

POESIA

DRUMMOND DE ANDRADE

textos

Joaquím - Francisco Coelho

*El universo poético
de Drummond de Andrade*

* * *

POEMAS

Raúl Gustavo Aguirre

José Barroeta, Philippe Jaccottet

Rainer María Rilke, Juan Calzadilla

NOTAS - COMENTARIOS

Lautreamont

Ana Ajmatova

Robert Lowell

La Summa de Alvaro Mutis

La poesía de George Oppen

NOVIEMBRE-DICIEMBRE

15

POESIA

noviembre - diciembre

1973

Vol. III No. 3

- 3 Drummond de Andrade *En medio del camino*
- 4 *Confidencia del Itabirano*
- 5 *Mundo Grande*
- 6 *A Federico García Lorca*
- 7 *El poeta escoge su túmulo*
- 8 *Tierras / Ventanas*
- 9 *Vivir*
- 11 Joaquín-Francisco Coelho *El Universo poético de Drummond de Andrade*
- 32 Raúl Gustavo Aguirre *Una Cabeza que se inclina*
- 33 Rainer María Rilke *Poema*
- 34 Juan Calzadilla *El arte de los suplicios / Fábula del viajero solo*
- 36 José Barroeta *Arte de anochecer / De invierno*
- 38 Philippe Jaccottet *La Noche*
- 39 NOTAS Y COMENTARIOS
- 39 *Lautreamont en Montevideo* Eduardo Bosco
- 41 *Poemas de A. Ajmatova* Octavio Lange
- 43 *Robert Lowell* A. Oliveros
- 45 *La Summa de Alvaro Mutis* Teófilo Tortolero
- 46 *La poesía de George Oppen* A. Oliveros
- 49 Textos y autores

ILUSTRACIONES

- 2 No Meio do Caminho
- 10 Carlos Drummond de Andrade

* * *

REDACCION: Alejandro Oliveros / Eugenio Montejo

POESIA, revista bimestral de poesía y teoría poética editada por el Departamento de Literatura de la U.C. Valencia / Venezuela.

El presente número de *Poesía* está dedicado al poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade, uno de los creadores latinoamericanos de obra más personal y meritoria cuya labor, a medio siglo de haber sido iniciada, no sólo preserva su vigencia en nuestra hora, sino que alcanza a definir peculiarmente un vasto clima de sensibilidad americana.

Drummond de Andrade nació el 31 de octubre de 1902, en Itabira, Estado de Minas Gerais. Formó parte en sus comienzos del renovador *Modernismo* brasileño, agrupado en torno a *A Revista*, un movimiento, como se sabe, sustancialmente distinto del que con igual nombre había propulsado en nuestro idioma Rubén Darío. Los diez títulos de su obra poética hasta ahora aparecidos han sido compilados en la suma de *Reunião* (1), que en 1973 lograra la cuarta edición conjunta, precedida por una perspicaz introducción de António Houaiss. Son notables, además, los ecos que en diferentes lenguas ha suscitado la obra drummondiana sobre la cual, ya en 1964, apareció un índice de más de cuatrocientos artículos, ensayos y tesis diversos que hasta entonces se habían consagrado a su esclarecimiento. Aunque el propio autor se defina como "un poeta menor y de ritmos elementales", la atención varía y fervorosa hacia su obra no cesa de crecer con los años. Citemos, entre lo más reciente, la antología vertida al francés por Jean Michel Massa, bajo el título de *Réunion*, publicada hace poco por la casa Aubier - Montaigne, de París. Tal como el citado Houaiss nos advierte en su estudio introductorio, tratase sin duda de un Poeta Mayor cuya obra se revela como "un soporte para el vivir, el sobrevivir y el morir, y más alta empresa no podríamos demandar".

Para el presente homenaje hemos seleccionado un conjunto de poemas —algunos no traducidos hasta ahora al castellano— que dan cuenta de los distintos momentos de esta obra; el ensayo *O Universo Poético de CDA*, de Joaquim Francisco Coelho, estudioso de la poesía de Drummond, que fuera publicado en original portugués por la "Revista de Letras", de la Universidad de Mayagüez, Puerto Rico, y traducido para esta edición por el joven poeta venezolano Jorge Nuncs. Finalmente, como una primicia que agradecemos a la generosidad proverbial de Carlos Drummond de Andrade, incluimos el poema *Viver*, rigurosamente inédito hasta hoy, con el cual ratifica una vez más la vitalizadora tentativa que recorre toda su poesía:

—Como viver o mundo
em termos de esperança?
E que palavra é essa
que a vida não alcança?

(1) *Reunião* (10 Livros de Poesía) por CDA. Introdução de António Houaiss. 4ta. edição. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1973.

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Carlos Drummond de Andrade

no meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

en el medio del camino

En medio del camino había una piedra
había una piedra en el medio del camino
había una piedra
en medio del camino había una piedra.

Nunca me olvidaré de este acontecimiento
en la vida de mi retina cansada.
Nunca me olvidaré que en el medio del camino
había una piedra
había una piedra en medio del camino
en medio del camino había una piedra.

confidencia del itabirano

Algunos años viví en Itabira.
Principalmente nací en Itabira.
Por eso soy triste, orgulloso: de hierro.
Noventa por ciento de hierro en las calzadas.
Ochenta por ciento de hierro en las almas.
Y esa aleación de lo que en la vida es porosidad
y comunicación.

La voluntad de amar, que paraliza mi trabajo,
viene de Itabira, de sus noches blancas, sin mujeres
y sin horizontes.
Y el hábito de sufrir, que tanto me divierte
es dulce herencia itabirana.

De Itabira traje regalos que ahora te ofrezco:
este San Benito, del viejo santero Alfredo Duval;
este cuero de anta, extendido en el sofá de la sala
de recibo;
este orgullo, esta cabeza baja...

Tuve oro, tuve ganado, tuve haciendas.
Hoy soy funcionario público.
Itabira es apenas una fotografía en la pared.
¡Pero cómo duele!

mundo grande

No, mi corazón no es mayor que el mundo.
Es mucho menor.
En él no caben siquiera mis dolores.
Por eso me gusta tanto contarme cosas.
Por eso me disipo.
Por eso me grito.
Por eso frecuento los periódicos, me expongo crudamente en las librerías:
Requiero de todos.
Sí, mi corazón es muy pequeño
Sólo ahora veo que en él no caben los hombres.
Los hombres están aquí afuera, están en la calle.
La calle es enorme. Mayor, mucho mayor de lo que yo esperaba.
Pero tampoco la calle contiene todos los hombres.
La calle es menor que el mundo.
El mundo es grande.
Tú sabes cómo es grande el mundo.

Conoces los navíos que llevan petróleo y libros, carne y algodón.
Viste los diferentes colores de los hombres
los diferentes dolores de los hombres.
Sabes cómo es difícil sufrir todo eso, amontonar todo eso
en un sólo pecho de hombre... sin que él estalle.
Cierra los ojos y olvida,
escucha el agua contra los vidrios,
tan quieta. No anuncia nada.
Mientras tanto se desliza en las manos
tan quieta; va inundando todo...
¿Renacerán las ciudades sumergidas?
Los hombres sumergidos —¿Volverán?
Mi corazón no sabe.
Estúpido, ridículo y frágil es mi corazón.
Sólo ahora descubro
cómo es triste ignorar ciertas cosas.
(En la soledad del individuo
olvidé el lenguaje
con que los hombres se comunican)

Otrora escuché los ángeles
 las sonatas, los poemas, las confesiones patéticas.
 Nunca escuché voz de gente.
 Es verdad soy muy pobre.
 Otrora recorrí
 países imaginarios, fáciles de habitar,
 islas sin problemas, no obstante exhaustivas y convocando al suicidio.
 Mis amigos fueron a las islas.
 Islas pierden al hombre.
 Mientras tanto algunos se salvaron y
 trajeron la noticia
 de que el mundo, el gran mundo está creciendo todos los días,
 entre el fuego y el amor.
 Entonces mi corazón también puede crecer.
 Entre el amor y el fuego,
 entre la vida y el fuego,
 mi corazón crece diez metros y explota.
 Oh vida futura! Nosotros te criaremos.

a federico garcía lorca

Sobre tu cuerpo que desde hace diez años
 se está transfundiendo en clavos
 de suave color española,
 aquí estoy para depositar
 vergüenza y lágrimas.
 Vergüenza que desde hace tanto tiempo
 vivas —si muerte es vida—
 bajo suelo donde esporas tintinean
 y pisan la más fina grama
 y el pensamiento más fino
 de amor, de justicia y paz.

Lágrimas de nocturna llovizna,
 no de aflicción desesperanzada,
 lágrimas que tan sólo destilan
 deseo y ansia y certeza
 de que el día amanecerá.
 (Amanecerá).

Ese claro día español
 compuesto en las tinieblas de hoy.
 Sobre tu túmulo tendrá que abrirse
 proclamando gloriosamente
 —el canto multiplicado
 de guitarra, gitano y galo—
 que los poetas martirizados
 vivirán para siempre.

el poeta escoge su túmulo

Donde fue Troya
 Donde fue Helena
 Donde la hierba crece
 Donde te desvestí

donde pastan conejos
 royendo el tiempo
 y un río moja
 ropas abandonadas

donde hubo, no
 hay más ahora
 el ramo inclinado

yo me siento bien
 y ahí me sepulto
 para siempre y un día.

tierras

Sérro Verde

Las dos fazendas de mi padre
adonde nunca fuí

Espejismos tan próximos
pronunciar los nombres

Sérro Azul

era tocarlas.

ventana

Tarde de domingo tarde
pacificada como los actos definitivos.
Algunas hojas del almendro expiran en degradado amarillo.
Otras apenas están naciendo,
verde pulido donde la luz estalla.
El tronco es el mismo
y todas las hojas son la misma antigua
hoja
brotando de su fin
mientras que vorazmente
la vida, sin contraste, me destruye.

vivir

Pero era apenas eso
Era eso, nada más?
Era sólo el golpe
en una puerta cerrada?

Y nadie respondiendo,
Ningún intento de abrir
Era, sin cerradura,
una llave perdida?

Eso o menos que eso
Una noción de puerta,
El proyecto de abrirla
sin que hubiera otro lado?

El proyecto de escuchar
procurando el son?
El responder que ofrece
el don de rechazar?

Cómo vivir el mundo
en términos de esperanza?
Y qué palabra es esa
que la vida no alcanza?



el universo poético de carlos drummond de andrade

joaquim francisco coelho

La reciente aparición de la segunda edición de *Reunião* (Librería José Olympio, 1971), que contiene la Obra Poética de Carlos Drummond de Andrade desde *Alguma Poesia* hasta *Licão de Coisas*, nos estimula a examinar, estudiándolas en sus momentos significativos, las grandes líneas de fuerza del universo lírico drummondiano. Es eso precisamente lo que se pretendió lograr en el ensayo que sigue, el cual concilia la visión de conjunto y la inmersión en el detalle subterráneo y significativo. De ahí la atención que se dispensó repetidas veces, a particularidades del léxico, de la sintaxis y de los esquemas estróficos y versificatorios del poeta, esto combinado con el análisis de sus temas preferenciales, focalizados principalmente a través de la lupa diacrónica, en función del proceso evolutivo que sufren de libro en libro. En cuanto a la exclusión que aquí se hizo de *Boitempo*, posterior a *Licão de Coisas* y publicado en 1968, no basta justificarla con sólo decir que fué el poeta el primero en excluirlo de ambas ediciones de *Reunião*, marco que nos sirvió de derrotero. Dígase, eso sí, que *Boitempo* representa una etapa en la poesía drummondiana aún en proceso, sobre la cual será más prudente conversar cuando el propio Drummond la considere cerrada. Dicho esto, manos a la obra, que hay mucho que hacer.

Carlos Drummond de Andrade publica su primer libro, *Alguma Poesia* en 1930. Consta de cincuenta y seis composiciones, generalmente cortas, tendiendo al epigrama, la nota periodística, el comentario circunstancial y el "flash" más o menos fotográfico. En la mayoría de los casos, están expresadas en lenguaje natural, casi cotidiano, y terminan, innumerables veces, con una reflexión melancólica —algo filosófica, algo moralizante—, nunca despreciando totalmente el trazo humorístico o irónico. Como regla, predomina en *Alguma Poesia* la

indisciplina formal, aún cuando surjan, aquí y allá, construcciones rigurosamente metrificadas. De ahí que Mario de Andrade, uno de los primeros críticos del libro, dijera que veía en el Drummond de 1930 "un compromiso claro entre el verso libre y la metrificación (1), entre las formas (digamos) liberales y las de tónica más tradicional. Ejemplos de estas últimas serían: "Cantiga de Viúvo", "Balada do Amor Através das Idades", "Sesta" y "Romaria".

