

IMÁGENES DE RIO EN FERREIRA GULLAR¹

Imagens do Rio em Ferreira Gullar

Images of Rio in Ferreira Gullar

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

RESUMEN: En este artículo se analiza la imagen de Río de Janeiro en dos poemarios de Ferreira Gullar, *Dentro da noite veloz* (1975) y *Na vertigem do dia* (1980), tal como aparecen recogidos en la magnífica *Toda poesia*, última recolección revisada por el autor y editada por José Olympio en 2015. En los libros citados, Río puede aparecer como trasfondo geográfico, en ocasiones vinculado con el compromiso social del poeta, o como refugio familiar ante los avatares de la vida. También es el lugar añorado desde el exilio, y espacio de desigualdades, área de detritus vinculada a la modernidad. Frente a todo ello, el entorno natural de la ciudad permanece inalterable como certeza ante las contingencias de la vida.

Palabras clave: Ferreira Gullar; Río de Janeiro; Ciudad; Imagen.

RESUMO: Este trabalho analisa a imagem da cidade do Rio de Janeiro em dois livros de Ferreira Gullar, *Dentro da noite veloz* (1975) e *Na vertigem do dia* (1980), reunidos em *Toda poesia*, última recopilação revisada pelo autor editada por José Olympio em 2015. Nos livros citados, o Rio é um fundo geográfico, às vezes, relacionado com o compromisso social do poeta ou como refúgio familiar. Além disso, é o lugar da saudade no exílio e espaço de desigualdades,

¹ Este trabajo está vinculado a las actividades del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) «Estudios de Literatura Brasileña Avanzados (ELBA)» que dirijo en la Universidad de Salamanca.

área de detrito na modernidade. Frente a isso, a natureza da cidade permanece inalterável como se fosse uma certeza contra as contingências da vida.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Rio de Janeiro; Cidade; Imagem.

ABSTRACT: This article analyzes the image of Rio de Janeiro in two books of Ferreira Gullar, *Dentro da noite veloz* (1975) and *Na vertigem do dia* (1980), collected in the excellent *Toda poesia*, reviewed thoroughly by the author and published by José Olympio in 2015. In these books of poems, Rio appears as a geographic background, sometimes linked with the social commitment of the poet, or as a family retreat to the vicissitudes of life. It is also the place longed from exile, and space of inequalities, a detritus area linked to modern times. Against all this, the natural environment of the city remains unchanged as certainty to the contingencies of life.

Key words: Ferreira Gullar; Río de Janeiro; City; Image.

Algunas ciudades están forjadas en el imaginario colectivo, cinceladas a golpe de ilustraciones, fotografías y, sobre todo, relatos de quienes las visitaron y contaron al regreso sus maravillas, a menudo amplificadas por el recuerdo, la sensación apacible del retorno y la fantasía más o menos fértil del viajero. Sucede con París, Venecia o Londres entre las europeas y Nueva York o Buenos Aires entre las americanas. En cada continente, además, el ciudadano medio tiene mitificado el viaje transatlántico, que aún hoy va unido a la idea de descubrimiento y de conocimiento de unas tierras que imagina prodigiosas o llenas de historia, muy diferentes de las suyas en cualquier caso. La mitificación de estos lugares aparece vinculada a menudo con la aparición de movimientos culturales o sociales que en algún momento contribuyeron al cambio no solo de la ciudad en sí, sino también de la Historia. Nueva York se relaciona con el flujo migratorio de finales del siglo XIX y con las vanguardias durante las primeras décadas del siglo XX, mientras París aparece encumbrada como ciudad de la cultura, el lugar donde creaban los modernistas y el escenario «en el que se asiste al final brillante de la idea del arte moderno en Occidente» (Cañas, 1994: 35). Más tarde sería la ciudad de los cambios sociales que se vivieron en Europa durante los años sesenta del siglo XX. Algunos de esos acontecimientos, además, quedaron perpetuados con la construcción de edificios emblemáticos que con el tiempo se convirtieron en representaciones simbólicas de esas metrópolis. Baste pensar en la Estatua de la Libertad o en la Torre Eiffel, por poner solo ejemplos de las dos citadas.

Río de Janeiro, como París y Nueva York, tiene el privilegio de ser una ciudad deseada. Urbe abierta y cosmopolita de clima benigno, su extraordinario enclave geográfico hace de ella un lugar bellísimo que no en vano le ha dado el sobrenombre de *cidade maravilhosa*. El mar inmenso que se abre en las playas de Copacabana e Ipanema, las montañas verdes entre cuyas laderas se asientan algunas favelas, las alturas emblemáticas que crean su perfil o la espectacular bahía de Guanabara son parte de sus regalías naturales.

Pero Río es un espacio de fuertes contrastes. Ciudad muy mezclada, la habitan individuos de pureza racial y mulatos de toda estirpe; gente muy rica y gente muy pobre; y está formada por barrios donde se respira la desigualdad y se convive con la violencia. En la actualidad, Río es una gran metrópoli que, como ha sucedido en casos similares, no ha sido capaz de absorber el exceso de población que busca abrirse camino en las grandes urbes. Muchos de sus habitantes se ven obligados a vivir en las favelas en condiciones infrahumanas, lo que dispara la delincuencia. El problema de la economía brasileña, que ya no es tan boyante como hace unos años, se une entonces a las dificultades seculares con la corrupción política que arrastra el país, y todo ello se suma al descontento social, como ha podido verse antes y durante la celebración de los recientes Juegos Olímpicos.

