Manuel Bandeira: el poeta de los alumbramientos*

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho nació en Recife, Pernambuco, el 19 de abril de 1886. Realizó en Río de Janeiro sus estudios secundarios y en San Pablo inició el curso de ingeniería. Sin embargo, en 1904 debió abandonarlo. La fragilidad de su salud no sólo le impuso esa interrupción que habría de ser definitiva, sino que lo obligó a un largo y penoso peregrinaje en busca de un clima acorde con su organismo endeble. Así fue como llegó a Suiza. En el sanatorio de Clavadel conoció a Paul Eluard y ahondó resueltamente su relación con la literatura.

Hasta la madurez, su vida fue un cauteloso resguardarse de excesos y recaídas, de riesgos y enfermedades. En ese demorado período de retraimiento, la poesía y el estudio fueron todo para Bandeira.

En 1925 se vincula al periodismo. Durante una década ese contacto será esporádico, sujeto —todavía— a los vaivenes de su salud. A partir de 1935, definitivamente superada la agotadora convalecencia, Bandeira inicia una actividad profesional regular. Así fue como se convirtió en inspector federal de enseñanza. Un año más tarde, su cincuentenario fue conmemorado con una importante publicación —*Homenagem a Manuel Bandeira*—, en la que colaboraron los principales escritores del país. Cabe decir, en este sentido, que Bandeira gozó siempre de la estima de sus contemporáneos y de la amistad de algunos de los hombres más entrañables del país, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado y Joao Guimaraes Rosa.

En 1938 se inició como docente en el Colegio Pedro II, del cual fuera alumno cuando adolescente y adonde volvía ahora como profesor de literatura. En el 40 se incorporó a la *Academia Brasileira de Letras* y tres años después a la Universidad de Brasil, como titular de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana. Con este cargo se jubiló en 1956. Durante el dilatado ciclo de actividad profesoral en nada mermó su dedicación al periodismo y fue asimismo fecunda y valiosa su producción en el campo de la crítica y la historia literaria, la traducción y la polémica cultural.

•

* Los poderes del poeta. Poesía y sociedad en el Brasil del siglo XX, *reúne ocho estudios del escritor argentino Santiago Kovadloff.*

Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Cecilia Meireles, Murilo Mendes, José Ferreira Gullar y Joao Cabral de Melo Neto son, en este libro hasta hoy inédito, objeto de minucioso y cálido examen, tanto en su condición específica de autores cuanto en su papel de vigorosos emergentes de las alternativas por las que atraviesa la cultura del Brasil contemporáneo.

Los ocho estudios que conforman Los poderes del poeta *aparecerán en* Cuadernos Hispanoamericanos *a partir de este número y en forma sucesiva. Para iniciar la publicación, Santiago Kovadloff nos ha propuesto el trabajo que dedicó a Manuel Bandeira, de cuya muerte se cumplen, este año, dos décadas. (La Redacción).*

Amplia y justamente reconocido en su patria y divulgado en varias de las lenguas que más amó, Manuel Bandeira fue, sin duda, el padre de la poesía brasileña del siglo XX. El día que la muerte lo sorprendió, su obra estaba cumplida. Era el 13 de septiembre de 1968 y tenía 82 años de edad.

Es en la música donde yo lograría expresarme completamente. Tomar un tema y trabajarlo en variaciones o, como ocurre con la sonata, tomar dos temas y confrontarlos, enfrentarlos, hacerlos combatir, herirse, destrozarse hasta darle la victoria a uno o, por el contrario, apaciguarlos en un entendimiento que sea todo reposo.

La confesión es de Manuel Bandeira. En ella ya no hay rastros del poeta simbolista; mucho menos del parnasiano que fue alguna vez. Es, en cambio, la palabra de un hombre que ha hecho de la tensión el eje de su literatura. La palabra de un poeta moderno; de alguien que, en consecuencia, no crea ni con ideas ni con sentimientos sino con vocablos, como aconsejaba Mallarmé.

¿Desdén por la verdad? ¿Negación de lo sensible? Nada de eso. Simplemente, conciencia artística, plena madurez intelectual. Claro discernimiento entre lo real y lo verosímil que le hubiera permitido respaldar los sentenciosos versos de Pessoa: «El poeta es un fingidor / Finge tan profundamente / Que hasta finge que es dolor / El dolor que de veras siente.»

La simulación, en arte, no es otra cosa que perspectiva laboral. Sin ella no hay creación plausible. La despersonalización que exigía Eliot del artista no es sino distancia crítica del propio núcleo biográfico. Cuando Bandeira pudo establecerla se convirtió en uno de los mejores poetas sudamericanos.

Mi propia experiencia me permitió verificar que el esfuerzo consciente no me deparaba otra cosa que insatisfacción, mientras que lo que me venía del subconsciente, en una especie de trance o de alumbramiento, tenía al menos la virtud de aliviarme de mis angustias. Lejos de sentirme humillado, me regocijaba como si de repente hubiese caído en un estado de gracia... A partir de *Libertinagem* me resigné a ser poeta cuando Dios lo mande.