La tónica del libro, y, en cierto sentido, la tónica de la poesía drummondiana hasta el día de hoy, parece situarse, por varias razones, en la composición de apertura, "Poema de Setê Faces", donde permanece flagrante la imposibilidad de reconciliación entre los valores individuales del poeta y aquéllos generalmente característicos de la esfera del "vasto mundo":

Mundo mundo vasto mundo
si yo me llamase Raimundo
sería una rima, no sería una solución.
Mundo mundo vasto mundo,
más vasto mi corazón (2)

Esta disonancia, resultante del roce entre el poeta y el universo, y que ni la rima "justa" podría remediar, la expresa fundamentalmente la palabra *gauche*, en la primera estrofa del poema:

Cuando nací, un ángel tuerto
de esos que viven en la sombra
dijo: Ve, Carlos! a ser *gauche* en la vida.

Así, entrevistado por este hombre "desajustado" el "vasto mundo" constituye en el límite, la materia bruta de *Alguma Poesia*, materia que trata de retratarse a la luz del raciocinio crítico - irónico, especie de medida preventiva, de origen conciente, contra posibles dispersiones líricas. Observados y poetizados en esta forma, por una sensibilidad lógica, vida y cotidianidad llegan hasta nosotros sin grandes o pequeños disfraces, sin compensaciones de ninguna naturaleza, debido a que el propio humor, a pesar de contrarias apariencias, entra en el libro, no tanto para suavizar la crudeza de ciertas situaciones, sino para desenmascararlas de su esencia mitológica.

Desde el punto de vista temático, *Alguma Poesia* aborda, a grosso modo, todos los nueve asuntos apuntados en la Antología Poética de

1962: *el individuo, la tierra natal, la familia, los amigos, el choque social, el conocimiento amoroso, ejercicios lúdicos y una visión o tentativa de la existencia* (3). Si la interpenetración temática, frecuente en Drummond, dificulta sobremanera, en función del contenido, una clasificación rigurosa de sus poemas, aún así es posible decir que, en *Alguma Poesia*, predominan "el individuo", "el choque social", "el conocimiento amoroso", y ocupando lugar aparte, "la tierra natal" y "la familia". Estos dos últimos temas, destinados a componer un binomio - llave en la obra del escritor, ya se manifiestan intensamente en piezas evocativas de Itabira, de Minas Gerais, y la "hacienda" donde Drummond vivió la infancia y donde entró en contacto con los hábitos y valores de una tradicional organización familiar.

Representativo, en nivel simbólico, del "individuo" retratado en este volumen de 1930, es "No Meio do Caminho", tal vez la más polémica de las creaciones drummondianas, y que sirve hasta hoy, según el autor "para dividir, en el Brasil, a las personas en dos categorías mentales" (4).

En medio del camino había una piedra
había una piedra en medio del camino
había una piedra
en medio del camino había una piedra.
Nunca olvidaré ese acontecimiento
en la vida de mis retinas tan fatigadas.
Nunca olvidaré que en medio del camino
había una piedra
había una piedra en medio del camino
en medio del camino había una piedra.

Visceralmente ligada al mito personal de Drummond, hijo de una región pedregosa y mineral, la piedra que ahí aparece encarnaría por excelencia, en su obra poética, aquella "metaphore obsédante" de que nos habla Charles Mauron, metáfora - espejo de ciertas reverberaciones secretas del alma (5).

El choque entre los valores tradicionales del poeta, adquiridos en la provincia y en el seno de una familia algo patriarcal y las imposiciones

(3) Ver "Informacao" en Antología Poética, Río de Janeiro, 1962, p. 5.

(4) "Autobiografía para uma Revista", Obra completa. Companhia Aguiar Editora, Río de Janeiro, 1964, p. 532. Las reacciones de la intelectualidad brasilera al "poema de la piedra" fueron compiladas, por el propio Drummond, en *Uma pedra no meio do caminho* (Biografía de um Poema). Selección y Montaje de CDA. Prefacio crítico de Arnaldo Saraiva. Río de Janeiro 1967.

(5) Charles Mauron: Des Metaphores Obsédantes au Mithe Personnel, "Introduction a la Psychocritique". París 1964.

(1) Mario de Andrade: "A Poesia em 1930", en Aspectos da Literatura Brasileira, Sao Paulo, s. d. p. 32.

(2) Readaptación del verso: "Eu tenho um coração maior que o mundo" de Tomás Antonio Gonzaga, y extraído de Lira 2, Parte II de Marília de Dirceu.

indisciplina formal, aún cuando surjan, aquí y allá, construcciones rigurosamente metrificadas. De ahí que Mario de Andrade, uno de los primeros críticos del libro, dijera que veía en el Drummond de 1930 "un compromiso claro entre el verso libre y la metrificación (1), entre las formas (digamos) liberales y las de tónica más tradicional. Ejemplos de estas últimas serían: "Cantiga de Viúvo", "Balada do Amor Através das Idades", "Sesta" y "Romaria".

La tónica del libro, y, en cierto sentido, la tónica de la poesía drummondiana hasta el día de hoy, parece situarse, por varias razones, en la composición de apertura, "Poema de Setê Faces", donde permanece flagrante la imposibilidad de reconciliación entre los valores individuales del poeta y aquéllos generalmente característicos de la esfera del "vasto mundo":

Mundo mundo vasto mundo
si yo me llamase Raimundo
sería una rima, no sería una solución.
Mundo mundo vasto mundo,
más vasto mi corazón (2)

Esta disonancia, resultante del roce entre el poeta y el universo, y que ni la rima "justa" podría remediar, la expresa fundamentalmente la palabra *gauche*, en la primera estrofa del poema:

Cuando nací, un ángel tuerto
de esos que viven en la sombra
dijo: Ve, Carlos! a ser *gauche* en la vida.

Así, entrevistado por este hombre "desajustado" el "vasto mundo" constituye en el límite, la materia bruta de *Alguma Poesía*, materia que trata de retratarse a la luz del raciocinio crítico - irónico, especie de medida preventiva, de origen conciente, contra posibles dispersiones líricas. Observados y poetizados en esta forma, por una sensibilidad lógica, vida y cotidianidad llegan hasta nosotros sin grandes o pequeños disfraces, sin compensaciones de ninguna naturaleza, debido a que el propio humor, a pesar de contrarias apariencias, entra en el libro, no tanto para suavizar la crudeza de ciertas situaciones, sino para desenmascararlas de su esencia mitológica.

Desde el punto de vista temático, *Alguma Poesía* aborda, a grosso modo, todos los nueve asuntos apuntados en la Antología Poética de

(1) Mario de Andrade: "A Poesía en 1930", en Aspectos da Literatura Brasileira, São Paulo, s. d. p. 32.

(2) Readaptación del verso: "Eu tenho um coração maior que o mundo" de Tomás Antonio Gonzaga, y extraído de Lira 2, Parte II de Marília de Dirceu.

1962: *el individuo, la tierra natal, la familia, los amigos, el choque social, el conocimiento amoroso, ejercicios lúdicos y una visión o tentativa de la existencia* (3). Si la interpenetración temática, frecuente en Drummond, dificulta sobremanera, en función del contenido, una clasificación rigurosa de sus poemas, aún así es posible decir que, en *Alguma Poesía*, predominan "el individuo", "el choque social", "el conocimiento amoroso", y ocupando lugar aparte, "la tierra natal" y "la familia". Estos dos últimos temas, destinados a componer un binomio - llave en la obra del escritor, ya se manifiestan intensamente en piezas evocativas de Itabira, de Minas Gerais, y la "hacienda" donde Drummond vivió la infancia y donde entró en contacto con los hábitos y valores de una tradicional organización familiar.

Representativo, en nivel simbólico, del "individuo" retratado en este volumen de 1930, es "No Meio do Caminho", tal vez la más polémica de las creaciones drummondianas, y que sirve hasta hoy, según el autor "para dividir, en el Brasil, a las personas en dos categorías mentales" (4).

En medio del camino había una piedra
había una piedra en medio del camino
había una piedra
en medio del camino había una piedra.
Nunca olvidaré ese acontecimiento
en la vida de mis retinas tan fatigadas.
Nunca olvidaré que en medio del camino
había una piedra
había una piedra en medio del camino
en medio del camino había una piedra.

Visceralmente ligada al mito personal de Drummond, hijo de una región pedregosa y mineral, la piedra que ahí aparece encarnaría por excelencia, en su obra poética, aquella "metaphore obsédante" de que nos habla Charles Mauron, metáfora - espejo de ciertas reverberaciones secretas del alma (5).

El choque entre los valores tradicionales del poeta, adquiridos en la provincia y en el seno de una familia algo patriarcal y las imposiciones

(3) Ver "Informacao" en Antología Poética, Río de Janeiro, 1962, p. 5.

(4) "Autobiografía para uma Revista", Obra completa. Companhia Aguiar Editora, Río de Janeiro, 1964, p. 532. Las reacciones de la intelectualidad brasileña al "poema de la piedra" fueron compiladas, por el propio Drummond, en *Uma pedra no meio do caminho* (Biografía de um Poema). Selección y Montaje de CDA. Prefacio crítico de Arnaldo Saraiva. Río de Janeiro 1967.

(5) Charles Mauron: Des Metaphores Obsédantes au Mithe Personnel, "Introduction a la Psychocritique". París 1964.

de la vida moderna, corporificada en la "ciudad grande" y en las nuevas ideologías impuestas por el progreso, se acentúa por igual en *Alguma Poesia*. A la sombra de ese conflicto, uno de los fundamentales en la obra de Drummond, nacen composiciones del tipo "Lanterna Mágica", "A rua Diferente", "O que Fizem do Natal", "Jardim na Praca da Liberdade" y "O Sobreviviente" en los cuales se percibe un universo en cambio, mecanizado para producir espectáculos únicos, mas igualmente melancólicos, en especial cuando el poeta nos hace sentir, con amarga ironía, que la filosofía de los "tiempos modernos" no propone necesariamente un esquema redentor. En medio de tantos cambios, que tanto afectan las estructuras familiares como los sectores de la vida colectiva, adquiere forma propia y encuentra voz articulada la figura del tiempo irreversible, ora pasando "lentamente" en la "vida besta" de "Cidadezinha Qualquer" ora dinamizándose en el tren de hierro que atraviesa, "bicho comendo as casas velhas" el corazón colonial de Sabará ("Sabará", secao II de "Lanterna Mágica").

Así, en la multiplicidad de sus ángulos, documenta *Alguma Poesia* la historia de una fragmentación espiritual, bien de nuestro tiempo, bien de la misma humanidad forzada a vivir en él. Frente a las "exigencias brutas" ("A Rua Diferente") de la existencia y de la cotidianidad, el verso aparece como forma única de "consolación" y es por medio de él, y de un providencial sentido del humor, que el poeta reacciona contra el desconcierto del mundo. Con una u otra diferencia fundamental, ésta sería la actitud dominante en *Brejo das Almas*, publicado en 1934, cuatro años después de *Alguma Poesia*.

Escritos entre 1930 y 1934, los veinticinco poemas de *Brejo das Almas* vuelven a acentuar, de cierto modo, la aludida fragmentación espiritual de *Alguma Poesia*. Es conveniente destacar sin embargo, que al mundo objetivo y "vasto" de 1930, motivo de tantas composiciones de aquella etapa, se une en *Brejo das Almas*, el mundo subjetivo de la conciencia, generando un "caos psicológico" que, según Wilson Martins (6), augura el "caos social" de *Sentimiento del Mundo*, 1940. En efecto, *Brejo das Almas* es una obra inquietante en la bibliografía

En este brezal de las almas
lo que había de inquieto
por sobre las aguas calmas!

