

Una vez más, Manuel Bandeira — el “poeta menor”

RICARDO MARQUES MACEDO*
TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI**

RESUMEN: Este artículo analiza los poemas “Poema sacado de una noticia del periódico”, “Poema sólo para Jaime Ovalle”, “Manzana” y “El martillo”, de Manuel Bandeira. En el estudio se busca investigar cómo el manejo de la espacialidad en los poemas escogidos crea una isotopía significativa que va de lo más amplio a lo más restringido en los textos, y matiza ciertos aspectos equivalentes. Además, el análisis vuelve a los poemas “Poema sacado de una noticia del periódico”, “Poema sólo para Jaime Ovalle”, “Manzana” y “El martillo” y concluye remitiendo a la letra de “Sabiá”, canción de Chico Buarque de Hollanda y Tom Jobim.

PALABRAS CLAVE: Manuel Bandeira; Modalizaciones; Moralización; Pasiones; Poemas.

ABSTRACT: This article analyzes “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “Poema só para Jaime Ovalle”, “Maçã”, and “O martelo”, by Manuel Bandeira. This analysis focuses on how spatiality works in the selected poems creating a significant isotopic path from widest to most restricted spaces, which modalizes equivalent nuanced aspectualizations to turn to finish in a stage of conflict in the last poem. This paper ends with a reference to the lyrics of “Sabiá”, a song by Chico Buarque and Tom Jobim.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Modalizations; Moralization; Passion; Poems.

* Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso - PPGEL - UNEMAT - câmpus de Tangará da serra - 78300-000 - Tangará da Serra - Mato Grosso - Brasil. E-mail: ricj.mt@gmail.com

** Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso - PPGEL - UNEMAT - câmpus de Tangará da Serra - 78300-000 - Tangará da Serra - Mato Grosso - Brasil. Professora de Literatura Brasileira, aposentada pela UNESP/ São José do Rio Preto. E-mail: tymiyazaki@gmail.com

Todo parecer es imperfecto: él esconde el ser, o sea a partir de él se construyen un querer-ser y un deber-ser, lo que es ya un desvío del sentido. Sólo el parecer en tanto que puede ser – o tal vez, puede-ser – es vivible.

Dicho esto, constituye él a pesar de todo nuestra condición de hombre.

Por eso mismo, ¿sería manejable, perfectible? Y, a fin de cuentas, puede ese velo de humo desgarrarse un poco y entreabrirse sobre la vida o la muerte, qué importa?

De la imperfección - Greimas

En 1976, el crítico Silviano Santiago abre su trabajo sobre Drummond apuntando que éste es “el único autor brasileño que logró hasta hoy que su obra fuera más que escudriñada y analizada, interpretada exhaustivamente por sus contemporáneos” (SANTIAGO, 1976, p. 25). Y eso para justificar su -nuevo- ensayo sobre el poeta y hablar de la dificultad de hacerlo. Sus poemas “ya vienen cargados de significación suplementar” (SANTIAGO, 1976, p. 26), subraya, de manera que “es imposible casi un abordaje inocente” como “de cualquier texto escrito desde 1922 hasta hoy”. Pero recuerda que “sacar un libro de la estantería, abrirlo [...] es avanzar paralela y simultáneamente un deseo de escribir otro texto, seguir elaborando un texto-de-lectura que va escribiéndose en nuestra memoria” (SANTIAGO, 1967, p. 28). Estas mismas palabras se pueden aplicar a otro poeta brasileño de la misma época: Manuel Bandeira.

Exactamente es este segundo texto, el texto-de-lectura, el que nos impulsó a impartir un curso sobre Bandeira, de introducción a su poética, a alumnos extranjeros¹ (de ahí el rasgo didáctico) y, ahora, a salvarlo del olvido. Con este objetivo, siquiera nos preocupamos en escoger otros poemas que no algunos ya analizados por especialistas y por los cuales el poeta es normalmente recordado y reconocido. Aquí nos preocupamos en analizar los recursos poéticos que les garantizan su calidad. Siguiendo la misma intención -o sea, de presentar a Bandeira a quien no lo conozca todavía, o que mal lo conoce- tomamos como guión el apodo que se dio el mismo poeta: “poeta menor”.

La literatura brasileña tuvo un período de oro en la primera mitad, o un poco más, del siglo veinte. En la lírica, tuvo sus tres mayores poetas hasta hoy: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y João Cabral de Melo Neto. Y en la ficción, después de Machado de Assis, comparecen, entre otros, Graciliano Ramos y Guimarães Rosa, Clarice Lispector. Para comprender lo que se produjo en esa época, es necesario que nos remetamos a Europa: fue un tiempo de profundos cambios en varias áreas de conocimiento. Brasil no estuvo alejado de todo eso. De varias maneras mantuvo relaciones que determinaron el movimiento, literario principalmente, que se denominó Modernismo – que no se identifica al Modernismo en lengua española. Decían los escritores involucrados: había que tomar lo que se producía en Europa, digerirlo para producir algo nuevo, brasileño. De ahí su denominación: movimiento antropofágico. Alfredo Bosi resume esos cambios de la siguiente manera: irracionalismo.

¹ Parte del cursillo impartido en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, en la estancia por el convenio FFyL-UANL / PPGEL-UNEMAT (Posgrado en Estudios Literarios, de la Universidad del estado de Mato Grosso, MT, Brasil) en mayo de 2013.

Los cambios que se introdujeron fueron más formales que temáticos. Se adoptaron estrategias en la métrica, en la estrofa, en la sintaxis, se introdujo el coloquialismo en el poema, innovaciones que van a llegar a su cumbre con el concretismo, con los hermanos Campos, Haroldo y Augusto, amigos de Octavio Paz. En lo temático, convivieron lo primitivo y lo urbano (BOSI, 1972, p. 373).

En este contexto, hay que leer a Manuel Bandeira, el hermano mayor del grupo. Drummond es considerado hermano del siglo XX, porque coinciden. Cabral es un poco posterior. Bandeira es nordestino, de Recife, capital de Pernambuco: pero se trasladó a Rio de Janeiro, donde vivió buena parte de su vida. Drummond es minero, del estado de Minas Gerais, (en el) centro de Brasil, pero igualmente vivió buena parte de su vida en Rio. Cabral es igualmente de Pernambuco. Pero, como embajador, vivió buen tiempo fuera del país: en Sevilla y Barcelona. Una situación de “exilio” que va a determinar buena parte de su lírica, tanto en la temática como en la forma.

Bandeira se autodenominó “poeta menor”. Éste es el mote de esta charla con los alumnos. Hay que entender lo que se quiere decir “menor”; esta palabra apunta hacia una característica central de su lírica: el tono, normalmente, humildemente bajo - cosa que se comprende mejor cuando se lo compara con la lírica de Drummond y Cabral. Y para relacionar los poemas, pertenecientes a diferentes obras, en un conjunto con cierta coherencia, y al mismo tiempo justificar la unidad de nuestro “texto-de-lectura”, tomamos como *leitmotiv* la relación sujeto-espacio en su discurso poético.