Bandeira habla ahora de la génesis del poema. *Libertinagem* (Libertinaje) es un libro del año 30. Lo preceden *A Cinza das Horas* (La ceniza de las horas) (1917), *Carnaval* (1919) y *Ritmo Dissoluto* (1924). ¿Meros frutos del «esfuerzo consciente»? No conviene ser rotundo. En *Ritmo Dissoluto* las premisas estéticas que orientaron el texto de 1917 ya están prácticamente disueltas. *A Cinza das Horas,* por otra parte, no es un ortodoxo ejemplo de simbolismo. João Ribeiro celebraba, por entonces, la aparición de la obra en los términos que siguen: «Se trata, en este momento, de un gran libro. De tal modo nos habían estropeado el gusto con el abuso de las convenciones, de los artificios y de las nigromancias más esdrújulas, que esta vuelta a la simplicidad y a lo natural es una reparación consoladora y saludable. Saliendo de aquel despliegue atronador de luces multicolores, de linternas niponas, recuperamos, con el poeta, la amena frescura de las sombras».

¿Productos del «esfuerzo consciente» o arquetipos de «lo natural»? No lo neguemos: han pasado sesenta años desde que João Ribeiro se pronunciara. Ni qué decir que los criterios han cambiado. Incluso los del propio Bandeira. Reconozcamos, al menos, que

del 17 al 24 preponderaron en el poeta nociones literarias que sin serlo todo fueron determinantes de una cosmovisión hondamente marcada por el sentimentalismo, el melancólico autoanálisis y la sutil retórica de la intimidad.

Es en este sentido que debe considerarse al año 30 como el de la extinción, en Manuel Bandeira, del voluntarismo literario. La palabra insuficiente, a partir de entonces, no será otra que la que llega al poeta, de modo exclusivo, desde la zona lógica de su sensibilidad. Resultado de una labor marcadamente artesanal al servicio de una romántica imagen del Yo y el mundo, Bandeira terminó viendo en ella el paradigma de una concepción enajenada de la poesía.

No se trata, es obvio, de negar el trabajo, la depuración laboriosa del estilo, sino de supeditarlos al reconocimiento de una primera instancia más radical. Antes de la literatura como *tarea* está la oscura propuesta que el lenguaje le hace al poeta bajo la forma de un repentino alumbramiento. El poema nace del trabajo cuando el trabajo es estimulado por una palabra que sorprende a la conciencia, la cautiva y la incita, como un detonante, a la aventura expresiva.

Allá por el 22, se acusó a los modernistas brasileños de sustituir, en la creación, el orden intelectual por el subconsciente. Ese riesgo sin duda existía y sobre sus limitaciones llamaba la atención Mario de Andrade cuando señalaba el peligro de resbalar, con él, hacia el hermetismo. Pero como puntualmente aclara Temístocles Linhares [1] «ese reemplazo no se procesaba exactamente en el plano de la creación. En éste siempre hay un esfuerzo de voluntad, al contrario de lo que sucede con el subconsciente. En verdad, es la inspiración la que brota del subconsciente y no la creación».

El modernismo brasileño, al que Bandeira habría de incorporarse con entusiasmo, no basa sus propuestas en el desdén por lo intelectual sino en la lucha frontal con un intelectualismo amanerado y anacrónico. Sus ideas expresan la saturación de un temperamento que anhela conciliar lenguaje y experiencia desde una perspectiva igualmente equidistante del alma romántica y del andamiaje verbal del parnasianismo. Así lo dirá Manuel Bandeira en su *Poética:*

> Estoy harto del lirismo comedido
> del lirismo bien educado
> del lirismo empleado público con registro de horas expediente protocolo y expresiones de aprecio al sr. director
>
> Estoy harto del lirismo que se detiene para ir a averiguar al diccionario el cuño vernáculo de un vocablo
>
> Abajo los puristas
>
> Todas las palabras sobre todo los barbarismos universales
> Todas las construcciones sobre todo las sintaxis de excepción
> Todos los ritmos sobre todo los innumerables
>
> Estoy harto del lirismo azucarado

[1] *Temístocles Linhares:* Diálogos sobre a Poesía Brasileira, *Ed. Melhoramentos, pág. 189, São Paulo, Brasil, 1976.*

político
raquítico
sifilítico
de todo lirismo que capitula ante todo lo que no sea él mismo

Por lo demás no es lirismo
Contabilidad será tabla de cosenos secretario del amante ejemplar con cien modelos de cartas y las distintas maneras de agradar a las mujeres etc.

Lo que yo quiero es el lirismo de los locos
el lirismo de los borrachos
el lirismo difícil y punzante de los borrachos
el lirismo de los clowns de Shakespeare

—No quiero saber más nada del lirismo que no es liberación.

Libertinagem [2]

Al igual que Mario de Andrade, Bandeira proponía para esa época «trabajar los brasileñismos hasta darle foro al lenguaje literario». No se trataba, de más está decirlo, de alentar el folklore poético sino de extraer el máximo caudal de posibilidades expresivas del lenguaje oral. Quebrantadas las rígidas fronteras entre prosa y verso, infinidad de recursos rítmicos, hasta entonces inéditos, atrajeron el interés creciente de los partidarios de las nuevas ideas. El léxico de excepción, aristocratizante y lujoso, se convirtió muy pronto en patrimonio de voces anacrónicas; el repudio de la vida cotidiana como fuente de emociones literarias significativas, en franco ahistoricismo.