En Brasil, como en cualquier otro lugar, las ciudades son una parte importante del contenido literario. Han servido de escenario a la acción de los personajes novelescos y han reflejado los intereses y las preocupaciones de autores y lectores en cada momento de la historia, lo que resulta especialmente significativo en el caso de las grandes urbes como Río, la segunda ciudad más poblada del país con más de seis millones de habitantes. Maria da Glória Bordini (2012: 26-27) resume muy bien la presencia del núcleo urbano en la literatura brasileña y su evolución a lo largo del tiempo. Desde las novelas románticas de Alencar y Macedo donde aparece relacionado con los conflictos sentimentales; o la novela realista de Machado y Lima Barreto donde «torna-se o cenário minuciosamente figurado de aspirantes a novos ricos e de uma burguesia *deplacée*» (26); pasando por la novela modernista de Mario de Andrade y Oswald de Andrade donde reaparece en espacios fragmentados, miniaturizados y distorsionados, propios del arte de vanguardia; por la novela neorrealista de la generación del 30, con autores como Jorge Amado y Graciliano Ramos, donde la ciudad es el espacio del trauma para todo tipo de individuos desclasados; o la generación del 45, en la que escriben Clarice Lispector y Guimarães Rosa, donde se observa la desconfianza ante el capitalismo

y la libertad durante el interregno entre la dictadura de Vargas y el golpe militar de 1964. Tras la implantación de la dictadura, los escritores reflejan las repercusiones de la represión sobre la vida ciudadana, mientras en la literatura contemporánea la ciudad y sus moradores aparecen fragmentados «como num espelho estilhado». Según Bordini, «Os motivos da metrópole se radicalizam, à medida que a vida se torna cada vez mais administrada, e, ao mesmo tempo, caótica e descentrada, com a representação do lado mais anômico das cidades: o crime, o lumpesinato, as favelas, o tráfico de drogas, o tédio de ganancia dos burgueses, as negociatas, a sexualidade exacerbada» (27).

En la obra de Ferreira Gullar, la ciudad es a menudo un espacio al fondo, apenas perfilado, donde se desarrolla la actividad del sujeto lírico. Además, se vincula con un componente social que se convierte en una de las claves de su poesía, sobre todo desde que el autor toma conciencia de su compromiso político por los años 60 del pasado siglo. A pesar de ello, no obstante, sus poemas no resultan panfletarios y cuentan con ciertos rasgos que, en palabras de Sérgio Buarque de Holanda (2015: 15), se traducen en «seu timbre pessoal, [...] esperanças e desesperanças, [...] recordações da infância numa cidade azul, evocada no meio de triste exílio portenho». En este trabajo, y por razones de espacio, analizaré solo la presencia de Río en dos libros de poemas, *Dentro da noite veloz* (1975) y *Na vertigem do dia* (1980), tal como aparecen recogidos en la magnífica *Toda poesia*, última recolección revisada por el autor y editada por José Olympio en 2015.

Para alguien nacido en São Luís do Maranhão y dedicado a la escritura desde muy temprana edad, Río debía de ser la ciudad soñada. De hecho, había ostentado la capitalidad del país durante doscientos cincuenta años en los que fue la punta de lanza de la modernización de Brasil y el lugar en el que se forjaron sus élites, según señala Rosemari Sarmiento (2012: 103). En su *Autobiografia poética*, Gullar relata algunas de aquellas señales deslumbrantes que le llegaban desde Río y que fueron fundamentales para el despertar de su vocación poética. Tras la publicación de su primer libro – *Um pouco acima do chão* – en 1949, un intelectual maranhense que vivía en la ciudad carioca le envió como regalo *Elegías del Duino* de Rainer Maria Rilke. Él mismo señala lo importante que fue la lectura de esa obra para tomar conciencia del valor de la poesía auténtica: «A leitura desses poemas foi para mim uma revelação do que era a verdadeira poesia» (2015b: 25). También fue muy significativo para su desarrollo como escritor el regreso desde Río a São Luís de Lucy Teixeira, escritora interesada como él en las artes plásticas y, desde aquel momento, amiga. En este caso, él mismo apunta cómo el conocimiento de Teixeira fue definitivo en su decisión de mudarse a la capital fluminense:

Lucy e eu nos tornamos amigos e mesmo depois que ela voltou para o Rio nos mantivemos em contato. Esse foi um fator importante para que me decidisse a deixar minha cidade e mudar-me para a que era então o centro cultural e artístico do país. No ano seguinte, vendi as poucas coisas que possuía, juntei um pouco de dinheiro e, num avião da Lloyd Aéreo, voei para o Rio de Janeiro, disposto a dedicar-me inteiramente à arte e à literatura. (2015b: 26)

Durante los primeros años de dedicación a la poesía, pues, Río es para Ferreira Gullar la ciudad de la que emana la cultura y a la que debía dirigirse si deseaba ser escritor. Con el tiempo, se convertiría en su lugar de residencia y formaría parte del paisaje de su creación artística.