Esas "aguas calmas" de hecho, sólo lo son en términos, y ni siquiera el sentido del humor, ahora más refinado, disfraza enteramente los sentimientos de abandono y desespero de la criatura humana. En el

de Drummond, hecho que el autor reconocería en 1953, en un pequeño memorial sobre el libro de 1934 (7):

"Soneto da Perdida Esperanca", por ejemplo, la ironía y el juego de palabras suavizan, pero no eliminan por completo, lo que hay de patético en la situación descrita:

Perdí la dulzura y la esperanza
Vuelvo pálido a casa.
La calle es inútil y ningún auto
pasaría sobre mi cuerpo.

En relación al aspecto estilístico, *Brejo das Almas*, prolonga en principio el camino de *Alguma Poesia*. Así, permanece bien definido el compromiso inicial entre el verso libre y la métrica, con ligero predominio de esta última. Las partes meramente descriptivas, abundantes en 1930, ceden lugar a vertientes más psicológicas que pictóricas, y esto constituye, es cierto, un rasgo diferenciador entre *Brejo das Almas* y *Alguma Poesia*. Pero, en la escala en que se presenta, no llega a eliminar la identidad común a los dos volúmenes. Por otra parte, en el área propiamente léxica, el discurso drummondiano sigue incorporando términos cotidianos relacionados con la atmósfera urbana, doméstica o periodística. El préstamo de vocablos extranjeros, ya pronunciado en 1930, —"gauche" está en el origen del sistema lingüístico - psicológico de Drummond— se enriquece con nuevas contribuciones lanzadas casi siempre en un contexto humorístico: "rouges", "dancings", "garconettes", "looping", "smoking", etc. En el terreno de la sintaxis, es mínima la diferencia entre las dos obras. Si bien es cierto que la puntuación de ahora se torna más convencional, la ordenación de las palabras en la frase no sufre ningún cambio significativo. Añádase, además, que los poemas actuales, comparados con los de 1930, aumentan poco a poco de tamaño, en una línea evolutiva cuyo punto alto, después de pasar por *Sentimento do Mundo*, estará en las grandes odas de *A Rosa do Povo*. En el conjunto, por consiguiente, la fase de 1934 continúa a la de 1930, ambas constituyendo, en última instancia, una especie de "iniciación" al *Sentimento do Mundo*. Documento valioso sobre ese período de su poesía nos lo proporcionó el propio Drummond, en una página autobiográfica de *Confissões de Minas*: "Mi primer libro, *Alguma Poesia* (1930), traduce una gran inexperiencia del sufrimiento y una deleitación ingenua con el propio individuo. En *Brejo das Almas* (1934), alguna cosa se compuso, se organizó; el individualismo será más exacerbado pero hay también una conciencia creciente de su precariedad y una desaprobación tácita de la conducta (o falta de conducta) espiritual del autor.

(6) Wilson Martins: "Temas Drummondianos", O Estado de São Paulo, suplemento literario N° 432, junho 1965.

(7) "No Exemplar de um Livro Velho", Fazendário do Ar, Obra completa, pg. 277.

Pienso haber resuelto las contradicciones elementales de mi poesía en un tercer volumen, *Sentimento do Mundo*, 1940". (8)

Los veintiocho poemas de este "tercer volumen" fueron escritos entre 1935 y 1940. En este caso, la cronología reviste excepcional importancia, haciendo de *Sentimento do Mundo*, automáticamente, un libro concebido a la sombra de dos guerras: la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. De esta forma, las "contradicciones elementales" de la poesía drummondiana quedan, si no eliminadas, delimitadas por el momento histórico. Al poeta, que hace poco se recriminaba de "una gran inexperiencia de sufrimiento" y de un "exacerbado" individualismo, le sería dada la oportunidad de sufrir con los otros hombres y, más aún, de añadir a los problemas personales el drama colectivo de la especie.

Bajo esta nueva perspectiva de la vida, no es extraño que se reformule la premisa característica del período anterior; al "mundo mundo vasto mundo, más vasto es mi corazón", de *Alguma Poesia* se contrapone ahora "Mundo Grande":

No, mi corazón no es mayor que el mundo
Es mucho menor
En él no caben siquiera mis dolores.

Tampoco asombra que, en el mismo poema, y en el espíritu de Donne ("No man is an island"), Drummond condene el aislamiento individual: "Mis amigos fueron a las islas/Islands pierden al hombre". La idea se repetirá en "Mãos dadas", que, frente a la responsabilidad de la "vida presente" desaprueba la "irresponsabilidad de la sublimación contemplativa": "no huiré hacia las islas ni seré raptado por serafines". No es distinta la actitud asumida en "Os ombros Suportam o Mundo", donde el vivir "sin mistificación" es una "orden" y un imperativo categórico. Como el Ungaretti de *Sentimento del Tempo*, el Drummond de *Sentimento do Mundo* se convierte en un poeta de la misericordia, de charitas en el más puro sentido, participando, sin renunciar a su individualismo, de las agonías inherentes a la condición humana. (9)

Mientras aguarda por una aurora "aún tímida" y seguro de que "habremos de amanecer" ("A Noite Dissolve os Homens"), se conmueve al oír un "Menino Chorando na Noite", sin comprender —como

Iván Karamazov— el motivo por el cual sufren los niños. De este modo, y fiel a la inscripción de la portada, el libro de 1940 registra un "sentimento do mundo", otorgándonos el derecho de entregar a Drummond no sólo el título de "poeta público" sugerido por Otto María Carpeaux, sino la palma de "poeta cristiano", entendiéndose por cristianismo un compromiso afectivo, de esencia ética, para con la suerte de la humanidad.

En lo que se refiere al estilo, hay una considerable diferencia entre *Sentimento do Mundo* y los dos libros anteriores. A los poemas cortos de 1930 y 1934, ceden lugar, poco a poco, largas construcciones meditativas donde el sistema de reiteraciones tiene propósitos didácticos y llega a recordar ciertos ritmos bíblicos. En cuanto a la pesquisa léxica, que en CDA es dinámica y no se satisface nunca, permanece en desarrollo en este volumen de 1940, versando ya sobre vocablos o expresiones de otras lenguas usados o no con ironía ("putschs", "berceuses", "per omnia secula", "ce cocasse fruit jaune", etc.), ya sobre términos aparentemente apoteósicos, que un contexto especial revitaliza ("dentaduras", "microscopista", "elixir de inhome", "tonofosfa", etc.

Además de nombres geográficos brasileiros, esenciales —sobre todo cuando el paisaje inmobiliario de Río de Janeiro sirva de punto de toda una toponimia extranjera participa del texto, reforzando la intención ecuménica del libro: "Paraguay", "Estados Unidos", "Rusia", "Luanda", "Europa", "Alemania", "China", etc. Este comportamiento, por así decir, "democrático" ante el lenguaje, que hace de Drummond un poeta sin preconceptos vocabulares, sobresaldrá mejor aún en *José*, cuando se refieren a lugares de Minas— en el discurso drummondiano, partida para un verdadero léxico arquitectónico.

La coincidencia de los "dolores del mundo" aparece igualmente en los doce poemas de *José*, reeditados entre 1941-42. Ciertos estados psicológicos resultantes de la frustración de no poder, por palabras o gestos, reencontrar el sentido de la vida, entran de nuevo en las preocupaciones del poeta, quien trata de analizarlos críticamente. Uno de ellos, estudiado en profundidad, es el estado de soledad del hombre contemporáneo, en particular, y del habitante de los centros urbanos, perdido en la multitud o encerrado entre cuatro paredes ("A Bruxa"):

En esta ciudad de Río
de dos millones de habitantes
estoy abandonado en el cuarto
estoy abandonado en América.

Esta "espantosa soledad", aquí enfatizada en su dimensión moral, no deja de relacionarse sin embargo con el aislamiento físico del hom-

(8) "Autobiografía para una Revista", op. cit., p. 532.

(9) En este particular, se aproxima, de hecho, al Ungaretti de "La Pietà", poema de *Sentimento del Tempo* donde se lee: "E mi sento esiliato in mezzo agli uomini. Ma per essi sto in pena". G. U. *Sentimento del Tempo*, v. II de Vita d' un uomo, 1919 - 1935, Italia 1949, p. 97.

bre, a quien un nuevo tipo de residencia —el edificio de apartamentos— contribuyó a agravar aún más. El problema es particularmente debatido en “Edificio Esplendor”, cuyos “tristes moradores”, privados de comunicación y atrofiados en su humanidad “se encierran en células estancas” todas iguales, anónimas, opresivas. La creciente standarización de nuestro tiempo, criticada desde *Alguma Poesia*, enfocó, en consecuencia, el núcleo habitacional, el cual perdió no sólo la comodidad, sino también la personalidad de las casas antiguas. De éstas, el ejemplo ideal para Drummond, será la gran casa paterna donde él vivió la infancia, recordada en “Edificio Esplendor” principalmente en sus espacios —“tenía vastos corredores”— especie de invitación a la existencia libertaria y comunicativa. Reflejando, en base a la vivienda, dos sistemas de vida y dos concepciones del mundo, la antítesis casa-edificio naturalmente posibilita, en un solo poema, la confluencia de los temas-llave de José: “el individuo”, el “choque social”, y la omnipresente coordenada de la “tierra” y de la “familia”.

Publicado en 1945, *A Rosa do Povo* representa, en sus cincuenta y cinco piezas, el mayor cúmulo de temas de la poesía drummondiana. El título, además, ya sugiere una idea de colectivización, que también es política, pero en aquel sentido en que eran “políticos” los poemas ecuménicos de *Sentimento do Mundo*. Igual que en 1940, y en una inversión sintáctica que bien reproduce, en el plano de la palabra, la inversión actual de los valores humanos, el poeta reconoce que “el tiempo no llegó de completa justicia” (“A Flor e a Náusea”). Pero también reconoce, como antes, que “la hora más bella/surge de la más triste” (“Uma Hora y otra Más”). Aparte de eso, el colapso inminente de los regímenes totalitarios (estamos entre 1943 y 1945, período de composición de *A Rosa do Povo*) con ciudades de “vientre metálico” y “piernas de esclavos” facilitará, tal vez, la aparición de la “gran ciudad del mañana” erigida sobre el nuevo “Orden” y fundamentada, quien sabe, en los mitos proletarios y colectivistas. (“Carta a Stalingrado”, “Con o Ruso en Berlín”). Esta época de crisis y expectativa de “lucha de clases” constituye evidentemente, uno de los temas centrales del volumen, “el choque social”, con el cual se alimentan, además de las citadas, numerosas otras piezas: “O Medo”, “Noticias”, “Cidade Previsão”, “Muito Viviremos”, “Visão 1944”, etc.

El problema político, todavía, es apenas uno de los matices de la obra mencionada, cuyo asunto central tal vez sea nuestra misma época, “tiempo de hombres partidos” (“Nosso Tempo”), sobre la cual Drummond proyecta, entre escéptico y optimista, toda la fuerza de su personalidad y sensibilidad. Critica, por ejemplo, nuestra deficiencia lírica en “O elefante”, y rompe los disfraces del amor, lo que en él se mostró atrofiado o mecánico, en una pieza tragi-cómica “O Mito”. Mezclándose con lo cotidiano, denuncia la violencia gratuita “Morte do

leiteiro” y el sustrato catastrófico “Morte no Avião”), no sin encontrar, sin embargo, en el paliativo del cine, un héroe —Carlitos— el cual nos podrá salvar, a través de su humanismo integral, de la condición miserable a que estamos degradados: “los que estaban sucios de tristeza y feroz disgusto de todo.../te descubrieron y se salvaron”. (“Canto ao Homen do Povo Charles Chaplin”). La disponibilidad humana, de la cual tanto carecemos, es nuevamente loada en la persona de quien la poseía en tan alto grado, Mario de Andrade, el amigo “extraordinario” muerto en el año de publicación de “A Rosa do Povo”. (“Mario de Andrade descede aos Infernos”). La total humanidad de Carlitos, hecha de amor, humor y esperanza en la vida, la expresa más allá de lo posible, en los papeles multifacéticos, que encarna en la pantalla —soldado, músico, peregrino— y corresponde a la personalidad “arlequinada” del modernista brasileiro, del poeta que también fué soldado, musicólogo, conferencista ambulante, periodista, folclorista, y así por el estilo. No es por azar, además, que los dos poemas, ambos apologéticos del hombre, aparezcan juntos en la obra de 1945, fundiendo en una sola imagen el espíritu universal de esos artistas.

