

Bandeira y Meireles

Este ensayo se propone comparar poemas de Cecília Meireles y Manuel Bandeira, ambos inscritos de alguna forma en el modernismo brasileño. Empecemos aclarando que el epíteto modernista en Brasil poco tenía que ver con su homógrafo hispanoamericano. Decir que las diferencias entre un movimiento y otro eran abismales es ya una obviedad. Grosso modo, podríamos afirmar que mientras Rubén Darío (y aquí hago uso de obligada sinécdoque) asimilaba el simbolismo y el parnasianismo, el modernismo brasileño venía a destituirlos: “nace como un grito de rebelión, contra las formas poéticas perfectas y medidas, contra el lenguaje tradicional [...]; se trata además de incorporar el espíritu brasileño a la literatura (Alonso y Crespo, 89-90).

El interés entre los dos poetas arriba señalados nace de sus diferencias formales e históricas: mientras que Bandeira es el “hermano mayor del modernismo”, el “San Juan Bautista del movimiento” y otros apodos afines, Cecília Meireles entra al plano literario de forma ligeramente posterior y con propuestas no tan novedosas (Pereda, 115). Sin embargo, es importante crear un puente entre ellos a través de las temáticas que parecen estar presentes en ambos: la muerte, la naturaleza y su relación con el poeta y la inserción de elementos autobiográficos a sus textos.

En primer lugar, tanto en Meireles como en Bandeira, el sujeto que habla a menudo es el mismo de quien se habla. Según Luiz Gonzaga, “a subjetividade é construída dentro de uma atividade verbal, a partir de um processo de enunciação, que faz o espaço e o tempo organizarem-se em torno do sujeito que, no enunciado, relata impressões anteriores ao momento do ato enunciativo” (103). Se crea entonces un efecto de autoinspección por parte del poeta que permea en el lector como repentina intimidad con el enunciador. En “Retrato” de Meireles, esta

subjetividad se enfatiza con el uso constante del pronombre “eu” para empezar cada estrofa. Si bien el poema parece intencionado hacia lo desconocido que la voz lírica encuentra en sí misma (es decir, nos describe, a través de oraciones declarativas negativas, cómo es en el presente enunciativo), el efecto es el descrito por Gonzaga: el lector se encuentra en esta misma confusión del enunciador.

Algo similar ocurre en “Desencanto”, donde el poema también empieza sus estrofas con el pronombre “eu” o con el adjetivo posesivo “meu”. Además, se estrecha esta relación entre enunciador y enunciatario a través de la segunda persona: “Fecha o meu livro, se por agora / Nao tens motivo nenhum de pranto” (19). Estos dos versos advierten al lector del mismo efecto que sucede con Meireles: el contagio sentimental unilateral del yo poético al lector o enunciatario. En otras palabras, Bandeira previene sobre la intimidad que podría crearse —al mismo tiempo que la crea— y del efecto negativo que tendría: desaliento, desencanto, llanto, tristeza, amargura, angustia...

Esta autorreferencialidad se evidencia también de otra forma: pensemos en “Cartas de meu avô” y “Pneumotórax”. Aunque en estos poemas sabemos que el objeto del que se habla es el mismo Bandeira, no lo sabemos por el uso de pronombres en primera persona, como en los casos anteriores, sino por su coincidencia con la vida del poeta. Podemos asumir que uno de los diálogos de “Pneumotórax” pertenece al escritor por el efecto que tuvo la tuberculosis en él. Sin embargo, no es un testimonio lo que encontramos en el poema, sino una ironización de lo que bien pudo ser una ocurrencia común: la visita al doctor.

Por otro lado, en “Cartas de meu avô”, Bandeira hace uso de su árbol genealógico como objeto del poema. Ambos abuelos son parte del poeta y, sobre todo, del yo lírico en una forma que nos recuerda a la estrofa inicial de “Pariente próximo” de Murilo Mendes por tener el énfasis

contrario: mientras Bandeira estrecha la relación entre sus parientes y él, Mendes enfatiza su individualidad. Podríamos decir que “Cartas de meu avô” sólo habla de una persona, el enunciador, porque sólo él aparece en el presente enunciativo. Si bien los abuelos son el tema central, sólo conocemos de ellos los recuerdos y las impresiones que dejaron en un Bandeira solitario: “[...] vou / lendo, sossegado e só, as cartas que me avô / escrevia a minha avó”. De esta forma, la presencia del locutor tiene más fuerza que la que podría tener el objeto del que se habla (la correspondencia).

