

ENTREVISTA

Entrevista a Ferreira Gullar*

Weydson Barros Leal
Periodista y escritor brasileiro

W. – En una entrevista reciente, Ud. dijo que escribe de manera esporádica, y sólo cuando tiene “algo nuevo que decir”. ¿Cree que lo que distingue al buen poeta de los demás es ese discernimiento a la hora de escribir?

F. – Claro. No pretendo establecer un “democratismo” que lo incluya todo. Pero creo que de un determinado nivel en adelante todos son poetas; es decir, cuando se llega al nivel de Vinicius, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Drummond, todos son poetas. Recuerdo cuando comencé a leer a Murilo Mendes y o era un chico de San Luis, *Mundo Enigma*, *Poesía Libertad*, todo aquello me pareció deslumbrante. Me acostaba en mi hamaca, por las tardes, y ponía al lado una pila de libros. Todos los días leía a Manuel Bandeira, a Drummond, a Murilo Mendes, a Jorge de Lima. Todos me encantaban. No establecía diferencias en el sentido de que éste era mejor que aquél. Cuando leía a Bandeira, disfrutaba de esa emoción contenida, pura; después abría al sorprendente Murilo Mendes, y leía aquellos versos: “las nubes juegan boxeo”, después pasaba a Drummond, con su modo más denso. Siempre, ya con más experiencia, traté de inculcar a los jóvenes, una y otra vez, esta idea de pluralidad.

W. – Y en esa época de San Luis, y continuando con la idea de pluralidad, ¿llegó a conocer también poetas extranjeros?

F. – Sí. Ya había tenido la oportunidad de conocer a algunos. Fue entonces cuando comencé a estudiar francés por mi cuenta y riesgo. Consultaba traducciones. Un día un amigo me envió las *Elegías de Duino*, y me prendí de Rilke. Escribí a mi amigo una carta entusiasmada, diciéndole “qué poeta maravilloso”, y empecé a buscar otros libros de ese autor. Y así, gracias a estas búsquedas, fui conociendo a Valery, a Rimbaud, a Mallarmé.

W. – ¿Recuerda con qué poeta, o poetas, se sintió realmente involucrado en esa época?

F. – En realidad, no fueron uno ni dos. Algunos poetas me revelaban qué era la poesía. Porque lo fundamental es saber “qué es la poesía”. No se puede llegar a Teresina sin saber hacia qué lado está Teresina. No digo que la poesía sea algo definible, pero hay que saber esto: “a dónde quiero llegar”; o sea, ese “a dónde quiero llegar” tiene que existir. Recuerdo cuando leí a Fernando Pessoa, a Drummond, a Valery, y algunos versos me marcaron al mostrarme lo que era la poesía; como cuando Valery dice: “*Beau*

*Entrevista concedida por Ferreira Gullar al poeta y crítico Weydson Barros Leal en 1995, y publicada originalmente en el Diario Oficial, de Pernambuco. Edición de *hojas Universitarias*, con autorización de Editorial Norma.

ciel, vrai ciel, regardez-moi, qui change". Esto no es sólo una idea, sino su ubicación frente a la realidad.

W. — *Valery es un poeta que me interesa, en este momento, por parecerme extremadamente cerebral, de una poesía muy elaborada, hasta cierto punto contenida. ¿En qué momentos su poesía se aproxima a la suya?*

F. — Valery es cerebral, pero también existe una leyenda en torno de su obra. El poema "El cementerio marino", por ejemplo, es un poema lleno de emoción. Hay que distinguir; una cosa es la elaboración, la actitud del poeta en lo concerniente a la poesía y a sus modos de expresión, que en algunos es más cerebral, más racionalizada; pero, sea quien sea el poeta, si no se conmueve no crea poesía. Porque la única misión de la poesía es conmover. La poesía no cura el dolor de dientes, no resuelve problemas económicos, no desintegra el átomo, no sirve para nada. Lo único que hace es conmover. Porque no hay un conocimiento, algo que se gane gracias a la poesía, simplemente nos conmueve. Es una mentira que nos conmueve. Al fin de cuentas, la realidad del mundo es insoportable. Por eso se hace poesía, se hace arte, se hace música, etc.

W. — *¿Según eso la poesía, y el arte en general, es una forma de huir de la realidad?*

F. — Yo no diría que es una fuga, porque al mismo tiempo procura hacer posible la vida. No quiere salir de la vida. El hombre no hace poesía para salir de la vida, hace poesía para tener el valor de vivir. Además, el hombre nace para morir. Así pues, nada tiene sentido. Y por eso existe la religión, porque ella es la respuesta a esa verdad, porque nadie la soporta.

