

Mac-Millan K., Mary
HACIA LA TERNURA COMO EL LUGAR DEL POEMA ÚNICO: UNA LECTURA DE MANUEL BANDEIRA A
LA LUZ DE HEIDEGGER

Revista Chilena de Literatura, núm. 71, noviembre, 2007, pp. 63-81

Universidad de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233403005>



Revista Chilena de Literatura,
ISSN (Versión impresa): 0048-7651
rchilite@gmail.com
Universidad de Chile
Chile

HACIA LA TERNURA COMO EL LUGAR DEL *POEMA ÚNICO*: UNA LECTURA DE MANUEL BANDEIRA A LA LUZ DE HEIDEGGER

Mary Mac-Millan K.
Universidad Adolfo Ibáñez
mary.macmillan@uai.cl

RESUMEN / ABSTRACT

Martin Heidegger en *De camino al habla* postula la existencia de un supuesto *Poema Único*, al que concibe simultáneamente como origen y destino del quehacer poético.

En estas páginas nos proponemos una lectura de la obra de Manuel Bandeira, poeta brasileño, a la luz de este concepto. Postulamos “la ternura” como lugar de origen y que a la vez atraviesa cada poema individual. La ternura se va mostrando como el lugar de protección de una promesa. Promesa que a su vez abriga, encierra y despliega en ella, de un modo paradójico, la posibilidad misma de toda escritura.

PALABRAS CLAVE: Bandeira, Heidegger, poesía brasileña, *Poema Único*, ternura.

In his Unterwegs zur Sprache, Martin Heidegger postulates the existence of a supposed Unique Poem, one that simultaneously conceives origin and destiny of the poetic work.

We propose a reading of the work of the brazilian poet Manuel Bandeira in this perspective. We postulate tenderness as origin but also as the underlying concept of each individual poem.

Tenderness may be the place where a promise is kept, giving shelter, uniting and unfolding, in a paradoxical way, the possibilities of writing itself.

KEY WORDS: Bandeira, Heidegger, brazilian poetry, Unique poem, tenderness.

I

Martin Heidegger, en un estudio sobre George Trakl¹ sostiene que “todo gran poeta poetiza desde un único Poema” (35). Tal afirmación, aunque difícil de asir por todo lo que el filósofo quiere poner en movimiento con ella, puede otorgarnos un impulso para lo que aquí nos proponemos: aproximarnos a la obra del poeta Manuel Bandeira² como un ir al encuentro de la ternura.

Según Heidegger, cada poema individual del conjunto de la obra de un poeta habla desde “el lugar del *Poema Único*”:

Ningún poema individual, ni siquiera un conjunto, lo dice todo. Sin embargo, cada poema habla desde la totalidad del Poema único y lo dice cada vez. Desde el lugar del Poema único brota la ola que cada vez remueve su decir en tanto que decir poético. Pero, tan poco desierta la ola el lugar del Poema que, por el contrario, en su brotar hace refluir todo movimiento del Decir (*Sage*) hacia el origen cada vez más velado (35-36).

La metáfora de la “ola” puede ayudarnos a comprender este apretado pasaje. Ella es figura de un movimiento de retorno y de repetición. Es en esta dinámica en la que nos instala Heidegger: el *Poema Único* se desplegaría en los múltiples poemas particulares, tal como el “manantial” se despliega en la insistencia infinita de las olas contra la playa. Ahora bien, si cada ola evoca el constante refluir del manantial como el lugar de un brotar, ninguna de ellas ni su conjunto agota el origen de su brotar. Así también, cada poema particular “nos recuerda” el lugar del *Poema Único* como el lugar de su proveniencia; y cada poema habla cada vez *desde* y *hacia* “la totalidad” de éste como el lugar que recoge el decir poético. No obstante, el *Poema Único* permanece en el ámbito de lo “no dicho”. Heidegger señala

¹ *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, en *Unterwegs zur Sprache*, Neske, 1959. Remitiremos aquí a la traducción castellana de Yves Zimmermann.

² Manuel Bandeira (1886-1968), poeta modernista brasileño. Según Mário de Andrade sería el “Juan Bautista” del modernismo en Brasil. Su obra poética consta de los siguientes libros: *A Cinza das Horas*, *Carnaval*, *O Ritmo Dissoluto*, *Libertinagem*, *Estrela da Manhã*, *Belo Belo*. También posee una amplia producción en prosa, especialmente crónicas y crítica de arte.

que la tarea del lector consistiría en prestar oído, en estar atento a los poemas particulares, para desde allí procurar indicar su lugar. ¿Trátase de la invitación a realizar una tarea que se sabe de antemano fracasada, a seguir en los poemas particulares el trayecto de un retorno “hacia el origen cada vez más velado”? Pero el *Poema Único* no se entiende como la fijación de un punto encerrado a solas en su eternidad, sino a partir de un “movimiento”, como aquello que es liberado en la “ola movedora”. El movimiento descrito por los poemas trata las huellas a partir de las cuales es posible realizar el giro en retorno hacia el lugar del *Poema Único* como “lo reunidor” que recoge hacia sí y resguarda lo recogido. Indicio que es posible asir recordando el significado original del término “lugar” (*Ort*):

En su origen, “lugar” (*Ort*) significa la punta de la lanza. En ella, todo converge hacia la punta. El lugar reúne hacia sí a lo supremo y a lo extremo. Lo que reúne así penetra y atraviesa todo con su esencia. El lugar, lo reunidor, recoge hacia sí y resguarda lo recogido, pero no como una envoltura encerrada, sino de modo que trasluce y translumina lo reunido, liberándolo así a su ser propio (35).

