo, y la problematización sería del cotidiano o la mezcla de estilos ha perdido su fuerza de elemento transformador y formativo, constituyéndose como mero registro subjetivo sin más grande valor simbólico y, por lo tanto, poético.

3 Hacia la poesía divergente

Guardadas las proporciones y haciendo las debidas consideraciones, esa posición crítica nos da elementos importantes para el análisis de la poética brasileña contemporánea, más precisamente la *poesía divergente* que vemos surgir en la periferia de las grandes ciudades brasileñas. Esa poesía, buscando retratar la realidad, reivindica voz propia para los que viven *del otro lado del puente* – como afirman algunos autores, dichos *divergentes*. Al mismo tiempo, viene revolucionando los conceptos de arte literario, porque provoca reflexiones en el medio artístico, académico y social.

Por ello, delante del panorama expuesto, podríamos preguntarnos: ¿es esa poética divergente un despliegue de la *poesía marginal* o tiene presupuestos ético-estéticos propios? ¿Será un modismo sintomático del vaciamiento artístico anunciado por la crítica?

Realizadas en bares, centros comunitarios, plazas, ocupaciones y escuelas, las veladas literarias de poesía divergente se hicieron espacios de cultivo del arte y de discusiones de carácter político, social y cultural que evidencian la realidad urbana contemporánea en Brasil. Así, podría existir, de hecho, el riesgo de hacer de esa producción artística una mera

⁹ “[...] é interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poesia social de tipo missionário e esquemático. A frequência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nesta poesia, observe-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico”.

representación social, lo que resbalaría sobre lo panfletario, como un manifiesto cultural apenas.

Con todo, no estamos en el campo de la reproducción plástica simplemente, aunque esté claro que el referencial socio-histórico y sus implicaciones no dejan de enriquecer la literatura de algún modo. Eso nos obliga a que nos reinventemos cada día, si queremos supervivir a los riesgos que una posición crítica relativista y dicotómica asume, en general, en nombre de la crítica, de la moral o del mercado.

Además, ingenuamente, muchas veces, no se considera el movimiento hecho por las artes y, consecuentemente, por la Literatura, que vibra y es atravesada por las mismas emanaciones de la Historia, aunque no podamos incurrir en el peligro de instrumentalizar lo literario. Lo mejor es estar abierto a las discusiones del circuito cultural, dicho *marginal* o *divergente*, visto que él actúa como horizonte para el alargamiento del concepto de escritura y de producción teórica, de producción de pensamiento, de libro, de canon literario y de objeto artístico, desde el terreno de la intervención.

Aquí se instala una de las fuerzas de la Literatura. Lo que pueden mostrar los relatos, los testimonios, el documental de esas producciones divergentes, emancipándose de lo preestablecido, haciéndose más fuertes, evidenciando un lenguaje propio, desvinculándose de presupuestos meramente estéticos. Es arte y, como tal, ellos tratan de paradojas; pueden no informar, no biografar, no construir nada, ningún monumento a la cultura nacional. Están libres para trabajar a partir de la negatividad, incluso de los graves problemas sociales, explotando el espacio de la sombra. Pueden jugar con la verdad o con la mentira del documento y con la ficción, perturbando los mitos y transformando los textos. Es lo que hemos visto en muchos trabajos de *autores marginales* de los 70 y 80. Es lo que podemos constatar también en las veladas literarias de los *poetas divergentes* de la periferia de São Paulo, por ejemplo.

En *Tandas literarias* o en proyectos sociales, esos escritores divergentes apuestan en un carácter intransitivo del lenguaje, o sea, en un proyecto literario más autónomo, libres de la obligación de tener que decir o de enseñar alguna cosa. Insisten más bien en la transgresión, en la creación, en la citación y en el testimonio. Les interesan más la escenificación, desvirtuar la captación natural; el personaje-texto y el personaje-documento, a fin de vehicularse una relación con la literatura a partir de lecturas; una productividad descompasada de lo real; la

posibilidad de desconstrucción de entidades metafísicas, como: el Autor, la Cultura, la Nacionalidad. El intuïto es, antes que nada, movilizar un resultado ético-estético y sensorial.

