

FERREIRA GULLAR Y LAS «CIUDADES INVENTADAS»

Ferreira Gullar e as cidades inventadas

Ferreira Gullar and invented cities

Antonio MAURA

Instituto Cervantes y Academia Brasileira de Letras

RESUMEN: Los veintitrés relatos que componen el libro *Cidades Inventadas*, de Ferreira Gullar, trazan otros tantos espacios vitales, ya sea como reflejos de la realidad de sus lecturas del momento o de sus estados de ánimo. Estas ciudades pueden ser vistas también como retratos del poeta y del hombre a lo largo de los más de cuarenta años en los que escribió el libro. Si *Las Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, libro con el que guarda cierta relación, son ensañaciones poéticas, el libro de Gullar es, además, una reflexión de un hombre comprometido política y humanamente. Pocos estudios se han detenido en esta pequeña obra, que se sitúa más allá de la biografía y de la poética generando ámbitos y atmósferas donde se muestran los problemas de nuestra época, nuestros miedos y esperanzas. *Cidades Inventadas* es, por tanto, un testimonio extraordinario de nuestro tiempo, un alegato contra la injusticia y también una reflexión extrema sobre el valor de la vida.

Palabras clave: Vida; Política; Retrato; Tiempo.

ABSTRACT: The twenty-three short stories which make up the Ferreira Gullar book, *Invented Cities*, trace the same number of vital spaces, either as reflections of the real life, as the author readings or his mood. These cities can also be read as a portrait of the poet and the man, over more than the forty years that it took him to write the book. If the *Invisible Cities* by Italo Calvino,

a book which could resemble it, are poetic reveries, Gullar's book also offers us the thought of a man politically and humanly engaged. Few studies have dealt with this small work beyond biography and poetry, capable of generating fields and atmospheres to reveal our times problems, our fears and hopes. *Invented Cities* is, therefore, an extraordinary witness of our times, a statement against the injustice and also an extreme reflection on the value of life.

Key words: Life; Political; Portrait; Time.

RESUMO: As vinte e três histórias que compõem o livro *Cidades Inventadas*, de Ferreira Gullar, mostram outras tantas áreas vitais, como reflexos da realidade, de suas leituras do momento ou de seus humores. Estas cidades também podem ser vistas como um retrato do poeta e do homem durante mais de quarenta anos que levou para escrever o livro. Se as *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, livro que mantém certa relação, são devaneios poéticos, o livro de Gullar é também um reflexo de um homem comprometido política e humanamente. Muito poucos estudos têm parado neste pequeno trabalho, que fica além da biografia e poética, gerando áreas e atmosferas onde os problemas de nosso tempo, nossos medos e esperanças são mostrados. *Cidades inventadas* é, portanto, um extraordinário testemunho, uma declaração contra a injustiça e, também, uma reflexão extrema sobre o valor da vida.

Palavras-chave: Vida; Política; Retrato; Tempo.

Ferreira Gullar, de producción multifacética y caleidoscópica, ha transitado desde la vanguardia al compromiso político, desde la intimidación a la voz coral, y su obra abarca todos los géneros literarios: poesía, ensayo, teatro, periodismo, crítica literaria y artística, traducción y ficción. De este último género es el libro que nos ocupa, *Cidades Inventadas*, colección de veintitrés pequeños relatos, publicado en 1997, cuando el autor contaba 67 años. Sin embargo, según manifiesta en la introducción, aunque le haya llevado más de cuarenta años elaborarlo, ha escrito estos relatos como un divertimento y como reflexión o ironía de la realidad, pero nunca impulsado por el resentimiento o la ira, a pesar de haber sufrido en su vida todo tipo de avatares: represión, exilio, cárcel, pérdida de sus hijos y de su primera mujer, de amigos y compañeros: una existencia llena de sufrimientos y sinsabores, sin duda, pero también de felicidad y éxito.