No habría pues discordia entre los poemas particulares y el *Poema Único*, o entre “lo reunidor” y “lo reunido”. Mas aún, si Heidegger señala que el *Poema Único* solo puede ser dilucidado a partir de lo hablado en los poemas particulares, entonces la expresión “*Poema Único*” no nos remitiría aquí a una realidad pre-textual, sino más bien al “lugar” donde brota el decir del poeta, y al que cada poema “da voz”(62). Cada poema particular “re-dice” o re-memora el *Poema Único* como el lugar de su brotar; lo deja re-sonar como aquello que lo ha puesto en camino y le ha templado con su tono unísono, como aquello que le ha penetrado y atravesado con su esencia. Este “re-decir” o “dejar re-sonar” no señala solamente al *Poema Único* como el lugar de proveniencia *desde* el que habla cada poema particular; también lo señala como un *hacia*: el porvenir que se despliega en cada poema en tanto que *está en camino*. El “re-decir”³ del “hacer poesía” es también un ir al encuentro, un ir hacia el “lugar” del brotar como aquello que le ha puesto en camino. Cada poema particular resguarda o deja

³ “Hacer poesía, dichten, significa: re-decir (*nach-sagen*)” (Heidegger 65).

re-sonar la “conmoción” de un brotar, y hace de esta “conmoción” su “travesía”, su estar en camino: “En el esplendor conmovedor que brilla desde el lugar del Poema único, brota aquella ola que mueve el decir poético hacia un habla”(Heidegger 68).

A partir de estos hallazgos quisiéramos aproximarnos al “estar en camino” del decir poético de Manuel Bandeira, hacia su travesía al *Poema Único*. No con el objetivo de ilustrar la “tesis” de Heidegger, por lo demás, aquí apenas atisbada⁴. Estos pequeños hallazgos nos otorgan el impulso para aproximarnos al decir poético de Bandeira en la medida en que nos permiten configurar el acaecer de cada poema como un “estar en camino”. Seguir el “estar en camino” de los poemas de Bandeira significa hacer del leer el espacio de re-sonancia de un decir poético en tanto que permanece prendado al lugar de la conmoción de un brotar como proveniencia y porvenir en retorno; esto es, desde y hacia el lugar de la ternura como “el origen cada vez más velado” que tensiona su decir poético en un *a la vez* difícil de reconstruir.

⁴ Resulta difícil aquí reflotar toda la complejidad de los postulados heideggerianos, sobre todo debido a que nuestro interés se centra más bien en la obra de Bandeira. Sin embargo, algunas ideas generales pueden ayudar a contextualizar mejor el concepto operativo de “Poema único”. Primeramente, cabe señalar que la preocupación por la poesía en Heidegger radica en una búsqueda por una nueva forma de pensar. Para Heidegger, la poesía sería la forma por excelencia de pensar o filosofar. Ahora bien, se establece una diferencia radical entre “explicar” o “aclarar” (*Erklären*) y dilucidar (*Erläutern*). Dilucidar significa “dejar ver a todas las cosas en su propia esencia mediante una descripción que no se inmiscuya de antemano en ellas. (...) Dilucidar quiere decir, pues: dejar ver algo a la luz de su esencia, y distanciarse de toda explicación prematura” (Pöggeler 308). Una definición a la luz de la etimología del término nos parece más precisa aún, según Félix Duque: “tomado en un sentido más estricto, *Erläutern* no sería tanto “dilucidar”(tr. habitual), cuanto: “estar en consonancia”, estar en disposición de manifestar en voz alta (*laut*) lo dicho en el texto: aquello a lo que se ha prestado oídos” (Pöggeler 309). Heidegger liga esta tarea de dilucidar con el concepto de “lugar”. Dilucidar implica siempre un “pensar localizador”. El pensar localizador es un movimiento de despliegue o de desocultamiento: “Localizar no significa tanto localizar algo cuanto llevarnos al lugar en que se “esencia” algo (...). El camino andado por el pensar localizador constituye la cumplimentación del camino trazado por el desocultamiento en ese propicio acaecer al que le hace falta el pensar” (311). El lugar o la localización para Heidegger no es entonces un punto concreto, sino más bien aquello en donde se reúne el desocultamiento, o en donde se revela, en este caso, la poesía. Este supuesto “lugar”, además, permanece siempre abierto: “El rasgo fundamental del pensar localizador no es la determinación esencial que, al dar una respuesta definitiva, da de lado todo preguntar, sino el acceso a lo digno de ser preguntado y a lo que permanece abierto” (314).

II

Antes de internarnos en la obra misma de Bandeira es necesario comprender que la ternura como lugar del *Poema Único* del poetizar de Bandeira no viene a la luz simplemente porque la encontramos allí tematizada. La ternura es la cosmovisión del brotar de su poética, porque dispone y determina toda su travesía. Seguir esta travesía significa proceder paso a paso, esto es, permanecer atentos a las señales que nos otorgan los poemas particulares. Para ello comenzamos con un primer acercamiento al poema “Minha grande ternura” (335):

Minha grande ternura
Pelos poemas que
Não consegui realizar⁵

La “gran ternura” de Manuel Bandeira (asumimos aquí la identidad entre poeta y hablante lírico) es para los poemas que *no conseguiu realizar* y extrañamente no por los poemas que sí realizó. La ternura se vincula así en esencia a algo que no llegó a ser, no a algo que no fue, sino que pudiendo haber, sido no fue: “Minha grande ternura / Pelas mulheres que foram meninas bonitas / E ficaram mulheres feias”. Un poema que no se logra realizar, una niña bonita que anuncia una posible bella mujer. ¿Qué es esto? Un poema que no se consigue realizar es: el acto de arrugar una hoja y tirarla al canasto de los papeles, una niña bonita que no llegó a ser mujer bella deja abierta la posibilidad a otra mujer bella.