Tanto *Dentro da noite veloz* como *Na vertigem do dia* son libros de raigambre social y se enmarcan dentro de la primera fase de la producción del poeta (Nejar, 2014: 680). La presencia en ellos de Río de Janeiro no es esencial. En ninguno de los volúmenes se pretende poetizar sobre ese espacio ni ponerlo al frente de los textos. Por el contrario, la ciudad apenas será protagonista en algunos de ellos, pero sirve de fondo a muchas composiciones y a menudo vehicula el compromiso del autor.

Dentro da noite veloz se inicia con una composición que es ya una declaración de intenciones incluso en su título, «Meu povo, meu poema». La poesía aparece en ella ligada al pueblo, como si solo tuviera sentido cuando es un reflejo de la gente. Este carácter es muy palpable al principio del libro, donde Río de Janeiro es la ciudad que sirve de decorado a la actividad que se desarrolla en los poemas. Se trata de textos muy narrativos en los que se describen historias de corte social y a los que no son ajenos la ironía y el humor.

Na vertigem do dia empieza de manera diferente a como lo hace *Dentro da noite veloz*. Ya en el título de ambos hay una variante notable en la oposición entre los términos noche y día. Además, el poema que lo inaugura, también desde el compromiso, es un texto luminoso, abierto, brasileño y universal, lo que se manifiesta desde los primeros versos:

Meu espaço é o dia
de braços abertos

En ellos se habla de espacio, de día, de apertura, lo que se corrobora en su misma disposición gráfica. Lo curioso, y seguramente no casual, es que existe una relación expresa con el libro anterior, más concretamente con su primer poema. Así lo revelan varios elementos: la mención a la noche del verso tercero («tocando a fimbria de uma e outra noite»); el crepúsculo del verso noveno, que pertenece al mismo campo semántico o la primera palabra de ambos textos,

idéntica, que es el adjetivo posesivo «Meu». Lo que los diferencia, no obstante, es que en *Dentro da noite veloz* el sustantivo al que acompaña es «povo», que se identifica casi con «poema» («Meu povo e meu poema crescem juntos», rezaba ese primer verso) en un texto en el que ya se mostraba el interés social. Sin perder ese tono, no obstante, en «Minha medida» la ambientación no es tan local, ni tan apegada a la tierra, sino más universal, aunque la composición no pierde por ello la raigambre brasileña, como se observa en la última estrofa:

Meu espaço —desmedido—
é o pessoal aí, é nossa
gente,
de braços abertos tocando a fimbria
de uma e outra fome,
o povo, cara,
que numa das mãos sustenta a festa
e na outra
uma bomba de tempo.

Los primeros poemas de *Dentro da noite veloz* presentan un espacio desdibujado. En «Voltas para casa», por ejemplo, se aprecia un trasfondo de ciudad apenas entrevista. Aquí Río es el escenario de la acción. El yo lírico regresa a casa después de una dura jornada laboral mientras observa gente que camina o que trabaja. La casa, inserta en una urbe difuminada, es el refugio que asegura la estabilidad familiar, que casi acuna el duermevela de los niños y que acoge al yo hasta el nuevo día.

En «O açúcar» el espacio se concreta un poco más porque se nombra un lugar conocido de Río, Ipanema. No se tratará, sin embargo, de cantar la belleza de su playa o de componer un texto de corte hedonista, sino de mantener intacto el compromiso. La situación descrita, como en el poema precedente, es sencilla. El yo se encuentra tomando un café, y este hecho cotidiano le hace reflexionar sobre el origen del azúcar que lo endulza, que puede provenir de una planta de Pernambuco o del mismo Estado de Río, de lugares remotos, alejados de la tranquilidad del barrio en el que se encuentra su cobijo, espacios habitados por hombres sin futuro que mueren jóvenes, gente que no sabe leer y que vive en poblaciones sin escuelas ni hospitales. El sujeto lírico, que degusta su café en la tranquilidad de Ipanema, sitúa ese punto de la ciudad y su seguridad cotidiana, casi burguesa, en las antípodas de esos otros lugares que menciona, aunque no lo hace de forma expresa. El barrio de Ipanema es aquí el reverso de otros espacios donde los hombres no sobreviven más allá de los 27 años.

Río también aparece entrevista en «Agosto 1964», donde el yo regresa a casa en el autobús que cubre la ruta «Estrada de Ferro-Lebrón» cuando ya ha

caído la noche y hace del poema una bandera contra la injusticia. La poesía se reviste aquí de un compromiso claramente revolucionario, porque en la fecha que se menciona en el título tuvo lugar el golpe militar contra el presidente João Goulart con el que se abolieron las libertades en Brasil. Igualmente sucede en el poema «Cantada», donde la ciudad aparece ya con su nombre y apellido. Se repite en él el compromiso revolucionario, aquí en alusión a Cuba, que contrasta con la belleza femenina. Inicialmente, la de la mujer sale triunfante cuando se la compara con la de otros seres y objetos: «Você é mais bonita que um jardim florido/ em frente ao mar em Ipanema». Ya avanzado el texto, el coitejo de ese você con la ciudad queda en tablas («você é tão bonita quanto Rio de Janeiro/ em maio») y al final es el compromiso político el que se subraya, haciendo palidecer la hermosura del tú cuando se afirma: «e quase tão bonita/ quanto a Revolução Cubana».