Escogemos cuatro poemas. Una selección que no es aleatoria, siquiera casual. Una selección derivada de varias razones que determinan una cierta manera de leer al poeta, y de ahí una visión – parcial siempre, por supuesto – de su lírica.

Empecemos por “Poema sacado de una noticia del periódico”:

João Gostoso era cargador del mercado y vivía en el cerro de Babilonia en un
[tejaván sin número.

Una noche llegó al bar Veinte de Noviembre

Bebió

Cantó

Bailó

Después se tiró en la Presa L. Rodriguez y murió ahogado².

(BANDEIRA, 2012, p. 29)

En el poema, tanto el yo como el tú están indeterminados: el yo que habla se esconde en el enunciado, así como esconde al tu; como si anónimos fueran, no se proyectan desembragados de la enunciación. El actante que discursivamente predomina es el observador. Por alguna razón será. Y el área socio-geográfica enunciada en que se mueven es más o menos restringida: la ciudad del Rio de Janeiro, centralizado en un barrio pobre, en un cerro que se denomina

² En el original: “João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número. /Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro /Bebeu / Cantou / Dançou / Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado” (BANDEIRA, 1985, p. 214).

curiosamente Babilonia. Indicaciones que se encargan de anclar lo relatado en el poema en el espacio y en el tiempo, social e históricamente. Declara el título, por otro lado, que se está frente a un tipo de texto, de cierta naturaleza, con función social definida, que habría nacido de otro texto, de otra modalidad, con función social distinta. La cuestión puede ser resumida a partir de la siguiente pregunta: ¿cómo de un discurso periodístico, referencial, que tiene la función de noticiar un hecho ocurrido, puede originarse un poema? O sea, ¿qué es lo que los distingue? Al leer el poema se siente que el discurso literario se despliega del suelo referencial del discurso periodístico, para ubicar el hecho mismo en otra dimensión, en que la pregunta ya no es propiamente sobre qué le pasó a este habitante de un tejaván carioca, llamado João Gostoso. Las preguntas así puestas se prestan como introducción a la configuración del apodo “poeta menor”.

En “Poema sacado de una noticia del periódico”, está clara una característica de la poesía de este poeta: blancos y libres, se combinan versos largos y cortos, expresando los movimientos patémicos que animan la enunciación. Se nota pronto la intención de mantener la objetividad, la impersonalidad y la aparente imparcialidad de la voz enunciativa, características típicas de una noticia de periódico. Mejor: se simula tal objetividad de esta modalidad discursiva. Pero se sobrepone a ese discurso un otro donde tal alejamiento se disminuye, creando una entonación supra-segmental responsable por despertar en el lector una empatía curiosa, que lo lanza en búsqueda de lo que podría haber detrás de la ocurrencia y silenciado por el discurso periodístico.

Con respeto al contenido del poema, se destacan varios aspectos. Ya en el primer verso, se hace la presentación del actor “João Gostoso”. Se le apuntan tres informaciones figurativas genéricas, que le garantizan todavía una cierta personalidad social: su empleo, el local donde vive y su nombre. João es cargador de mercado, vive en un tejaván sin número y es conocido por el apodo “João Gostoso”. Un prototipo local. Tales informaciones permiten percibir que João vive casi en la periferia de la sociedad y que el personaje representa la figura de personas que se encuentran en la misma situación social principalmente. En los cuatro versos siguientes se enfoca una secuencia de acciones que el actor realiza. João Gostoso va hasta el bar Veinte de Noviembre, bebe, baila, canta. En el último verso, ocurre una quiebra de expectativa, pues se nos informa que él se ha tirado -y se muere- en una presa, famosa en la ciudad, de una región socialmente muy valorada, indicativa de clase social. ¿se ha suicidado João? El discurso periodístico emplea el verbo “tirar”. Se indica una acción buscada por el sujeto, por un sujeto que la desea. Intrigante es la forma indiferente e impersonal con que la muerte está descrita, sin mayores informaciones, detalles. Sintéticamente. Simplemente una secuencia cerrada por su muerte: “Después se tiró en la Presa L. Rodriguez y murió ahogado”. El lexema “después” destaca en la escena al observador, al cual le parece finalizarse allí un recorrido planeado.

La información “y murió ahogado” suena como el cuidado de completar la noticia, subrayando su función de puntualizar, con una aspectualización terminativa, el ocurrido como un programa narrativo único. La noticia no permite que el desenlace permanezca abierto, posibilitando las alternativas en cuanto a las posibles consecuencias. Le presta a

lo ocurrido un aspecto de un segmento completo, cuyo sentido está en él encerrado. Es justamente esta configuración de una acción programada, con resultado cierto, la que, como un embrague, lanza al lector a la indagación del sentido, de la causalidad en otra dimensión, que se ubicaría detrás de la escena y del escenario.

El espacio físico que geográficamente abarca el centro de la ciudad (la laguna) de un lado, y la periferia (Babilonia) de otro, se rellena de dimensiones sociales, culturales que podrían fornecer indicios semánticos a la lectura de las acciones del actor. Su espacio de circulación y comunicación lo ubica en un dominio económico (cargador de mercado), tímidamente eufórico, porque parece estar a gusto, como indica su apodo, en que se ve implícita su aceptación por la comunidad. La complejidad física se evalúa muy positivamente; la fuerza física –de cargador– se la lee sensual y eróticamente: João, el sabroso, sobrepasando otra señal, positiva en el más allá en el espacio de la cultura hegemónica, pero cuya ausencia en Babilonia se lee como señal de una identidad comunitaria: parece no incomodarles –a él y a nadie– que su casa no tenga número, como las demás. Lo que en el discurso periodístico podría sonar como coincidencia, o sin sentido otro, que se llame Babilonia la barriada donde vive, en el nuevo texto parece apuntar a algo más allá, en una relación entre significante y significado no arbitraria sino necesaria.³ ¿Qué sentidos le atribuye a esta palabra el imaginario brasileño? Oportuno es en ese momento recordar su presencia en un cuento de Guimarães Rosa, “São Marcos” (*Sagarana*, 1964), cuyo tema central es la superstición, las creencias populares. En él, un duelo poético se encierra con un poema constituido por una relación de diez nombres de reyes de la antigua Mesopotamia.⁴

El poema de Bandeira está estructurado como una pequeña narrativa, con un solo actor actualizado. El primer verso se encarga de identificarle formalmente: nombre, profesión, residencia. En seguida, se introduce en lo que sería lo durativo de su vida el acontecimiento que lo va a romper: “Una noche...”, como indicando el fin de una jornada, de un recorrido cumplido, se desplaza hacia un lugar específico: un bar. Un lugar de ocio, social, para frecuentar tras un día de trabajo. Se mezclan ahí dos isotopías. El núcleo del relato se narra tripartitiéndose en tres acciones, que se expresan en tres versos cortos, de dos sílabas, con el acento en la última. La secuencia se presenta (marca) como una secuencia ordenada por la reiteración no solamente rítmica sino por la categoría morfológica: son tres verbos, que en