De forma similar, “Canción de la tarde en el campo” de Meireles, hace uso de esta soledad y su relación de posesión con la naturaleza: “Voy sola / dentro de los bosques. / Pero la fuente es mía [...]. Mi pecho es puro desierto” (324). Mientras que en “Retrato” es el espejo el que muestra a la voz lírica su imagen, esta vez es la naturaleza quien realiza esta acción: “Mis pies van pisando la tierra, / imagen de mi vida: / tan vana, pero tan bella, ¡tan segura pero tan perdida!” (ídem).

En Bandeira la Naturaleza (con mayúscula) también hace apariciones como en “Yo me voy para Pasárgada” y “La muerte absoluta”. En la primera, ella no es más que un paisaje idealizado de una fantasía de la voz lírica cuyos elementos pueden ennumerarse: tener a la mujer que se desee, ser amigo del rey, la existencia de métodos anticonceptivos seguros y un mar y un río donde acostarse. A diferencia de “Canción de la tarde en el campo”, la Naturaleza en este poema de Bandeira no toma protagonismo, sino que es un elemento más. En “Muerte absoluta”, sin embargo, y aunque sólo hay una mención a las flores (en la segunda estrofa), me parece que la relación entre ellas y el enunciador es más afín a aquella presente en el poema de Meireles:

Morir sin dejar el triste despojo de la carne.
 La exangüe máscara de cera,
 Rodeada de flores,

Que se pudrirán —¡felices!— en un día,
 Bañada de lágrimas
 Nacidas menos de la nostalgia que del espanto de la muerte (248-249).

Como en “Canción de la tarde en el campo”, aquí las flores son el reflejo de un sentimiento humano pero que esta vez se bifurca: por un lado, las flores que se marchitan al mismo tiempo que el cadáver a quien hacen tributo se descompone. La relación entre unas y otro es entonces paralela. Por otro lado, las flores como resultado del miedo de quien observa la muerte y vislumbra en ella su destino inevitable¹.

En “Lamento de la madre huérfana” también encontramos, y de forma más enfática, este diálogo de lo vivo con lo muerto a través de las relaciones entre el enunciador y lo muerto y entre la Naturaleza y lo muerto. De forma gradual, el yo lírico, quien comienza hablando desde el plano de los vivos (“Ven, acércate aunque ya estés disuelto”), comienza a rogar a esta segunda persona —a quien sólo podemos interpretar como su hijo— que se encuentra en el plano de los muertos (“No vengas para quedarte, sino para llevarme”) y termina muerta en vida (“nuestros cadáveres”).

En el poema, la Naturaleza no aparece como contraste con los cadáveres (del enunciador ni del enunciatario) sino como otro comienzo para la muerte: “Ven como estés, mitad persona, mitad universo, / con dedos y raíces, huesos y viento, y tus venas, / camino del océano, / hinchadas, sintiendo la inquietud de las mareas” (325). De esta forma, los muertos se transforman en elementos naturales y, por lo tanto, presentan para la voz poética la posibilidad de un nuevo comienzo. En palabras de Domingues de Oliveira, “os versos de Cecília Meireles

¹ Parece inevitable recordar aquí también versos de Murilo Mendes: “La vida y la muerte están ligadas por las flores y por las oraciones” (en Bella Jozef, 322).

mostram uma morte que nao decompoe, mas transforma e conduz a um estado de perfeição que nao se pode ter enquanto vivo” (131).

Tanto Meireles como Bandeira representan pilares irremplazables en la poesía brasileña pues ambos parecen tener en su poesía una fuerza otorgada por un pasado doloroso aún presente (tanto en ellos como en sus versos). Sus poemas parecen, entonces, ventanas a sus mundos privados que el lector tiene la fortuna de encontrar y escudriñar. Estas inspecciones no arrojarán resultados alegres (como encontraríamos en otros modernistas brasileños). Si bien encontramos humor en los poemas de Bandeira, es un humor ácido, no festivo, comparable al de Meireles. Sus lecturas par a par podrán dilucidar nuevas lecturas, así como evidenciar la probable influencia de un poeta sobre la otra.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso y Ángel Crespo. “Poemas de Manuel Bandeira”. *Revista cultural brasileña* 2. (s/a): 89-92.
- Domingues de Oliveira, Ana Maria. “A temática da morte em Cecília Meireles e Gabriela Mistral”. *Revista de Letras*. Vol. 32, (1992): 127-139.
- Gonzaga Marchezan, Luiz. “A vida inteira nos versos: a poética de Manuel Bandeira”. *Revista de Letras*. Vol. 40, (2000): 101-111.
- Jozef, Bella. *Antología general de la literatura brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Pereda Valdez, Ildefonso. “La poesía de Cecília Meireles”. *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Eds. Pablo Rocca y Gênese Andrade. Murcia: Cuadernos de América sin nombre, 2006.