Enlazando con el contenido amoroso, otros poemas muestran diferentes caras de la ciudad. En «Pela rua», Río aparece, sin ser nombrada, como un posible lugar de encuentro con la amada, una urbe grande, habitada por cuatro millones de personas de las que al sujeto lírico solo le interesa una. Es un tú femenino escasamente perfilado y casi desconocido. De hecho, el no saber dónde se encuentra se convierte en el motivo que impulsa la escritura. El poema nos sitúa en un lugar —la avenida Nossa Senhora de Copacabana— y en un tiempo concreto —el crepúsculo de un domingo—. La ciudad está abierta —imagen que Gullar utiliza en otras ocasiones en alusión al espacio carioca, como ya hemos visto— y un constante tráfico de personas y coches agita la escena. No es difícil recrear el momento, figurarse a la gente que entra y sale de los establecimientos, cruza la calle a pie o se desplaza en automóvil. Río de Janeiro, la capital no nombrada, es un lugar de esparcimiento, desenfadado, alegre y tumultuoso, aunque nada de eso interesa en realidad. Lo que motiva la composición es una esperanza mínima, pero esperanza al fin y al cabo —«A cidade é grande/ tem quatro milhões de habitantes e tu és uma só»— de que se produzca el encuentro con ese tú impreciso. Río es aquí una ciudad viva que se desborda, ruidosa de gente y de motores, de luces en la avenida comercial. Pero fundamentalmente es un lugar en el que fantasear con la posibilidad remota de un encuentro y eso es lo que la hace especial en el poema.

En otras ocasiones, la ciudad se dibuja desde una doble perspectiva, como sucede en «A vida bate» donde se describe desde lo alto y a ras de suelo. El resultado son dos imágenes diferentes, ambas igual de reales porque son observadas por el sujeto lírico, aunque una resulta ficcional y la otra no, como se verá más adelante. Ricardo Gullón (1980: 18-19) recoge una apreciación del

pintor Maurice Grossner (en Hall, 1969: 78) a propósito de la importancia del lugar que ocupa el observador con relación al modelo y su implicación emocional en el retrato, que coincide con una consideración de Ortega (1960: 13-14) sobre la distancia psicológica y los hechos observados. Cito a Gullón, que resume muy bien ambos postulados:

A una distancia de siete pies (algo menos de cuatro metros) «el pintor puede mirar a su modelo como si fuera un árbol en un paisaje o una manzana en un bodegón», es decir, con absoluta frialdad. Entre cuatro y ocho pies (no menos de metro y cuarto y no más de dos y medio) se sitúa «la distancia normal de la intimidad social y la conversación fácil, y el alma de quien posa comienza a aparecer»; a menos de tres pies «el alma está demasiado en evidencia para que pueda ser observada desinteresadamente». Y si la distancia se reduce hasta el contacto, la influencia del modelo sobre el artista es tan poderosa y perturbadora que el retrato es imposible.

La teoría de Grossner es fácilmente aplicable a «A vida bate». Aquí, «Vista do alto», Río se entrega entera, es eficaz, «é o refúgio do homem, pertence a todos e a ninguém». El intervalo espacial la hace perfecta porque no permite observar su encarnadura, el defecto que en la distancia resulta invisible. De la misma manera, la implicación emocional del observador es mínima porque aparece como belleza aséptica e intocable. Pero la misma distancia que la embellece la hace irreal porque tanta perfección es imposible. En el poema, Gullar emplea con maestría el encabalgamiento, de modo que «Vista do alto» cierra un verso que se abre y queda en suspenso para derramarse sobre el siguiente y explicar cómo es Río a vista de pájaro. Desde esa posición privilegiada, la ciudad es un refugio, no distingue entre los hombres —por raza, sexo, o cualquier otro contingente—, y por lo tanto está ajena a cualquier elemento perturbador sobre la vida. Por eso es irreal. Pero cuando se ve de cerca, a ras de suelo, es cuando «revela o seu túrbido presente, sua/ carnadura de pánico». La gente se mueve de prisa, entra y sale, pasa sin sonreír y sin hablar; es la sangre urbana que se mueve por intereses, muy diferente de la de aquellos que se divertían, casi en el mismo espacio, un atardecer de domingo en el poema anterior. Lo que Ferreira Gullar dibuja en «A vida bate» es, en realidad, lo que sucede en cualquier metrópoli del mundo, como Nueva York, Santiago de Chile, Caracas o Nueva Delhi, pero lo que hace diferente el instante que refleja el texto es la convicción de que dentro de cada uno, subterráneamente, la vida llama, golpea, lo que se erige en certeza indiscutible. Ese momento único, no obstante, sucede en Río, ciudad que se transforma por acción del poema en un espacio donde es posible la ilusión del sujeto lírico una tarde, mientras mira

a través de la ventana de su casa en Ipanema. De nuevo, la ciudad es un lugar de refugio porque en él se sitúa el hogar, el espacio en el que, parafraseando a Jorge Guillén, el mundo parece bien hecho.