Cidades Inventadas tiene poco más de cien páginas y apenas ha contado con estudios o reseñas críticas. Sin embargo, de alguna manera, este libro puede

ser considerado como un retrato del poeta o del hombre Ferreira Gullar –en ningún caso una autobiografía– desplazándose en el tiempo. Por ello creo que pueda tener interés comentar algunos aspectos de estos relatos, daguerrotipos de la realidad y del sueño, donde la fantasía y la crónica, lo poético y el humor se aúnan para urdir un telar de historias enlazadas entre sí, aunque independientes, como si se tratase de una pequeña galaxia de planetas imaginarios.

Antes de iniciar cualquier reflexión o análisis, es prudente aproximarse a las intenciones del autor, a sus palabras para justificar el libro:

A primeira cidade que inventei foi Odon, em 1955. Não identifico a motivação imediata que me levou a isso, mas suspeito de que a causa remota talvez esteja nas leituras de adolescência, quando mergulhava, fascinado, no universo perdido das primeiras comunidades humanas. Cheguei a pensar em ampliar a história de Odon, atribuindo-lhe até mesmo um idioma criado por mim. Em vez disso, anos depois, me vi inventando uma outra cidade – Ufu – que, ao contrário da primeira, não se situava no passado, mas no futuro. Durante o exílio, escrevi mais alguma dessas histórias e as esqueci na gaveta. Recentemente, reli-as e tive vontade de inventar outras cidades, para com elas compor um livro.

La primera de estas historias, «Odon», como afirma el propio autor, fue escrita en 1955. En ese año, Gullar conoce a Augusto de Campos a raíz del interés que ha despertado entre los ‘concretistas paulistas’ su libro *A luta corporal*, publicado el año anterior. En este pequeño volumen se recoge su primera gran aventura creativa personal, tras descartar los ensayos poéticos primerizos de *Um pouco acima do chão*, que publicó en 1949. En *A luta corporal* se plantea llegar a los límites mismos del lenguaje, quiere buscar la verdad más auténtica de las palabras, despojarlas de toda retórica, de toda simulación y efectismo:

A luta corporal foi a busca de como chegar à essência da linguagem. Percebi que para isso, era necessário que eu não me viciasse. Toda vez que formava um certo domínio da linguagem, eu a arrebatava. Eu tinha que rejeitar a habilidade para chegar à essência. [...] O livro começa com um ajuste de contas em relação à poesia metrificada, rimada. Um ajuste de contas – quer dizer, para nunca mais fazer aquilo. [...] O livro é este caminhar até eu perceber que estava sempre prometendo chegar ao centro da linguagem e não chegava nunca. Era como se fosse uma fruta: eu não queria me referir a ela, queria que o poema fosse a fruta. [...] Um dia, depois de ter jogado fora uma poesia que estava ficando parecida com um discurso, escrevi um poema louco, com uma linguagem desestruturada e deformada: era ‘Roçzeiral’.
(Gullar, 2000: 33-34)

Fueron poemas como ‘Roçzeiral’ los que llamaron la atención de Augusto de Campos, quien le invitó a formar parte del grupo ‘concretista’. En este

poema, y en otros muchos de este libro, como recuerda Ivan Junqueira (2008: xxi), los versos «se comprimen, deforman y explotan en los labios del poeta». Se trata de una bomba de mano incrustada en la entraña misma del lenguaje de forma que este salte por los aires. El trabajo de los hermanos Campos, de Décio Pignatari y del grupo *Noigrandes* iba también en esa dirección, pues, tras la explosión de la que hablamos, entre las ruinas del lenguaje, las palabras, descompuestas en letras, se dispersan tanto en el ámbito sonoro como en el espacio de la página. El movimiento de 'poesía concreta' se lanzó públicamente en São Paulo en diciembre de 1956 y en Río de Janeiro en febrero de 1957. Desde sus inicios el poeta marañense formó parte del grupo carioca y, fiel a este espíritu de vanguardia, publicó en 1958 *Poemas*, un libro de poesía concreta. Un año más tarde se enfrentó al grupo paulista junto con artistas plásticos como Lygia Clark, Helio Oiticica y Lygia Pape, arquitectos y escultores como Amilcar de Castro o críticos como Mário Pedrosa, entre otros, con quienes fundará el Movimiento Neo-Concreto. Gullar estará a la cabeza de los disidentes cariocas con dos textos programáticos: *Manifesto Neo-concreto* y *Teoria do não-objeto*, publicados ambos en 1959.