Aún en la coordenada del “individuo” se impone la integración al “sublime cotidiano”, es decir, aquel interés por el prójimo que CDA vió en Mario y en Carlitos, y ahora cristalizado en un ansia de “conocer más algunas personas, aprender como viven, ayudarlas”, (“Os Últimos Días”). También forman parte de esta coordenada aquellos “Versos á Boca da Noite”, que alcanzan según Jorge de Sena “una gravedad elegiaca notable en cualquier literatura” (10). Se reúnen allí, en una rara síntesis temática, las grandes preocupaciones de la poesía de Drummond, incluso la ya mencionada conciencia de que el poeta vive en un universo en desaparición. El final de la pieza se mueve por cierto en este sentido, mostrándonos, después de “una mayor aceptación de todo”, la drummondiana “inteligencia del universo, comprada en sal, en arrugas y cabello”. Esa “inteligencia” crítica del mundo se esparce en innumerables direcciones y posibilidades, y llega, en los poemas del binomio tierra - familia a desempeñar un papel esencial, de carácter fundamentalmente especulativo. Se trata así, de investigar la naturaleza de los sentimientos que, simultáneamente, nos vinculan al lugar de nacimiento y al grupo familiar que nos modeló la personalidad. En el ciclo de estas composiciones, bastante vasto en *A Rosa do Povo*, se retorna al compromiso telúrico, regulado por una fuerza secreta, y a la convicción de que la identidad de la sangre funciona en nosotros como cadena, con el poeta inutilizado por la imposibilidad de romperla. A cierta altura, la “idea de familia” y por extensión la de la tierra natal, se tiñe de connotaciones platónicas, integrándose al reino de aquellas verdades eternas e inmutables, patrimonio secular del espíritu.

(10) Jorge de Sena: “A Rosa do Povo” en *Mundo Literario*, Lisboa, junio 1, 1946.

Además de los temas, son igualmente dignos de notar los procesos estilísticos de esta etapa. En principio, evidencian la aplicación de una "praxis" que, en el libro, busca sus fundamentos teóricos en dos Poéticas: "Consideração do Poema", y "Procura da Poesia". En una larga medida, ambas consolidan, formulándola en términos más definitivos, la filosofía de la composición drummondiana, la de ahora y la de siempre; solamente en *A Rosa do Povo* se observa mejor la aplicación de esos principios, en parte porque la fase de 1945, tal vez la más fértil en la carrera del escritor, posibilita la aparición de un mayor número de poemas, y consecuentemente, de un campo más amplio para la investigación formal. Entre los postulados que el libro sigue rigurosamente, se ubica el que manda abolir la rima gratuita "incorrespondente" y criticada como tal en "Consideração do Poema":

No rimaré la palabra sueño (sono)
con la incorrespondiente palabra otoño (outono).
Rimaré con la palabra carne
o cualquier otra, todas me convienen.

Proyectada sobre el plano estético, esta actitud "democrática" ante el verbo, legó al discurso de Drummond, principalmente en *A Rosa do Povo*, una riqueza léxica fuera de lo común. Términos burocráticos, regionalistas urbanos, campestres, proletarios, gastronómicos, militares, domésticos, políticos, periodísticos, geográficos, anatómicos, zoológicos, cinematográficos, etc., alcanzan su culminación cualitativa en las enumeraciones de la obra de 1945. Estas, en general, ordenadísimas en Drummond, aún en el sentido alfabético —el catálogo de profesiones de Carlitos, por ejemplo: aprendiz, bombero, cajero, dulcero, emigrante, forzado, etc.— llegan a veces al "caos", en el sentido específico referido por Spitzer (11). En el período de 1945, el caso más ilustrativo de encuentra en "Nosso Tempo", ya mencionado, y donde se trata de sorprender el tumulto físico y moral del mundo contemporáneo: "moza presa en la memoria, viejo deformado, cucarachas de los archivos, puertas crujientes, soledad y asco/ personas y cosas enigmáticas", etc. Otro proceso común en el discurso del poeta, la repetición enfática (12) asume en *A Rosa do Povo* un papel intencionalmente didáctico, con ejemplo de las construcciones anafóricas de "Visão 1944" y "Con o Russo em Berlim" citados arriba. Finalmente, como en "Resíduo":

(11) Leo Spitzer: "La enumeración caótica en la poesía moderna" en *Linguística e História Literária*, Madrid, 1961.

(12) El proceso estilístico de la repetición en Drummond, fue estudiado recientemente por Gilberto Mendonça. Tales en Drummond: *A Estilística de la repetição*. Rio de Janeiro, 1970.

Quedó un poco de todo
en la taza de porcelana,
dragón partido, flor blanca
de arruga en vuestra frente,
retrato".

La sintaxis se torna más densa, anunciando ciertas frases contraídas de *Claro Enigma*, las cuales recurrirán incluso al hipérbato. Estilísticamente, por lo tanto, *A Rosa do Povo* —sobre todo en el triunfo del verso libre y del liberalismo vocabular—, codifica y maneja a ultranza, procesos y actitudes que de un modo u otro, ya eran los de CDA desde 1930. A partir de ahora, y por lo menos hasta *Licão de Coisas*, habrá mayor depuración en el pensamiento y en la forma, que un gusto por esquemas estróficos y versificatorios.

Entre 1946 y 1947 Drummond escribió doce "Nuevos Poemas", los cuales, con ese título, se juntaron a composiciones anteriores formando un solo volumen: *Poesia até agora*, publicado en 1948. La nota política, fuerte en *A Rosa do Povo*, prácticamente desaparece en esta "nuevas" piezas, ya que sólo dos se conservan: "Noticias de España" y "A Federico García Lorca". No obstante, y sobre todo en la elegía al poeta español, el "modo" es más propiamente lírico que dramático, y la protesta (pues ella existe) no se reviste ya del aparato "retórico" de la fase anterior. Añádase que la estructura poemática, corta y tendiendo hacia el aprovechamiento de formas tradicionales, dificulta en cierto modo la gradilocuencia de la expresión. Los propios "acontecimientos" no políticos, usados hasta entonces como materia de poesía (y que solamente serían rechazados en *Claro Enigma*), apenas aparecen una única vez en *Novos Poemas*, y aún así, mezclados al "conocimiento amoroso" —caso de "Desaparición de Luisa Porto" donde una "solitaria madre enferma" busca la hija perdida, tal vez "en el centro de la estrella invisible/Amor". En el resto de las composiciones se verifica una pronunciada tendencia en el sentido de la poesía-canción que, o bien se agota en sí misma ("Canto Esponjoso") o bien se hace "lied" facilitando la meditación lírica ("Canción Amiga" y "El Arco"). En la "canción Amiga" el tema de la "familia" deviene de una alusión sutil a la figura materna —"Yo preparo una canción / donde mi madre se reconozca"— a una evocación especial en obras posteriores. La coordenada del "conocimiento amoroso" se enriquece en "Estancias" y la de la tentativa de exploración e interpretación del estar-en el mundo" adouiere en "Composición" un acento fúnebre, cuando la lluvia deja de simbolizar fertilidad para, tal como ocurrirá en *Claro Enigma* configurar el torrente "de las demoliciones de todo". Si la ironía se instala en "Pequeño Misterio Policial o la Muerte por la Gramática", la severidad de la investigación metafísica se impone luego en "El Enigma"

—donde resurge la piedra drummondiana— y muy particularmente, en el sortilegio de “Jardín”.

El rigor de la forma se manifiesta por igual en el hecho de *Claro Enigma* estructurado armónicamente, en seis partes o cuadernos, proponiendo una primera clasificación temática (la segunda, más completa, en nueve secciones, sólo aparecería en la *Antología Poética* de 1962) de la poesía de Drummond: I— “Entre Lobo y Cão”; II— “Noticias Amorosas”; III— “O Menino e os Homens”; IV— “Selo de Minas”; V— “Os Labios Cerrados”; VI— “A Máquina do Mundo”. Una frase de Valéry, “Les événements m’ennuient” sirve de epígrafe al volumen, justificándole la reluctancia al abandono a los “acontecimientos” a lo “circunstancial”. Sucede, sin embargo, que la frase en cuestión fue tomada menos del Valéry esteticista que del poeta - filósofo de “Le Cimetière Marin” (publicado en 1920), cuya posición ideológica, frente al enigma del mundo, coincide en un cierto sentido con la del Drummond de 1951 (as “tombes” e as “colombes” do “Cimetière” se reencontraron en las “tumbas” y en las “pombas” de “Relógio do Rosario”, que viene a ser, a una luz distinta, “O Cemitério Marinho” de Drummond). Tal vez fuese válido asegurar, en consecuencia, que los “eventos” —nutrientes cíclicos de la poesía drummondiana— participan también de *Claro Enigma*, pero encuadrados en un contexto metafísico que, finalmente, y afinándoles las aristas gritantes, “retóricas”, de la etapa anterior, solamente la quintaesencia los preserva de la materia bruta. Es el caso, por ejemplo, de la angustia “en espiral” que se observa en “Contemplação no Banco”, clasificado entre las piezas del “choque social” en la *Antología poética* de 1962. La “circunstancia”, ahí, se interioriza, y ya no ofende al poeta con la intensidad de otrora; desencantado, él admite su “amargura de la política”, pero no sin denunciar a “nuestros dueños temporales” que “aún no descubrieron el claro estoque de mañanas/ que cada uno trae en la sangre, en el viento”. Ese desencanto del mundo inmediato, del mundo que no le dió, entre otras cosas, “la gran ciudad del Mañana” soñada en *A Rosa do Povo*, lo obliga a retornar a los temas atemporales de la vida y del espíritu, procurando descifrar su enigma.

Así, en siete “Noticias Amorosas”, se esfuerza por explicar el plano erótico del mundo, a través de una visión que, en él, está marcada de resonancias platónicas y no desprecia siquiera la comunión entre sexos idénticos. En uno de sus más bellos poemas, el ya citado “Rapto” hace uso del mito de Ganímedes, no en el sentido en que lo hizo Goethe —cuyo “Ganymed” configura la búsqueda del Padre trascendental—, sino con el propósito de constatar en medio de los caprichos de la “naturaleza ambigua y reticente” una “otra forma de amar en el acerbo amor”. El dios erótico, señor de nuestro destino, nos fuerza a una perpetua “rotación universal” en busca “de más y más amor”, obligán-

donos a distribuir afecto aún sobre las “cosas pérfidas y nulas”, en una aventura que, lejos de terminar en plenitud y saciedad, se agota en la frustración del “agua implícita” del “beso tácito” y principalmente en la “sed infinita” (“Amar”). También concluye en frustración, en el soneto “Entre o Ser e as Coisas”, la tentativa de sorprender el secreto del fenómeno amoroso, ya que eros se revela por “jeroglíficos” privándonos de la posibilidad de conocerlo. Anunciada desde *Alguma Poesia*, la coordenada del amor alcanza ahora su madurez expresiva, haciendo de las “noticias” de *Claro Enigma*, en más de un sentido, la esencia de la filosofía erótica de Drummond.

Al ser transferido para el área del binomio tierra/familia, que en *Claro Enigma* se concentra en los cuadernos “Selos de Minas” y “Os Labios Cerrados”, el proceso de investigación del mundo se reviste de características particularísimas, imprimiendo a los temas preferenciales del escritor una dimensión psicológica realmente nueva. Analiza, por ejemplo, las experiencias religiosas (“Evocação Mariana”) y sexuales de la infancia (“Canto Negro”) y se sirve del paisaje de Minas, sobre todo el histórico, para reforzar la concepción escatológica que CDA poseyó de la vida, agudizada con la edad y con la progresiva desaparición de sus familiares más allegados. A la luz de esa concepción, Drummond escribe algunas “Estampas de Vila Rica” y “Morte das Casas de Ouro Preto”, donde un tiempo devorador se posesiona de todo, personas y cosas, que entonces pasan a vivir en nosotros por un milagro de la memoria —aquella memoria creadora y dramática de la filosofía de Bergson, la cual no sólo “repite” sino que “imagina”, restituyendo a su integridad, los fragmentos diluídos del pasado (13). En la sección “Os Labios Cerrados” y gracias a una síntesis existencial de la muerte con la vida, los antepasados “conviven” y “permanecen” con nosotros —“arden en nosotros”— “a la manera de la llama que duerme en los palos de leña tirados en el galpón” (“Convívio” e “Permanencia”) (14). Pero la mayor verdad que Drummond “incorpora” en esta fase tal vez repose en “Os Bens e o Sangue”, cuando descubre, por fin, la naturaleza de dos fuerzas cuya existencia desde hacía mucho tiempo sospechaba —la fuerza de la sangre uniendo y preservando la esencia de la familia, y la fuerza del destino, moviendo y dirigiendo, hacia más allá de la voluntad individual, los hilos conductores de nuestra vida. Y en el gran símbolo de cohesión y comunión que es “La Mesa”,

(13) Este tipo de memoria fue analizado por Bergson en el cap. II de *Matière et Memoire* “De la Reconnaissance des Images —La Memoire et le Cerveau” pp. 223-275 de Oeuvres, Edition du Centenaire. Paris 1959.