En otros poemas, Río representa el mundo soñado desde el exilio², como sucede en el titulado, precisamente, «Exilio». En él, el sujeto lírico evoca una vida que fue (y sigue siendo) suya, aunque en el momento de la escritura, a muchos kilómetros de distancia, no pueda vivirla. Se dibuja aquí una existencia sencilla, alejada de los grandes acontecimientos y recreada en un texto breve donde las repeticiones revelan la intensidad del recuerdo:

Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos
na sombra quente da tarde
entre móveis conhecidos
na sombra quente da tarde
entre árvores e pombos
entre cheiros conhecidos
eles vivem a vida deles
eles vivem mina vida
na sombra da tarde quente
na sombra da tarde quente

Todo es significativo en esta composición. El primer verso, más largo que los demás, parece cobijar al resto como si fuera la bóveda que protege el devenir cotidiano. Se habla aquí de una casa que representa el hogar. Es una construcción situada en el barrio de Ipanema, donde ya sabemos que vivió el poeta, lugar rodeado de naturaleza –árboles y palomas– en el que esperan los objetos y los olores familiares. En la distancia que impone el exilio, el sujeto lírico recuerda el lugar y su cotidianidad, y ahí los sentidos juegan un papel fundamental: lo que se escucha – el sonido de árboles y de palomas –, lo que se huele y lo que se siente: el calor que se cuele bajo la sombra. En el texto, la ciudad se percibe por medio de las sensaciones recordadas y por eso su valor supera al de un simple espacio. Se ha convertido en lo que Ernst Cassirer (1945: 89) denomina «espacio perceptivo» porque «contiene elementos de los diferentes géneros de experiencia sensible: óptica, táctil, acústica y kinestésica», a través de los cuales se refleja la morada que se recuerda. De ahí que Río se convierta en metonimia del hogar, lugar de amparo y abrigo añorado en la distancia.

² En 1971 Ferreira Gullar tuvo que exiliarse porque su vida corría peligro en Brasil. Primero vivió en Moscú y más tarde en Santiago de Chile, Lima y Buenos Aires.

Sobre el destierro y el espacio evocado vuelve a tratar Ferreira en el poema «Homem sentado», de *Na vertigem do dia*. Aquí, Río no se nombra pero late en el silencio, en el perfil de Buenos Aires, en el canto del sistema solar, en el calor de la tarde y en las plantas verdes ya marchitas, es decir, en el recuerdo del lugar amado y familiar. De nuevo, la imagen que se transmite al hablar del exilio no revela especiales sentimientos de tristeza, aunque sí de cierta nostalgia. En la composición domina el tono reposado, la molicie de la tarde calurosa y la plena conciencia del yo, que aparece doblado sobre sí mismo. Abundan en el texto las referencias al cuerpo en palabras escasamente poéticas: «(os intestinos dobrados/ dentro da barriga, as pernas/ sob o corpo)». El yo está recostado sobre un diván, tal vez aquejado de algún dolor leve o de alguna enfermedad pasajera porque su postura no parece encajar con la temperatura ambiente. O quizá solo vive la pereza del bochorno bonaerense. De cualquier modo, el sujeto parece bastarse a sí mismo porque aparece «apoiado apenas em mi mesmo» y tiene plena conciencia de sí y de su cuerpo, «[n]este meu corpo magro, mistura/ de nervos e ossos». El yo es, en realidad, un alma capaz de recordar unas plantas –tal vez muertas– que en el frescor de su verdura imaginada contrastan con el calor y que suponen una presencia viva capaz de confortar la tarde al acercar al presente la ciudad querida y cotidiana.

La muerte real también puede formar parte del espacio y de la poesía, aunque Río de Janeiro no se transforma por ello en un lugar triste. El poema «Morte de Clarice Lispector» refiere el entierro de la escritora en el cementerio judío de Caju. Se trata de un texto muy breve, cargado de la pena que abate al sujeto lírico y que se opone a la alegría de la naturaleza en la ciudad. Sorprende la insistencia en designar los espacios concretos (Caju, Lagoa, Botafogo) cuando la composición es tan escueta y cuando las referencias expresas están ausentes de otros poemas. Hay, por tanto, una intención clara de nombrar los lugares, que funcionan como sinécdoques de la ciudad. Esta se convierte en un referente fundamental, el espacio donde se sitúan el sujeto lírico y el cuerpo de Clarice, un microcosmos en el que caben a un tiempo la muerte y la desolación del amigo. Sin embargo, la naturaleza, que también forma parte del mismo espacio, sigue su curso ajena a cualquier dolor y circunstancia; también al margen de Clarice, el resplandor de cuyos ojos todavía resiste en la memoria. El sujeto lírico, decaído, huye del cementerio mientras la naturaleza mantiene su esencia inmutable, que es su razón de ser. De esta manera se subraya, por contraste, el infinito pesar del yo, pero también se alivia la aflicción por la muerte ante la constatación de las certezas que transmite el cosmos vinculado al espacio urbano.