Bandeira estará entre los primeros escritores que logran trazar un sólido perfil lírico del hombre del Brasil contemporáneo. Maestro de maestros, así lo reconocieron muy pronto las figuras centrales del movimiento formalizado en San Pablo en febrero de 1922. Desde este punto de vista cabe reconocer que *Libertagem* termina de afianzar la poesía de Bandeira en un terreno por el que ya incursionan, si bien vacilantemente, sus libros anteriores. Ese terreno tiene su médula en una concepción renovadora del tiempo, en la que el presente gana una dimensión significativa que hasta allí le fuera negada.

En 1917, como quedó dicho, apareció *A Cinza das Horas.* Doscientos ejemplares que el poeta hizo imprimir a los 31 años de edad. El *leitmotiv* de la obra es el culto a la tristeza, la resignación ante la muerte y el fervoroso recuerdo de un pasado cuya riqueza y sentido opone el escritor a la tediosa monotonía de su presente. Soslayemos por un momento el innegable empleo, en el libro, de certeros recursos expresivos resultantes, en su mayoría, de la renuncia a la exhuberancia aconsejada por el parnasianismo. Concentrémonos, más bien, en la intención de la obra.

No hay allí instancia más capciosa, frustrante y precaria que el presente: «Niño, / Fui, con los demás, feliz. / Después, vino el mal destino / Y lo que quiso hizo de mí (...) Y de esas horas ardientes / Quedó esta ceniza fría [3] (...) Cierra mi libro, si por

[2] *La traducción de este poema, así como la de los restantes que aparecen en este ensayo, me pertenece.*
[3] *Del poema* Epígrafe *e incluido en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *Editora do Autor, pág. 9, Río de Janeiro, 1961.*

ahora / No tienes motivo alguno de llanto. (...) Hago versos como quien muere [4] (...) Amor - llama, y, después, humo [5], Sabed que mi alegría / Llora abismada en el luto / De mis desesperanzas [7] (...) Todo lo que veo / Tiene un tinte crepuscular [8] (...) Siento que mi vida no tiene fin ni objeto [9] (...) La vida es vana como la sombra que pasa [10].

Los versos transcriptos son muy ilustrativos. En ellos, el presente se recorta como una dimensión inexpresiva de lo real. Es el espacio del fracaso y el desencanto; del dolor y del absurdo. En contraste con él, el pasado resalta, claramente, como el ámbito de lo reparador. La intensa evocación de la infancia cumplida por Bandeira permite comprender que ambas instancias del tiempo —el ayer y el hoy— son contrapuestas de modo tajante por el poeta, de conformidad con un criterio clásico en la historia de la lírica occidental. Con la marcada idealización del pasado contrasta la denigrante visión del presente. La poesía, a su vez, es fruto de un sufrimiento sin remedio. El poeta escribe como si muriera, de modo que la actualidad no es otra cosa que el marco de una agonía incesante. El único consuelo que parece brindar esta atmósfera de frustración irreductible es su eventual transfiguración en una forma bella, en arte, por obra de la inspiración y el trabajo. Pero la creación no resulta, en *A Cinza das Horas,* homologable a lo venturoso. Sólo Dios —la intemporalidad, lo eterno— es fuente de alegría. El futuro, a su turno, entraña los objetos y los seres anhelados por el sueño y el deseo. Pero es tal la perfección que revisten —especialmente las mujeres, dotadas de apabullante hermosura—, que alcanzarlas se hace imposible, razón por la cual el poeta debe consolarse acariciándolas en verso: «A tu cuerpo claro y perfecto, / A tu cuerpo de maravilla, / Quiero posserlo en el lecho / Estrecho de la redondilla...» [11]

A medio camino entre un pasado cuyos esplendores ya no puede recuperar y un futuro conformado por delicias inaprehensibles, Bandeira no tiene más remedio que sostenerse en una visión agónica del presente, de la que ni siquiera la muerte constituye una liberación venturosa: «Oigo a la muerte llamarme y ese apelo me aterra» [12]. En tales circunstancias, no le queda otra alternativa que resignarse al dolor, víctima —como es— de un profundo inmovilismo histórico: «Encierra en ti tu tristeza entera. / Y pide humildemente a Dios que la convierta / En tu dulce y constante compañera. [13]

A partir de *Carnaval,* libro del año 19, la creciente vigencia de las inquietudes modernistas demostrará que Bandeira pudo ir liberándose de esa concepción estática, paralizante, de la actualidad. Y a medida que ello ocurre, su verso no sólo va ganando flexibilidad rítmica y desechando más y más el gastado repertorio de las argucias parna-