W. — *A pesar de decir que la muerte es una ficción, a lo largo de su vida por su misma condición de intelectual contestatario, poeta, pensador, en épocas de dictaduras y de regímenes totalitarios siempre estuvo usted en riesgo de muerte, o muy cercano a él.*

F. — La muerte es un tema constante en mi poesía, y siempre me pareció insoportable tener que morir. Mi poesía está llena de eso, de esa lucha con la muerte. Pero hoy, mirándolo bien, veo que aquello era casi un juego. Porque nunca había sentido realmente la muerte, nunca la había palpado.

W. — *¿Cómo funciona entonces, a su modo de ver, el proceso total de la creación?*

F. — La verdad es que me siento perplejo ante el absurdo de la existencia. Cuando oigo en la televisión que todo el sistema solar es algo cercano al 0.2% de la masa del sol, y que el sol es apenas una partícula del universo conocido, me siento mareado... (risas). ¿Qué podrá ser entonces mi gatito (señala a su gato, en el tapete) dentro de todo aquello? Esa idea de que hubo un tiempo en que sólo existía la Nada es un absurdo; no es posible imaginar que alguna vez solamente había Nada... pero es fascinante pensar que cada uno de nosotros hace parte de esa cosa extraordinaria que es el universo.

W. — *En los comienzos de su vida literaria, usted solía utilizar con frecuencia y gran dominio la forma métrica. ¿En qué momento percibió que el verso libre era su verdadero medio de expresión?*

F. — Reconozco que tenía un excelente dominio de las formas clásicas, como el soneto, y en general de la métrica y la rima,

cosas que aprendí por mí mismo y practicaba a solas. A tal punto, que hablaba en decasílabos. Porque se trata de algo que asimilas, y, de súbito, advertía que realmente estaba hablando en decasílabos. Cuando descubrí la poesía moderna, a través de los ejemplos que empezaban a publicar los suplementos literarios de San Luis, quedé asombrado. Y mi primera reacción fue de rechazo. Me parecía extraño aquello de *Luna simétrica* de Drummond; y me decía: "¡Vaya, qué extravagancia!". Y no sólo la adjetivación; también el uso de las palabras. Palabras banales, utilizadas en poemas... Traté entonces de hallar una explicación. Y empecé a ir a la Biblioteca Municipal, en busca de libros sobre poesía moderna. Fue así como descubrí *El embalsamador de pajaritos*, de Mario de Andrade, *Cenizas del purgatorio*, de Otto María Carpeaux, Álvaro Lins, etc. Leí los críticos modernos, y fui entendiendo por dónde iban las cosas. Y comprendí que esos versos "absurdos" tenían sentido. Que aquello no era ningún disparate. Fue exactamente en la época de mi primer libro, *Un poco encima del suelo*, un libro ingenuo, inmaduro, pero en el que ya afloraba una cierta libertad. Lo importante es que descubrí la razón de ser del verso libre... Recuerdo que en esos días leí una frase, atribuida a Gauguin, que decía, poco más o menos: "Cuando aprenda a pintar con la mano derecha, empezaré a pintar con la mano izquierda; y cuando aprenda a pintar con la mano izquierda, empezaré a pintar con los pies". Esa frase me impresionó hondamente, porque me hizo comprender que la poesía que hasta entonces había hecho era una poesía de habilidad, de dominio técnico, y que el verdadero arte que acababa de des-

cubrir debía ser por fuerza la invención de su propia técnica. Por eso, ya no podía seguir dependiendo de normas preestablecidas; tenía que descubrir, en su mismo proceso, la forma del poema, y ésta es, en resumen, la esencia del libro *La lucha corporal*.

W. — *Cada poema, pues, ha de tener una estructura propia...*

F. — Sí, cada poema, que nace de una experiencia, de una emoción, de un descubrimiento, tiene que generar su propia forma. Así, en el fondo esto quería decir que yo rechazaba los recursos, la habilidad, incluso la sabiduría técnica, soluciones previas, aptas para ser transferidas de un poema a otro. Pero aquello era una propuesta fáustica, una locura; es decir, radicalicé intensamente la búsqueda de la nueva forma. *La lucha corporal* es un libro en el que ajusto cuentas con la poesía clásica y hago una serie de poemas en que violento sus normas y prescindo de las métricas y rimas que utilizo en la apertura, con los "poemas portugueses". A partir de ahí comienzo a buscar otra cosa. Ahora bien, lo interesante es que cuando me libré de aquellas formas clásicas descubrí el mundo.