³ Drummond le dedica a Babilonia un poema, “Morro da Babilônia”: “À noite, do morro / descem vozes que criam o terror / (terror urbano, cinquenta por cento de cinema, / e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral). / Quando houve revolução, os soldados se espalharam no morro, / o quartel pegou fogo, eles não voltaram. / Alguns, chumbados, morreram. / O morro ficou mais encantado. / Mas as vozes do morro / não são propriamente lúgubres. / Há mesmo um cavaquinho bem afinado / que domina os ruídos da pedra e da folhagem / e desce até nós, modesto e recreativo, / como uma gentileza do morro” (DRUMMOND, 1988, p. 60). En Español: “Por la noche, del cerro / bajan voces que crean el terror / (terror urbano, cincuenta por ciento de cine, / y el restante que vino de Luanda o se perdió en la lengua general). / Cuando de la revolución, los soldados se desparramaron en el cerro, / el cuartel se encendió, ellos no volvieron. / Algunos, plomados, murieron. / Pero las voces del cerro / no son propriamente lúgubres. / Hay un cavaquinho bien afinado / que domina los ruidos de la piedra y del follaje / y baja hasta nosotros, modesto y recreativo, / como una gentileza del cerro” (“Cerro de Babilonia” - traducción nuestra).

⁴ “Sargon / Assarhaddon / Assurbanipal / Teglatphalasar, Salmanassar / Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor / Balsazar / Sanekherid // Y era para mí un poema ese rol de reyes leoninos, ahora despojados de la voluntad fiera y sólo representados en la poesía. [...] Sólo, sólo a causa de los nombre” (ROSA, 1964, p. 235 - traducción nuestra).

el pretérito perfecto imprimen un aspecto terminativo a las acciones referidas. Aspecto que combina – subrayándose mutuamente – el acento rítmico, la pausa versal y la estructura paratáctica de la frase. Como si ahí se cumpliera un rito, con sus pasos marcados. Las acciones referidas involucran la participación del sujeto como cuerpo: primero como parte del sujeto en tanto que sujeto de ingestión y, después, como cuerpo físico. Lo ingerido va de lo sólido a lo líquido; en lo sólido parece haber una relación con la tierra, donadora de la comida; en el segundo momento hay ingestión de fuego, aunque fuego líquido. Si está correcta esta lectura, se entendería que la muerte ocurre con el agua, pero con una inversión: de sujeto que ingiere el hombre pasa a objeto ingerido por el agua. Un ritual más primitivo que involucra los elementos primordiales. Y en ese contexto ¿cómo entender el baile? ¿Se homenajea, se conmemora, pasándose de lo profano a lo sagrado?

Esta pequeña narrativa se pasa en un espacio abierto, amplio que abraza toda una comunidad que nos es solamente la del cerro de Babilonia, sino de la ciudad de Río de Janeiro. Dentro de él se desarrolla este acontecimiento –en el sentido de un evento que rompe con lo usual, lo rutinario– denunciando un desajuste que no parece ser de orden particular, individual, y que no se declara explícitamente. La estructura paratáctica de todo el discurso elide las relaciones de subordinación que pudiera aliviar la ausencia de índices que posibiliten encontrar relaciones razonables. De un lado, el sujeto observador, marcado por la persistencia, un estado patémico dominado por la duratividad, proponiéndose como un sujeto interpretativo. De otro, su objeto, de contemplación curiosa, de interrogación de lo oculto, de lo ocultado: el actor, igualmente persistente, que parece modalizado por un saber (no expreso), sobre qué hacer, y por qué. Y que lo cumple silenciosamente.

Veamos, ahora, el poema “Manzana”:

Por un lado te veo como un seno mustio
Por otro como un vientre de cuyo ombligo pende todavía el cordel placentario
Es roja como el amor divino.

Dentro de ti en pequeñas semillas
Palpita la vida prodigiosa
Infinitamente

Y quedas tan sencilla
Al lado de un taller
En un cuarto pobre de hotel.⁵

Petrópolis, 25-2-1938

(BANDEIRA, 1985, p. 248-249 - traducción nuestra)

El poema empieza con el sujeto del enunciado en un cuarto de hotel -se viene saber al final- delante de una manzana: ya se ha dado su encuentro con el objeto; la disposición

⁵ En el original: Por um lado te vejo como um seio murcho / Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário / És vermelha como o amor divino. // Dentro de ti em pequenas pevides / Palpita a vida prodigiosa / Infinitamente // E quedas tão simples / Ao lado de um taller / Num quarto pobre de hotel” (BANDEIRA, 1985, p. 248-249).

del sujeto ya ha sufrido la atracción estética y ya se pone en curso la comunicación entre ellos. Los elementos del mundo, parques, indican que lo cotidiano se presenta en un grado disfórico no despreciable: la conjunción con el hogar está sustituida por una disyunción, o una conjunción no deseada con un cuarto de hotel. El sujeto, en esa situación de dispersión, como que elige un pequeño detalle como centro de su atención, a que agarrarse para salvarse: la manzana en la mesa. La continuidad de lo exterior sufre ya la acción que introduce la discontinuidad, origen de la significación. Se instala la disposición, de receptividad, que va a posibilitarle al sujeto vivir algo que rompe con la cotidianeidad ahí representada de forma extremada.

Pronto y concomitante, se identifica una voz que habla, y habla del enunciador –ya del enunciado- *colocándose como* sujeto de una actividad: *de ver*. Yo veo, declara. ¿Qué es importante ahí? No sólo que alguien vea, sino que se traduzca ese ver en una declaración verbal. La acción referida, el ver, sólo gana realidad y concreción para el sujeto, en tanto que es dicha. El enunciado verbal tiene, pues, función performativa. El acto narrado o descrito se lo crea la enunciación verbal, en tanto que el sujeto mismo se concientiza de su reflexionar y de la existencia misma del objeto. Se inmoviliza el sujeto -de la enunciación y del enunciado, el verbo está en el presente “te veo”- para hacerse interior y vertical: la experiencia durativa se alarga. A la sensibilización sigue, pues, el nacimiento del actante cognoscitivo. El objeto se vuelve objeto para el sujeto al mismo tiempo en que sujeto se hace objeto de sí mismo.

Hay que considerar ese mirar como un mirar *atento*. Se impone una parada somática, del cuerpo, para concentrarse *en el ojo*. El punto de vista es del sujeto que se presenta como aquél que ve para, en seguida, indicar cómo ve el objeto: lo ve manejando *estratégicamente la perspectiva*. De un lado... y del otro. Pero una perspectiva que no es del espacio donde está el objeto, sino del sujeto que se mueve. Un voltear alrededor de la manzana, dividiéndola en partes, dando inicio a una red de resemantización.