[4] *Del poema* Desencanto, ob. cit., *pág. 10.*
[5] *Del poema* Chama e Fumo *(Llama y humo),* idem, *pág. 12.*
[6] *Del poema* A Canção de María *(La canción de María),* idem, *pág. 13.*
[7] *Del poema* Carta de meu Avô *(Cartas de mi abuelo),* idem, *pág. 15.*
[8] *Del poema* Desalento *(Desaliento),* idem, *pág. 20.*
[9] *Del poema* Desesperança *(Desesperanza),* idem, *pág. 22.*
[10] *Del poema* Renúncia, idem, *pág. 23.*
[11] *Del poema* Poemeto Erótico, idem, *pág. 17.*
[12] *Del poema* Desesperança, idem, *pág. 22.*
[13] *Del poema* Renúncia, idem, *pág. 23.*

sianas, sino que, esencialmente, pasa a extraer sus nuevas propuestas tonales, temáticas y léxicas, del portugués hablado.

Esta valoración del lenguaje oral, esta apertura a lo coloquial, no dejan lugar a engaño: son indicios, sino pruebas, de la progresiva reconciliación de Manuel Bandeira con el presente; reflejo de su ruptura con el intimismo asfixiante, con la soberbia de un narcisismo que se complace en la melancolía y un concepto del hombre incapaz de ver en lo polifacético y el cambio los rasgos distintivos de la identidad.

Mediante tales alteraciones de su curso literario, Bandeira contribuyó, además, a cerrar la brecha abierta, en la poesía brasileña, entre expresión poética y narrativa en prosa; brecha salvada, desde la orilla de la ficción y hacía ya bastante, por el laborioso Machado de Assis.

Como visión del mundo, *A Cinza das Horas* era un camino sin porvenir. Basado como está en la terca negación de toda posible modificación del Yo, despersonaliza el presente hasta un punto en que a la misma poesía, si quiere ser coherente, no le cabría sino enmudecer.

Pero la conciencia de esta inviabilidad no le hubiera bastado a Bandeira para provocar la transfiguración por la que atraviesa como poeta. Con su primer libro, agotó la exploración de los recursos verosímiles de su veta más romántica. Un paso más allá de *A Cinza das Horas* si no estaba el silencio, estaba la retórica. Había que hacerse a un costado, cuando no dar un salto. Este salto lo consumó el poeta con su *Carnaval,* obra que lo sustrajo, en considerable medida, al universo temático del aún agonizante siglo XIX. El XX se desplegó entonces, frente a sus ojos pasmados, en la plenitud de su riqueza. La fecundidad lírica de tanta diversidad fue, precisamente, el primer gran descubrimiento contemporáneo de Manuel Bandeira. Es así como reconoce que la poesía está en todo; «tanto en los amores, como en las chinelas, tanto en las cosas lógicas como en las disparatadas» [14]. El sarcasmo crecerá en *Carnaval* en desmedro de la melancolía. Las pasiones contrastantes desplazarán a la pena monocorde, y el júbilo, curiosamente asociado en el pasado a la renuncia y la resignación, estará emparentado ahora al goce sensual.

Ya el título del nuevo libro condensa la entusiasta apología de un desborde. *Carnaval* es delirio y desenfreno; es derroche y solidaria desmesura; *Carnaval* es una fiesta y en ella el poeta celebra su irrupción en la temporalidad.

> Si te preguntan: ¿qué más quieres,
> además de versos y mujeres?...
> —¡Vinos!... ¡el vino que es mi punto flaco...
> ¡Salve Baço!
>
> *Bacanal* [15]

Bandeira inicia así la ruptura con el Yo configurado a base de contenidos fijos, incambiables, y ofrece, entonces, la palabra al *Yo relacional,* fruto de la interacción con su contexto. El presente pasará, de tal modo, a constituirse, poco a poco, en la dimensión del ser porque el ser consistirá, de aquí en más, en la pluralidad significativa del Yo.

[14] *Citado por Bella Josef en «Manuel Bandeira» en* Poetas do Modernismo, *vol. II. Editado por el Instituto Nacional do Livro, pág. 58, Brasilia, 1972.*

[15] *Del original portugués incluido en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 27.*

Donde mejor podemos percatarnos de estas mudanzas es en los contrastes rítmicos y argumentales que se suceden en la obra en un juego incesante de confrontaciones, de vertiginosos altibajos, mediante los que Bandeira pareciera querer rebelarse contra la severa unidad tonal de *A Cinza das Horas.* Hay en *Carnaval* una significativa alternancia en el abordaje de los temas y en los temas mismos, cuyas variables son el lirismo finisecular por un lado, y la exploración de intención vanguardista, por el otro. De modo que si en parte sigue diciéndonos:

¡Insensato aquel que busca
el amor en la furia dionisíaca!
(...)
Mi alma lírica de amante
despedazada en sollozos,
mi alma ingenua, extravagante,
aspira (...)
¡No a las alegrías impuras,
sino a las rosas simbólicas
de tus ardientes ternuras,
grandes, místicas, melancólicas!

Pierrot Místico [16]

no vacilará en sostener, al mismo tiempo, lo contrario:

¡No puedo creer que se conciba
del amor sino el goce físico!
¡Mi amante murió borracho,
mi marido murió tísico!