W. — *Usted ha mencionado, en varias oportunidades, su constante preocupación por el construirse del poema, por su proceso de construcción; pero me parece que tampoco abdica la sensación. Lo que a mi modo de ver constituyó uno de los problemas del concretismo, con su peligrosa pérdida de la emoción. ¿Nunca temió usted, en algún momento, una merma de esa emoción, en nombre de un racionalismo exagerado?*

F. — Nunca hice poesía partiendo de la poesía. Siempre hice poesía partiendo de la

Recuerdo que en esos días leí una frase, atribuida a **Gauguin**, que decía, poco más o menos: **“Cuando aprenda a pintar con la mano derecha, empezaré a pintar con la mano izquierda; y cuando aprenda a pintar con la mano izquierda, empezaré a pintar con los pies”**

vida, partiendo de la experiencia. Por lo tanto, cuando hablo de “buscar forma”, estoy hablando de buscar el “modo de expresar” alguna cosa. Por ejemplo, cuando me desojé de la forma literaria clásica digámoslo así, por que en realidad me liberé de toda una literatura, de toda una “simbolización del mundo” que ese lenguaje representaba pasé una tarde frente a una ventana, en una calle de San Luis, y vi unas peras encima de la mesa, unas frutas en un plato, en una habitación vacía... El sol fuerte, sobre San Luis, y estas peras allí... Entonces, lejos de la “definición literaria”, según la cual aquello no tendría que ver o no cabría en la literatura (pero, aquí, la formulación es la más inmediata posible, es casi descriptiva), escribí: “Las peras, en el plato, / se pudren / El reloj, sobre ellas, / ¿mide su muerte?” A partir de ahí el poema se va desarrollando como una indagación en torno a la realidad de una cosa que yo había descubierto en ese lugar. Así pues, nunca es formal, en el sentido de que yo persiga la “forma nueva”; lo que quiero descubrir es la forma que me permita decir la vida, que me permita decir mi experiencia vivida.

Pero no la forma por sí misma, porque esto no existe, sólo conduce al concretismo, al formalismo y al desgaste del arte contemporáneo: simplemente la forma por la forma, lo nuevo por lo nuevo.

W. — *¿El concretismo hace parte de ese desgaste?*

F. — El concretismo es una bobada, como dijo Drummond. Participé en sus comienzos de la experiencia concretista, que era una tentativa de responder a un impase al que la Generación del 45 había conducido la poesía brasileña. Porque la poesía moderna brasileña, que nace en 1922, y gana una nueva formulación a partir de 1930, con los poetas del 22 y los poetas nuevos que surgen (o maduran), como Drummond, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, experimenta el rechazo de la Generación del 45, que recusa el espontaneísmo oriundo del 22 y la formulación ya madurada que la generación de Drummond, Murilo Mendes y Jorge de Lima había aportado. Y ello debido a que se encontraron con una poesía ya estructurada, de alto nivel, y

por eso resolvieron insistir de un modo radical en la forma. Recuerdo que en esa época se afirmaba que la poesía era un ejercicio profesional, algo que debía ser realizado con lucidez; que el dominio técnico era fundamental, que los poetas parnasianos eran válidos; es decir, exactamente las teorías rechazadas por la Generación del 22. Entonces, con la revaloración del formalismo, renace el soneto, y surge incluso el rigor formal de João Cabral. Sólo que, como João Cabral es un gran poeta, nunca dejó que ese formalismo sofocara en él la creatividad, la emoción, la cosa vital que quiere comunicar. Pero muchos otros fueron víctimas del formalismo. Ahora bien, la presencia de João Cabral hace más difícil la situación para nuestra generación. Porque, cuando llegamos, no solamente teníamos a Drummond y a los otros, sino que teníamos a alguien que había empezado a formular rigurosamente, de otra manera, aquella poesía, dándole un nivel formal que los anteriores no le habían dado. Es por eso que digo que la poesía concreta, aunque haya surgido como la negación de la Generación del 45, es en verdad una continuación de ella. La poesía concreta es el formalismo de la Generación del 45 llevado a sus últimas consecuencias.