La disputa había surgido con la difusión del artículo «Da fenomenologia da composição à matemática da composição», de Haroldo de Campos, de 1957. Como expresaría en la *Folha de São Paulo*:

esgotado do campo do possível, radicalização 'verbi-voco-visual' até a sensação do limite, a poesia concreta, num gesto grupal, anónimo e plúrimio, empenhou-se em levar até às últimas conseqüências o projeto mallarmeano. Rompeu com os elos residuais do discurso [...] convertendo-se, monodologicamente, numa 'tensão de palavras-coisas no espaço-tempo' (Campos 1997: 263-264).

El poeta y crítico paulista defiende una racionalidad ideográfica que prolonga el «nacionalismo crítico» de la vanguardia brasileña, del «Modernismo» del 22, buscando remotas afinidades con el geometrismo de la cerámica y de la pintura corporal indígena y del pre-cubismo de las esculturas y objetos religiosos africanos, donde resuenan las formas del barroco mestizo brasileño. Si a ello le sumamos que la fundación de Brasilia, de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, que fue la prolongación y producto de este sentimiento, tuvo lugar en esa misma década¹, podemos concluir con Haroldo de Campos, que el 'concretismo' era un ideario estético puramente brasileño:

¹ Brasilia comenzó a construirse según el proyecto urbanístico de Costa en octubre de 1956 y se inauguró en abril de 1960.

Como o Plano Diretor de Brasília, nosso manifesto de 1958 intitulou-se *Plano Piloto* e propunha «uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total; contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonista, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível; uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil». (Campos, 1997: 267)

Sin embargo, Ferreira Gullar no lo entendió así, y respondió con su artículo, «Poesía concreta: experiência fenomenológica», publicado en el mismo número del Suplemento Dominical del *Jornal de Brasil*, del que Gullar era editor. Frente a la ‘matemática de la composición’ de los constructivistas paulistas, que propugnaban el poema como un producto, similar en muchos aspectos con un artefacto *vervi-voco-visual*, por utilizar el término haroldiano, Gullar defendía que si hubiera que buscar un símil para la obra de arte éste nunca podría ser una máquina, sino un organismo vivo.

Sin embargo, sin entrar en esta manida y trasnochada disidencia entre paulistas y cariocas², uno no puede olvidar que, desde el punto de vista plástico, las producciones de Lygia Clark, especialmente sus ‘bichos’, de Hélio Oiticica, sus ‘bóldos’ primero, y, más tarde, los ‘parangolés’, así como los diferentes no-objetos, especialmente los ‘livros’, de Lygia Pape³, permitieron que la obra artística abandonara el marco del cuadro para actuar libremente, más allá de la ‘ventana renacentista’, en el espacio abierto, iniciando un camino que desembocaría en las ‘instalaciones’ del propio Oiticica, de las dos Lygias y, más tarde, de Cildo Meireles o Artur Barrio, entre otros.

En 1955, poco antes de iniciar esta aventura vanguardista, Gullar había escrito el relato «Odon», la primera de sus «Ciudades Inventadas». ¿Se anuncia en la descripción de esta urbe maldita algo de lo que será su aventura poética y creativa en el ámbito de la vanguardia? Se podría decir que nada, o muy poco, si exceptuamos lo que Haroldo de Campos denominaba su «sonorismo glosolálico». En el resumen bibliográfico que hace el pretendido narrador del

² La rivalidad entre São Paulo y Río de Janeiro viene de antiguo y las disputas entre ‘concretistas’ paulistas y cariocas son, apenas, un breve capítulo en el enfrentamiento entre ambas ciudades: la una capital económica y la otra capital política hasta 1960.