Vulgívaga [17]

ni en aceptarse como protagonista de anhelos divergentes...

Mi carne complicada
acecha en voluptuoso ardid,
a quien tenga el alma sutil.
¡Decadente, degenerada!

Pierrotte [18]

ni en reconocer que se han derruido las premisas de su credo sentimental:

Yo quise un día, como Schumann, componer
un carnaval todo subjetivo:
un carnaval cuyo solo motivo
fuese mi propio ser interior...

Epílogo [19]

Ese «ser interior» es ahora un huracán desatado. *Carnaval* es el muestrario de una crisis ética y estética que no pretende sino plasmarse en toda su intensidad. Más que una síntesis, como ocurre en *A Cinza das Horas,* lo que esta vez se busca es el desplie-

[16] *Del original portugués incluido en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 34.*
[17] Idem, *pág. 30.*
[18] Idem, *pág. 36.*
[19] Idem, *pág. 42.*

gue exhaustivo de una contradicción ya irreductible. *Ritmo Dissoluto,* obra de 1924, prolonga este propósito, y procura, a la vez, extraer de allí, a manera de conclusión, algunas consecuencias finales.

Tales consecuencias pueden resumirse en una evidencia central: la desarticulación definitiva de las premisas parnasianas y simbolistas en el verso de Bandeira. El título del libro no podía ser más apropiado. Pero la disolución a la que alude se cumple, primordialmente, en lo estilístico y ya no en lo argumental —como ocurre, en cambio, en *Carnaval,* donde rima y metrificación juegan todavía un rol preponderante. No quiero, con esto, establecer un corte disociativo entre fondo y forma. De hecho, las indagaciones verbales de *Ritmo Dissoluto* se efectúan ahora en aguas de un repertorio temático no menos novedoso. Bandeira rompe aún más con el ensimismamiento y como si hubiera oído el consejo whitmaniano, ha permitido que se limpien sus ojos y ha comenzado a acostumbrarse *al resplandor de la luz* que emana de cuanto lo rodea.

El poeta caracterizó alguna vez a *Ritmo Dissoluto* como un texto de transición, seguramente porque en él no aparecen todavía afianzados los criterios modernistas. Sin embargo, es indudable que tales criterios ya han conquistado su espíritu y pugnan por alcanzar la palabra.

Una primera prueba la tenemos en el hecho de que el presente, en esta obra, ya no constituya el ámbito temporal de valores ásperamente enfrentados —por ejemplo, lo espiritual y lo carnal, o el júbilo y la melancolía, como sucede en *Carnaval*—, sino el espacio iluminador de matices afectivos antes ignorados y donde las gamas tonales importan más que las confrontaciones virulentas.

Es decir que comienza a operarse un enriquecimiento psicológico del lenguaje, una flexibilización de los recursos elocutivos, a consecuencia de los cuales las modulaciones extremas y las estructuras rítmicas rígidamente pautadas irán cediendo, desmoronándose, en favor de cadencias fluidas y emparentadas con las de la prosa.

Una segunda prueba nos la brinda la inferencia derivada de lo que acabo de decir: la aproximación de Bandeira a la prosa y al lenguaje oral implica el descubrimiento fecundo de posibilidades líricas inherentes a la vida cotidiana, o sea a la actualidad.

Sin embargo, todo este abanico de trastocamientos, alteraciones, disloques y reordenamientos, no se produce aquí sino de manera tentativa. Y ello no porque aún tengan vigencia las viejas nociones parnasianas, sino porque las propuestas del presente carecen, todavía, de una configuración madura. Esto permite situar a *Ritmo Dissoluto* en un punto singular de ese mapa literario que a lo largo de cincuenta años de actividad trazó Manuel Bandeira: ya no se trata de un libro que, como el anterior, atestigüe la dura pugna con lo tradicional, sino de una propuesta que aún no efectúa de modo convincente la entrega de sus recursos recién adquiridos. *Ritmo Dissoluto,* en suma, es indicio de una tensión extenuada, de un proceso cercano a su desenlace más que la cristalización convincente de nuevas adquisiciones expresivas.

Al respecto, escribió Adolfo Casais Monteiro: «En esta obra el parnasiano quebró definitivamente su instrumento de cuerdas de bronce. Lo que resta en sus manos ya no es un instrumento, sino sólo los pedazos con los que habrá de construir uno nuevo. Ningún otro libro nos puede elucidar mejor qué vacía de sentido es la creencia en las

virtudes de cualquier renovación que afecte apenas la forma. En *Ritmo Dissoluto* muchas son las poesías sin ritmo de especie alguna; más que ritmo, entonces, ritmo disoluto. La mayoría de ellas oscila entre la notación sucesiva de impresiones atomizadas unas de otras y la repetición de ciertos temas ya cansados en que la nota melancólica se entrelaza con la de la voluptuosidad pero sin convicción».