En muchas composiciones de *Na vertigem do dia*, como ya sucediera en *Dentro da noite veloz*, Río se vincula con el compromiso que imprime Gullar a su poesía y se presenta como escenario cotidiano del sujeto lírico. El origen de «Mau cheiro» es una noticia aparecida en el periódico: «Os jornais anunciam que o prefeito/ vai acabar com o mau cheiro em Olaria». Solo que ese mal olor, indudablemente real, también se torna metafórico, y en las dos últimas estrofas estalla su sentido oculto vinculado con la corrupción política. En efecto, las partes tercera y cuarta del texto se relacionan de forma expresa porque se inician con el verbo «falar» en forma negativa y afirmativa respectivamente. En la primera, se citan espacios concretos de Río, lugares en los que el mal olor es tan real como la ciudad:

Não falo da Lagoa que, parece,
já fede por capricho;
nem da Praia do Leblon,
do Posto Seis:
nossa taxa de lixo.

El poema aparece como un *locus* de consumo y concentración humana propio de las ciudades modernas (Melo, 2012: 53). Resulta significativo subrayar el componente formal de la composición, aspectos como la rima entre los versos pares, la fractura del cuarto verso que subraya el sentido de la parte desgajada, así como el juego fónico, tan característico de la poesía de Gullar, que destaca aún más la suciedad real mencionada. Este verso roto, además, abre paso a la estrofa cuarta en la que se especifica la hediondez, ya metafórica, que es el fundamento del poema:

Falo de um odor que entranha em tudo e que se espalha
pela cidade inteira feito gás
e por mais
banhos que tomemos
e por mais
desodorantes
que usemos
(na boca, na axila
na vagina;
no vaso do banheiro,
no setor financeiro)
não se acaba ese cheiro

La ciudad aparece como lugar aquejado de mal olor, lo que la convierte en referente importante del texto. La poesía se aproxima a la vida porque nace

de ella; no es un elemento especulativo o un mero –por estéril– espacio metafísico, sino que se inicia en la vida y se integra en ella, forma parte del espacio vital del yo lírico, agrandándolo y convirtiéndolo en objeto artístico. En este caso, sin embargo, no se canta las maravillas de Río, y el extrañamiento surge porque se subraya lo defectuoso, una doble podredumbre –la del mal olor y la de la corrupción– que cobra en el texto carácter literario. La composición es un ejemplo claro de lo que Walter Benjamin (1982: 116), refiriéndose a los poetas modernos, constatará a propósito de la obra de Baudelaire sobre el hecho de que encontraron en las basuras de la sociedad, de las calles y en sus propios detritus sus temas heroicos.

Para terminar, me referiré al poema que cierra *Na vertigem do dia* porque se centra de forma expresa en la capital carioca. Se titula «Improvisto ordinário sobre a cidade maravilhosa» y está formado por 200 versos blancos de variado metro con cuya disposición gráfica, como es habitual en la poesía de Gullar, se subraya el valor de ciertos términos.

El texto muestra cómo ha evolucionado la ciudad a lo largo de la historia, haciendo calas en diferentes momentos que sirven de contrapunto a la actualidad. Presidiendo la imagen de Río, esta composición también cuenta con un claro componente social mediante el que se critican las desigualdades de un país que se identifica con la que fue su capital política y ahora es su capital cultural.

La composición se abre con la estampa de un establecimiento de cristales y porcelanas –la Casa Maillet de la Rua dos Ourives– durante una tarde sofocante en el lejano 1847. Esa primera escena ya actualiza la bipolaridad que será una de las constantes del texto. La oposición se establece entre el interior y el exterior del comercio. Dentro, el tiempo parece detenido, se respira la tranquilidad de la tarde, ajena a la canícula, mientras los rayos de un sol oblicuo centellean al borde de las copas. La atmósfera dorada envuelve la figura de señoras cariocas de la alta sociedad, mujeres de gusto refinado y vida vacía. En el exterior, por el contrario, el ambiente es sucio y se respira el bochorno en el sudor de los hombres, hay carruajes tirados por animales, esclavos negros y un viento que levanta una gran polvareda, reseca aún más el ambiente. La Casa Maillet y su entorno son en realidad una sinécdoque de Río –al igual que Río lo es de Brasil– con sus contrastes y sus diferencias, porque al pensar en ese lugar tan refinado, el sujeto lírico recrea la ciudad toda, donde además de la Rua dos Ourives se encuentra la Rua do Valongo. Allí también se comerciaba a la altura de 1847 pero no con porcelanas y cristales sino con seres humanos. Y frente a la tranquilidad que se respira en el establecimiento, en

este nuevo espacio dominan los ruidos que provienen de la subasta de esclavos y del chirrido de los barcos que atracan en el muelle. A pesar de las oposiciones, no obstante, hay aspectos que permanecen eternos y al mismo tiempo cambiantes, como en el *panta rei* de Heráclito. Se trata de la bahía, que en el poema se describe como «atual e azul». Es el mar eterno que sobrevive a los hombres como fuerza todopoderosa y que, como cualquier elemento de la naturaleza, muestra su grandeza frente a la pequeñez humana. En esta parte del poema, la oposición se establece entre la geografía extraordinaria de Río (el mar, las montañas, los roquedos, la bahía) y los espacios de factura humana (los muelles, las iglesias, las plazas, el pelourinho, el monasterio de São Bento). La naturaleza es la misma, permanece impassible al paso del tiempo, aunque el agua del mar cambia constantemente, actualizando la imagen heracliana. Recordemos que ya hemos visto una representación de la naturaleza inmutable ante el dolor humano en el poema sobre la muerte de Clarice.