³ «Al principio, formé parte del movimiento concreto carioca. Después inicié una serie de actividades que integraban objetos recogidos de lo cotidiano o reproducibles por cualquier persona, pero que contenían cargas semánticas específicas. Aparecieron las ‘cajas de humor negro’, las hormigas vivas y las colecciones de cucarachas muertas. El *Livro da criação*, donde narra el surgimiento del mundo solamente con formas y colores, sin palabras. El *Divisor*, la *Roda dos prazeres* y otros» (Pape, 2011: 209).

relato se nos dice que un antiguo poema de aquella civilización rezaba así: «*Vsx gti Duu banz snzo*»—texto impronunciable, o de numerosas posibilidades de pronunciación, al carecer de vocales—, que en idioma latino, dice el autor, viene a significar: «Él quemó los campos y prohibió a la primavera que nos visitase». La única frase en el idioma de Odon, que, como confiesa Gullar le hubiese gustado desarrollar, se parece de algún modo a los versos de su poema ‘Roçzeiral’, donde parece que una repentina ráfaga de viento hubiese arrancado las palabras del libro y dejase apenas algunas letras sueltas diseminadas por la página:

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita

FUROR

tô bicho

'scuro fo-

go

Rra (Gullar, 2013: 131)

Esta explosión, realmente una ‘implosión interna’, es la auténtica lengua de Odón, la ciudad del desierto que ya nadie puede encontrar entre sus arenas, pues su dios, Igork, la maldice y decide arrasarla y hacerla desaparecer de la Tierra y de los mapas. Tal vez en este relato no pueda encontrarse nada del futuro viaje por la poesía concreta o de la elaboración de la teoría del no-objeto, pero sí se adivina la dramática situación del nordeste brasileño, assolado por las sequías, que matan a personas y a bestias, que arrasan las simientes y resecan la tierra. Algo hay en este cuento que recuerda el hambre y las historias siempre insoportables de escuchar de los «retirantes».

«Ufu», escrita poco después, es una visión irónica de las dos grandes megalópolis brasileñas: São Paulo y Brasilia. Se nos informa, al comienzo del relato, que Ufu «é a capital de Ifi, a nação mais rica de que a História tem notícia». Resuenan aquí los viejos sueños de un porvenir prometedor, «el país del futuro», cuando Brasil consiga resolver sus problemas sociales y económicos, y sea capaz de mitigar la avaricia y la corrupción de sus élites, pues de su enorme riqueza natural ningún brasileño duda. De hecho, el narrador del relato, que ha visto «uma gravura de Ufu, quando ela era uma cidade de apenas um milhão de habitantes, há cinquenta anos», cuenta que «debaixo da primeira casa, havia apenas o chão material, sem mito e sem memória». Parece ser Brasilia, por tanto, surgiendo de las tierras semiáridas del «planalto central» de Brasil.

Pero, como antes sugería, también se parece a São Paulo, pues una de las características de esta ciudad es su crecimiento imparable que absorbe a pequeñas o medianas poblaciones cercanas, y la incapacidad que tienen sus habitantes de abarcarla espacial o temporalmente. El relato concluye con la opinión de que «Ufu se estenderá por todo o continente, depois pelos outros continentes, até ocupar totalmente a superfície do planeta. Quando isso ocorrer não terá mais nenhuma chance de sobrevivência. Morrerá como o câncer morre, depois de tomar inteiramente o organismo em que se instalou» (Gullar, 2000: 7-11).

Como puede apreciarse de los extractos del relato, la ciudad de Ufu es un trasunto irónico de esas dos ciudades que Gullar conocía bien y con las que estaba intelectualmente vinculado. En 1961, el presidente Jânio Quadros había nombrado a Gullar director de la Fundação Cultural de Brasília y este hecho supondrá un cambio profundo en la orientación estética del poeta marañense. En octubre elabora el proyecto del Museo de Arte Popular, cuyo diseño arquitectónico era de Oscar Niemeyer y, al final del año, tras la renuncia de Jânio Quadros, regresa a Río de Janeiro. En la ciudad carioca inicia su colaboración con el Centro Popular de Cultura, de la *União Nacional dos Estudantes*, abandona los movimientos de vanguardia y publica, ya en 1962, los poemas de cordel, *João Boa-Morte*, *cabra marcado para morrer* y *Quem matou Aparecida?*, que suponen un retorno a la vieja tradición popular de los «repentistas nordestinos», que tan bien conocía de sus años de infancia y adolescencia. ¿Qué ha sucedido? El propio Ferreira Gullar lo explica así:

Eu tinha chegado a um tal nível de depuração da experiência que a realidade sumira. Eu estava novamente sem linguagem, sem instrumento. Aí fui para o CPC da UNE, no Rio. Vianinha [Oduvaldo Viana Filho] me procurou: «Vamos fazer uma peça sobre reforma agrária e gostaríamos que você fizesse a estrutura dessa peça em versos, para usarmos um cantador do Nordeste». Então escrevi *Cabra marcado para morrer*. Eu estava voltado para a forma mais primitiva da literatura, da poesia. Foi uma coisa difícil, que provocou reações contrárias a mim – que eu era louco, oportunista, não sabia o que queria. [...] Na minha visão, não se tratava mais de fazer literatura. Tratava-se de politizar as pessoas, de levar a consciência da realidade brasileira. (Gullar, 1998: 40-41)

Estamos, por tanto, ante una conversión en toda regla⁴. Ferreira Gullar no se había afiliado todavía al Partido Comunista Brasileño (PCB), que solo

⁴ Para Eleonora Ziller Camentiezki, la experiencia en Brasília fue fundamental para el cambio de orientación estética y política de Ferreira Gullar, pues quienes levantan la ciudad del futuro eran precisamente obreros muy pobres, de origen nordestino: «uma cidade planejada pela

hará en 1964, cuando se produzca el golpe y la sede de la CPC de la UNE en Río, que entonces presidía, sea ocupada. El poeta marañense lleva ya cerca de tres años trabajando para concienciar a las clases más populares con vistas a la construcción de un país igualitario y socialista. A partir de esa fecha –1 de abril de 1964– los hechos se precipitan. Colabora con la *Revista de Civilização Brasileira* y trabaja como escritor revolucionario al servicio del PCB. Fruto de esos años son la historia de cordel, *História de um valente*, en homenaje a Gregorio Bezerra, militante socialista y héroe popular, las piezas de teatro *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, escrita en colaboración con Vianinha, y *A saída? Onde fica a saída?*, en colaboración con Antônio Carlos Fontoura y Armando Costa, así como los ensayos *Cultura posta em questão* (1964) y *Vanguarda e desenvolvimento* (1969). En 1970, en aplicación del «Ato Institucional N.º 5», o «AI-5», de diciembre de 1968, Ferreira Gullar es perseguido por la policía y se ve obligado a vivir en la clandestinidad. El año siguiente se exilia en Moscú, donde permanecerá dos años. Desde allí parte a Santiago de Chile, ciudad en la que permanecerá hasta el golpe militar de Augusto Pinochet y luego va a Lima. En 1974 se encuentra en Buenos Aires y dos años más tarde vuelve a sufrir en su carne un nuevo golpe de estado de una represión y crueldad inconcebibles. Será en Buenos Aires, esperando ser detenido en cualquier momento y deportado a Brasil o algo peor, donde inicia el *Poema sujo*.

En esos años escribió el relato de la ciudad inventada «Almintá», cuya denominación, según cuenta su narrador, puede provenir de la corruptela de «Alimento» o llevar el nombre de una princesa. En todo caso, por la descripción que nos ofrece, se trata de una ciudad colonial brasileña, pues

por suas ruas, hoje destroçadas, passearam jovens brancas, trajando roupas finas, importadas de Paris. De manhã, o sino da igreja tocava chamando as senhoras para a missa e os negros para o trabalho. As roupas coloridas, dos senhores e dos escravos, enfeitavam as ruas calçadas de seixo rolado. Os vendedores passavam apregoando doces e legumes. As crianças brincavam à porta da rua. [...] Capital do estado, Almintá se queria uma miniatura da capital do império.