El lugar de la ternura es el lugar de la protección: la no realización aplaza el juicio, todo aún es posible. Ternura por los poemas no escritos es, al mismo tiempo, ternura por la poesía en sí, o por lo “sagrado” que pueda encerrar el acto de la escritura. Toda poesía que pudiendo ser escrita (léase

⁵ Transcribimos a continuación el poema íntegramente ya que volveremos a él en repetidas ocasiones:

Minha grande ternura / Pelos passarinhos mortos, / Pelas pequeninas aranhas. // Minha grande ternura / Pelas mulheres que foram meninas bonitas / E ficaram mulheres feias; / Pelas mulheres que foram desejáveis / E deixaram de o ser; / Pelas mulheres que me amaram / Eu que eu não pude amar. // Minha grande ternura / Pelos poemas que / Não consegui realizar. / / Minha grande ternura / Pelas amadas que / Envelheceram sem maldade. // Minha grande ternura / Pelas gotas de orvalho que / São o único enfeite / De um túmulo.

mal escrita) y no fue, queda en un silencio distinto al silencio de lo que simplemente no se dijo. Ese silencio habla del deseo de pureza, de la abstención de la escritura: “mi gran ternura por los poemas que no conseguí realizar”. Esa ternura es el sentimiento de protección, de estar frente a algo sagrado y que eso debe ser cuidado. Mas, ¿qué se protege? En este caso es la Poesía misma la que recibe la acción de la ternura. El Poema, lugar que aquí queremos llenar por la ternura, es protegido por la ternura misma. Dicho de otro modo: la ternura, lugar desde donde supuestamente poetiza Bandeira, protege a la Poesía. ¿Qué es entonces la ternura? Es “el salir al cuidado de”, es “la protección de”. Veamos ahora qué es lo protegido por la ternura.

Lo “protegido” cobra en la poesía de Bandeira varias formas, aunque permanece siempre indecible. En “Ruço” (122), por ejemplo, hallamos imágenes rescatadas de la infancia. Entre ellas las de un cuervo que es protegido del mundo malo:

Aquele corvo, o vôo torvo,
O meu destino aquele corvo!
O que eu cuidava do mundo mau!

Parecida experiencia encontramos en “Porquinho-da-índia” (208-9). El niño de seis años procuraba mantenerlo alejado de la suciedad y acariarlo:

Levava ele pra sala
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
Ele não gostava:
Queria era estar debaixo do fogão
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

La misma relación niño-animal la leemos en “Pardalzinho” (265):

O pardalzinho nasceu
Livre.
Quebraram-lhe a asa.
Sacha lhe deu uma casa,
Água, comida e carinhos.

De infante protector pasamos otras veces a infante protegido. Como en el poema “O menino doente” (181-2). La madre hace dormir a su hijo con su canto, mas, cansada, ella misma cae en el sueño. En ese momento alguien entra a reemplazarla en su amante velar:

Então, no ombro dela,
Um vulto de santa,
Na mesma cantiga,
Na mesma voz dela,
Se debruça e canta:
-“Dorme, meu amor.
“Dorme, meu benzinho...”
E o menino dorme.

En “Acalanto para as mães que perderam a seu menino” (315) es el poeta mismo quien sale al consuelo de la sufriente madre:

Dorme, dorme, dorme...
Quem te alisa a testa
Não é Malatesta, nem Pantagruel
- o poeta enorme.
Quem te alisa a testa.

En “Noturno de Mosela” (193) es una pequeña araña quien provoca en el hablante lírico el deseo de protección:

Uma pequenina aranha urde no peitoral da janela a teiazinha
levíssima.
Tenho vontade de beijar esta aranhazinha...

En el poema “Ternura” (142) son los propios versos los que son protegidos:

Minhalma nestes versos ponho;
Por que os escondas de teu seio
No doce e pequenino vale,
-Por que os envolva o teu enleio,
Por que o teu hálito os embale;

En un comienzo pareciera que “lo que debe ser protegido” es todo aquello que aparenta fragilidad, todo aquello que es delicado o “quebradizo”. Mas, “lo que debe ser protegido” no es ni el sueño de un niño, ni una arañita ni un animalito. No es tampoco la suma de todos esos ejemplos mencionados. El imperativo, más allá de los múltiples ejemplos en que podamos sorprenderlo, llama a un ejercicio de lectura más agudo, que logre reunir estos hallazgos en una nueva dirección de sentido. En “O último Poema” (223) leemos:

Assim eu queria o meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos
intencionais

Podemos leer este “último poema” como la aspiración de una poética perfeccionada. “Último” en un doble sentido: último antes de la muerte, es decir, no escribirá ya otro más, y último en el sentido de perfección alcanzada. A este último poema se le concibe con el adjetivo de tierno: “que fuese tierno diciendo las cosas más simples”. La “simpleza” del verso mismo lleva en un primer momento a confusión y a pensar que la ternura radicaría en “las cosas simples”. ¿Qué sería decir tiernamente las cosas más simples? ¿Acaso este decir se agotaría en un “proteger” las criaturas que pueblan la poesía de Bandeira? Creemos que si bien las señales recogidas hasta ahora apuntan hacia la unidad tónica del decir poético de Bandeira, aún no permiten revelarlo en su fundamentalidad. Para ello es necesario establecer coordenadas de diálogo entre la diversidad de su obra. “O último Poema” debe ser leído a la luz de y en confrontación con el poema “Neologismo” (281)

Beijo pouco, falo menos ainda.
Mas invento palavras
Que traduzem a ternura mais funda
E mais cotidiana.