W. – *¿Y lo agota?*

F. – No... El problema es que esas “últimas consecuencias” son desastrosas. Porque ya João Cabral lo había llevado a sus últimas consecuencias. Y a partir de allí era la negación de la propia poesía... Aunque el grupo de São Paulo quiera encubrir o reescribir la historia, yo, como uno de los principales formuladores de ese movimiento, afirmo que la

idea fundamental, la idea más siniestra y me culpo por esto es mía. Porque la propuesta de ese grupo, en un comienzo 1952-53-54, era crear el nuevo verso, y yo entré con una propuesta radical, subversiva, surgida de *La lucha corporal*, diciendo: “No se trata de crear el nuevo verso, se trata de acabar con la sintaxis, de acabar con el discurso. Porque había publicado hacía poco *La lucha corporal*, y en *Roseiral* había destruido el discurso, de modo que, en mi caso, la experiencia poética había sido llevada realmente hasta sus últimas consecuencias. Y ya había terminado. Así que dije: “Se trata de hacer una poesía sin discurso, porque el discurso es unidireccional...”

W. – *¿También la espontaneidad?*

F. – No menciono la espontaneidad, porque un poeta como João Cabral, valga el ejemplo, no la tiene. Yo mismo soy un poeta de una gran exigencia formal en lo que hago, pero no olvido nunca la emoción. No se puede hablar de espontaneidad, en el sentido de que el poema fluya sin control, hablo de “emoción”, y sin importar el camino elegido, si no se llega a la emoción no se llega a la poesía. El propio Valery, un poeta cerebral, sólo es poeta cuando alcanza, a través de su cerebralismo, la emoción.

W. – *El Poema sucio, por sus características, puede dar la impresión de que fue compuesto a partir de una reunión de fragmentos, escritos tal vez durante un largo periodo. ¿Es así, o fue concebido y escrito apenas entre los meses en que está datado?*

F. – El *Poema sucio* fue escrito en unos meses, pero durante esos meses sólo me ocupé de él. El día en que escribí las primeras cinco páginas, recordé que de-

bía una carta de respuesta a un amigo, Leandro Konder, que estaba en Bonn. Y le dije en la carta: "Comencé a escribir un poema que tendrá cerca de cien páginas, y que se llamará *Poema sucio*". Solamente había escrito cinco páginas, y ya sabía con cierta precisión de cuántas páginas iba a constar.

- W. — *Partiendo de una experiencia culta, erudita, dentro de la literatura, ¿en qué basó su decisión de introducir palabras y expresiones comunes, a veces incluso vulgares, en su universo mítico, en el cuerpo del poema?*
- F. — Creo que un poema es el lugar donde el lenguaje común se convierte en poesía, y tal vez esa sea para mí una buena definición de lo que es un poema. Así pues, una de las funciones de la poesía es transformar la palabra vulgar, o prosaica, en palabra poética, introducir en el universo poético toda experiencia humana, sea cual sea su carga de vida, su supuesta mancha, erótica, enferma, hipócrita. Porque todo cabe dentro de la poesía. La poesía es el lugar donde las cosas se transforman. Por eso afirmo que es el lector el que da vida al poema.
- W. — *¿Cree usted que ese proceso de transformación sería una (o la única) manera de salvar la poesía en una sociedad capitalista, donde el consumo y la información inmediata son la base de todo? ¿Qué lugar ocuparía la poesía en una sociedad de supervivencia, de informatización? ¿Habrá espacio para ella?*
- F. — Lo hay, claro. Por eso digo que la única función de la poesía es conmover, y no sólo en el sentido de despertar emociones. Porque la poesía lidia con tu lado de vida verdadero, con tu lado de exis-

tencia: con el amor, con el afecto, con la muerte, con la pérdida. Cosas que ningún computador podría resolver. Porque un sujeto puede estar frente a su computador, escribiendo, pero si la mujer que ama lo abandona, se siente perdido, enloquece, y sufrirá del mismo modo en que sufría el sujeto que escribía con pluma de pato. Si la vida de ese hombre no tiene alegría, no se colma, sufre, aunque su televisor no pare de transmitir maravillas. Incluso, sufre más. La poesía es permanente porque lidia con aquello que es permanente en el ser humano. Hay mucha fiesta en la televisión. Hoy, esa multitud que va a ver al cantante de moda centenar es de personas saltando y gritando y refleja una cosa primitiva, primaria. Ni las canciones del tipo son escuchadas. Sólo es asunto de saltar y gritar. Es un pretexto para pasar el tiempo, una forma de engañarse, de aturdirse; y esto tiene que ver también con la droga. No son fenómenos separados. Esa música, esa histeria, esa gritería, todo es un delirio. Todo está unido. Y lo cierto es que un muchacho que ahora tiene 17 años, dentro de un tiempo tendrá 37, después 47, ¿y entonces? Entonces, si no se ha enriquecido con el teatro, con la poesía, con la novela, con la música, cosas que dan lo que la realidad no da, y empobrece el arte con banalidades, con el llamado arte de masas, está perdido. Porque el arte de masas es lo contrario del arte, es banalidad. Mientras el arte procura crear un mundo permanente, un mundo de fantasía, otro mundo para el hombre, el arte de masas banaliza, y esto equivale consecuentemente a la banalización del ser humano. Algunos dirán: "Ah, esos tipos que se la pasan pensando en la emoción son unos babiecas, unos viejos". Pero más