(14) En el fondo, Drummond asume aquí, en relación a los familiares extintos, una actitud idéntica a la de Maeterlink, cuya pieza *L'Oiseau Bleu* (CDA, además, la tradujo para el portugués en 1962) defiende la idea de que los muertos permanecen vivos mientras no desaparecen de nuestra memoria.

donde esas ideas se funden admirablemente, procede a realizar la sacralización del tema de la familia, culminando en la boda mística de los padres, reunidos "en una alianza mucho mayor/que el simple eslabón de la tierra". De esta forma, el proceso de investigación del mundo, aludido antes, llegará en el binomio tierra/familia al clima trascendental que, implícita o explícitamente, define en conjunto la poesía de *Claro Enigma*. Como definiría también, en una larga medida, la de *Fazendeiro do Ar* y la de *A Vida Passada a Limpo*, desdoblamiento de la etapa de 1951.

En efecto, en las veinticuatro piezas de *Fazendeiro do Ar*, escritas entre 1952 y 1953, prevalecen, además de las ideas, las técnicas versificatorias de *Claro Enigma*. Excepto las cinco partes de "Cementerios", y el largo poema en prosa "Morte de Neco Andrade", las demás composiciones obedecen, todavía, a caprichosos esquemas estróficos, de los cuales los versos espiralantes de "Escala" funcionan como significativo ejemplo. Conviene resaltar, por otro lado, y en honor del tono formal del volumen, que diez entre esas composiciones adoptan la estructura del soneto, uno de los cuales recurre al estrambote ("Estrambote Melancólico"). En comparación con la de *Claro Enigma*, la sintaxis de ahora se hace menos densa, no obstante denuncie, como en el citado "Estrambote", marcas del período anterior:

Tengo cariño
por toda pérdida mía en la corriente
que de muertos a vivos me transporta
y a muertos restituye lo que de ellos era
pero en mí se conservaba.

En cuanto al vocabulario, se observa una acentuada preferencia por términos (digamos) etéreos, contruídos en torno de "viento" y "nube", o por otros tipos de verbalizaciones que, en el contexto, sugieren el triunfo de lo incorpóreo sobre lo corpóreo, de la abstracción sobre la concretización, por lo demás implícito en el título de la obra. De ahí que los temas del poeta, en ésta como en la fase anterior, continúen siendo abordados bajo un ángulo metafísico y hasta ontológico, aspirando aquel grado de espiritualización hace poco mencionado. En el binomio tierra/familia, donde vuelve al problema de la integración de la muerte en la vida, llega a adquirir reverberaciones míticas: Caso concreto, en "Elegía", manifestado a través del deseo de reunirse con los parientes muertos, aliado a un otro, de tenor arcaico— el de regresar al vientre paradigmático de la Tellus Mater:

Tierra donde me inclino bajo el frío
de mi frente que se alarga,
y siento más presente cuando aspiro
en tí el humo antiguo de los parientes,
mi tierra, me tienes.

No es difícil percibir en este "humo antiguo de los parientes" una especie de culto primitivo, de ritual agrario, ligando religiosamente el poeta a la tierra que le guarda sus antepasados. También evoluciona en el sentido de la espiritualidad la coordenada del "conocimiento amoroso" pasando del estado inferior de eros a su manifestación superior. Así, y después de escribir en lenguaje directo y sin misterio "Es siempre en el pasado aquel orgasmo", ("El enterrado vivo"), Drummond consigue, en el ya aludido "Escada", trascendentalizar el mismo erotismo en un rico lenguaje metafórico, recurriendo concientemente al simbolismo ascensional del amor:

Ala que ofreciste el paraje raro
y danzarino y rotativo, cálculo,
rosa elevada y fina
que a la tierra nos unías y hurtabas,
mientras la flecha insigne
de la torre iba labrando
en el campo deshojado otras quimeras:
sin tí no somos más lo que antes éramos.

En sus veinte y tres poemas, escritos entre 1954 y 1958, *A Vida Passada a Limpo* conserva las actitudes básicas de *Fazendeiro do Ar*, incluso aquella metafísica del despojo, reformulada en "Nudez":

la perfecta
anulación del tiempo en tiempos varios,
esa desnudez, en fin, más allá de los cuerpos,
modelando campiñas en el vacío del alma
que es apenas alma, y se disuelve.

Una "vaporosa calma" cargada de pesimismo, se instala en "Inquérito" y la sensación de una fiesta "dejá vu" —"comienzo a ver lo visto"— toma forma de "Ciencia". El dolor y la nostalgia de los bienes perdidos, intelectualmente tratadas en *Fazendeiro do Ar* se unen de una buena vez por todas a la conciencia del tiempo y a la experiencia de la fugacidad de las cosas que se esfuman del mundo y que la memoria-sensación trata de recuperar y preservar ("Art"):

La nariz presente
coge el aroma pasado.
Continuamente vibra
el tiempo embalsamado.

También en la sensibilidad del poeta vibra continuamente el "Espíritu de Minas" definido en "Prece de Mineiro no Rio". La función

de ese "espíritu" cuya fuerza se asemeja a la memoria transparece del motivo por el cual Drummond lo invoca: "Conserva en mí al menos la mitad / de lo que fui de nacencia y de vida rota". Función, en consecuencia, reorganizadora de todo un pasado afectivo, del cual participan los padres, la infancia, la hacienda, etc., y que se eterniza a través del marco mitológico, a la manera de las verdades atemporales:

Desprendido de imágenes que se rompen
a un capricho de los dioses, tú regresas
a lo que, fuera del tiempo, es tiempo infinito,
en el secreto semblante de la verdad.

Como siempre, Minas se muestra aquí como la parte más auténtica, el legado más personal del autor; pasa, de realidad histórica y biográfica a la categoría de mito.

La investigación ontológica reaparece en las "Especulaciones en Torno da Palavra Homen" reapareciendo igualmente, en "Véspera" el amor criptográfico de *Claro Enigma*, o bien desorientando a los enamorados presentándoles un "hermético astrolabio". En el poema-título, que expresa en una larga medida el ideario de la obra, "blancura" significa "muerte", pero también la serenidad de la indiferencia, la superación de lo sensual por lo espiritual:

Todo blanco, en el tiempo. Que limpieza
en los residuos y voces y en el color
que era siniestro, y ahora, flor sorpresa,
ya no destila tristeza ni furor.

A estas alturas, no es de admirar que el poeta se torne hacia Machado De Assis con quien se identifica en el refinamiento de la forma, en el tedio a la controversia, en el excentricismo de la visión, y a quien dedica una pieza curiosa montada de fragmentos de la obra machadeana ("A um Bruxo, con Amor"). El prestigio de las cosas viejas sentidas y tratadas como reliquias por ambos escritores, explica en gran parte, en el final de *A Vida Passada a Limpo*, la elegía arquitectónica "A um Hotel em Demolição", escrita cuando se demolió el Hotel Avenida, en la Galería Cruzeiro, uno de los centros de la vida social en Río antiguo. Ahí, Drummond poetiza, integrándola a otros temas que le son queridos, la significación afectiva de los espacios vividos, los cuales se humanizarán a nuestro contacto y adquirirán con el tiempo la belleza de la ancianidad.

Publicada en 1962, *Licão de Coisas* consta de treinta y tres poemas, la mayoría cortos y se divide en nueve partes: "Origem", "Memoria",

"Ato", "Labra", "Companhia", "Cidade", "Ser", "Mundo" y "Palavra". La novedad del libro no reside, evidentemente, en los temas, que son los de siempre, sino en el modo peculiar de como están tratados, ya sea desde el punto de vista ideológico, bien desde el ángulo estructural o estilístico, donde el autor lleva hasta las últimas consecuencias algunos de sus antiguos métodos de composición.

"Origem" y "Memoria" en conjunto, tratan del binomio tierra/familia, que por igual se extiende a las secciones "Alto", "Companhia" y "Ser", haciendo de *Licão de Coisas* una de las obras más impregnadas por esos dos núcleos preferenciales del escritor. En la primera sección, compuesta por una larga pieza de cinco partes ("A Palavra e a Terra") el binomio/llave de Drummond, y con él el propio "vasto mundo", se explica a la luz de un proceso cosmogónico, desencadenado por la energía del logos, que no sólo crea sino mantiene "vivas las cosas nombradas". Este proceso, es bueno añadir, se enriquece por otro lado de fulguraciones alquímicas, con la "piedra" de Drummond haciendo las veces de piedra filosofal y así ultrapasando la *divisio elementorum* —en el fondo, la desintegración de aquellas "cosas" que la poesía de Drummond lamenta desde 1930, y que ahora, como nunca, trata de eternizar. No será por acaso, además, que, después de invocar tantos elementos contrarios—

"agua redonda acucena
sete sangrias majuba
sapupira pitangueira
maria mole puruma" —(xx)

La parte IV del poema obtiene el vocablo "oro", etapa última de este conjuro alquímico - verbal. De resto, y además de la "piedra" del "oro" del "buey" —ahora "toro de caverna"— toda la mitología personal del escritor es convocada en "A Palavra e a Terra", donde el vínculo telúrico llega al máximo de la concreción y de la concientización, y donde la propia lengua, remontada a lo más arcaico del lenguaje, se convierte en un puro diccionario de la naturaleza. Entre los cuadernos del libro "Origem" es indudablemente el de mayor singularidad, en lo cual sobrepasa incluso al denominado "Palavra", tal y como se verá más adelante.

Ya en los seis flagrantes cortos de "Memoria", son evocadas minuciosamente escenas de la infancia del autor, quien trata de examinarlas a través del razonamiento crítico y a veces filosófico. El elemento irónico, prácticamente desaparecido desde *Claro Enigma*, se vuelve a im-

(xx) N. del T.: Por razones de forma y fondo se mantiene la versión original.

poner en algunas de esas evocaciones. Solloza también, y con cierta amargura, en varias piezas de "Ser", dedicadas al tema del "individuo". En "Science Fiction", por ejemplo, el poeta reconoce su (nuestra) "imposibilidad humana" y en la misma página, en "O Retrato Malsim" se define frente al espejo en el cual "se afeita amargamente" como una reunión de tres atributos psicológicos, de los cuales no se puede liberar: "ironía, pasión, morbilidad". Pero en los dos últimos poemas de la sección "Carta" y "Para Sempre" la nota humana irrumpe violentamente, cuando la saudade de la madre ausente, fundiéndose con la de la infancia perdida, trae un poco de consuelo a las noches sin encanto de la vejez. Presente en "Ato" ("O Padre, A Moca"), cuaderno que igualmente investiga la diferencia o la inconciencia de la Naturaleza ("Los dos Vigarios", "Remate") el tema del "conocimiento amoroso", se desarrolla particularmente en "Lavra", renovando las líneas de fuerza erótica Drummondiana. Por consiguiente, el amor o bien es un proceso de "Destruição" —como ya lo era desde *Alguma Poesia* o bien una falla tentativa de "Mineração do Outro" ya que el amante, igual que en *Claro Enigma* es un "misterio" un "otro cuerpo jamás aprehendido". En "Companhia", la coordenada de los "amigos" se exprime en cuatro piezas, dedicadas respectivamente a dos pintores (Ataíde y Portinari), un poeta (Mario de Andrade) y un cómico (Charles Chaplin). Son poemas-homenaje, en torno a las amistades espirituales del autor, y con base en las "afinidades electivas" de la cultura o del temperamento. Parte relevante de *Licão de Coisas*, por las implicaciones psicológicas que encierra, es "Cidade" donde se poetiza la vida, la belleza y la individualidad de Río de Janeiro. En "Canto do Rio em Sol", la metrópolis carioca se incorpora al patrimonio subjetivo del lírico de Minas, quien verá en ella una compensación espiritual, y hasta cierto punto real para la funesta pérdida de Itabira. Así, el Río que fuera elevado a la categoría de Estado (de Guanabara), se elevó también a la condición de patria adoptiva del autor, quien ahí redescubre la apelación telúrica:

"Ahora que te miramos
a los ojos
y que en ellos presentimos
el ser telúrico, esencial,
ahora sí, eres Estado
de gracia,
condado real".