En esa misma línea, la performance del contacto deseado está instaurada, lista para desarticular las familiaridades del pensamiento, porque la literatura de esos autores está dispuesta a bucear en la zona de sombra de lo indecible. Muestran, pues, el ambiente oscuro, poco franqueado, de los *morros*, sobre todo en las favelas, uno de esos rincones urbanos que pueden dar a conocer la réplica sin centro de *la máquina del mundo*, como lo diría Jorge Luis Borges. El lugar en donde uno de los puntos contiene todos los demás e, irónicamente, contiene a sí mismo. Allí hay vida que merece registro, más allá del cotidiano de violencia y problemas sociales.

Así, de algún modo, esos poetas acceden a un punto estratégico a partir del cual se hace posible llegar a un repertorio infinito de mundos, el imperio de las letras, pues proponen una manera de leer y de presentar la realidad. Quieren emprender ese viaje, explotar sus paradojas y una serie de contradicciones, dejando clara la simultaneidad de los hechos del cotidiano, cuando tendemos a ver todo por la óptica de la sucesión.

Autores de esa poesía divergente, como Binho, Ni Brisant y Ruivo, implicados en movimientos culturales y en sus producciones ético-estéticas de publicación independiente, marcan bien ese descompaso. Como se ve en esta estrofa de “Boca da noite” (2017), en el *blog* del poeta Ni Brisant:

Se cartas de amor já fizeram mais mudanças / que manifestos
 Quem escreve / entrega o original de si a outros
 Hoje
 Cartas de amor
 Já não têm papel
 Improvisos já não têm surpresa
 Rimas já não lembram poesia¹⁰

Esos autores proponen, con sus obras, verdaderos *atentados poéticos*, mientras viajan por ciudades brasileñas e hispanoamericanas pegando literalmente poemas en los postes y los muros o vendiendo

¹⁰ “Si cartas de amor ya han provocado más cambios / que manifestos / El que escribe / entrega el original de sí a otros / Hoy / Cartas de amor / Ya no tienen papel / Improvisos ya no sorprenden / Rimas ya no parecen poesía” (traducción propia).

sus libros a la salida de los museos. Hacen, por lo tanto, que veamos más allá del diletantismo académico, que insiste en leer la teoría preliminarmente, reforzando los recalques del lenguaje y reproduciendo discursos ampliamente digeridos y propagados por quien escribe y critica literatura. Invitan a mirar hacia otros planos, lugares en donde las tensiones suelen ser omitidas, los misterios ausentes, el silencio obliterado. Desean conocer verdaderamente *la máquina del mundo*, para forjarla, y discuerdan de los que predicán en favor de lenguajes subliminares, porque saben que eso no existe. Lo que parece faltar, en realidad, es coraje para desbravar y producir conocimiento y establecer otras conexiones y códigos posibles.

Sin intimidarse, los poetas divergentes asumen – al igual que otros poetas de la generación marginal, como Ana Cristina Cesar, por ejemplo – que las críticas presentadas a su arte y a su trabajo no pueden ser despreciadas por su carácter de caos estructural o emocional. Ellas muestran una cara aún más perversa: la de un síntoma de distorsiones manifestadas y reproducidas dentro del propio sistema académico, del cual también ellos son víctimas.

Es necesario acabar con la idea de que los debates y las producciones de conocimiento se desarrollan en el cielo puro de la verdad o de la ciencia. Toda producción y toda transmisión de conocimiento están vinculadas a una posición ideológica y a la posición de productor dentro de la institución. No se trata de rechazar la posibilidad de producción teórica, o un determinado tipo de producción teórica, sino de *politizar las “teorías”*, indicando sus usos represivos y rehusando una discusión puramente epistemológica (CESAR, 1999, p. 147, traducción propia, *itálicos de la autora*).¹¹

¹¹ “É preciso acabar com a ideia de que os debates e as produções de conhecimento se desenvolvem no céu puro da verdade ou da ciência. Toda produção e toda transmissão de conhecimento estão vinculadas a uma posição ideológica e à posição de produtor dentro da instituição. Não se trata de rejeitar a possibilidade de produção teórica, ou um determinado tipo de produção teórica, mas de *politizar as ‘teorias’*, indicando os seus usos repressivos e recusando uma discussão puramente epistemológica”.