El texto siguiente, *Libertinagem,* es, en esencia, un libro de integraciones. La temática del intimismo ha quedado atrás; el abordaje de lo cotidiano no reviste ya ese carácter marcadamente experimental que denunciaba con excesiva estridencia la búsqueda de nuevas opciones estéticas. En 1930, cuando lo publica, Manuel Bandeira es un hombre de 42 años. Su palabra ya ha alcanzado la contemporaneidad ávidamente buscada en *O Ritmo Dissoluto.* El poeta ha aprendido, mejor que nadie, a escuchar «el susurro sinfónico de la vida civil». Bandeira, abierto a su contorno, ha descubierto la ciudad, escenario primordial de la cultura de su tiempo. Y en la vida de la ciudad, su propio mundo interno. Sabe, por fin, que el alma de un hombre son las relaciones que establece. Y su lenguaje se vuelca hacia afuera en busca de intimidad.

Juan Dulzón, changador de feria, vivía en una casilla sin número del morro de
Babilonia
Una noche entró al bar Veinte de Noviembre
Bebió
Cantó
Bailó
Después se tiró al lago Rodrigo de Freitas y murió ahogado

Poema sacado de una noticia periodística [20]

La valoración artística de los aspectos ilógicos del pensamiento debe entenderse, en Bandeira, como apertura plena al mundo de la contradicción, las tensiones antitéticas y el universo del conflicto. El escritor se ha desplazado. Su sitio ya no es el del idealismo por oposición al materialismo *(Cinza das Horas),* ni el del frenesí báquico por oposición a la bucólica placidez *(Carnaval).* Su sitio, ahora, es el punto de convergencia de las fuerzas antagónicas: el exacto lugar donde confluyen luz y sombra.

Aquel cactus recordaba los desesperados gestos de la escultura:
Laocoonte acorralado por las serpientes,
Hugolino y los hijos hambrientos.
Evocaba también el seco nordeste, palmeras, suelo árido...
Era enorme aún para esta tierra de grandezas excepcionales.

Un día, un huracán furibundo lo arrancó de cuajo.
El cactus cayó en mitad de la calle,
rompió las cercas de las casas,
impidió el tránsito de tranvías, automóviles, carros,
arrancó los cables eléctricos y durante veinticuatro
horas
privó a la ciudad de iluminación y energía:
era bello, áspero, intratable.

El cactus [21]

[20] Idem, *pág. 79.*
[21] Idem, *pág. 69.*

El presente ya no constituye una denigración de la identidad. Inmovilidad y fracaso dejan de estar asociados a él. Su núcleo significativo, desde *Libertinagem* en adelante, será otro totalmente: constituirá el espacio de la vida posible. El tono de sus versos provendrá del ritmo y del vocabulario que puebla las calles de las ciudades. No es otro el «susurro sinfónico» que lo deleita y lo incita a trabajar. El poeta discierne su contemporaneidad. Se instala en ella. Explora con avidez sus posibilidades metafóricas. Ya sabe qué significa crear una poesía nacional. Ni la estúpida dependencia de las estéticas metropolitanas ni la soberbia hueca del tropicalismo verbal. La poesía del Brasil no puede ser sino la del hombre latinoamericano. Un hombre empeñado en hacerse un espacio y un tiempo; un obrero laborioso y sufrido de su identidad histórica.

1930 señala, en Bandeira, la concreción de un cambio sustancial en lo que atañe al concepto de trabajo. El poema deja de ser, de allí en más, producto de una decisión cuyo centro es la voluntad del sujeto consciente. El poema —afirmará ahora el escritor— llega a la percepción plena bajo la forma de una propuesta que no nace en ella sino que ella recoge y elabora. De tal modo se redefinen la noción de subjetividad y la idea de creación. La condición de posibilidad del poema es desplazada, así, al lenguaje que recibe la conciencia desde el lenguaje que elabora la conciencia. La construcción del texto pasará a ser, de tal modo, instancia segunda. Ciertamente indispensable pero segunda. «Para Bandeira —anota Bella Josef— lo no-racional sería la posibilidad de exploración del yo, más allá de las fronteras del subjetivismo romántico». [22]

Justamente, la incorporación plena del presente al universo del discurso estético y, a la inversa, la de éste a la actualidad, exige del poeta una profunda transformación de su enfoque del quehacer artístico. Emocionalmente asumido, el presente no será para él otra cosa que el repertorio amplio y difuso de vivencias imponderables que se agitan por debajo de la melancólica soberbia esgrimida hasta 1930: el resentimiento provocado por la fragilidad física, la envidia, el anhelo de una vida más sensual y afectivamente más rica, el amor a la inmediatez por oposición al apego rígido a una trascendencia en última instancia vacua, la profunda vocación popular por oposición al aristocratismo simbolista.

El movimiento modernista de febrero de 1922 le permitió a Bandeira empezar a comprender la *legitimidad poética* de todas esas vivencias que hasta entonces no habían encontrado un cauce formal. Su adhesión a la «Semana de Arte Moderno» no fue, desde esta perspectiva, sino una adhesión franca de Bandeira a sí mismo; a una zona entonces homologada a lo antipoético.