Desde el punto de vista estructural y estilístico, *Licão de Coisas* evidencia, en contraste con los libros anteriores, una notoria diferencia en las técnicas de organización del poema. Una diferencia, sin embargo, menos de género que de grado, debido a que Drummond, como ya se sugirió anteriormente, sólo intensifica algunos de sus antiguos métodos de composición. En efecto, en la primera edición de *Licão de Coisas*,

en nota explicativa que tan sólo aparece en el volumen de la *Obra Completa* de Aguilar, la editora afirma por boca del autor: "El poeta abandona casi completamente la forma fija que cultivó durante cierto período, retornando al verso que tiene apenas la medida y el impulso determinados por la cosa poética a expresar". Esto, en cuanto a la forma poemática, vista en conjunto; en cuanto al tratamiento de la palabra en sí, tomada en su individualidad dentro de esta forma, la nota afirma enfáticamente: "Practica más que antes la violación y la desintegración de la palabra, sin que ello implique adhesión a ninguna receta poética vigente" (15). Mientras subraya "más que antes" es sumamente esclarecedora, pues confirma en el poeta la existencia de una previa osadía ante las palabras y las formas, osadía que ya caracterizaba, no lo olvidemos, ciertas actitudes de *Alguma Poesia*.

Así, la conclusión a la cual se puede llegar, al situarnos en *Licão de Coisas* en relación a los libros precedentes, es que él representa, estilística y temáticamente hablando, una síntesis consciente y didáctica de toda la obra drummondiana, síntesis que se enriquece con connotaciones nuevas en la fase (aún en proceso) de *Boitempo*. Más aún, nos revela la "lección" actual de un escritor que, preservando su integridad individual y su originalidad creadora, se hermanó con el arte de nuestro tiempo con el objeto de descubrir, en la vida y sobre todo en los hombres, un residuo de esperanza y alguna poesía.



(15) *Licão de Coisas*, Río de Janeiro, 1962. Las "recetas poéticas vigentes" parecen referirse, excepto error, a los movimientos de vanguardia de la poesía brasileira, en especial el Concretismo, iniciado en São Paulo en 1956 y que defiende, entre otros principios, la desintegración de la palabra y la utilización del espacio gráfico en la confección del poema.

algunas versiones de la obra de drummond de andrade

Alemán

Poesía (Versión de Curt Meyer Clason) Francfort, Suhrkamp Verlag, 1965.

Inglés

In the Middle of the Road (Versión de John Nist) Tucson, University of Arizona Press, 1965.

Francés

Réunion (Versión de Jean Michel Massa) Editions Aubier Montagne, París 1973.

Sueco

Natten och Rosen (Versión de Arne Lundgren) Estocolmo, 1966.

Checo

Fyzika Strachu (Versión de Vladimir Mikes) Praga, 1967.

Español

Poemas (Versión de Rafael Santos Torroela) Madrid, Ediciones Rialp, 1951.

Drummond de Andrade (Versión de Ramiro de Casasbellas), Col. Poetas del Siglo XX, Buenos Aires, *Poesía Buenos Aires*, 1958.

Poesías (Versión de Armando Uribe Arce, Thiago de Mello y Fernando de Alencar), Santiago de Chile, 1963.

Mundo, Vasto Mundo (Versión de Manuel Graña Etcheverry) Buenos Aires, Losada, 1967.

Poesías (Versión de Muñoz Unsain) Casa de las Américas, La Habana, 1970.

Algunos Estudios sobre Drummond de Andrade

Emanuel de Moraes: *Drummond Rima Itabira Mundo*. Edit. José Olympio, 1972.

A. Romano de Sant'Ana: *Drummond o gauche no Tempo*. Río, LIA Editora, 1972.

Gilberto Mendoca Teles: *Drummond - A Estilística da Repetição*. Río. Edit. José Olympio, 1970.

Antônio Houaiss: *Introdução a Reunião*, de Drummond, Río. Edit. José Olympio, 1969.

Joaquim Francisco Mártires Coelho: *Terra e Família na Poesía de CDA*. Tesis presentada en la Universidad de Wisconsin, 1968.

Othon Moacyr García: *Palavra Puxa Palavra em CDA*. Río, Liv. São José, 1955.

Antonio Cândido: *Inquietudes na Poesía de Drummond*. En *Vários Escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970.

Dámaso Alonso: *Poemas de CDA*, Revista de Cultura Brasileña, Madrid, 12, 1962.

R. A. Lawton: *CDA*, en *Enciclop. Universalis*, París, 1971.

Paulo Ronai: *La pierre de CDA*, en *Etudes Latino - Americanas*, Nº 4, Rennes, 1968.



NOTA: Por carencia de fuentes tipográficas, algunos títulos y nombres extranjeros aparecen sin la debida acentuación que en su lengua les corresponde.

una cabeza que se inclina

raúl gustavo aguirre

Una cabeza que se inclina
sobre un hombro.
Y aquí tienes tu Boca del Abismo.

*

Lo que tira de uno,
lo que uno no es
y lo que uno es.

*

Piedra en el corazón
la realidad. Cuchillo
en nuestra mano el sueño.

poema

rainer maría rilke

Expuesto sobre las cimas del corazón. Mira, qué pequeña allí:
mira: la última localidad de las palabras, y más alto,
pero qué pequeño también, todavía un último
caserío del sentimiento. ¿Lo reconoces?
Expuesto sobre las cimas del corazón. Fondo de piedra
bajo las manos. Aquí florece aún
alguna cosa; desde un precipicio mudo
florece como canto una hierba ignorante.
¿Pero el sabio? Ay, quién comenzó a saber
y calla ahora, expuesto sobre las cimas del corazón.
Algo ronda en torno, la conciencia intacta,
alguna bestia montañosa puesta a salvo,
cambia de pasto y se detiene. Y el inmenso pájaro
salvaguardado, gira alrededor de la cúspide de una negativa pura.
Pero tú, desamparado, aquí sobre las cimas del corazón...

poemas

de juan calzadilla

el arte de los suplicios

Ya no se sabe esculpir en plena carne humana.
En el punto justo un botón resuelve el problema.
El arte de los suplicios se pierde en los siglos.
Es necesario renunciar, pues estamos privados
del progreso que un verdugo extraía del cuerpo
de los vivos.

fábula del viajero solo

Lo he visto cambiar su caballo por un bastón.
Y es que, al término de un largo viaje, ha
quedado ciego. Y no por falta de visión, sino
a causa de un excedente de paisajes que, a
pesar de no estar viéndolos ahora, brotan
de su mirada, llenan de hojas toda la habitación.

Después de la lluvia él hubiera advertido que
la yerba brilla al recibir el agua como si
su caballo jamás la hubiera pisado.

poemas

de José Barroeta

arte de anochecer

Hay un arte de anochecer.
De la entrada del cuerpo al alma,
de la niebla a la redondez
y del círculo al cielo
hay un arte de luz,
un campo donde anochecer
es mirar a la vida
con el cuerpo cerrado.
Hay un arte de anochecer,
un descenso en la entrada del día
a la completa oscuridad,
un intermedio donde es necesario
recibir y saber todo sin estremecimiento.
Hay un arte,
un paisaje a veces amable
a veces torvo,
donde ascenso y descenso son accesorios
a la materia limpia.
Hay un arte de anochecer.
Quien haya vivido o soñado con bosques,
luces y demonios,
lo sabe.

de invierno

Cuando abro ilusoriamente las llaves
de la nieve
una mujer de lámpara en el cuerpo
ocupa el sitio frondoso del cerezo.
Mi alma incesante despide un vaho de crecidas
antiguas.
Son los recuerdos del río y de la lluvia
en mi corazón.
La mujer limpia mis ojos con su luz de
extranjera.
Yo continúo en los huertos mirándola
y soñando con nieve.
Creo hallarme en las puertas de un país
que ondula en el invierno.
Cuando despierto veo a mi alrededor la tierra
asoleada de mi casa natal y es verano,
con los muertos de siempre.

la noche

philippe jaccottet

La noche es una gran ciudad dormida en donde el viento sopla... Vino él de lejos hasta el asilo de este lecho. Es medianoche, es junio. Duermes. Alguien me ha llevado a orillas infinitas. El viento sacude el avellano. Llega su reclamo, se acerca y se retira. Diríase un fulgor huyendo por los bosques, o las sombras que vagan, según se dice, en los infiernos. (De ese reclamo en la noche de estío, cuántas cosas podría yo decir, y de tus ojos...). Pero no es sino la lechuza, que nos llama desde el fondo de los bosques de las afueras. Y ya nuestro olor es el de la podredumbre en el alba. Ya, bajo nuestra cálida piel, asoma el hueso, mientras en la calle naufragan las estrellas.

notas y comentarios

LAUTREAMONT EN MONTEVIDEO

La obra de Isidore Ducasse (1846-1870) se cuenta sin duda, junto a las de Rimbaud y Nerval, entre las que han concitado mayor número de tentativas críticas, más amplios intentos exegéticos en el ámbito de la poesía francesa. Otras, como las de Mallarmé o Baudelaire, son objeto de una atención distinta y no sabríamos en qué medida más escrupulosa y precisa. La convergencia en torno al montevideano, que no cesa de aumentar, recorre una vasta gama de criterios que va de la absoluta adhesión (recuérdese el culto surrealista) hasta quienes de manera resuelta no hallan en su fama más que una impostura persistente. Al encarar, en el curso de una entrevista reciente, estas polarizaciones extremas, Philippe Solter afirmaba que, salvo los estudios de Maurice Blanchot y Marcelín Plagnet, "los autores no han apuntado sino a un fantasma de ese texto y más aún, a un fantasma del autor desaparecido en el anonimato" (1).

El *Conde de Lautreamont*, como mejor se conoce a Ducasse —y aquí el atributo nobiliario conviene de verdad para resaltar la afirmación de Frazer de que "toda realeza tiene origen mágico"—, habría celebrado esta huidiza condición con que su obra y su nombre se anieblan y escapan a quienes intentan aprehenderlos mediante arduos rigores críticos. Fantasma o duende, si Lautreamont ha resultado para algunos inasible, también conviene observar que ha venido siendo para casi todos *ineludible*, vale decir, que su obra desafía bajo una circunstancia mítica los tiempos actuales. Son las artes de ese conde afantasmado por la crítica las que hacen tintinear la moderna locería, y las que, con soplo súbito, apagan el velón nocturno de más de un trasnochado. ¿Reivindicaría él para su gloria una paga menor?

Dentro de los libros que en los últimos años le han sido consagrados, éste que nos ocupa, *Lautréamont á Montevideo*, de Alvaro Guillot Muñoz (2), es complementario de muchos otros y da cuenta, en el marco de historia literaria a que se ciñe, de una detenida investigación no siempre recompensada por los hallazgos con que los hermanos Alvaro y Gervasio Guillot - Muñoz avivaron durante años, hasta su muerte, el fervor por el autor y por develar los enigmas que cercan su identidad.

(1) En *Tel Quel*, N° 46.

(2) *Lautréamont á Montevideo* / Alvaro Guillot-Muñoz / "La Quinzaine Littéraire", París 1972.

No corresponde al espíritu del trabajo que reseñamos ir más allá de su propósito, y desde este punto confórmase con ser obra complementaria, auxiliar de la verdadera ciencia literaria. Los hermanos Guillot-Muñoz, que consagraron largo tiempo a esclarecer la poco conocida vida de los Ducasse, lograron compilar ciertos testimonios invalores para comprender a Lautreamont, al par que reunieron una colección de útiles documentos sobre su vida. Es notable la silenciosa y empecinada persecución de pesquisas llevadas a término por parte de ambos hermanos.