4 La crítica de la cultura

Aquí aparece un punto que merece destaque, en el contraste y en el embate del análisis hecho, a propósito del tono valorativo con el que muchos críticos suelen ver lo literario. Ellos tienden a desvincular lo literario de la realidad socio-histórica, negándose a reconocer en él también el potencial ideológico de una función, al mismo tiempo en que parecen no querer polarizar su propio discurso académico y sus preferencias. Ana Cristina Cesar, por eso, reconoce y dialoga incluso con el factor meramente apreciativo de la literatura, rechazando la pretensión de exiliar de la crítica literaria el elemento del gusto y de la ideología. Destaca que esa presencia no es incompatible con el rigor del trabajo crítico; tampoco ve en el rigor una formalización o un lenguaje cifrado. Niega, una vez más, el mito de la neutralidad ideológica del intelectual y de sus producciones.

La autora profundiza la cuestión, evidenciando una politización que todavía ocurre en el ámbito de las universidades. Sobre todo, en el momento en que se elige el uso exclusivo de determinada perspectiva teórica, porque se dice más científica o más verdadera que otras, que son marginadas – no porque son menos fecundas, sino porque no se encuentran en un esquema de prestigio en el interior de las instituciones. Se manifiesta veladamente la preferencia por la utilización de determinada teoría y sus respectivos teóricos, de forma represiva. Evidencia, así, en la relación profesor-alumno, una manera sutil de dominación intelectual, dado que éste se ve obligado a echar mano de las herramientas, modelos y aplicaciones *autorizadas* para el texto literario con el que trabaja. Sin contar que el alumno deberá tener, también, el *corpus* de su investigación bastante bien delimitado, refrendado, deferido por quien lo orienta y lo acompaña.

Además de eso, considerándose el proceso educacional, el aprendizaje de teoría literaria presupone, como subraya la autora, y hoy día aún más, una competencia lingüística y cultural a alumnos cada vez menos preparados, lo que limita sus escojas, así como el acceso y la selección de información. En ese debate, Ana Cristina Cesar marca la perversidad del proceso de sujeción intelectual, que se encuentra camuflado institucionalmente en nombre de la *verdad* del conocimiento científico. Lo que implica una mirada más detenida y politizada con relación a la producción crítica y a la transmisión pedagógica.

Como se ve, la profesora, traductora, crítica literaria y poeta se choca muchas veces contra lo institucional, queriendo subvertirlo, porque

no quiere reproducir lo que está en la pauta. Le angustia ver la dilución del discurso como si la propia realidad estuviese desmaterializándose también. Quedan evidentes la falta de reflexión, por parte de los productores de cultura, y la ausencia de una propuesta consistente de proyectos que orienten lo que está naciendo en la marginalidad. Destaca, pues, la flagrante imposibilidad de diálogo en los textos reunidos en antologías publicadas en la época, que la molestaban por la falta de propósito y por el juicio valorativo expreso en la arbitrariedad de las selecciones. Se veían prestigiados los que ya tenían prestigio, certeza de lucro para el mercado editorial, y en vano se buscaba la unidad de lo que *las muestras antológicas* supuestamente traían. Notaba la repetición de los mismos esquemas maniqueístas, mitificadores, alejados de la realidad, de espíritu crítico embotado. No había quien escribiese la diferencia.¹²

De cualquier modo, lo mejor es estar consciente de que no es fácil proceder a una antología, pues ninguna muestra es imparcial, por estar de antemano cargada de arbitrariedad y, con el tiempo, de un sentido que puede hacerse canónico. Cabe destacar, por ejemplo, que aunque la antología *26 poetas hoje* no haya registrado apenas una tendencia de renovación de la poesía de la época, dado que sugería también algunas confrontaciones entre las distintas salidas que la generación marginal adoptó, acabó por consagrar a varios autores dichos marginales, que fueron publicados sistemáticamente, años más tarde. Sea por grandes editoriales brasileñas – es el caso de Chico Alvim, Cacaso, Chacal, Roberto Schwarz y también Ana Cristina Cesar –; sea porque tuvieron sus poemas registrados como canciones en la voz de cantantes consagrados de la música popular brasileña, como Torquato Neto, Capinam y Waly Salomão, para citar algunos de los *26 poetas* incorporados en esta antología de 1976.