En un determinado momento de su historia se anuncia la llegada del Emperador y los ilustres ciudadanos inician los preparativos para la visita real, pero, poco antes de su llegada, el monarca es depuesto por una rebelión

mais arrojada concepção urbanística e arquitetônica da época, utilizando técnicas avançadíssimas na construção civil. É o sonho da modernidade que operários analfabetos, mal pagos e mal alimentados, concretizam. As contradições estão por todos os lados» (Camenietzki, 2006: 63).

militar, «que mudou o regime, libertou os escravos e entregou Almintá, cidade branca, aos morcegos e aos ratos» (Gullar 2000: 14-15).

¿Qué ciudad es ésta a la que no pudo llegar el emperador, ya que fue derrocado? Esa ciudad de vida tranquila, donde los señores y los esclavos ocupan su lugar, donde repican las campanas llamando a misa, las mujeres blancas visten con ropas de París y los hombres llevan el pecho lleno de medallas, ¿no será São Luís, capital del estado de Maranhão? Al igual que en su *Poema sujo*, el poeta regresa una y otra a vez a su ciudad, a la gente y los hechos de su infancia, su casa, sus vecinos, los ruidos y las voces de sus calles:

Ah, minha cidade suja
de muita dor em voz baixa
de vergonhas que a família abafa
em suas gavetas mais fundas
de vestidos desbotados
de camisas mal cercidas
de tanta gente humillada
comendo pouco
 mais ainda assim bordando de flores
 suas toalhas de mesa
 suas toalhas de centro
de mesa com jarros
 –na tarde
 durante a tarde
 durante a vida– (Gullar, 2008: 246)

Si la São Luís de su infancia está en el *Poema sujo*, la capital colonial de Maranhão es Almintá. Pero esta última ciudad pertenece a un pasado ciego, y solo puede encontrarse en una «considerável bibliografía, contraditória em muitos pontos». Y es por eso por lo que, tras la visita frustrada del emperador, la ciudad cae en decadencia, se llena de ratas y murciélagos y es invadida por la selva. El pasado no volverá, si no es revitalizado por el sentimiento y el recuerdo, como se hará en el más importante poema brasileño de la segunda mitad del siglo xx.

La cuarta ciudad –Rti– se encuentra bajo tierra, su superficie no supera los quinientos metros cuadrados y sus edificios miden entre diez y treinta centímetros de altura. El historiador alemán, Fritz Kurt, trasunto del célebre traductor de Guimarães Rosa, Curt Meyer-Clason, defiende que no solo es falsa la existencia de esa ciudad, sino hasta la misma figura de su descubridor: «Trata-se de um louco ou um gozador que, usando de un nome falso, inventou

essa história fantasiosa» (Gullar, 2000: 19). ¿Será también Rosa, como dice su traductor, un inventor loco, un fantaseador que hace brotar de su pluma el universo de un sertón imaginario?

Si algo llama la atención en la quinta ciudad inventada, Vat Phan, es el nombre y la editorial del libro de referencia en el que se inspira el autor del relato: *Canciones y leyendas del pueblo Siiam*, C. Vallejo, Editora Hueso Úmero, Lima, Perú, 1947. Gullar conoce bien la obra de Vallejo como prueba el hecho de que en su *Autobiografía poética e outros textos* le dedique un capítulo al poeta peruano, así como a Rimbaud y a Pessoa, sus tres referencias poéticas fundamentales. Y, sin duda, en esos años de lucha, de exilio y de continuos desplazamientos, que también le llevaron a Perú, leería y meditaría sobre la poesía y los relatos de Vallejo a quien, por otra parte, tanto debe su propia estética. Entre las piezas en prosa del autor de *Trilce* hay un relato, escrito entre 1924 y 1928, «Hacia el reino de los Sciris», que no deja de recordar el nombre de los habitantes de la ciudad inventada por el poeta marañense. Vat Phan es una ciudad que nadie ha construido y que permanece en el interior de la selva hasta que los guerreros siiam, huyendo de los peligrosos kobans, la descubren. Dice el narrador que la ciudad «já estava ali, naquele socavão da cordilheira, no seio da selva tropical, desde sempre. Era um templo de jaspe, rodeado de estatuas de animais e deuses, á espera do primeiro homem». La ciudad, con los siiam conoció el esplendor y luego su decadencia y, poco a poco, la floresta se fue adueñando de sus edificios y templos: «A selva foi se tornando de novo densa e agressiva. As estradas foram tomadas pela floresta que novamente se fechou em si mesma, habitada outra vez de panteras e pássaros coloridos e misteriosos» (Gullar, 2000: 26). No cabe duda de que la ciudad que aquí se describe no está en ningún lugar del continente asiático, sino en el corazón de la amazonía, en alguna región perdida entre Perú y Brasil, o mejor, en ese lugar donde se proyectan las fantasías de César Vallejo y Ferreira Gullar, en el vasto territorio de lo imaginario.