Al contrario de la parataxis del poema anterior, “Manzana” se abre por una estructura sintáctica subordinada que determina pronto la entonación y el ritmo del verso y la atmósfera psíquica de la lectura. “Por un lado”, dice, y sigue carreando el discurso en un tono bajo, producido por la distribución del acento (Pórun ládo tevéo), seguido en la linealidad por encuentros fonéticos, principalmente de nasales, que alargan la duración (común-senomústio). Al mismo tiempo, se instala la expectativa por el segundo término sintáctico -“Por otro”- que abre un verso largo, sosteniendo la respiración hasta que se cumpla la figuración imagética, visual del cordel placentario, y temporal (“pende todavía”).

La reflexión tiene un rasgo específico, es imaginativa, la que le va permitir al sujeto ver el objeto valiéndose de una comparación -con lo que ya conoce- o de una metáfora. Nos enseña Bachelard (2008, p. 2-22) que la poesía nace del *devaneo*. Importantísimo para Bachelard: las cosas ganan sentido para el hombre porque éste las ve a través del devaneo. Así, la isotopía figurativa del fruto se recubre de otra isotopía figurativa y temática: de la madre y de la maternidad. Es este devaneo el que le permite al yo lírico, ubicado en una dimensión patémica y ética, e implementando una estructura axiológica, vivir la fractura. Primero, la forma geométrica, enriquecida de espesura, de volumen, le sugiere un seno,

sobre el cual todavía proyecta un tiempo trascurrido, de aspecto terminativo: la manzana, un seno mustio que ya ha cumplido su papel en la manutención de la vida. En seguida, el devaneo se disloca hacia el principio, a una escena, la *escena de una madre recién parida*.

Por haber hecho tal recorrido, al retomar el punto inicial en el espacio, la mirada reflexiva ya es otra, está transfigurada. La percepción visual se enriquece. Viéndola nuevamente desde fuera, se permite leer la fruta sensorialmente, detenerse en un punto más atractivo, atentando para el rojo, que se destaca en ese escenario hasta entonces sin color. Pero este elemento externo ya viene contaminado por el sentido anterior de la forma imaginada. Por eso, como en un segundo grado del recorrido, ese color puede instalar la sacralidad que desde la imagen materna impulsa a un sistema simbólico religioso. Se ha, así, transpuesto la frontera.

El salto de una dimensión a otra, alargándola contemplativa y reflexivamente, se presenta en su resultado. Su expresión se impone como que en separado, sólo expresable en un nuevo verso, menor, y conclusivo. “Eres roja como el amor divino”. Todavía predomina el carácter figurativo de la manzana. Dice el verso, tras la pausa: “eres roja como”. En la contemplación, lo extensivo se desplaza a favor de lo intensivo que se agudiza. Imantado por la intimidad expresada en las formas de la segunda persona, un intervalo le permite al sujeto evocar un código cultural. El color del fruto, tamizado, se hace embrague para otro sistema significativo: permite abstraerse más profundamente, y dejar leerse como expresión de lo divino. Lo humano, lo terrenal se mantiene, se preserva y así gana valor. Y esto requiere una buena pausa, un momento de descanso, un final de estrofa.

Retomando la isotopía de la maternidad, en nueva estrofa, por haberla visto de un lado y del otro, la perspectiva cambia en una nueva discontinuidad: desde el exterior va hacia el interior. El sujeto observador la divide en dos partes. Lo que le permite leer la fruta como un vientre abierto, imagen que se amplía abstractamente para llegar a la figuración del útero universal. Y todavía con este valor ¿cómo se presenta? Matrix, pero escondida, pequeñita, humilde, en una conjunción de lo extensivo y lo intensivo. Le sorprende al sujeto el contraste, la potencia primordial y su modo de presencia.

En esta nueva estrofa, sigue la misma orientación (en) el recorrido de la mirada interpretativa. Primero la contemplación del objeto en devaneo, manteniendo la isotopía figurativa de la manzana: “Dentro de ti en pequeñas semillas”. Una constatación que requiere un tiempo, que pone en vilo el pensamiento y la admiración; éstos sólo pueden complementarse en un nuevo verso, que prepara la oposición de lo pequeño a lo grande: “Palpita la vida prodigiosa”. Sintagma valorizado por la retomada de un fonema fuerte, explosivo del verso anterior [p] - “*pequenas pevides*” en portugués- que suena igualmente en otro par de consonantes próximas, las dentales [t/d]: “Dentro de ti ... pevides”. En este segundo verso -“Palpita la vida prodigiosa”- la explosión de la [p] inicial reiterándose en la segunda sílaba [pi], combinándose con la secuencia de la vocal abierta [a] que se alterna con la [i], iconiza la pulsación virtual de la vida prometida. Promesa que se reafirma en la segunda parte del hemistiquio, dilatándose en la entonación, en la persistencia del eco de la primera -p... d... i... i. Rebañando, empero, la isotopía del volumen y de la fecundidad en esa [o], estratégicamente presente en la linealidad de la palabra “pro- digi -o- sa”, el final estalla

en la alegría de la vocal abierta [a].

El sentido encontrado, en una especie de epifanía, sólo puede expresarse en una única palabra, que se aísla en un único verso, cuyo ritmo pausado se alarga en profundidad, de su verdad absoluta, atemporal, en este degustar sensorial de las [i] arrastradas por las nasales, que vuelven para cerrar cerrando el verso y la estrofa, como que girando alrededor de este centro contrastado de la sílaba [ta]: “Infini-ta-mente”. Como se va estrechando la estrofa en versos de 10, 9 y 5 sílabas.

Para legitimar lo hasta aquí revelado en el devaneo, o a través del devaneo, el enunciador tiene que volver, y de la forma más concretamente posible, a su lugar y a su tiempo. Al hacerlo, tiene en las manos otro objeto que es reposicionado en el espacio físico, hasta entonces no explicitado. Un espacio que constituye su contexto concreto –social, económico, cultural– origen y guardia de la significación misma hasta ahí perseguida. Un contexto-espacio que se puebla de dinamismo, pues, recurriendo lo trazado por el observador, el ojo del lector va de un punto al otro, conectando, trazando las líneas del sentido: recomponiendo las partes en que se había dividido, recuperando la totalidad, la unicidad, la manzana se ubica en un hotel. Espacio ajeno, pasajero, sin valores individuales, emotivos, sentimentales. Que no es el suyo, es de otro, de otros. Prestado. Está dentro de otro mayor, de una comunidad implícita, de donde viene el sujeto y hacia donde debe volver.

Dentro del ámbito de este espacio ajeno, el sujeto habla con su Tú, aquí, en primera mano, la manzana misma. El movimiento va del sujeto a la manzana, ésta en un plato en un cuarto pobre de hotel de una ciudad: un espacio dentro de otro ampliando su contexto, destinador de sus valores. Camina hacia fuera, hacia la generalización –la vida, amor rojo, divino– y vuelve al centro mismo: el plato en una mesa en una habitación pobre de hotel. Ahí termina la moralización⁶ de su recorrido.