Los versos citados ayudan a situar la ternura en su verdadera dimensión. Es cierto que se mueven en la cotidianidad (“e mais cotidiana”), pero también y junto a esto es cierto que el poeta debe buscar neologismos, debe “inventar palabras” que traduzcan la ternura más profunda. De lo que de aquí en verdad se trata es de proteger la promesa que todas aquellas “cosas simples” encierran. La ternura es la protección de una promesa. Temiendo

ser excesivos en ejemplos, nos limitamos aquí a recordar dos poemas donde encontramos el instante mismo en que brota la promesa.

En el poema “Teresa” (214) podemos observar el proceso de enamoramiento en etapas:

A primera vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que resto do corpo

Es aquí cuando se produce el cambio del desinterés al interés que dará paso al enamoramiento final. La atención se fija en los ojos, en contraposición con el resto del cuerpo. Y es que: “(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)”. Esos ojos que se habían “adelantado” contenían la promesa del nacimiento del resto del cuerpo. El hablante lírico se enamora de una promesa contenida en los ojos, la promesa de un nacimiento futuro. En este caso preciso, al parecer, la promesa se cumple: “Da terceira vez não vi mais nada / Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas”.

Aunque aquí no nos importa tanto el cumplimiento o no de dicha promesa, sino la promesa en sí. En “Cartas de meu avô” (128) se percibe quizás mejor el sentido de esta promesa: un intruso lector ha dado con un tesoro, con las primeras cartas que sus abuelos se habían enviado.

E enquanto anoitece, vou
Lendo, sossegado e só,
As cartas que meu avô
Escrevia a minha avó.

Enternecido sorrio
Do fervor desses carinhos:
É que os conheci velhinhos
Quando o fogo era já frio.

Cartas de antes do noivado...
Cartas de amor que começa,

Inquieto, maravilhado,
E sem saber o que peça.

La ternura que embarga al lector de esas cartas no se debe al mero hecho de ser él el nieto, sino porque se ha acercado y ha palpado el comienzo de una relación. El amor está, en esas cartas, aún en toda su potencialidad. Es la promesa de un amor que se inicia y que por lo mismo es absolutamente ilimitado. El intruso lector es sorprendido por la ternura misma.

III

Estos primeros pasos nos han permitido asistir a una cierta manifestación de la ternura, esto es, como protección de una promesa. Pero hasta ahora solo hemos rodeado lo de inquietante que alcanza la dirección de la ternura en la poesía de Bandeira. Tras estas páginas introductorias, quizás estamos en condiciones de ir más de frente hacia ella. Dos preguntas resuenan en lo hasta ahora visto: ¿Cuál es esa “ternura más profunda” que necesita de neologismos para ser traducida? y ¿qué contiene esa promesa que es protegida por la ternura? Teniendo presente estas preguntas e intentando acercarnos más a la ternura misma ingresemos ahora en el poema “O Silêncio”⁶. En éste se establecen cuatro analogías a partir de la experiencia amorosa. En un primer instante, la carne se asemeja al silencio: “A substância da tua carne/Era a mesma que a do silêncio”. Luego, ese silencio o ese “silencio-carne” se explica en relación con la música y la experiencia mística. (“Do silêncio musical, cheio/De sentido místico e grave”). Estamos entrando en el terreno del oxímoron: “silencio musical” y “experiencia mística que hiere al alma de un encanto agudo y suave”. Y ahora llegamos a la tercera analogía: esa carne que es de la misma sustancia que el silencio y de la música, es ahora “el silencio que dice todo”. Más aún, es el “silencio de

⁶ En *O ritmo dissoluto* (181). Lo transcribimos a continuación íntegro para que se pueda seguir nuestra reflexión:

Na sombra cúmplice do quarto /Ao contacto das minhas mãos lentas /A substância da tua carne /Era a mesma que a do silêncio.// Do silêncio musical, cheio / De sentido místico e grave, / Ferindo a alma de um enleio / Mortalmente agudo e suave.// Ah, tão suave e agudo!// Parecia que a morte vinha.../ Era o silêncio que diz tudo / O que a intuição mal adivinha.// É o silêncio da tua carne. / Da tua carne de âmbar, nua, / Quase a espiritualizar-se / Na expiração de mais ternura.

tu carne”. Y si el silencio lo dice todo, entonces es “el decir todo de tu carne”. Llegado a este punto extremo, el “cuerpo-silencio que lo dice todo” aspira a algo más: “Quase a espiritualizar-se/ Na aspiração de mais ternura”. Esta aspiración casi le provoca, al cuerpo, el proceso de espiritualización. Es decir, dar un paso más en ese silencio que lo dice todo sería sumergirse en la ternura. ¿Qué nos dice esto de la ternura en sí? Nada. La ternura queda en todo el poema intocada, no dicha. No sabemos lo que es, solo sabemos que es lo que está más allá del “silencio que lo dice todo”. Podemos suponer que aquello que está más allá “del silencio que lo dice todo” es el “*decir* que lo dice todo” (¿La palabra?, ¿la poesía?).