tarde descubrirán que la vida los está esperando en la esquina. Y de repente se sienten unas piltrafas que no tienen dónde apoyarse. Y aquí viene a cuento la pregunta de Verlaine: “¿Qué hiciste de tu juventud?” No estoy diciendo que el sujeto debe fundirse el seso, leyendo sin parar, pero sí estoy sentando una posición crítica frente a esa falacia ilusoria que piensa que la poesía se acabó porque un montón de chicos vive tocando guitarra y saltando. En medio de todo aquello, sin embargo, hay muchos jóvenes que actúan de modo diferente. Y a cada día que pasa son más, porque los otros son en verdad una minoría. Parecen ser mayoría porque 20.000 de ellos se reúnen a gritar en el Maracanãziño. ¿Pero qué son 20.000 personas en una ciudad de ocho millones de habitantes? No son nada. Y aunque esa cifra se multiplique por la televisión, tendremos un millón; sigue siendo minoría...

W. – *T. S. Eliot decía que los poetas, antes de lanzarse a ediciones individuales, deberían hacer parte de antologías, que los darían a conocer junto a otros poetas jóvenes de la misma generación. ¿Cuál es su opinión sobre las antologías?*

F. – Creo que es algo positivo. Pienso que, dada la poca divulgación de que goza la poesía, cualquier esfuerzo orientado a dar a conocer a los poetas es positivo. Muchas veces un libro aislado de un poeta no logra alcanzar una difusión aceptable, pero cuando sus obras aparecen en una antología consiguen una buena repercusión, sus versos son leídos, y el lector que guste de ellos buscará un libro de ese poeta. Creo que es siempre una cosa positiva.

W. – *¿Cuál es su posición ante las discusiones de valores entre poesía y letras de canciones?*

F. – No se trata de que el poema sea superior a la letra de la canción. Ese no es el punto. Sucede que son géneros literarios diferentes. Todos sabemos que un poeta tiene que mantenerse en pie por sus propios recursos de lenguaje verbal. Una letra de canción se mantendrá de pie junto a la melodía para la cual ha sido escrita. Así, a veces una canción que cantas con gran placer y que encuentras muy bonita, te resulta decepcionante en cuanto a la letra si haces caso omiso de la música. Pero se debe a que prescindiste de un elemento esencial, falseaste su carácter, porque la letra de esa canción está íntimamente unida a su música. Tal condición marca la diferencia entre los dos géneros literarios. El primero no necesita música, es autónomo, y por eso su elaboración verbal, fraseológica, ha de ser muy cuidada, muy exigente. De lo contrario el poema no se pone de pie. En cuanto a la letra de canción, a veces no debe ser incluso muy elaborada, para no hacer dificultosa su inserción en la música. Por eso, criticar una antología de poemas porque no incluye letras de canción es un error. Puede suceder, como en el caso de Cacao, que era un compositor y un poeta, que una antología de poetas de su generación sin su nombre resulte incompleta. Pero esto obedece a que él había publicado libros de poemas, tenía una actividad de poeta, una obra de poeta. Si sólo hubiera escrito letras de canción no habría por qué incluirlo. Es algo así como organizar una exposición de grabados e incluir en ella dibujos. No se trata de que el grabado sea mejor o peor que el dibujo; simplemente un dibujo no es un grabado.