En la observación del objeto estético en realidad se construye el sujeto estético, con el encuentro final, en un momento de gracia, cuya profundidad se expresa en la estrofa-exclamación que cierra el poema.

Con los sentidos encontrados en este recorrido en que se dinamizan perspectivas en la construcción de esos mismos sentidos, ¿cuál sería la lectura del poema? Una metáfora, una alegoría de la vida, del mundo?

De todas maneras, está ahí el sujeto que intenta salvarse. ¿Cómo no habrá hecho el habitante de Babilonia, João Gostoso? ¿O lo habrá hecho de otra manera? ¿Cómo? Lo veremos en dos otros poemas.

El primero es “Poema sólo para Jaime Ovalle”:

Cuando hoy desperté, todavía estaba oscuro
(A pesar de que la mañana ya estaba muy avanzada).

⁶ La moralización “es definida esencialmente como una connotación tímida que ocurre entre los sujetos-actantes de la narración, que permite [...] estabilizar eufóricamente o disfóricamente papeles temáticos como el de héroe y el del vilano. [...] se comprende la moralización sea como un dispositivo de evaluación que depende de un destinador-juzgador de carácter social o de un actante evaluador inscripto en el enunciado, ambos desempeñando papeles éticos” (SCHWARTZMANN; PORTELA, 2012, p. 119).

Llovía.
Llovía una triste lluvia de resignación
Como contraste y consuelo al calor insoportable de la noche anterior.
Entonces me levanté,
Tomé el café que yo mismo preparé;
Después me acosté de nuevo, encendí un cigarrillo y me quedé pensando...
— Humildemente pensando en la vida y en las mujeres que amé.⁷
(BANDEIRA, 2012, p. 41)

No preguntemos por el momento cómo se lee ese *só* en portugués, si como adjetivo o como adverbio. La voz enunciativa narra -no describe como en el poema anterior- un evento muy restricto en el espacio, en el tiempo y en cuanto al sujeto. He ahí una pequeña narrativa. Por eso, se permite pensar de inmediato en espacio y tiempo, y en actor. El enunciador se identifica, igualmente, como sujeto (igualmente) del enunciado; actante narrativo, habla de sí mismo. Mejor, narra y contempla lo narrado porque narra algo que ya transcurrido pero que le parece digno de ser rememorado. Éste es el valor del objeto que mueve al sujeto.

El anclaje: una noche, un amanecer, el pasaje de una al otro. La recámara, la cocina. ¿Qué pasa? Un despertar que debería significar cambios, de lo oscuro a la claridad, pero no: la mañana ya surgió pero no la claridad. Ambiente que se hiperboliza gracias a la lluvia. La oscuridad de la habitación invade el otro espacio de la actividad mañanera: el comedor. La aspectualidad durativa lo domina todo, sobreponiéndose a la isotopía figurativa espacial y temporal.

Diferente del primer poema, de João Gostoso, aquí a la narración de lo externo al sujeto se sobrepone la interpretación. Objetivamente están allí la oscuridad, la lluvia. Pero no es agua sólo, sino que ésta hace embrague a otra isotopía: el yo lírico la lee como triste, tristeza que le suena como resignación. Ésta, la resignación, le parece al sujeto el estado patémico que lo inunda todo. Se le atribuyen sentimientos que igualmente no implican movimiento de expansión sino *de retracción*. Y más, el amanecer no significa cambio propiamente; el aspecto terminativo de la noche pasada se siente, se vive como durativo. El calor de la noche no da lugar simplemente al frío de la lluvia, sino que en ésta está la noche, la noche sigue estando ahí; todavía está oscuro, no eufórica, sino disfóricamente; por eso la lluvia parece ser un sustituto de lo deseado pero no habido. ¿No habido en la noche? El poema no lo dice. Pero dice que la lluvia llega en contraste sí, pero principalmente como consuelo -¿por qué?- al calor tempestuoso de la noche. Resignación y consuelo son los términos utilizados para sintetizar el complejo estado patémico del sujeto, cuyo denominador común sería la no-conjunción con el objeto deseado. Pero ésta no conlleva actitudes, sentimientos disfóricos extremados, sino un movimiento interno centrípeto. A la menor extensividad se asocia una mayor intensividad. Al contrario del poema “Manzana”, aquí no es el mirar el que acude a conectar el sujeto al mundo, a la circunstancia: es el sentido de lo *térmico* (el calor, el frío) Y

⁷ En el original: “Quando hoje acordei, ainda fazia escuro / (Embora a manhã já estivesse avançada). / Chovia. / Chovia uma triste chuva de resignação / Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite. / Então me levantei, / Bebi o café que eu mesmo preparei, / Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando... / — Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei” (BANDEIRA, 1985, p. 273).

no lo conecta sino que se hace deseo de *descarte*.

Sigue la narración en la segunda estrofa, indicando el segundo momento del relato, enfocando lo que correspondería al cambio de la noche: “me alcé, preparé y bebí el café”. Una secuencia de pequeñas acciones programadas como rutinarias, de conjunción, con la función de insertar al sujeto en la realidad del momento. ¿Cómo reacciona el sujeto? Vuelve al espacio anterior de la habitación o su equivalente, donde deniega la acción empezada: a la acción de alzarse, verticalmente, sucede el gesto de volver a acostarse (horizontalmente, en acción no práctica). De la misma manera, el café -que pertenece al mismo paradigma figurativo del cigarrillo, ambos son ingestiones del fuego líquido, humo- al confrontarse, pierde para el cigarrillo, porque no lleva la acción en el exterior, sino a una acción en el interior. Neutralizando las diferencias, café y cigarrillo se hacen verdaderamente equivalentes: llevan *a lo mismo*. De ahí el predominio en la isotopía verbal de lo durativo en los últimos versos: “me quedé pensando”, o sea, divagando, metido en ensueños.

El discurso está estructurado por *equivalencias*. En lugar de abandono del espacio de la inercia, de la no decisión, hacia el espacio de la acción práctica, de la vigilia, de la vida, en el despertar, el comedor sufre la superposición de la recámara, dejando de ser el otro, y haciéndose *el mismo duplicado*. Igualmente, el tiempo de la habitación permanece y lo hace venciendo el día de la claridad a través del café y del cigarrillo, cuya función se trastoca.

¿Por qué emociona el verso: “Tomé el café que yo mismo preparé”? ¿Sería porque la acción que debería ser transitiva -hacer el café para el otro- se hace reflexiva: hago café y lo tomo? No hay el otro. Se hace circular: vuelve al sujeto. En esta circularidad -de volver a la habitación, al tiempo de la inercia, a la interioridad- se sale de las coordenadas exteriores de tiempo y espacio para crearse un espacio nuevo, de otro tiempo, de otro mundo: *el del ensueño*.