No debemos olvidar, alcanzado este punto, que el poema se abre al contacto de unas manos. Son esas manos amantes extendidas hacia un cuerpo las que dan inicio a la “aspiración de la ternura”. Si bien no podemos dilucidar del todo en qué consiste esa ternura, sí sabemos que en su inicio es un gesto. Es decir, la ternura, aunque inalcanzable, requiere de gestos, de manos extendidas.

Quizás ahora se entienda mejor esa aparente contradicción de una “ternura de las cosas simples” (en “O último poema”) y la “ternura más profunda” que requiere de neologismos para ser traducida (en “Neologismo”). La ternura sí es profunda y habita en el silencio mismo, habita en el silencio, ya que es la protección de una promesa y la promesa como promesa encierra lo indecible o lo no dicho. Sin embargo, a veces son las cosas simples (el contacto de una mano, el leer las cartas del abuelo, el velar el sueño de un niño) las que “encarnan” la profundidad o el enigma de esa gran ternura.

Hemos hablado de neologismos, de palabras que traducen esa ternura más profunda. Es preciso detenerse un poco en este punto. Resulta extraño que Bandeira utilice el concepto de neologismo para referirse a su propia poesía. Si recorremos su obra, no es la presencia de neologismos lo que salta primeramente a la vista. Muy por el contrario, lo que llama la atención es su aparente simpleza, su cotidianidad. Sabida es la fuerte carga autobiográfica en muchos de sus poemas: recuerdos de infancia, la presencia de su enfermedad, viajes, etc. Constatar este hecho choca con el concepto de neologismo. ¿Dónde están los neologismos que “traducen la ternura más profunda”? Creemos acercarnos al punto quizás más difícil de la poesía banderiana. Y es que ella corre peligrosamente al borde de lo trivial. Mas, he aquí que en esa “trivialidad” misma se revela de súbito la presencia de “algo otro”, de lo poético. Es en esa “resbaladiza” zona tan

difícil de precisar dónde una comprensión más amplia del neologismo puede acudir a nuestra ayuda. Por neologismo entendemos la creación de palabras nuevas; se le liga frecuentemente en la psiquiatría a la esquizofrenia y en la poesía a la necesidad de buscar nuevas vías de expresión frente a un lenguaje y a una gramática que se revela como pobre y al mismo tiempo carcelaria. Sin alejarnos mucho de esta tradicional comprensión, queremos trasladarlo de la palabra aislada a un conjunto de palabras. Es decir, el neologismo en Bandeira no consiste en la creación de palabras nuevas sino en una expresión, en un sintagma que actúa como neologismo. Cada una de los lexemas que lo integran no son neologismos, pero debido a la “nueva realidad” a la que apunta, funciona como neologismo. De muestra un botón: “E te amo como se ama um passarinho morto”. El verso es un buen ejemplo de esa “escurridisidad” de la que hemos venido hablando. En un primer momento parece muy simple: amor, pajarillo muerto. Pero, ¿qué es amar como se ama a un pajarillo muerto? El verso entero, formado por palabras que en sí mismas no presentan rareza o novedad alguna, se constituye en un neologismo. Se nos habla de un amor que no conocemos. ¿Cómo se ama a un pajarillo muerto? Y luego, ese amor se traslada metafóricamente al amor de pareja. Para iluminar este verso será necesario realizar dos operaciones. Primero: leerlo como el resultado o punto álgido, resumen de todo el poema en el cual se sitúa como último verso⁷; segundo, acudir a otro poema en el que se hace mención de un pajarillo muerto. En “Minha grande ternura”, poema citado al comienzo, leemos: “Minha grande ternura / Pelos passarinhos mortos”. Cabe preguntarse cómo entender lo de “mi gran ternura”. Suponemos cierta jerarquización o concentración detrás de esta “gran ternura”. La “gran ternura” entendida como aquella que recoge, asume y también supera a todas las otras pequeñas ternuras.

⁷ En “A cinza das horas”, (142-3). A continuación lo transcribimos íntegramente:

Boda Espiritual: Tu não estás comigo em momentos escassos: / No pensamento meu, amor, tu vives nua / -Toda nua, pudica e bela, nos meus braços. // O teu ombro no meu, ávido se insinua. / Pende a tua cabeça. Eu amacio-a... Afago-a... / Ah, como a minha mão treme... Como ela é tua... // Põe no teu rosto o gozo uma expressão de mágoa. / O teu corpo crispado alucina. De escorço / O vejo estremecer como uma sombra nágua. // Gemes quase a chorar. Suplicas com esforço. / E para amortecer teu ardente desejo / Estendo longamente a mão pelo teu dorso... // Tua boca sem voz implora em um arquejo. / Eu te estreito cada vez mais, e espio absorto / A maravilha astral dessa nudez sem pejo... // E te amo como se ama um passarinho morto.