Estilísticamente hablando, las propuestas temáticas oriundas de esta zona aún no indagada, exigían un tratamiento nuevo, esencialmente más lábil, puesto que la verosimilitud del texto dependía ahora, en gran medida, de la carga de oralidad impresa a los recursos rítmicos y léxicos. Todo ello se tradujo en la incorporación de insospechadas vertientes sonoras que hicieron de Bandeira, a partir del año 30, un auténtico maestro de la poesía del Brasil.

[22] *Bella Josef*, ob. cit., *pág. 59.*

Irene negra
Irene buena
Irene siempre de buen humor.
Me la imagino a Irene entrando al cielo:
—¡Permiso, patroncito.
Y San Pedro bonachón:
—Pasá, Irene, pasá. Vos no tenés que pedir permiso.

Irene en el cielo [23]

«Hasta Bandeira, la mentalidad dominante era la que reconocía la musicalidad del verso sólo cuando ella se manifestaba a través de la forma audible más agresiva. El verso lleno, sustentado en aliteraciones y asonancias, era el único que, por su inflación eufónica, se admitía que reposase en matrices sonoras. Manuel Bandeira pudo demostrar con su poesía la posibilidad de la existencia de una resolución o solución musical tanto más fina y sutil cuanto menos ostensible. Una musicalidad interna, no externa» [24].

No me he demorado gratuitamente en el análisis de *Libertinagem*. Ninguna otra obra de Bandeira llegó a ser tan decisiva en la orientación ulterior de la poesía brasileña. Allí se traza una línea divisoria cabal entre la lírica del siglo XIX y la del XX. En los libros siguientes, Bandeira afianzó y depuró una conquista esencial: la de su contemporaneidad. Pero el paso decisivo, el gran aporte, lo constituye *Libertinagem:* símbolo arquetípico, en toda su obra, de la conquista lírica del presente.

Estrela da Manhã (Estrella de la mañana), (1936); *Lira dos Cinquent'Anos* (Lira de los cincuenta años), (1940); *Belo Belo* (Bello bello), (1948); *Opus 10* (1952) y *Estrela da Tarde* (Estrella de la tarde), (1963); configuran el resto de la producción poética de Bandeira. Algunos versos circunstanciales, ensayos críticos sobre literatura brasileña y una intensa actividad como traductor que se desplegó sobre no pocos escritores hispanoamericanos, completan el repertorio de su actividad intelectual.

Entre sus dos estrellas —la *de la Mañana* y la *de la Tarde*— me importa subrayar, siempre en función de una mejor comprensión de su concepto del tiempo, la interpretación que nos ofrece Bandeira del binomio cuerpo-alma. El cuerpo dibujado en *Cinza das Horas* encarna el fracaso y la negación del presente como espacio redencional, puesto que los atributos netamente físicos —la acción, la sensualidad, el crecimiento y la mutación— son saboteados por la desesperanza y la melancolía. A su vez, el alma, espacio absoluto de la evocación y la memoria, asienta su desarrollo en la negación de la actualidad.

Este severo dualismo comienza a resquebrajarse en *Carnaval* y sus grietas se acentúan en *O Ritmo Dissoluto;* dos textos donde el alma sentimental ya no dictamina qué es y qué no es valorable ni el cuerpo sigue pasivamente asociado a la precariedad. Acción física e identidad comienzan allí a entrelazarse. La vieja tendencia a la polaridad y el deseo de legitimar en el plano de la palabra necesidades muchos menos dissociadoras, se disputan la orientación de los dos libros. La preponderancia de estas últimas sobreviene en *Libertinagem* donde, por así decirlo, triunfa la opción presentista como eje

[23] *Del original portugués incluido en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 85.*
[24] *Franklin de Oliveira:* A poesía de Bandeira, *«Correio da Manhã», 4 de enero de 1958, Río de Janeiro.*

articulador de la sensibilidad del poeta, y donde el lenguaje pasa a nutrirse, resueltamente, en la palabra vivida, ciudadana y coloquial.

El peso ganado por lo circunstancial, por las instancias emotivas más o menos transitorias, por el humor y las fluctuaciones afectivas, provienen, en Bandeira, de una gradual, creciente homologación del cuerpo a un repertorio de realizaciones espirituales imprescindibles, que alcanzan a serlo en la misma medida que lo temporal deja de estar asociado a lo estático y denigrante.

Acentuando esta tendencia en *Estrela da Manhã,* el poeta caracteriza el alma como el abanico de pasiones que sustentan al cuerpo en la acción, con lo cual el presente alcanza toda su jerarquía ontológica. «Agitación feroz y sin finalidad», la vida es tensión pura; por lo tanto, pura actualidad. La muerte, en cambio, entraña, como desactualización, el cese del conflicto y como tal, afecta al alma apenas, puesto que el cuerpo, despojado de espiritualidad, es materia inscripta en un ciclo de transformaciones incesantes. Frente al paso de un cortejo fúnebre, un hombre se descubre «en un gesto amplio y demorado / mirando el cajón largamente». Es él quien nos dirá «que la vida es una agitación feroz y sin finalidad» y saludará «la materia que pasa / liberada para siempre del alma extinta»[25].