Por lo que atañe a los resultados, éstos, con ser importantes, no despejan los enigmas del autor de *Los Cantos de Maldoror*. Sobre la incógnita de la fotografía, por ejemplo, nos refiere Alvaro Guillot haber tenido el privilegio de recibir, de manos de una tía del legendario Isidore, una foto auténtica —sábese que ningún rastro fotográfico suyo se conserva— y haberla perdido en Buenos Aires, hacia 1935, víctima de una requisa policial... “Era un adolescente, levemente sonreído, de ojos un tanto oblicuos y profundos, con ojeras, en un rostro ovalado, tal vez melancólico” (p. 19). De igual modo se nos informa de unas cartas cuyo destinatario era Armand Vasseur y las cuales desaparecieron a su muerte. Otras tentativas de precisión por parte de los hermanos Guillot desembocan en parecidas vaguedades.

Entre los testimonios que lograron juntar, damos con la referencia de que el viejo Francois Ducasse, padre del poeta, enviaba periódicamente desde Montevideo provisiones de mate al joven Isidore, en París, acaso para fijarlo en su destino suramericano y para curar su nostalgia por la tierra natal. Por último, una anécdota que se halla entre las páginas finales del libro nos confirma el excitante poder del mito sobre la imaginación de los hombres: en un club de Montevideo, un fiel lautreamoniano que se enorgullece de conocer de memoria los *Cantos de Maldoror*, un tal Héctor B., había colgado un retrato imaginario de Lautreamont delante del cual se persignaba una mujer en total desconocimiento de la obra de este San Isidoro venerado por ella.

Si en verdad Lautreamont experimentó la atracción bipolar de dos patrias (se afirma que conocía tan bien el español como el francés), acaso la tierra uruguaya, y en especial los alrededores montevidianos donde creció, fueron los más determinantes para su sensibilidad artística. Estas indagaciones de los hermanos Guillot-Muñoz tienen el mérito de ilustrarnos sobre el clima de infancia y adolescencia del poeta: las largas sesiones de nado en el estuario, la fascinación que sobre él ejerció el abigarrado mundo de gauchos y payadores. Y todo ello, sin duda, estuvo en poder más tarde de “infligir ese clima tropical a la sensibilidad” al cual se refiriera una vez André Breton.

Eduardo Bosco

POEMS OF AKHMATOVA

*Selected, Translated and Introduced
by Stanley Kunitz with Max Hayward
Atlantic - Little Brown, 1973 pp. 173.*

El reseñar la aparición de una antología del joven poeta soviético Iossif Brodsky, Stephen Spender anotaba: “Cuando un poeta ruso escoge como tema el sufrimiento, la victimización y la incompreensión, sabemos que, con toda probabilidad, se trata de hechos objetivos más que de síntomas subjetivos. Cuando escribe acerca de la soledad el resultado no es un poema más acerca del “fracaso del poeta para comunicarse en nuestra sociedad materialista”, sino el coraje y el sufrimiento comunicado por alguien que ha estado en el exilio, en campos de trabajo, en prisiones”. Esta sensación de hallarse frente a un discurso poético en donde las palabras, como gavetas de doble fondo, aparecen provistas de una segunda y más “objetiva” significación, es frecuente cuando intentamos la lectura de la lírica soviética contemporánea. De Alexander Block a Iossif Brodsky, esta poesía acude a nombres y adjetivaciones cuyo empleo por los modernos poetas occidentales sería más bien dudoso.

¿Hasta qué punto es válido un análisis puramente sintáctico, alejado de toda consideración biográfica (esa “close reading” que nos proponen los teóricos del New Criticism), al considerar la obra de estos poetas? ¿Es posible separar de la exégesis de un texto sobre el amor, la circunstancia de haber permanecido su protagonista durante más de quince años prisionero en un campamento de Siberia? Cuando Mandelstam, en sus últimos poemas, habla de la “soledad” ¿podemos aceptar esta palabra abstrayéndonos del contexto en que fuera escrita, es decir, un campo de concentración situado a miles de kilómetros de la ciudad más cercana y del cual su autor, por lo demás, no llegaría a salir con vida? No tratamos de justificar una poética mediante la exhaustiva cuantificación de las adversidades experimentadas por su autor. Mucho menos de negar el derecho a la angustia de los demás por no haber estado nunca en prisión. La grandeza de la poesía soviética, radica, precisamente, en su capacidad para mantener esa “distancia estética, esa especie de oblicuidad”, que exigía Crowe Ransom de la verdadera poesía. Ante una realidad que, por lo terrible, hubiese propiciado en otros una escritura sentimentalista o panfletaria, en estos autores estimula el perfeccionamiento técnico y la constante preocupación formal, que les ha permitido establecer una comunicación poética exenta de concesiones y efectismos.

Tales reflexiones son motivadas por la aparición de una nueva traducción de los *Poemas*, de Ana Ajmatova al inglés. Nacida en 1889

y fallecida en 1966, Ajmatova es una de las presencias más fascinantes y de las voces más extraordinarias de la poesía del siglo veinte. Su itinerario vital es el de la mayoría de los poetas de su generación: incapaces de adaptarse al nuevo estado de cosas surgido con la Revolución de Octubre, lucharon por mantener viva una sensibilidad, la de Pushkin y Dostoievsky, que se veía condenada a desaparecer, desplazada por una más pragmática y equívoca. Por esto fueron blanco de prohibiciones, encarcelamientos y ejecuciones por parte de las nuevas autoridades que, con la torpeza acostumbrada, los trataron de "decadentes", "pequeños burgueses" y "antirevolucionarios".

La poesía de Ajmatova, escrita, al decir de Mandelstam, en el "lenguaje más puro de su tiempo", evoluciona desde un primitivo intimismo hasta las luminosas complejidades de su "Opus Magnus", *Poema sin héroe*. *Con Requiem* (1), escrito en memoria de las víctimas del terror estaliniano, *Poema sin héroe* fué el mayor esfuerzo realizado por la autora para presentar un gran fresco de la sociedad de su tiempo; es una magnífica elegía que recuerda, en imágenes y procedimientos, algunos pasajes de la obra de Proust. La estructura y el tono de casi toda la poesía de Ana Ajmatova, responde a los postulados teóricos del "acmeísmo", movimiento literario animado por Nicolás Gumilev, Ossip Mandelstam y Ajmatova, el cual, frente a los excesos de un simbolismo fatigado, proponía una poesía clara y precisa, construida como una obra arquitectónica en donde cada palabra fuera necesaria e insustituible. El acmeísmo, sin duda de tanta importancia como el futurismo ruso, ha tenido que esperar más de 50 años para empezar a ser reconocido en Occidente (2).

El presente volumen, un síntoma más del renovado interés por la obra de Ajmatova (recientemente ha sido reimpresso el memorable estudio de Jeanne Rude (3), ofrece una buena parte de los mejores textos de la autora, en esmerada versión conjunta del poeta norteamericano Stanley Kunitz y el lingüista Max Hayward. Además de la cuidadosa presentación de Hayward, son notables las observaciones de Kunitz sobre la traducción así como sus notas a cada una de las versiones. En suma, una edición excelente que debería ser de consulta obligada para nuestros editores.

Octavio Lange

- (1) Existe una lamentable versión castellana de *Requiem*, publicada por la Colección El Bardo (Barcelona, 1967).
- (2) Para mayores detalles acerca de este importante movimiento, en más de un aspecto emparentado con las búsquedas de Pound y los "imaginistas", véase la importante antología publicada en "Russian Literature Triquarterly" N° 1. (Otoño 1971).
- (3) *Anna Akhmatova*, par Jeanne Rude. *Poetes d'aujourd'hui*, N° 179.

ROBERT LOWELL:

The Dolphin 78 pp.
For Lizzie and Harriet 48 pp.
History 207 pp.
 (Faber & Faber, 1973).

"We are the insulted, brother, the desolate boys.
 Sleepwalkers in a dark terrible land".

Kenneth Patchen.

La poesía de Lowell ha sido un duro combate por despojarse de las máscaras, por convertirse inequívocamente en su propio protagonista", afirmaba el crítico M. L. Rosenthal (1) al pasar revista a la evolución de la poesía de Robert Lowell (1917) desde su primerizo *Land of Unlikeness* (1944), hasta el definitivo *Life Studies* de 1959. Esta evolución, que había de conducirlo a la fundación de lo que, el mismo Rosenthal, bautizara como "poesía confesional" ("poetry of confession" o "confessional poetry"), se insinuaba ya en algunos textos anteriores como "Her Dead Brother" y "Thanksgiving's Over", de 1951.

Apartándose de las actitudes de un Pound, oculto tras las máscaras de lírico provenzal o economista renacentista (*Personae*, significativamente, es el título de su tercer libro) y de un Eliot, sentenciando por boca de Tiresias, Lowell, con *Life Studies*, introduce en la poesía norteamericana la presencia del "yo" en el poema, sin mentiras ni exageraciones, como único e invariable sujeto. La confesión, en la poesía lírica, ha existido siempre; Whitman, en los Estados Unidos, sería su antecesor más ilustre; en Inglaterra, Wordsworth, Pope, Byron, exhibieron sin pantallas sus penas y temores. En nuestro siglo Rilke o Pavese pueden ser considerados como exponentes de tal tendencia.

En la poesía norteamericana, sin embargo, este nuevo modo confesional debe entenderse como una reacción frente a la ortodoxia eliotiana, criterio dominante por más de veinte años, cuando recomendaba alejarse de la emoción: "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not expression of personality, but an escape from personality". Los poetas confesionales no temen mostrarse en público con todas sus limitaciones y defectos; la poesía es el medio de una catarsis realizada, ya no en el ámbito asfixiante de un confesionario o un diván psicoanalista, sino ante un público ahora más que nunca imprescindible.

A lo largo de sus 23 textos poéticos y un largo fragmento en prosa, *Life Studies*, nos presenta al autor en una impresionante desnudez; con-

- (1) M. L. Rosenthal: *The Modern Poets* (Oxford University Press. N. Y. 1960)

movedores poemas nos dicen de las acumuladas frustraciones de su padre, de los traumas de su infancia, de "sus amarguras en el matrimonio". Todos, a excepción de "To speak of the Woe that is in Marriage", están escritos en la primera persona y los protagonistas son el mismo Lowell y sus familiares. Es el procedimiento que, más tarde y con desigual fortuna, utilizarán Berryman, Sylvia Plath, Anne Sexton y otros. En sus epígonos menores, la poesía confesional ha derivado hacia una intensa "tanatofilia" que halla en los textos más degarradores de Sylvia Plath uno de los objetos de su admiración.

Todavía dentro de los esquemas, más amplios y estructurados, de este modo confesional, Robert Lowell viene de publicar tres nuevos tomos de poesías. De ellos sólo *The Dolphin* ofrece un material completamente nuevo. Son poemas escritos en los años de su matrimonio más reciente y tratan de las experiencias actuales de la vida del poeta. *For Lizzie and Harriet*, como *Life Studies*, está dedicado a su segunda esposa, la escritora Elizabeth Hardwick y a sus veinte años de vida en común. Todos los textos de este volumen, en versiones diferentes, habían sido publicados en su libro anterior, *Notebook*, del que, a su vez, existen tres ediciones corregidas y aumentadas y el cual recoge todos los textos, menos ochenta nuevos, editados en *History*. Como toda la poesía de Lowell a partir de *Notebook*, los tres tomos están escritos en forma de sonetos sin rima, una adaptación menos libre que la empleada por Berryman en sus *Dream Songs*.

Además de la precisión y originalidad del lenguaje y de esa terrible "honestidad consigo mismo" que percibía Spender, impresiona en la lectura de *History* y *For Lizzie and Harriet*, la capacidad de Lowell para corregir y modificar, a veces hasta hacerlos irreconocibles, sus propios poemas. Versos enteros son sustituidos por otros nuevos o cambiados de lugar; algunos reproducen imágenes tomadas de libros diferentes, unos del mismo Lowell y otros de los poetas traducidos por él, como Leopardi, Baudelaire, Rilke, etc. Los críticos de oficio ya han elaborado guías para la mejor lectura de esta poesía laberíntica.

History, el volumen central, dispone, en una especie de cronología temática, las impresiones recibidas por Lowell al entrar en contacto con culturas y acontecimientos tan alejados en tiempo y espacio, como las expediciones de Alejandro y el asesinato de Robert Kennedy. Es la historia vista a través de una neurosis y un no disimulado egocentrismo: "Lowell parece creer que la historia no puede ser vista sin perder la salud", señala el anónimo crítico del *Times Literary Supplement*. Con emperadores, personajes mitológicos y reyes, aparecen sus compañeros y amigos íntimos: Jarrell, Bishop, Berryman, Schwartz, Tate, Ransom, Kunitz, Richards, etcétera.