El área donde se mueven, en la comunicación, el yo y el tú, es pequeña como son los dos espacios referenciales. Un espacio hecho casi a dos, el interlocutor y su interlocutario, donde sólo caben ellos, no más. ¿Por qué le dedicaría Bandeira este poema a Ovalle, y solamente a él? El simulacro del amigo que parecía semánticamente como casi vacío, sólo con los rasgos de la amistad, como aquél que va a entender mejor que nadie lo que ahí se narra, se amplía en la sugerencia de los sentimientos y vivencias compartidas. La imagen del amigo, en que el sujeto se proyecta, gana en concreto y va configurando esta relación, objeto de otros poemas sobre Ovalle: “Esparsa triste”, de *Belo, belo*, y “Ovalle”, de *Estrela da tarde*. Lindísimos.

Podemos, empero, sobreponer a ésa otra lectura. La sensibilización del sujeto se hace sensorialmente sea en la percepción de la no-luz, del frío, del recuerdo del calor de la noche. La descripción de sus movimientos se apoya en una isotopía espacial que va recortando en la continuidad de la casa la discontinuidad de las diferentes habitaciones. Pero sin grandes o muchos rasgos diferenciales, en realidad casi no distinguidos, suficientes para indicar el desplazamiento corporal, y el anclaje de las acciones. El inicio del poema organiza la isotopía de lo cotidiano, aspectualizado de un lado como terminativo y, de otro, como inceptivo - noche/amanecer, recámara/cocina-salón. Lo deceptivo de la decisión del sujeto que no empieza nueva acción, la esperada implícita en el despertarse, sino que vuelve a acostarse,

le da a ese conjunto de pequeños programas de uso que componen el desayuno el recorte de una autonomía. ¿Esa autonomía permite que lo rutinario de un actor en su espacio particular, desarrollándose como en una escena de teatro, se cumpla en un proceso de estetización que lo prepara y le abre acceso al lugar donde se vive la perfección, expresa ésta en la figuratividad de “pensar en las mujeres que amé”? Un problema se presenta aquí: estamos hablando de lo relatado, en su presunta significación. Hay que considerar que ésta sólo existe como un discurso, en el discurso, y de un poema. Esto nos permite pensar que la estetización sólo ocurre en tanto que creada -tal vez no entanto que experimentada en lo cotidiano de la vida - y vivida en el discurso poético: ¿sería aquí donde se ubica la verdadera comunicación con Ovalle?

La vivencia enfocada en este poema, dedicado a Ovalle, se reconoce, *en su profundidad*, en otro poema, curiosamente denominado “El martillo”, título que sorprende, a primera vista, por lo poco poético. Intrigante. Podemos decir que este poema puede tomarse como clave para la *interpretación* de los anteriores. Mejor, puede constituirse en el *código* con que se debe leerlos.

El segundo poema es “El martillo”:

Las ruedas crujen en la curva de los raíles
Inexorablemente.
Pero yo salvé de mi naufragio
los elementos más cotidianos.
Mi cuarto resume el pasado en todas las casas que habité.

Dentro de la noche
En el cerne duro de la ciudad
Me siento protegido.
Desde el jardín del convento
Viene el pio de la lechuza.
Dulce como un arrullo de paloma.
Sé que mañana cuando despierte
Oiré el martillo del herrero
Batir valeroso su cántico de certezas.⁸
(BANDEIRA, 1985, p. 248 - traducción nuestra)

El poema está constituido de dos estrofas que se distinguen a partir del tiempo verbal: en la primera el pasado y, en la segunda, el presente, que en este texto se refieren realmente a dos tiempos cronológicos. Del pasado relatado, del evento, se regresa al presente, de la enunciación. Se presenta una voz que se dirige a un tú, implícito, que no se identifica figurativamente. Y toma a sí mismo como objeto del discurso.

El poema se abre de una manera muy marcada, enfática. Toda la primera parte de la primera estrofa compone como que una máxima. La expresión terminativa de todo un

⁸ En el original: “As rosas rangem na curva dos trilhos / Inexoravelmente. / Mas eu salvei do meu naufrágio / Os elementos mais cotidianos. / O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei. / Dentro da noite / No cerne duro da cidade / Me sinto protegido. / Do jardim do convento / Vem o pio da coruja. / Doce como um arrullo de pomba. / Sei que amanhã quando acordar / Ouvirei o martelo do ferreiro / Bater corajoso o seu cántico de certezas” (BANDEIRA, 1985, p. 248).

recorrido que se condensa, en su sentido, en esta modalidad discursiva, una máxima.

El sujeto proyecta un simulacro de la vida y del hombre dominado por la aceptación de lo inevitable. ¿Un estado patémico que se denominaría resignación como en el poema anterior? Que aspectualmente se presiente como durativo?

El primer y el segundo versos que la cubren -esta parte- componen una oración completa: sujeto, verbo, complementos y el orden directo. Y se cierra con un punto final. No es una oración descriptiva sino asertiva: no hay salida. El adverbio destacado, ocupando solo todo un verso, la escoja de una única palabra -larga- cerrando el período verbal subrayan su sentido semántico: la inexorabilidad del destino. En toda la extensión del plano de expresión, la oración marca lo disfórico de su sentido metafórico por la ocurrencia reiterada de un fonema nada dulce [R]. El ritmo se ablandaría si el orden de las palabras fuera distinto, como en el que, por ejemplo, el adverbio empezara oración : “Inexorablemente, las ruedas rechinan”. La palabra última suena como el gongo en el orden linear escogido, y en el recorrido narrativo implícito en que el actante anti-sujeto cabe a la vida.

Por la pausa de este segundo verso tan específico, la contra-narrativa se anuncia fuertemente en la adversativa que inicia el verso siguiente: “Pero yo me salvé de mi naufragio”. El sujeto marca su presencia al contraponer a la inexorabilidad de la vida algo que pertenece al sujeto: una actitud positiva como la de alguien que reacciona y actúa decisivamente; un sujeto que lo desea y ha encontrado el saber y poder hacer lo que se proponga. Se sincretizan el sujeto cognoscitivo, que interpreta lo que se le ofrece, y la moralización, resultante de saber confirmar y aceptar una realidad: lo que le pasó -como les pasa a todos- es un naufragio. La vida como naufragio que todos comparten. ¿Cómo lo venció? Con la misma disposición anímica de los poemas anteriores: agarrándose a las cosas más pequeñas, más humildes. La isotopía temática de la modestia se recubre de la isotopía figurativa espacial que sostiene un programa narrativo: “Mi cuarto resume lo pasado en todas las casas que habité”. El transcurso del tiempo y de la vida no como pérdida, sino como acumulación, suma de lo precioso en lo cotidiano, que se resguarda como lo que le confiere sentido a la vida.