Prosigamos la historia vital y productiva de Ferreira Gullar. En 1975, encontrándose aún en Buenos Aires y escribiendo el *Poema sujo*, se publica en Río de Janeiro el libro *Dentro da noite veloz*, recopilación de sus poemas más comprometidos con la causa revolucionaria, escritos en los anteriores trece años. Ese mismo año, en el mes de octubre, Vinicius de Moraes vuelve de Buenos Aires con una grabación del *Poema sujo*, tras haberle escuchado recitárselo al propio Gullar, que difundirá entre amigos y allegados en reuniones que tendrán lugar en su propia casa.

El impacto que este poema provocó entre los intelectuales brasileños fue impresionante. Escritores, artistas plásticos, periodistas y cantautores populares se reunieron en diferentes veladas para escuchar la voz de Gullar en la grabadora o se hicieron con copias del poema, que se editó el año siguiente sin que pudiera asistir el poeta a la presentación. Por petición unánime de periodistas e intelectuales, se pidió al gobierno militar que se le permitiera regresar a Brasil sin que tuviese consecuencias legales o fuese molestado por las autoridades militares. Pero no fue así, el poeta regresó en 1977, un 10 de marzo, y, al día siguiente, fue detenido y llevado preso por el Departamento de Policía Político-Social, que le interrogó durante 72 horas y le amenazó con represalias a su familia. Gracias a sus amigos, y a numerosas personalidades del mundo de la cultura brasileña, fue liberado y, poco a poco, recuperó su trabajo. Tradujo y colaboró con guiones para la red Globo, estrenó la pieza teatral *Um rubi no umbigo* y, en los años siguientes, publicó los libros *Na vertigem do dia* y *Toda poesia*. En 1987 apareció su libro de poemas *Barulhos*, su primera traducción al español de la península, que recibió el título de *Murmullos*. En 1992 el presidente Itamar Franco le nombró director del Instituto Brasileiro de Arte y Cultura, que por su intervención volvió a denominarse *Funarte*, y en esta institución permanecerá hasta 1995. Dos años más tarde publica el libro que nos ocupa.

Cidades Inventadas es, por tanto, un libro que se ha ido generando a lo largo de la vida de su autor y, donde en clave de humor, con una ironía muy machadiana, Ferreira Gullar aborda diferentes temas de su interés como son el absurdo de las guerras en las ciudades de «Tyfw» o de «Zinuk», la desigualdad entre los hombres, cuyas razones injustificables se exponen en la paradójica «Fraternópolis» o en «Zambarbirna». Se satiriza también la condición de brasileño en «Tuxmu», que es una ciudad de borrachos o en «Minofagasta», cuya población vive del monocultivo de la deyección de pelícanos.

En otros casos son ciudades que recuerdan hechos históricos como «Mori», que está inspirada en Hiroshima y, como es habitual en estos relatos de Gullar, muchas veces descubre sus intenciones en las notas a pie de página. En una de las que recoge este relato se dice que la reunión en la que se decidió el futuro de Mori, fue presidida por Troyman (Truman), dios de dioses de aquella civilización. Por su parte, en la ciudad de «Bela» se menciona a Stalin (Yosen Stafín) y a Lenin (Ílio Lílio) en una clara parodia de la guerra y de los intereses políticos y económicos.