Los textos de *For Lizzie and Harriet*, ofrecen ahora un carácter más unitario y coherente al ser separados del pesado ensamblaje de *Notebook*; contiene, sin duda, varios de los poemas más hermosos escritos por Lowell en los últimos años. Como en *The Dolphin*, algunos textos están estructurados en base a la correspondencia íntima recibida por el autor y que tampoco ha escapado al ingente y, al parecer, infinito trabajo de corrección.

Con sus excesos indudables, Lowell, con estos tres libros, sigue siendo "the major poet" que los norteamericanos han buscado casi con desesperación, después de la muerte de los verdaderamente grandes: Williams, Pound, Frost y Stevens. En cualquier caso, es admirable y ejemplar la absoluta dedicación de este poeta a su oficio, a su Arte.

A. O.

ALVARO MUTIS "Summa-De Maqroll -El Gaviero

Escribir una nota a propósito de la obra poética de Alvaro Mutis (n. en Bogotá en 1923), recogida en la edición de Barral que contiene los volúmenes publicados por el autor desde 1947 hasta 1970, es, a primera vista, un propósito pedante, pues aparte del notable estudio que J. G. Cobo Borda le consagra en la revista "Eco" (Bogotá 1972), están las excelentes notas de Ramón Xirau ("Plural", N° 23, julio de 1972) y Octavio Paz ("Puertas al Campo", Ediciones U.N.A.M., 1967), trabajos de interpretación equilibrados, analíticos y, sobre todo, reveladores. ¿Qué decir, pues, esta vez ante la poética de Mutis si, como hemos afirmado, nos preceden apreciaciones tan ambiciosas como serias?

En primer término, advertimos en Mutis la imponente interioridad de su elaboración, su asombrosa variedad y, como algo decisivo, un virtuosismo que lo lleva a ser o a constituirse en un poeta de excepción. La excepcionalidad está presente en aquellos poetas capaces de crear obras, por decirlo así, llenas de plenitud y no solamente de buenos o mejores versos, de buenas o mejores intenciones, sino poseedoras de esa suficiencia propia de los textos que llegan a ser universos de creación, acerca de los cuales uno se da a pensar que no hubiesen podido ser concebidos de modo diferente. Desde este aspecto Mutis revela —guardadas las distancias, claro está, y la singularidad de cada autor— su parentesco con quienes a su estilo y semejanza, nos han legado trabajos tan radiantes como inconfundibles.

Baudelaire, por caso, es de los felices autores de una obra de tal estirpe, donde cada texto, cada línea, parece, al mismo tiempo que

acoplado al todo, poseer un secreto mecanismo que sugiere, recrea, llamando poderosamente la atención.

En términos de Octavio Paz existe en Mutis amor por la palabra y desesperación ante ella, gusto del lujo, gusto por lo esencial, orden y belleza, señales en su opinión delatadoras de la presencia de un poeta en el sentido más auténtico del vocablo.

Nosotros agregaríamos el haber percibido en Mutis, como en toda alta poética, esta trabazón con lo grave que es señal inequívoca de un arte de la meditación y de un arraigado limo religioso. La poesía de Alvaro Mutis, al dar cuenta del polvo, al nombrarlo y registrarlo —empeño suyo frente a lo mudable y perecedero— acoge asimismo lo volátil e impalpable, nos conduce serenamente a la contemplación de la desgracia, el dolor, el fracaso... penetrando en cada atmósfera con la seguridad de quien ha vivido contemplativa y también riesgosamente su oficio, lleno de la sabiduría que permite conocer el por qué y el para qué de la Poesía.

Prueba del poder que advertimos en esta poética y de la visión magnífica de quien, al tiempo que hundido y perteneciente a los trópicos, ensancha su sensibilidad hasta dar con el mundo y con el mundo de los otros, lo es uno de los textos más conmovedores del libro: el "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust", transcribiendo para nuestros lectores fragmento del mismo:

... Tiendes tus manos al seco vacío del mundo
rasgas la piel de tu garganta,
saltan tus dulces ojos de otros días
y por última vez tu pecho se alza
en un violento esfuerzo por liberarse
del peso de la losa que te espera.

T. T.

GEORGE OPPEN: / Collected Poems (Fulcrum Press).

El "caso" de George Oppen es uno de los más singulares de la poesía norteamericana del presente siglo. Nacido en 1908, publica su primer volumen de poemas *Discrete Series*, en 1934 con una introducción de Ezra Pound, bajo el sello "Objetivist Press". Dirigida por Pound, W. C. Williams y Louis Zukofsky, la "Objetivist Press" era la editorial del movimiento Objetivista, del cual Oppen fue uno de sus animadores más entusiastas. Los postulados del Objetivismo, según otro

de sus integrantes, Carl Rakossi, eran: "Presentar los objetos en su realidad más esencial y hacer de cada poema un objeto... queriendo decir, obviamente, lo opuesto al sujeto: en otras palabras, lo opuesto a todas las formas de vaguedad personal". Es claro que tales apreciaciones se basan en anteriores experiencias de Pound ("Language is made out of concrete things") y Williams ("no ideas/but in things"). El mismo Oppen reconocía, asimismo, su deuda con los poetas del modernismo anglosajón: "El poema que se había transformado en retórica de la exageración y la inflación, fue para los modernistas un ejercicio de exactitud, una prueba de honestidad".

A pesar del reconocimiento y participación de Pound y Williams, las investigaciones objetivistas, por lo demás desarrollo y superación de las proposiciones del imaginismo, no tuvieron mayor acogida por los críticos y poetas de la década del 30, preocupados en estudiar, cuando no imitar, la poesía escrita por Auden y su grupo, al otro lado del Atlántico. Ante esta situación de rechazo y desconocimiento, varios de los poetas incluidos en la *Objetivist Anthology* de Louis Zukofsky, dejaron de publicar durante cierto tiempo. Oppen, por su parte, guarda un cerrado mutismo, violado, en contadas oportunidades, por su aparición en pequeñas revistas y periódicos.

El segundo libro de Oppen, *The Materials*, aparece en 1962, es decir, casi treinta años después de la aparición de *Discrete Series*. Su tercer volumen *This is Wich* es de 1965; *Of Being Numerous*, quizás el más hermoso de sus libros hasta la fecha, se publica en 1968 y obtiene el premio Pulitzer al año siguiente. Su última colección, *Seascape: Needle's Eye*, es de 1972.

Discrete Series es un volumen de treinta y una páginas que incluye igual número de poemas, breves en su totalidad. Las concepciones de Oppen acerca de la imagen poética son desarrolladas con gran lucidez en poemas como "Photo of civil war..." (1). Se trata de una imagen precisa, fotográfica, independiente de los sentimientos del autor y apoyada en un lenguaje eminentemente sustantivo. En su mayoría, son imágenes urbanas y cotidianas: edificios, automóviles, puertos, anuncios de neón, etc. El objeto de la poesía de Oppen es el mundo de cosas, inmediato, que lo rodea: "la cosa encontrada, vista diariamente, cuyo significado se ha convertido en el significado y color de nuestras vidas".

- 1) Fotografía de la guerra civil:
El pasto cerca de los lentes;
Un hombre en el campo
Con sombrero de copa. Luz diurna
El cañón de ese día
En nuestros parques.

En todos los textos es notable la constante preocupación formal: una forma difícil, de extrema economía verbal, en donde la "contextura" de que habla Ransom (detalles y atributos independientes que enriquecen el argumento) casi no existe. Las palabras conforman un complejo y perfecto equilibrio en el cual la adjetivación es muy reducida. El texto se convierte en una especie de "traslación lingüística" del objeto. Así, la imagen de Oppen supera ampliamente la "afectación y el narcisismo" de las últimas producciones imaginistas; los contenidos verbales están colocados estratégicamente con el propósito de lograr la vitalidad y el dinamismo ausentes en los textos imaginistas de Amy Lowell y otros: "Un cerrojo / En la armazón / Del edificio- / Un barco / Apoya / Su inmensa quilla / Tritura / Una piedra / Bajo cinco metros / De agua / De puerto- / La fibra de este árbol / Es madera viva / Corriendo / Hacia / Ramas y hojas / En el aire". (*Discrete Series*).

En 1965, Oppen publica su tercer libro de poemas, *This in Wich* y, en 1968, *Of Being Numerous*, su colección que más nos impresiona. En éste se acentúa el alejamiento del poeta de sujetos absolutamente "objetivos"; vuelve los ojos hacia sus semejantes, a través de los cuales pretende una identificación definitiva: el encuentro del "yo" consigo mismo, que la reflexión sobre el mundo de las cosas no le ha proporcionado: "Obsesionado, perplejo / Por el naufragio / De la individualidad / Optamos por la anternativa / De ser numerosos". El discurso se vuelve a ratos conmovedor al recordar situaciones con las cuales se identificó y pretendió conocerse: "Recuerdas cuando fuimos a ese viejo pueblo y nos sentamos en la arruinada ventana y tratamos de imaginar que pertenecíamos a esos tiempos. Ha muerto y no ha muerto; la tierra habla y la salamandra habla, la Primavera llega y lo oscurece". *Of Being Numerous* conserva la economía, el pudor ante las palabras característico de Oppen; con el mismo rigor formal aborda temas más trascendentales y decisivos. A lo largo de su 40 estancias el poema que le da nombre al libro, repite con insistencia la imagen del naufragio del ser ante las cosas, pero lo que en principio sólo hallaba respuesta (Schoenhauer, Nietzsche) en el mundo de la forma y el arte, lo encuentra ahora en la armonía con el otro. El arte ya no debe ser hermético, sino facilitar esta comunión con los recursos de su poder esclarecedor: "Claridad / En el sentido de *transparencia* / No creo que muchas cosas tengan explicación / Claridad en el sentido de silencio"

Digna de mejor suerte esta poesía casi desconocida, realizada "por la vía más difícil, evitando fáciles efectos y confortables epifanías", como señalaba Michael Hamburger al reseñar estos *Collected Poems* que lo sabemos, tendrán que esperar otros treinta años hasta que un editor no demasiado comercial se anime a publicarlos en nuestra lengua.

A. O.

textos y autores

La versión de los poemas *En Medio del Camino* y *Confidencias del Itabirano* se debe a Ramiro de Casasbellas y apareció en las ediciones de *Poesía Buenos Aires*, en 1958. Los poemas *Tierras y Ventanas* fueron traducidos para esta edición por Rodolfo Alonso. El resto del material que integra nuestro homenaje a Drummond de Andrade fue traducido por el poeta venezolano Jorge Nunes especialmente para este número.

La versión del *Poema* de Rainer María Rilke débese a Rodolfo E. Modern, poeta y ensayista argentino, especialista en literaturas germánicas, quien nos la confió para su publicación.

El poema *Noche*, del francés Philippe Jacottet, fue traducido por nuestro colaborador Rafael Angel Insausti.

Los textos poéticos de Juan Calzadilla y José Barroeta (véase nuestro número doble 6-7: "Poesía Joven de Venezuela"), fueron cedidos por sus autores para nuestra revista.

PABLO NERUDA
(1904 - 1973)

Acudí al fondo de ella, sumergiéndome
cada tarde en sus aguas, agarrando impalpables
estímulos, gaviotas de un mar abandonado,
hasta cerrar los ojos y naufragar en medio
de mi propia substancia.



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
DIRECCION DE CULTURA

<i>Rector</i>	ANIBAL JOSE RUEDA
<i>Vice-Rector Académico</i>	LUIS CARRILLO
<i>Vice-Rector Administrativo</i>	LUIS DELGADO FILARDO
<i>Secretario</i>	EZEQUIEL VIVAS TERAN
<i>Director de Cultura</i>	GABRIEL DE SANTIS
<i>Departamento de Literatura</i>	TEOFILO TORTOLERO

Canje: Poesía — Los Sauces — Calle 132 A No. 98-3
Valencia — Venezuela

HOMENAJE A HUMBERTO DIAZ CASANUEVA

POETAS DEL BLACK MOUNTAIN COLLEGE

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

LUDOVICO SILVA

YVES BONNEFOY

W. B. YEATS

JUAN SANCHEZ PELAEZ

ALFREDO SILVA ESTRADA

W. H. AUDEN

PIERRE JEAN JOUVE