Tras el paseo por la Rua do Valongo y el excursus sociofilosófico, el poema regresa a la escena principal donde la dama señala con sus manos enguantadas una porcelana de Sèvres. En estos versos se insiste en las diferencias sociales por medio de las oposiciones léxicas: frente a la mujer, significativamente denominada «madame», se cita a las «putas» que abundan en la ciudad; y frente a los guantes, que connotan higiene y asepsia, se habla de una ciudad «de poco aseio». En la siguiente estrofa, que se opone a la escena de la Casa Maillat, el poema vuelve a subrayar los contrastes que caracterizan a Río: hay presos apiñados en cárceles y hombres que mendigan en las calles porque el gobierno solo alimenta a criminales de guante blanco, y aquí la lista se hace larga: «nobres/ e ladrões finos/ ministros, ouvidores, provedores». La reprobación vuelve a ser evidente y Gullar denuncia la corrupción secular de los hombres blancos que ostentan el poder —opuestos a los negros citados anteriormente—, y que, como se subraya con tremenda ironía, «há séculos nos trouxeram a moral e os bons costumes/ além da sífilis». La crítica se concentra en una organización sociopolítica que se nutre de las desigualdades, pero también en una religión castradora y con ella en una colonización que impuso costumbres extranjeras al servicio de Dios. Es interesante destacar el juego que se establece por medio de la repetición de la frase «a serviço de Deus», que rompe con su sentido original en versos sucesivos, desautomatizándola: «a serviço de Deus e de tantos outros» y «a serviço de Deus e das empresas/ agora multinacionais». Lo que subyace en ambos casos es la crítica feroz hacia un sistema que, basándose falsamente en el bien del pueblo y utilizando el nombre de Dios en vano,

solo busca el enriquecimiento de unos pocos, antes dueños de esclavos y ahora propietarios de grandes empresas extranjeras.

En el verso 85 cambian el escenario y los actores, pero las desigualdades y la crítica se mantienen. Para subrayarlo, y para conectar formalmente con la parte anterior de la composición, la nueva estrofa se inicia con un verso que repite el número 15 —«Sem sacanagem»—, y el 88 reproduce en parte el principio de la composición: «comove-me saber». El tiempo, sin embargo, es diferente, porque ahora la acción se sitúa en el siglo XVIII —años 1788 y 1789— aunque enseguida avanza al XX— 1904 y 1917. El carácter mundano y despreocupado, cargado de irónica censura, se centra en los colores y tejidos que regían la moda de los parasoles femeninos en una ciudad en la que «havia mais leprosos que cães vagando/ pelas ruas». Los versos cortos transmiten una idea de ligereza y desenfadado que contrasta con la grave situación social reflejada en el texto.

Pero Río, como Capitu, es una ciudad rebelde que ha sobrevivido a las imposiciones morales. De ahí la referencia implícita al personaje machadiano, identificado con la ciudad («Ah, cidade maliciosa/ de olhos de resaca»). Río, a pesar de las prohibiciones sufridas a lo largo de su historia (el Toque do Aragoão³, el Recolhimento do Parto⁴ y las recomendaciones del alcalde Amaro Cavalcanti⁵ sobre el recato de los baños de mar), renace hoy renovada en sus playas («nas areias de Ipanema») y sus mujeres, como ya hiciera Capitu, desafían las imposiciones morales. Su población creció con alma caribeña, «festiva e arruaceira», ligada al ritmo del baile, al juego, y en definitiva a los placeres mundanos, apartándose de los corsés impuestos por la Iglesia.

A partir del verso 123 el texto describe, por medio de ideas contrapuestas, el concepto de ciudad que tiene el poeta. En dicha confrontación, el tiempo se convierte en el fiel de la balanza y la imagen de urbe actual se descompone cuando se la compara con la representación del pasado. Gullar actualiza aquí

³ Corresponde al «toque de queda», y se refiere a la prohibición de circular por las ciudades durante las horas nocturnas, normalmente en situaciones conflictivas de un país o de una ciudad. La expresión hace referencia a Francisco Alberto Teixeira de Aragoão, intendente de policía que lo impuso en Río en 1825.

⁴ Se trataba de un edificio inaugurado en Río el año 1759 que, según Charles Dunlop, «destinava-se a albergar mulheres de vida desonesta que, arrependidas do pecado, procuravam na religião o caminho da regeneração», aunque enseguida se convirtió en un lugar en el que se recluía a las hijas díscolas que desobedecían la voluntad de sus padres y a las mujeres que hacían lo mismo con sus maridos.