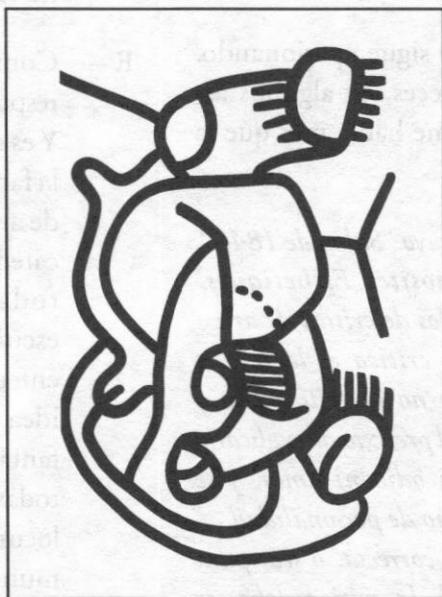
W. – *¿Alguna vez ha hecho Ud. letras de canciones?*

F. – Mas bien ha sucedido que varios poemas míos han sido musicalizados. Por lo general es éste el caso. La letra del “Trencito Caipira”, por ejemplo, está en el *Poema sucio*.

W. – *Inclusive usted sugiere, como melodía para esos versos, la música de la Bachiana N° 2, Tocata, de Villa-Lobos...*

F. – La verdad es que no planeé aquello con antelación; la idea surgió durante la escritura del poema. Después, Edu Lobo tomó la letra, escribió un arreglo, y gracias a eso la música de Villa-Lobos, bellísima, se hizo popular. Tengo poemas

que han llegado a ser conocidos en toda América Latina porque se convirtieron en canciones. De lo contrario, nunca hubieran alcanzado esa difusión. Por eso, la música tiene la capacidad de popularizar y difundir la poesía. Por otro lado, cuando se pone letra a una música de las llamadas eruditas, como es el caso del “Trencito Caipira”, también ella se vuelve popular. Gracias a esto, a la primera grabación del “Trencito” siguieron otras, incluyendo una versión para niños, grabada en un disco infantil. Y se hicieron nuevos arreglos. Hoy, el “Trencito Caipira” se escucha hasta en una propaganda para reclutas de la Marina. Porque fue difundido.



W. – *Usted ha dicho que su primer deseo o vocación artística fue la pintura. ¿Qué razones lo llevaron a optar definitivamente por la poesía?*

F. – Mi primera tentativa fue ser pintor. Pero no era realmente una opción única, porque durante un buen tiempo hice las dos cosas. La verdad es que, a través de la palabra, tenía todo un mundo de experiencias para comunicar. Es decir, nací con una sensibilidad capaz de proyectarse tanto a la literatura como a la pintura. Sólo que la capacidad de elaboración y realización verbal, literaria, era en mí mucho mayor que la otra. Incluso por mi temperamento. Porque encerrarse en un atelier, pintando días y días, es algo que no se aviene muy bien con mi carácter. Soy muy inquieto, no puedo hacerlo.

W. – *O sea que el poeta, en definitiva, habló más alto...*

F. – Pero la pintura me sigue apasionando. Y confieso que a veces, en algunos aspectos, la pintura me habla más que la literatura.

W. – *Baudelaire, en el ensayo “Salón de 1846”, incluido en “Curiosités Esthétiques” selección de artículos de crítica de arte dice que “la mejor crítica es la que es divertida y poética; no la crítica fría y algebraica, que con el pretexto de explicarlo todo, no expresa ni odio ni amor, y se despoja de todo asomo de personalidad...” Y afirma: “para ser correcta, o sea, para alcanzar su verdad, la crítica debe ser parcial, apasionada, política...” Creo que esas palabras reflejan exactamente lo que Ud. está diciendo...*

F. – Así es. La pasión en el sentido de lo que te revela el mundo, lo que te revela la vida. La literatura, el arte, son mundos fantásticos, son extraordinarias creaciones del ser humano. El “mundo” que el hombre creó con su fantasía está hecho para ser “habitado”, porque la naturaleza es con frecuencia burocrática y atemorizadora. La naturaleza es buena cuando estás en la playa. Pero, en realidad, es impenetrable, y el hombre sólo se siente bien en el universo humano. Por eso creó la cultura, el arte, el lenguaje, los significados, incluso la religión. La religión es una de las más fantásticas creaciones del ser humano. Ante todo, porque es la respuesta a la pregunta fundamental, al problema del sentido de la existencia. Es la única respuesta, pues la filosofía no puede responder esa pregunta.