Hay numerosos poemas en los que se lee “mi ternura” o simplemente se hace referencia a la ternura⁸. Mas aquí estamos frente a la “gran ternura”, la crucial, la fundamental. Veámos en un comienzo que esta ternura se reservaba, entre otras cosas, para “los poemas que no conseguí realizar”. Y señalábamos también el deseo de proteger “algo sagrado”, “algo intocado”: proteger la promesa que encierra todo poema no escrito. Del mismo modo leemos esa “gran ternura” por los pajarillos muertos. Lo extraño aquí, al igual que con el poema que no se consiguió realizar, es que la ternura se dirija hacia un pajarillo ya no vivo, sino muerto. Pareciera que la muerte del pajarillo encierra, en lo que de fin le cabe, en su cierre de ciclo, la idea de seguridad. La muerte de un pajarillo deviene en la protección del pajarillo mismo, ya que está más allá de todo mal. Se encuentra, por así decirlo, “abrigado” en la muerte misma. Y a lo mejor no es que los pajarillos vivos no provoquen ternura, sino que la “gran ternura” está reservada para los ya muertos. Nos topamos con esos pequeñísimos giros en la poesía de Bandeira que cambian todo y que obligan a releer el poema que en un comienzo se mostraba tan simple. Que la gran ternura se reserve para los pajarillos muertos significa que la ternura se dirige hacia ella misma. Lee-mos los versos citados del siguiente modo:

Minha grande *ternura* = protección, resguardo.

Pelos *passarinhos mortos* = muerte abrigadora, protección

Ahora, si los “pajarillos muertos” son el lugar de la ternura, entonces “amar como se ama a los pajarillos muertos”, es amar como se ama a la ternura misma. El “te amo como se ama a un pajarillo muerto” es el amor protector de lo sagrado, de lo puro. Si leemos ahora entero el poema *Boda Espiritual* observaremos que el hablante lírico se mantiene siempre a distancia de su ser amado. Lo toca, lo roza, lo acaricia, inclusive provoca el deseo y la transformación de ese cuerpo, mas en ese acto, del cual es participante, se nos muestra como observador-protector. Lo que se mira es la maravilla de la desnudez, del deseo: “Gemes quase a chorar. Suplicas com esforço.(...) Tua boca sem voz implora em um arquejo”. El cuerpo desnudo se encuentra una vez más en el mismo límite del que hacia

⁸ Ver: “O impossível carinho” (*Libertinagem*), “Poema para Santa Rosa” (*Belo Belo*), “Retrato” (*Opus 10*), “Carla” (*Mafuá do Malungo*), “Estrela da Manhã” (*Estrela da Manhã*), etc.

mención el poema “Silencio”: “Põe no teu rosto o gozo uma expressão de mágoa./ O teu corpo crispado alucina”. Y frente a ese momento que el poema muestra como algo maravilloso que provoca el temblor de la mano acariciadora, el “actor” de ese milagro declara: “Eu te estreito cada vez mais, e *espio absorto*/ A maravilha astral dessa nudez sem pejo...” (el destacado es nuestro). Es decir, se participa de ese acto de transformación maravilloso, mas se es al mismo tiempo un “espía absorto”. Llegado a este punto es donde se nos dice: “E te amo como se ama um passarinho morto”. Leemos este último verso como la culminación de esa “protección”. Se ha conducido a otro cuerpo, al cuerpo amado a una experiencia límite, el amor que lo conduce hasta ese punto es el amor de la “gran ternura”. El amor de la “gran ternura” es el que protege lo sagrado.

Sea lo que sea la ternura, el acceso a ella no es simple. Afirmar que debe ser “traducida” implica que nos movemos en distintos planos. El de la ternura en sí y el de su traducción. El acercamiento a la ternura se lleva a cabo por un proceso poético, el de la “invención de neologismos”. La ternura es, entonces, algo profundo y esquivo. Es al mismo tiempo profunda y cotidiana. Revelar la ternura profunda en la cotidianidad es la tarea asumida por Bandeira. Ella se efectúa mediante neologismos que como ya vimos no hacen más que desenmascarar en la cotidianidad misma el milagro del asombro.

IV

Para recoger, en esta última sección, aquello que nos han brindado los pasos hasta ahora dados, retomemos el “giro” que casi al finalizar la sección anterior se nos revelaba problemático: ¿Qué significa que la ternura devenga, por un lado, como protección de una promesa y, por otro, se despierte contrariamente, al menos a primera vista, ante aquello que ya no puede ser protegido: un “pajarillo muerto”? Y también cabría preguntarse: si la ternura es la protección de una promesa ¿de qué o contra qué es protegida esta promesa? Esta segunda pregunta puede ayudarnos a enfrentar la contrariedad de la pregunta anterior: el despertar de la ternura que responde, por un lado al “no-llega-a-ser” de una promesa y, por otro, a un “dejar-de-ser”, parece ser suscitado por lo que el tiempo pueda entrañar de promesa y de “pérdida” o “corrupción”. Esta contrariedad del tiempo como promesa en plenitud y como “pérdida” se encuentra escenificada en el poema “Jacqueline” (235):

Jacqueline morreu menina.
Jacqueline morta era mais bonita do que os anjos.
Os anjos!... Bem sei que não os há em parte alguma.
Há é mulheres extraordinariamente belas que morrem ainda meninas.

Houve tempo em que olhei para os teus retratos de menina como
olho agora para a pequena imagem de Jacqueline morta.

Eras tão bonita!
Eras tão bonita, que merecerias ter morrido na idade de Jacqueline
- Pura como Jacqueline.