⁵ Fue alcalde de Río desde enero de 1917 hasta noviembre de 1918.

el tópico del *aurea mediocritas* o del *beatus ille* horaciano. En el presente, Río es un conjunto de gente sin tierra, pero antes había huertos y las lavanderas tendían la ropa sobre la hierba en el Campo de Santana. Ahora conforma un espacio endurecido y contaminado, un lugar inseguro en el que abundan los asaltos en cualquier barrio —en Tijuca, en Penha, en la Avenida de Nossa Senhora de Copacabana— y a plena luz del día. Una ciudad que se ha convertido en mercadería vendible, una «multiplicada Rua de Valongo» que enlaza con un verso anterior (27). La ciudad actual se presenta como un espacio enfebrecido, especie de mercado persa, un laberinto humano en el que se comercia con la vida, con el sueño, con la muerte y hasta con el futuro, es decir, un *locus* moderno, presa del capitalismo voraz, que vive a espaldas de la naturaleza.

El verso 163, con su referencia al atardecer, recupera los primeros compases del poema y nos devuelve a la Casa Maillat de la Rua dos Ourives. Muere la tarde y con ella todos los personajes que la poblaron a lo largo del tiempo: la mujer carioca, el dueño del establecimiento, los ricos, los pobres, los blancos y los negros, congelados para la posteridad en una fotografía antigua. Frente a esa imagen, el presente se mueve vertiginosamente y Río aparece cargada de deudas, ávida de tiempo, entre desastres ecológicos, sobreviviendo a sus propios temporales y los de enero —nótese el valor dilógico del término «janeiro» que además ocupa casi solo la línea 192—.

En los cinco últimos versos se pierde el tono narrativo y el yo lírico interviene para reflexionar sobre el paso del tiempo, aunque al no utilizar la primera persona, los sentimientos no se perciben con la máxima intensidad. En los tres primeros, paralelos, se muestra el efecto del reloj sobre amigos, calles y casas. Todos mueren, como recogen los verbos que significativamente cierran los versos. Ante esa muerte aniquiladora que los quiebra en pentasílabos, los dos finales albergan cierta esperanza al aludir a lugares de cobijo: los retratos, que simbolizan el recuerdo y el corazón de otros hombres en el presente. El poema, que se inició con un tono social, termina subrayando la soledad del individuo y los espacios en los que finalmente busca consuelo.

La lectura de estos dos poemarios —*Dentro da noite veloz* y *Na vertigem do dia*— nos ha mostrado varias dimensiones de Río de Janeiro, aunque ninguna de ellas se ajusta al tópico conocido. La ciudad es, inicialmente, el trasfondo geográfico de muchas composiciones, a menudo vinculado con el compromiso social del poeta. Puede aparecer como espacio de tránsito o de trabajo, como refugio familiar ante el paso del tiempo y sus huracanes, o como cobijo añorado en

la distancia del exilio. Es posible lugar de encuentro y apenas ámbito de diversión. En ocasiones aparece como entorno de desigualdades sociales que pueden provocar violencia, o como área de detritus, configurando un *locus* de consumo vinculado a la modernidad. A pesar de esta imagen caleidoscópica sin embargo, una parte de Río permanece inalterada ante el correr del tiempo. Se trata de la naturaleza, de los montes, de la bahía, del océano que actualiza el *panta rei* heracliano, siempre cambiante y siempre el mismo. Una certeza que alivia el dolor de los hombres y les ayuda a sobrellevar las asperezas de la vida.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1982). *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, D.L.
- Bordini, Maria da Glória (2012). «Teorias da cidade: do moderno ao pós moderno». En Gínia Maria Gomes (org.), *Narrativas Contemporâneas. Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Libretos Universidade, 17-28.
- Buarque de Holanda, Sérgio (2015). «Apresentação». En Ferreira Gullar, *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 15.
- Cañas, Dionisio. 1994. *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- Cassier, Ernst (1945). *Antropología Filosófica*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Ferreira Gullar (2015a). *Dentro da noite veloz*. En Ferreira Gullar, *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 199-278.
- (2015a). *Na vertigem do dia*. En Ferreira Gullar, *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 343-388.
- (2015b). *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Grosser, Maurice (1969). *The Painter's Eye*. En Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*. Nueva York: Anchor Books.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- Melo, Cimara Valim de (2012). «Fisignomia da contemporaneidade em *Eles eran muitos cavalos*, de Luiz Ruffato». En Gínia Maria Gomes (org.), *Narrativas Contemporâneas. Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Libretos Universidade, 47-70.
- Nejar, Carlos (2014). *História da Literatura Brasileira. Da carta de Caminha aos contemporâneos*. Editora Unisul.
- Ortega y Gasset, José (1960). *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- Sarmiento, Rosemari (2012). «Os percalços da memória em *Leite derramado*, de Chico Buarque». En Gínia Maria Gomes (org.), *Narrativas Contemporâneas. Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Libretos Universidade, 91-108.