W. – *¿Cree usted que la religión puede alcanzar esa respuesta?*

F. – Como no soy religioso, no tengo esa respuesta. Pero quien es religioso la tiene. Y es tan poderosa esa religión creada por la fantasía del hombre, que generó obras de arte maravillosas. Basta pensar en las catedrales góticas, románicas, barrocas, toda una arquitectura, toda una escultura, distribuidas por el mundo entero, y creadas por la religión, por la idea de que existe un Dios. ¡Es algo fantástico! Y fíjese: si Dios no existe, es todavía más fantástico. Porque sería la locura total. (Risas). Pero se trata de un mundo humano, creado por el hombre encima de la naturaleza. Y al mismo tiempo un río lleno de significados. Porque cuando el hombre levanta una catedral, la cantidad de elementos simbólicos que potencialmente existen

allí ni él mismo llega a totalizarlos; elementos que después se van multiplicando y tornándose indescifrables, y reproduciéndose en la imaginación de otros hombres, mujeres y niños.

W. — *Partamos de estas premisas: la religión, como respuesta o como salida para justificar los sufrimientos terrenos, promete una vida mejor en otra dimensión, en un mundo paradisiaco, que espera a aquellos que, valga el ejemplo, sufren las miserias de la pobreza. La ideología comunista, por el contrario, justifica una "igualdad" de clases basándose en que ese "mundo mejor" debe ser vivido aquí mismo, en la tierra, en el país regido por aquel sistema. Y es por eso que la religión no cabe en esa idea, porque "predica" un camino opuesto. Si usted dice que la religión, como "fantasía", sólo existe para quien cree en esa fantasía, ¿no podríamos usar esa misma afirmación con respecto al comunismo, ya que, como utopía, sólo existe para quien cree en ella?*

F. — (Después de reflexionar). Es un asunto delicado; importante. El socialismo es una tentativa humana de crear una sociedad justa. Porque el hombre no tolera la injusticia. Es propio del ser humano no aceptar la injusticia, la desigualdad. Puedes ser injusto, pero necesitas justificar ese acto, porque no aceptas ser injusto. Así, el socialismo, o el comunismo, es un intento de alcanzar esa sociedad justa. Porque el capitalismo es una fuerza de la naturaleza. Fecunda y destruye. Genera riqueza, pero no igualdad. Así pues, sálvese quien pueda, porque el capitalismo arrasa con todo, como un río caudaloso. Lo que el socialismo pretende es que el proceso social genere riquezas, pero sin injusticia. Y la división equitativa de la riqueza. Todas las con-

cepciones que componen el ideario socialista y comunista apuntan a esa equidad, y a acabar con la injusticia. No obstante, la historia demostró que no fue posible poner en práctica con éxito esas ideas. Y por muchísimas razones, que no cabe analizar aquí. Baste decir que los problemas surgidos frente al intento de llevar a la práctica el socialismo, de alcanzar la sociedad comunista, la sociedad sin clases, fueron de tal magnitud que impidieron su realización. Acaso podría decirse: "sí, pero esto se debió a la elección de un camino equivocado, o al exceso de sectarismo, o a esto o a aquello." Pero la verdad es que la vida es demasiado compleja para ser planeada íntegramente. Lo que la experiencia mostró en la Unión Soviética y en los otros países socialistas es que, cuando planeas, tiendes a radicalizar, y cuando quitas los medios de producción a la iniciativa individual para ponerlos en manos del Estado, éste tiene que planearlo todo, tiene que producirlo todo, y en consecuencia tiene que transformarse en una especie de entidad omnisciente que lo sabe todo... Y aquí llegamos al centro de la contradicción: si el marxismo "X" produce demasiados automóviles, tendrá perjuicios, creará desempleo y se enfrentará a un desastre económico, porque produjo más de lo que el mercado podía consumir. Pero entonces planeas, y aumentas la producción, o la disminuyes, y todo comienza a escasear, como ocurría en la Unión Soviética. El país producía, valga el ejemplo, jamón de calidad "X". Lograbas comprar de ese jamón una vez en tu vida, y nunca volvías a hallarlo, porque desaparecía de los mercados. Y lo mismo ocurría con el calzado, con la ropa, con los electrodomésticos, y terminabas empobreciéndote.