5 Conclusión

Lo más importante de esa iniciativa de acompañar la evolución de la poética brasileña contemporánea es darse cuenta de los contornos

¹² El pensamiento de Ana Cristina Cesar sobre la literatura se inscribe en un contexto filosófico bastante contemporáneo, a partir de lo que se puede ver en su biblioteca particular – mantenida en su acervo personal en el Instituto Moreira Salles, en Rio de Janeiro. Hay libros anotados por ella que actualmente podríamos asociar, después de Nietzsche, a filósofos franceses, como Foucault, Blanchot, Deleuze (también Guattari) y Derrida, la conocida filosofía de la diferencia.

de la *poesía marginal* y la complejidad que ganó el elemento marginal acaparando actualmente *la poesía divergente*. Por ello, un primer paso es tomar contacto y valorar la producción cultural de esos autores, a fin de conocerlos mejor y tener más elementos de lectura e interlocución, puesto que la fabricación de sentidos de un texto y de un imaginario se da inicialmente en la trama de la cultura que los provoca. Merece la pena subrayar que los textos nunca estarán solos, porque siempre parten de un contexto, visto que toda escritura se construye en un proceso de verdadera conversación (cf. SÜSSEKIND, 1995, p. 20).

A pesar de eso, el poeta puede representar, fingir descaradamente, no teniendo más un compromiso con *la verdad*, no proponiendo simbolizar el preexistente sentir o existir. Así, tiene más movilidad para salir y para entrar más a gusto, desobligado de solemnizar su verso, cuando todo puede ser materia de poesía.

De hecho, lo que se espera es un compromiso del *lector-espectador-oyente*, puesto que hay mucha información contenida en la escritura y en las performances de *los marginales* y de *los divergentes*. Por consiguiente, siempre será necesaria una inversión más grande de las subjetividades para no fosilizar, tampoco cristalizar, lo literario presente en las producciones. Hace falta, por eso, cambiar de posición. El enfoque puede cambiar como puede cambiar la posición de la cámara en una película. Al mismo tiempo, ese simple movimiento nos instiga a hacer una investigación seria sobre lo que estamos proponiendo.

Pedimos que se rompa, así, la mera lectura contemplativa, usualmente pasiva, para hacer que el lector cambie de lugar a cada escena, a fin de volverse descubridor de nexos no explícitos en el montaje; para que pueda ver el acontecimiento de la poética literaria que estamos manejando. Porque, para lograr éxito en este emprendimiento, no se puede admitir una contemplación sin intervención. Está dicho por los marginales: “en la literatura, la técnica del montaje y de la multiplicación de enfoques abre extraños espacios en el romance, en los que el gran padre-narrador se calla, y el lector es convocado a poner el libro en movimiento” (CESAR, 1999, p. 181, traducción propia).¹³

¹³ “[...] na literatura, a técnica da montagem e da multiplicação de enfoques abre estranhos espaços no romance, em que o grande pai-narrador cala e o leitor é chamado a pôr o livro em movimento”.

Por lo visto, no cabe lugar a dudas: ahí están algunos principios que podrán ayudarnos a acompañar este despliegue de la *poesía marginal* abriendo paso a la *poesía divergente*. No obstante, el camino todavía se está abriendo a nuestros pies. Hay que empezar la deambulaci3n...

Referencias

- ALVIM, F. Revoluci3n. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. p. 18.
- BRITO, A. C.; HOLLANDA, H. B. de (Org.). Nosso verso de pé quebrado. *Argumento*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 81-94, jan. 1974.
- CESAR, A. C. *Crítica e tradu3n*. São Paulo: Ática, 1999.
- CESAR, A. C. Simulacro de uma solid3o. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. p. 139-141.
- CESAR, A. C.; MORICONI JR., I. O poeta fora da Rep3blica. O escritor e o mercado. In: CESAR, A. C. *Crítica e tradu3n*. São Paulo: Ática, 1999, p. 196-201.
- HOLLANDA, H. B. de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- HOLLANDA, H. B. de. *Impress3es de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, H. B. de. Introdu3n. In: _____. (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. p. 9-14.
- NI BRISANT. Boca da noite. *Ni Brisant*, 23 out. 2017. *Weblog*. Disponible en: <<http://nibrisant.blogspot.com/>>. Acceso en: 15 feb. 2018.
- SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Recebido em: 26 de março de 2018.

Aprovado em: 18 de maio de 2018.