Si son “todas las casas”, ocurre ahí una *expansión espacial* a la cual corresponde una *expansión temporal*. Así, sería lo que nos cabe a cada cual. Pero el yo lírico se distingue porque se hace sujeto que interviene en cada lugar de la extensión espacial y en cada punto de la extensión temporal. Tales extensiones serían fuerzas de dispersión, de pérdida. Sobre las cuales actúa el sujeto de tal manera que su presente es de contención conjuntiva. Al contrario de Drummond que se ubica y ubica a los otros en un horizonte universal, Bandeira escoge un espacio específico, aquel que se suele identificar como el de nuestra identidad, de nuestro núcleo -la casa. Y ahí, la restricción hasta la parte más específica al sujeto como nos enseña Bachelard: el cuarto. Se está aquí en el mismo lugar de los poemas anteriores: el cuarto. El área del horizonte del enunciador no se expande, sino hace un movimiento de convergencia, espacial, al espacio más íntimo, donde se refugia el presente, del riesgo de deshacerse.

En la segunda estrofa, en que coinciden el aquí y el ahora del sujeto de la voz, como ya se ha anunciado, ocurre toda una transformación. El tiempo -“Dentro de la noche”, no en la noche- se espacializa, como que conteniendo al sujeto. El espacio es urbano, la ciudad, pero

se trata de un espacio que se retrae, es “el centro”. Siempre esta necesidad del centro, como el útero materno. Este centro, empero, es *duro*, no como el centro de la manzana que salva lo anónimo y lo frío del cuarto de hotel.

Aunque así lo clasifique, en contra de la expectativa, de lo que la dirección significativa apunta, “se siente protegido”, declara el sujeto. En seguida, este centro se especifica: se trata del entorno de un convento, con su jardín. Dos espacios construidos y contrarios: uno cerrado y otro abierto, éste como que atenuando a aquél. El rasgo eufórico que parece agregar el jardín -abriéndose el horizonte, para el aire, la naturaleza- es ambiguo, porque está envuelto y ceñido por lo construido del convento. Éste, si trae implícito el sema de alguna forma de transcendencia salvadora, tiene su ambigüedad indiciada por el ser animado que lo representa, como una parte por el todo, el búho: ave nocturna, que en el imaginario popular brasileño encarna el presagio de la muerte; de manera metonímica, de la misma isotopía de convento. El sujeto, empero, afirma, reitera la actitud anterior a través de una equivalencia inesperada: el pío del búho equivale al arrullo de una paloma, que como se sabe pertenece al grupo de aves valoradas positivamente. Pío y canto se pretenden equivalentes, lo que deshace el matiz negativo del primero.

La actitud del sujeto que así se comporta se sintetiza en los últimos versos: “Sé que mañana, cuando despierte, oiré el cántico de certeza del martillo del herrero.” Imagen fuerte, por el universo escogido, el del hierro. De la dureza del mineral. Materia que se pretende modificar, transformar por la fuerza equivalente del herrero: que no bate, sino golpea. Y ¿por qué denominar el ruido del golpe como canto: pío, arrullo y canto? ¿Por qué decimos las cosas en forma de canto? Porque el canto participa de lo ritualístico, eleva a otra dimensión: de lo sacro. ¿Igual que el baile de João Gostoso?

Así es el deseo del sujeto, lo deseado en la salvación en el mundo, en la vida hecha de naufragios. Pero la fuerza prestada a las imágenes es especiosa, no confirma lo dicho, sino que lo falsea, porque es intento, intento de afirmarse una creencia. Y no una verdad.

El sujeto de la voz se mete en un estadio agudo patémico, complejo, donde promete firmar un contrato fiduciario, pero que expone su fragilidad porque el aparcerero del contrato es el mismo, él mismo, que sabe que lo que propone es puro deseo. En el recorrido desde la primera estrofa, el sujeto cognoscitivo hace una lectura, una interpretación de su vida ya transcurrida y, en contra de lo que se sintetiza en el primer verso, verdad incuestionable, pretende verla como la realización de una forma de vida, en el sentido greimasiano. Nueva forma de vida que se inauguró cuando tuvo por vez primera el valor de “salv [ar] de [su] naufragio los elementos/más cotidianos”, en el cual reconoce su “beau geste”⁹. Una forma de

⁹ “Beau geste”: El “bel gesto” se entiende como un “acontecimiento semiótico considerable que afecta la forma aspectual de las conductas, su fundamento axiológico y crea condiciones para una nueva enunciación, de tipo individual, debido a la desfocalización (y a la refocalización) al cierre inopinado de segmentos discursivos y la apertura de nuevos segmentos, y, en fin, gracias a la teatralización de lo cotidiano y a la solicitud del expectador” (GREIMAS, 1993, p. 31 - traducción nuestra). Es la emoción estética la que despierta el hacer interpretativo, o sea, “la estetización de conductas es el medio por el cual se hace sensible el momento donde nuevos valores se inventan” (GREIMAS, 1993, p. 30 - traducción nuestra).

vida vivida en la persistencia en el pasado y que se promete en el futuro.¹⁰ El presente es la confirmación de la promesa.

Para encerrar esta secuencia de poemas y para comprender mejor lo expuesto, o lo que dice Bandeira, sigamos la letra de una canción de Chico Buarque con música de Tom Jobim. El 29 de septiembre de 1968, la música fue presentada en el Maracanãzinho durante el III Festival Internacional de la Canción. Se titula “Sabiá”.¹¹ Para un brasileño, la figura del *sabiá* lo remite inmediatamente a un poema muy simple del más grande poeta romántico brasileño, Gonçalves Dias, que, extrañando a su tierra, en Portugal escribe la “Canción del exilio”. Comparando la tierra de acá -Portugal- con la patria, allá, acaba alzando el pájaro *sabiá*, que cantaría en una palmera, a símbolo de nuestra identidad. Chico y Tom componen esta canción hablando de la situación del exiliado por fuerza de los militares, en el golpe 1964¹².

Veamos, pues:

Volveré
Sé que todavía volveré
A mi lugar
Fue allá y es todavía allá
donde he de oír cantar
una *sabiá*¹³

Volveré
Sé que todavía volveré
Voy a acostarme en la sombra
De una palmera
Que ya no hay
Coger la flor
Que ya no da
Y algún amor tal vez pueda espantar

¹⁰ “Se entiende por forma de vida un estilo de vida compartible por un grupo social, un comportamiento esquematizable, muchas veces estereotipado, que, cuando contestado, posibilita el surgimiento de nuevas formas de vida. De esa manera, las formas de vida permiten aprehenderse la globalidad de una práctica significativa relacionada a las escojas axiológicas propias a un individuo o a una cultura entera” (ABRIATA, 1912, p. 157-8. Trad.nuestra.)