Hondamente temporalizada, el alma de Bandeira vive del presente, del mismo modo que hasta 1920 viviera únicamente del pasado. Reconciliados en su alianza circunstancial, cuerpo y alma configuran esa unidad rotundamente afirmada en *Lira dos Cinquent'Anos.* El tiempo es el espacio de comunión entre lo visible y lo invisible. La infancia, melancólicamente extraviada en el ayer hacia 1917, es ahora energía, asombro y temple, columna vertebral del hombre que fluye en el devenir:

Espejo, amigo verdadero,
tú reflejas mis arrugas,
mis cabellos blancos,
mis ojos miopes y cansados.

Espejo, amigo verdadero,
maestro del realismo exacto y minucioso,
¡gracias, gracias!

Pero si fueses mágico,
penetrarías hasta el fondo de este hombre triste,
descubrirías al niño que sustenta a este hombre,
al niño que no quiere morir,
que no morirá sino conmigo (...)

Versos de Natal[26]

La niñez ya no es un lapso ni una figura determinada. Es una actitud. Ya no es una serie de hechos específicos, intransferibles, sino un criterio que se sustenta en el seno de las transformaciones que afectan a la materia corporal infundiéndole sentido, continuidad y destino. La infancia, en suma, es virtud y, como tal, impide la conversión del presente en ámbito exclusivo de la fugacidad y el deterioro. La memoria, correlati-

[25] *Del original portugués* Momento num Café, *en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 101.*
[26] Ob. cit., *pág. 116.*

vamente, deja de ser el desván de lo ocurrido; el alcohol que nos consuela de la decadencia y la disolución. Memoria es continuidad en la experiencia de lo decisivo; de aquello que infunde tensión al alma y faculta su despliegue en la acción. Núcleo sustantivo del presente, la niñez, así entendida, se recorta como un soporte. Actualizarse, en consecuencia, no será otra cosa que conciliar en el devenir cambio y constancia.

Al afirmarse como poeta de la ciudad, Manuel Bandeira ratifica su pertenencia al presente entendido en los términos en que lo vengo exponiendo. El ejemplo es de *Belo Belo:*

> Eurico Alves, poeta bahiano,
> salpicado de rocío, leche cruda y tierno cocó de cabrito,
> lo siento mucho, pero no puedo ir a la feria de Sant'Ana.
> Soy poeta de la ciudad.
> Mis pulmones se convirtieron en máquinas inhumanas y aprendieron
> a respirar el gas carbónico de las salas de cine.
> Como el pan amasado por el diablo.
> Bebo leche enlatada.
> Hablo con A., que es un ladrón.
> Estrecho la mano de B., que es un asesino.
> Hace años que no veo despuntar el sol, que no lavo mis ojos en los colores
> de la madrugada.
>
> *Escusa* [27]

El armonioso contrapunto cumplido entre la ternura del tono y la aspereza del paisaje descrito nos entrega, una vez más, los recursos necesarios para captar a Manuel Bandeira.

Tormentosa, compleja y enfermante, la ciudad es, sin embargo, insoslayable. La vitalidad sigue estando asociada, en el poeta, a la tensión, al conflicto, a la irrupción —en última instancia— de lo imprevisible. La bucólica placidez provinciana no le brinda lo que busca, precisamente porque le ofrece limpieza y pureza. En lo difuso está el germen del asombro: «Golpearon a mi puerta, / fui a abrir y no había nadie. / ¿Sería el alma de la muerta? / No vi a nadie, pero alguien / entró al cuarto desierto / y el cuarto de pronto cambió. / (...) / ¿Sería la sombra de la muerta? / ¿Qué muerta? ¿La inocencia? ¿La infancia? / ¿Lo que concebido, abortó, / o lo que fue y hoy es sólo distancia? / ¡Pues bendita sea la que volvió! / Tres veces bendita la muerta, / quien quiera que sea la muerta, / que golpeó a mi puerta» [28].

Fundada en la rica disonancia de sus elementos, la actualidad constituye, finalmente, el territorio privilegiado donde irrumpe lo poético. El canto brota del tiempo cuando el corazón del hombre soslaya la costumbre y se sumerge en el vértigo del descubrimiento para celebrar las presencias repentinas y fugaces. Es su misma transitoriedad la que las jerarquiza y así lo sabe el poeta que, con humor y maestría, ha descubierto en la muerte el reverso imprescindible de cuanto ama.

[27] Ob. cit., *pág. 138.*

[28] *Del original en portugués* Visita Noturna, *perteneciente al libro* Belo Belo, *en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 150.*

La vida es un milagro.
Cada flor,
con su forma, su color, su aroma,
cada flor es un milagro.
Cada pájaro,
con su plumaje, su vuelo, su canto,
cada pájaro es un milagro.
El espacio infinito,
el espacio es un milagro.
El tiempo infinito,
el tiempo es un milagro.
La memoria es un milagro.
La conciencia es un milagro,
Todo es milagro.
Todo, menos la muerte.

—¡Bendita la muerte, que es el fin de todos los milagros!

Preparaçao para a Morte [29]

Santiago Kovadloff

[29] *Del libro* Estrela da Tarde, *en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 184.*

Eugène Delacroix: Ilustración para el *Fausto* de Goethe