El hablante lírico vincula la muerte con la belleza y la pureza. Luego, al contemplar los retratos de su amada cuando niña y al constatar su belleza, señala que “merecería” haber muerto niña, como intentando así conservar esa pureza de una posible posterior corrupción. Lo que llama la atención en el poema es el verbo “merecerías”, es decir, la muerte como una especie de premio, la belleza de la amada estaba “a la altura” de esa circunstancia. Esto nos recuerda el desgarrador grito del Fausto de Goethe: “¡Detente; eres tan bello...!” El viejo anhelo de consagrar y captar el instante en su belleza misma. Mas Bandeira pareciera decir: muestra en tu “no detención” y a pesar de ella, todo lo que ese “¡detente!” encierra. Bandeira muestra lo que sucede *precisamente* debido a esa no detención: hay niñas bonitas que devienen en mujeres feas, mujeres deseadas que dejan de serlo, mujeres amadas que envejecen sin maldad.

Ahora podemos decir que en realidad la ternura no es simplemente proteger del paso del tiempo, eso sería permanecer en el anhelo de la exclamación faustiana. Es algo un tanto más complejo, más sutil y difícil de coger. Bandeira acoge en cierto sentido el anhelo de la detención, mas proyecta su ternura (protección) aún más allá de esa detención. El poema “Minha grande ternura” desenvuelve ese “detente” y lo muestra en distintas dimensiones temporales: en relación con lo que anunciaba y no llegó a ser (los poemas irrealizados), en relación con lo que siendo dejó de ser (las mujeres deseadas que dejaron de serlo, el pajarillo del que se ausentó el soplo de vida). Incluso, en la penúltima estrofa del poema parecen cruzarse dimensiones temporales: “Minha grande ternura / Pelas amadas que / Envelhecera sin maldade”. Por una parte, el verbo “envejecer” repara en el irreductible pasar del tiempo, su fluir inatrapable a modo de pérdida o corrupción en el cuerpo de la amada; pero, por otra parte, se trata de un

envejecimiento “sin maldad”, como si la promesa de la beatitud se hubiese conservado paralelamente en la mujer. Todos los ejemplos citados vinculan la ternura al tiempo. La ternura entonces es un presenciar, en extremo lúcido, lo que acontece a las cosas (léase personas, amor, cuerpo, animalillos, etc.) una vez que el “detente” se revela como imposible.

La ternura, siendo la protección de una promesa, entra en el vértigo del tiempo y asume irremediablemente lo que esa promesa nos tiene deparado. Aunque eso implique asistir a la transformación de una niña bella que deviene en mujer fea. La ternura abarca y se extiende a todas las posibilidades “encerradas” en ese “¡detente, eres tan bello!”. Este “¡detente!” señala la temporalidad del espacio en que se mueve la ternura a la manera de un quiasma: la ternura entra en el vértigo del tiempo al prodigarse como protección del instante de la promesa; y este vértigo es irreductible por cuanto este cuidado no suprime lo “inesperado” o la “pérdida”, el “devenir otro” de la promesa del instante. Como si la “puntualidad” del instante se abriera en la tensión de entre aquello que no llegó a ser según lo anunciado y aquello que dejó de ser. Y como si el “detente” quisiera ligar esa abertura que se espacia, como herida, sin devenir cicatriz. Sin embargo, no sería justo concluir que la ternura como protección de una promesa se encuentra impulsada, en el decir poético de Bandeira, por un deseo de suprimir lo inesperado o la pérdida, el devenir “algo otro” de la promesa.

Solo la última estrofa de “Minha grande ternura” parece escapar levemente al juego del tiempo y dirigirse hacia una zona de inalterabilidad o intocabilidad: “Minha grande ternura/ Pelas gotas de orvalho que/ São o único enfeite/ De um túmulo”. Estos versos muestran una vez más la engañosa simpleza de la poesía bandeiriana y su en realidad enorme “sugerencia”. Qué cosa más simple que una gota de rocío, quizás un lugar común en cierta tradición poética. Pero la gran ternura no es para cualquier gota de rocío, sino para aquellas que son “el único adorno de una sepultura”. La frase actúa una vez más como un neologismo, apuntando a otra cosa.

Una gota de rocío (transparencia, pureza, delicadeza) que es el único “adorno” (algo ajeno o superficial) de una sepultura (muerte). Las gotas de rocío con función de adorno se constituyen en un bellissimo oxímoron. El adorno es siempre algo “artificial”, ajeno a lo que va a adorar. La gota de rocío que funciona como adorno único, al elevarse en su “unicidad”, dirige la lectura hacia la imposibilidad de otro adorno (“que/são o único enfeite”). Es decir, a la sepultura no le cabe otro “adorno” posible. Si hay

algo que “adorne” a la sepultura (muerte), con todas las polivalencias que despierta este verbo (proteger, cubrir, ocultar la fealdad, embellecer, eufemizar, acompañar, etc.), es una gota de rocío. Solo la transparencia puede “acompañar” a la muerte. Las gotas de rocío (transparencia), son el único adorno (cubrir) que le cabe a la sepultura (muerte). Con la que el tan singular adorno, en su ser “no-adorno”, se convierte en revelador más que en ocultador. Revelador de la “separabilidad”, de lo “otro” que implica la sepultura-muerte. Y a pesar de ello, una gota de rocío le “adorna”. Como insistiendo, aun en un terreno límite, en su deseo de “protección”. Protección que en este caso se nos revela palpable ya no como el deseo de “evitar algún dolor”, sino como anhelo de que aquello que es “inadornable” permanezca como tal y no sea falseado.