También se ironiza sobre la conquista de México como sucede en el relato de la ciudad de Texclx. O se recuerda, en «Gemamir», a la ciudad de Salvador de Bahía, cuando era capital de la colonia. En esta historia aparece la figura de Claudia Ahimsa, mujer del poeta, que, según se relata, consigue en Frankfurt –la ciudad en la que se conocieron– un libro en el que se cuenta la historia de la ciudad.

En otros casos, se desborda su aliento poético como en la ciudad metálica de Aldrova o Ailum, que esconde en su base a una serpiente dormida y en Utó, que no es una ciudad, sino «uma moça do interior, de olhos claros, rosada e sorridente, seios generosos e firmes (ainda que trêmulos), pés descalços, coxas sedosas, vestido solto no corpo que cheira como flor» (Gullar, 2000: 73).

Como confluencia de dos ideas surge «Adrixerlinus»: por una parte, la construcción de Brasilia y, por otra, la visión de la ciudad perfecta, que diseñó Platón en *La República*. La última de las historias de *Ciudades Inventadas*, «Tuyutuya», es una bella fábula en la que se entrelazan diversos mitos y tradiciones: el de Narciso, encarnado en las figuras de Tuyin y Tuuon, y el de la inmortalidad, que, inevitablemente, recuerda a Borges.

No cabe duda de que la ciudad de Uqbar (1940) está en el origen de las *Ciudades inventadas* como también lo están los *Viajes de Gulliver*, donde se pone en evidencia la sutil ironía de Swift al enfrentarse con su propia sociedad. No podemos tampoco dejar de mencionar *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, obra publicada en 1972, cuando ya se habían escrito algunas de las ciudades inventadas de Gullar. Sin embargo, entre ambos autores, que elaboraron sus libros a lo largo de los años, hay diferencias. Mientras para Calvino sus ciudades son ensoñaciones poéticas o divagaciones filosóficas, que toman a Marco Polo y a Kublai Kan como protagonistas, para el poeta marañense estas historias son daguerrotipos que forman parte de sus espacios vitales, que son producto de sus preocupaciones y que reflejan sus reflexiones políticas y humanas.

En el libro de Gullar hay también fantasía y aliento poético, junto con esa sorna nordestina al describir las costumbres y vicios de su gente, siempre mencionados con afecto y humor amable. Pero además, este libro es un claro alegato contra la injusticia, la violencia y el militarismo, contra el absurdo de las guerras que no conducen ni sirven para nada, sino es para la avaricia de unos pocos. Nos encontramos ante un hombre que ha vivido mucho, que ha meditado también sobre las grandes y graves cuestiones de las diferentes sociedades, sobre la ética y el posible futuro del propio ser humano en cuanto especie y de la supervivencia del planeta que habita. Gullar habla con

sabiduría, con precisión, urdiendo fábulas que podría leer un niño y divertirlo. No cuenta anécdotas de su vida, sino de forma tangencial, pero es inevitable verle de cuerpo completo, erguido sobre sí mismo, atisbando la lejanía con esa mirada de pájaro que descubre y describe tanto las ciudades como sus gentes, las multitudes como a cada uno de los individuos que las componen, lo que ha sido una constante de toda su obra.

Referencias bibliográficas

- Camenietzki, Eleonora Ziller (2006). *Poesía e política. A trajetória de Ferreira Gullar*. Río de Janeiro: Editora Revan.
- Campos, Haroldo de (1997). *O Arco-Íris Branco*, Río de Janeiro: Imago.
- Gullar, Ferreira (1998). «A Trégua». En *Cadernos de Literatura Brasileira*, 6. São Paulo: Instituto Moreira Sales.
- (2000). *Cidades Inventadas*, Río de Janeiro: José Olympio Editora.
- (2006). *Murmullos*. Bilbao: Bassarai.
- (2008). *Poesía completa, teatro e prosa*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- (2013). *A luta corporal*, Río de Janeiro: José Olympio Editora.
- (2015). *Autobiografía poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Junqueira, Ivan (2008). «A luz da palavra suja». En Ferreira Gullar, *Poesía completa, teatro e prosa*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pape, Lygia (2011). *Espacio Imantado*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía.