te. Si planeas la producción de chaquetas en gran escala, produces tamaño pequeño, tamaño medio, y tamaño grande. Pero hay personas demasiado flacas, o demasiado gordas, y te encuentras en la calle con un sujeto que lleva una chaqueta excesivamente pequeña, y con otro que lleva una enorme. Esto sin agregar que no son prendas sofisticadas, al estilo occidental, etc. Sólo hablo de esos ejemplos para no entrar en cuestiones económicas de más complejidad. Así pues, lo que la experiencia demostró es que un proyecto de planeación centralizada resulta ineficaz. Para no hablar del campo cultural, donde aquello genera cosas absurdas. Conversé una vez con un poeta ruso, en Moscú, sobre el problema de las revistas literarias, y le pregunté qué pasaría si un poeta joven, autor de una poesía diferente a la oficial, llevara sus poemas a una revista literaria; ¿los publicarían? Me dijo: "No, no los publicarían, porque quien dirige una revista del Estado no es un gran poeta, es un escritor que prefirió ser director de revistas a ser poeta". Y, agregó: "Allá, en su tierra, son poetas de la categoría de un Drummond los que dirigen los suplementos literarios, o las grandes revistas, ¿no es así? Y la cosa entre nosotros es aún más grave continuó porque el tipo que dirige la revista debe ser miembro del Partido para poder dirigirla. Si accede a publicar un poema literariamente subversivo, de inmediato será destituido de su cargo. Entonces, *a priori*, rechazará cualquier tipo de cambio en las páginas de su revista, no publicará nada que sea "diferente". En consecuencia, la literatura se estaciona, no avanza. Y esto se extiende a todos los campos del arte, porque comienzan a existir intereses partidarios dentro del

proceso cultural. Todos quieren defender su cargo..."

W. — *¿No sucede eso también en los órganos de la sociedad capitalista, con una cierta manipulación de los medios, y "elección" de determinados escritores y artistas?*

F. — No. Quiero decir, la manipulación existe, pero el número de alternativas es mucho mayor. Si no publico en el "Diario de Pernambuco", publico en el "Jornal do Comercio"; si no publico en el "Jornal do Comercio", publico en el "Jornal do Brasil"; y así sucesivamente. Porque entre ellos hay contradicciones, hay intereses, diferencias... No existe un capitalismo planeado donde se obedece a todo. Sin mencionar que, si el sujeto del "Jornal do Brasil" publica un texto que "O Globo" no quiso publicar, no va a perder el empleo por eso. Ningún editor de suplemento va a perder el empleo por publicar un poema más o menos extraño. Lo mismo sucede con las editoriales. No digo que sea fácil publicar un libro, pero no hay una mente única dedicada a orientar lo que debe ser publicado en todas y cada una de las editoriales del país. El caso contrario, el de un Estado que tiene una "filosofía", conduce al sectarismo. No hay salida. E igual ocurre si se crea un "estado religioso", como sucedió con el obispo Macedo. Un reportero del periódico local fue despedido porque resolvió dar informaciones provenientes de la oposición. Así pues, resumiendo el "lío": el comunismo sigue siendo el ideal de las personas que miran a conciencia la sociedad, porque nadie acepta que la injusticia sea algo normal. Y aunque esa ideología haya fracasado en la práctica, en cuanto representa una necesidad de

justicia que es inherente al ser humano, no morirá. Su ideal va a permanecer, del mismo modo en que uno desea que las personas sean más afectuosas, que la ciencia progrese, etc. Son aspiraciones humanas que, se logren o no, el hombre seguirá buscando. Es una utopía inherente al ser humano.

W. — *¿Cree Ud. que todavía hoy es preciso que esos nuevos talentos vengan a Río de Janeiro, para que sus obras sean reconocidas?*

F. — Es claro que, allá donde ese talento esté, deberá manifestarse, mostrarse al público, para ser conocido. Pero creo que en el Brasil de hoy no existe ya aquella antigua necesidad de venir a Río de Janeiro para ser aceptado. Hay muchos ejemplos de artistas y escritores que viven en sus estados y disfrutan de reconocimiento. Pero no puede negarse que Río de Janeiro y São Paulo siguen teniendo una mayor capacidad de repercusión. Sobre todo Río, cuya importancia en ese sentido llega a superar a la de São Paulo.

Eso hace parte de la historia brasilera. Sin embargo, el gran escritor, o el joven poeta, no necesita vivir aquí. Lo que sucede es que, como hoy no existe la crítica literaria, todos los escritores y los poetas afrontan grandes dificultades, vivan o no en Río. La crítica literaria murió, ya no existe.

W. — *¿No existe la buena crítica literaria, o no existe en absoluto?*

F. — No existe el ejercicio de la crítica literaria porque no hay dónde ejercerla. Antiguamente había el espacio periodístico de la crítica, estaba Álvaro Lins, que semanalmente escribía sobre la última novela publicada de Graciliano Ramos, o el último libro de cuentos de Breno Acioly, o el último libro de poemas de Jorge de Lima. Así eran las cosas. Pero los periódicos suprimieron la crítica literaria, como suprimieron la crítica de teatro.

hojas Universitarias.....