Como se ha podido constatar, los rasgos estructurales de la ternura son su prodigarse como protección de una promesa y su tener que habérselas con la irreductibilidad del tiempo; irreductibilidad que se debate precisamente entre la posibilidad de plenitud y su peligrar: la posibilidad de la pérdida. A esta zona de oscilación o de peligro es a la que hemos llamado “puntualidad” o espacio del “estar en camino” del decir poético de Bandeira en una travesía hacia el *Poema Único* como el *lugar de la ternura*. La ternura es el lugar del brotar del decir poético de Bandeira, porque dispone y determina toda una travesía como lo que permanece ante esta oscilación o peligro irreductible; como aquello que permanece en la memoria de cada poema particular en un estar en camino peligrante. Dicho negativamente, la ternura es aquello que permanece como el llamado imperativo de no dejar a las “cosas simples” a la soledad del abandono, al tiempo de la “pérdida”. La ternura permanece como el llamado a encontrar en las cosas insignificantes o trivialidades la promesa del tiempo de la plenitud. El “estar en camino” del decir poético de Bandeira habla *desde y hacia* el *lugar de la ternura* como su proveniencia y porvenir que es el espaciamento mismo de la abertura de la “puntualidad”. Lugar de la abertura que es quizás, parafraseando a Benjamin, “aquella puerta estrecha” por donde pueda entrar un ángel, aunque “os anjos (...) bem sei que não os há em parte alguma”.

V

Llegado a este punto cabe preguntarse si hemos realmente dilucidado el lugar del *Poema Único* en la obra de Manuel Bandeira. Más aun, nos interesa saber si esa dilucidación que supuestamente hemos llevado a cabo

no es más que el resultado o la obediencia a una “intuición” previa. Me explico; Heidegger, en el ya citado estudio sobre Trakl, al “justificar” los poemas escogidos para mostrar el *Poema Único* señala: “Nuestra selección puede inevitablemente parecer arbitraria. Sin embargo, viene guiada por la intención de llevar nuestra atención, *a modo de un salto*, al lugar del Poema único” (Heidegger 37, el destacado es nuestro). La expresión “a modo de un salto”, nos hace pensar que a pesar de que el “proceso” de dilucidación se muestra en apariencia como un proceso, puede muy bien tratarse tan solo de una exposición de una dilucidación que ya se ha tenido muchísimo antes y de modo inmediato. Nos preguntamos por el acceso a ese *Poema Único* y ponemos en duda la aparente diacronía de esa dilucidación. Creemos más bien que la constatación de ese *Poema Único* se lleva a cabo de una manera “intuitiva” y que lo que Heidegger llama dilucidación del lugar sucede siempre desfasado y en segunda instancia. Dicha dilucidación sería más bien un intentar comunicar o hacer extensiva esa experiencia a otro, de ahí la expresión “a modo de un salto”. ¿Cómo podemos justificar nuestra elección del *Poema Único*? ¿Cómo podemos estar seguros de que hemos accedido al verdadero *Poema Único* (en caso de que realmente exista) y no hemos hecho un acto de violencia a la obra bandeiriana?

En relación con la existencia o no existencia del *Poema Único*, hay un punto en la obra de Bandeira que viene a “problematizar” la pregunta. Nos referimos a la no “coincidencia” entre lo que hemos llegado a denominar como *Poema Único* (ternura) y las Poéticas del propio Bandeira. En sus dos Poéticas, (la de *Libertinagem* y su “Nova Poética” en *Belo Belo*) aunque no hay necesariamente una contradicción o choque entre lo propuesto en ellas y la ternura expuesta en esta reflexión, tampoco hay coincidencia. No deseamos ahondar en este punto, solo mencionar que cabría preguntarse sobre la relación entre un supuesto *Poema Único* y una Poética. ¿Son equivalentes? ¿Es consciente el poeta de ese *Poema Único* como lo parece ser de su Poética desde el momento en que la escribe? Por el momento deberemos dejar esas preguntas en reposo.

La “apropiación” de la terminología heideggeriana, a pesar de los riesgos que conlleva⁹, nos parece al menos honesta en su búsqueda y en su

⁹ Heidegger mismo contempló este hecho: “este propósito se halla en peligro de perturbar el decir del Poema en lugar de dejar que cante desde la quietud que le es propia” (36).

intención de “oír el canto”. Esto, en contraposición con gran cantidad de “lecturas” que no tienen como punto de partida (o llegada) el oír, sino el de realizar un discurso, el que correrá siempre de modo paralelo al canto del poeta y que tiene como fin el hablar más que el oír.

Es también el propio Heidegger quien se encarga de señalar que la tarea de dilucidar el *Poema Único* no reemplaza a la “audición” de los poemas, sino: “puede, a lo sumo, cuestionar más y, en el mejor de los casos, puede hacer más pensativa la audición” (37).

Esperamos haber contribuido con nuestra reflexión a tal propósito. Nos basta para el efecto de esta “lectura”, haber tenido la firme intención de oír “esa voz que canta desde su quietud propia”, y si hemos errado en el intento, preferimos adjudicarlo a nuestra sordera que a la falta de grandeza de Bandeira.

BIBLIOGRAFÍA

Bandeira, Manuel. *Poesía completa e prosa*. Río de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

Heidegger, Martin. “El habla del poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl”. *De camino al habla*. Trad. Ives Zimmermann. Barcelona: Serbal Guitard, 1987. 35-76.

Pöggeler, Otto. *El camino del pensar de Martin Heidegger*. Trad. Félix Duque. Madrid: Alianza, 1987.