¹¹ En el original: “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma *sabiá* // Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Vou deitar à sombra / De uma palmeira / Que já não há / Colher a flor / Que já não dá / E algum amor talvez possa espantar / As noites que eu não queira / E anunciar o dia // Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Não vai ser em vão / Que fiz tantos planos / De me enganar / Como fiz enganos / De me encontrar / Como fiz estradas / De me perder / Fiz de tudo e nada / De te esquecer” (BUARQUE; JOBIM). Tom Jobim compuso una estrofa más que no aparece en algunas grabaciones. Nos parece excesiva, rompe el pathos dominante en la letra de Chico, principalmente, cuando interpretada por la cantante Elis Regina.

¹² “Al contrario de la “Canción del Exilio”, “la flor que ya no nace” representa una nación vaciada. Según algunos críticos, Chico escribió la letra de la música bajo la influencia de un pensamiento de su padre - Sérgio Buarque de Hollanda - que decía “somos unos desterrados en nuestra tierra misma”, descripción aforística de una realidad contundente y dolorosa. Los analistas también han llamado la atención al hecho de que, cuando compuso la letra, Chico no estaba todavía en el exilio y, por eso, usó un yo-lírico imaginario pero, cuando le tocó exiliarse, y el dejó el Brasil partiendo hacia Italia, pudo vivir esa experiencia y, así, retrató lo ocurrido en Samba de Orly, canción que compuso con Toquinho y Vinicius de Moraes” (SABIÁ. In: WIKIPÉDIA).

¹³ En español sería tordo; pero mantenemos la forma en portugués debido a la expresión totalmente opuesta.

Las noches que yo no quería
Y anunciar el día

Volveré
Sé que todavía volveré
No va a ser en vano
Que hice tantos planos
De me engañar
Como hice engaños
De me encontrar
Como hice caminos
De me perder
Hice de todo y nada
De te olvidar.
(BUARQUE; JOBIM - traducción nuestra)

El *pathos* de la letra es el mismo de los poemas de Bandeira: del poeta menor. Por eso la interpretación interesante es la de Elis Regina, que logra hacer manifestarse más concretamente el estadio patémico del dolor y de la angustia de quien sabe que no es fácil transformar el golpe de martillo en cántico de certeza.¹⁴

Conclusión

En la introducción decimos que, para coser los poemas escogidos, pertenecientes a diferentes obras, en un conjunto con cierta coherencia, y al mismo tiempo justificar la unidad de nuestro “texto-lectura”, tomamos como leit-motiv la relación sujeto-espacio en su discurso poético. En el primer poema, el espacio es el cerro de Babilonia, con sus implicaciones geográficas, sociales, económicas. Un espacio colectivo donde se mueve un único actor, en su determinación de cumplir una programación previamente establecida, rigurosa, cuyo objetivo no declara, abriendo la expectativa sobre su causa, a resultados de un saber implícito. Todo en silencio. Un silencio, al que acompaña y respeta el narrador, impulsa el lector a buscar sentido más allá de lo inmediato, sin que se pudiera concluir nada, sino aventar posibilidades. Pero lo que parece indudable es la fractura del (entre el) sujeto. De ahí que el espacio donde la acción se da sea un espacio amplio, si se lo compara a los de los poemas siguientes.

En “Manzana” el espacio se restringe, de la calle el sujeto camina hacia el interior de un edificio. Como nos enseña Bachelard, la casa se distribuye en sus valores por las distintas partes, y la más particular e íntima es la recámara. Pero, Bandeira sigue perseguido por la no conformidad vivida por João Gostoso; la vida todavía no le ofrece un lugar de confort: la recámara no es la de su casa, sino ajena: la de un hotel. Y, como vimos, lo que distingue a esta personalidad que se va creando es este gesto que se declara en el último poema- “El martillo”. En “Poema sólo para Jaime Ovalle”, vuelve a aparecer la habitación, su recámara, que está situada en su casa: un espacio humano, significativo, de confort por excelencia. Pero no es

¹⁴ De ahí la no pertinencia de la estrofa –nueva– de Jobim.

eso lo que se intuye: la soledad está ahí, habitando, llenando todo el espacio, lo que obliga al sujeto a refugiarse en otro espacio, el del sueño, del ensueño. La lucha implícita en este gesto se explicita en el último poema, donde los dos espacios -el particular y el colectivo- vuelven, ahora, en pleno enfrentamiento.

Para cerrar reiteramos que las estrategias analíticas aquí utilizadas las montamos a partir de los textos seleccionados. Los que optamos por ser estudiosos de literatura no somos más sencillos lectores, que leen por simple placer. Pero analizar un texto poético no perjudica esa fruición placentera, sino que la profundiza. Así, esperamos que, tomando prestada la cita hecha por nuestro poeta tijuano (VILLARREAL, 2012, p.11), podamos seguir diciendo con Sonia Breyner Andresen: la poesía no explica, te implica.

MACEDO, R. M.; MIYAZAKI, T. Y. Once Again, Manuel Bandeira — The “Minor Poet”. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 24–41, 2015.

Referencias

ANDRADE, C. D. Morro da Babilônia. In: _____. *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p. 60.

ABRIATA, V. R. Formas de vida do ator “Dilma Rousseff” em charges da Folha de São Paulo. In: _____.; NASCIMENTO, E. M. F. S. (Org.). *Formas de vida da mulher brasileira*. Ribeirão Preto: Coruja, 2012. p. 155-170.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANDEIRA, M. Poema sacado de una noticia del periódico. In: VILLARREAL, J. J. (Org. e Trad.) *Antología*. La poesía del siglo XX en Brasil. Monterrey: UANL, 2012. p. 29.

_____. Poema sólo para Jaime Ovalle. In: VILLARREAL, J. J. (Org. e Trad.) *Antología*. La poesía del siglo XX en Brasil. Monterrey: UANL, 2012. p. 41.

_____. *Poesia completa e prosa*. 4. ed 3. reimpr. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BUARQUE, C.; JOBIM, T. Sabiá. In: Letras de músicas. Disponible en: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/86043/>>. Acesado en: 10 oct. 2014.

GREIMAS, A. J. *De la imperfección*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico; UAP, 1990.

_____. *Du sens*. Essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Le beau geste*. Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry, Montreal, v. 13, p. 21-35, 1993.

ROSA, J. G. São Marcos. In: _____. *Sagarana*. 6. ed. São Paulo: José Olympio. 1964. p. 221-251.

SABIÁ (Chico Buarque e Tom Jobim). In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponible en: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sabi%C3%A1_%28Chico_Buarque_e_Tom_Jobim%29>. Acesado en: 10 oct. 2014.

SANTIAGO, S. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SCHWARTZMANN, M. N.; PORTELA, J. C. Rê Bordosa: forma de vida e moralização. In: ABRIATA, V. L. R.; NASCIMENTO, E. M. F. S. (Org.). *Formas de vida da mulher brasileira*. Ribeirão Preto: Coruja, 2012. p. 113-136.

Recebido em: 12/03/2015

Aceito em: 23/05/2015