

Drummond, entre la culpa social y la culpa familiar

Vagner Camilo (Universidade de São Paulo)

*Je suis la plaie et le couteau!
Je suis la soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!*

Charles Baudelaire, "L'Héautontimorouménos"



l presente ensayo retoma un aspecto de un libro¹ dedicado al giro classicista de *Nuevos Poemas* (1948) y, sobre todo, *Claro Enigma* (1951), examinado a la luz de un contexto marcado, de un lado, por la especialización del trabajo intelectual y artístico de los años 40-50, responsable de ciertas tendencias formalistas y esteticistas en la lírica del período; de otro, por el recrudecimiento de la política zdanovista adoptada por el PCB (Partido Comunista Brasileño) en la posguerra, que - sumada a lo que ya fuera revelado por los expurgos stalinistas y los procesos de Moscú - acabó por redundar en la desilusión con la militancia y en el pesimismo dominante en esta fase de la obra de Drummond. Este pesimismo responde no sólo a las imágenes nocturnas, sino también a la cosmovisión trágica dominante en el libro del 51, pauta da por la concepción de tiempo cíclico, por la reanudación del mito, por el sentido de fatalidad o destino, por la visión de la Historia como Naturaleza, siguiendo un curso ajeno a la voluntad del sujeto imposibilitado de actuar, y por el tan decantado sentimiento de culpa cuya presencia se hace sentir desde la lírica social de los años 40.

Es exactamente de ese sentimiento que me gustaría ocuparme aquí, pero en líneas generales, sin la minuciosidad con que fue examinado en mi tesis. Mi mayor preocupación es evidenciar las determinaciones de esa culpa, sus raíces históricas, el cambio operado en la manera de lidiar con ella en la poesía de los años 40-50 y, sobre todo, el modo como éste actúa decisivamente en el estatuto social de la subjetividad lírica forjada por Drummond a lo largo de la obra. Mientras, para esto, es necesario, antes, precisar tal estatuto, generalmente denominado, de forma bastante indeterminada, gaucho.

1. Un gaucho en particular: el hacendado del aire

La imagen del gaucho aparece ya grabada en el pórtico del libro de estreno de Drummond, componiendo la primera de varias facetas de su poesía. La primera es, sin duda, la más duradera, como suponen algunos, aunque pocos la hayan examinado a fondo, con excepción tal vez de Affonso Romano de Sant'Anna, que, en un conocido estudio, se ocupó de las varias estrategias de las que se vale el gaucho para constituirse². Se trata de un análisis preciso en el sentido de establecer las varias articulaciones de la imagen en cuestión con ciertas constantes de la obra, hasta entonces examinadas separadamente, como es, en especial, el caso de la ironía, de las personas (Carlos, Carlito, Crusoe, K....) y del juego inestable de las posiciones asumidas por el yo lírico en los versos. No obstante, sin negarle el mérito, Sant'Anna parece pasar a lo largo de las motivaciones actuantes en la conformación histórica particular de la condición gaucho del poeta itabirano, ya por el propio enfoque teórico, resultante del cruce del análisis cuantitativo, el afecto a los gráficos y las curvas de frecuencia de motivos, y la inspiración heideggeriana en el trato con la cuestión del tiempo, concepto cuya amplitud tiende a perderse en la indeterminación.

Es verdad que, en determinados momentos, Sant'Anna llega a señalar esa particularización, al describir las articulaciones del gaucho con la familia o con el binomio "provincia-metrópoli"³. Sin embargo, ellas no llegan a profundizarse en el sentido de aquilatar sus especificidades históricas, ni la fuerza con que actúan en la condición de *displaced person* de su yo lírico drummondiano. Son, antes, vistas como resultado de un modo de ser anterior a toda suerte de imposiciones del medio. De modo que, abstraída de las relaciones históricas y sociales, esa condición despasada tiende a diluirse en la generalidad de un tipo, que abriga una galería de "anti-héroes" tan dispares como los personajes de Kafka y Truman Capote, Beckett y Miller, Ionesco y Faulkner, Hesse y Musil, Camus y Joyce ... Eso para no hablar en el dominio específico de la lírica, donde alinea lado a lado a Eliot con los *beatniks* (!), entre otros⁴.

Ni pura y simple reapropiación de un supuesto tipo literario universal, mucho menos mera fatalidad de un yo puesto bajo la guardia azarosa de un



"ángel chueco"(como podría sugerir una lectura apresurada e ingenua de los versos iniciales de *Alguma poesia*³). Juzgo que la debida comprensión de esa condición gaucha de la persona drummondiana sólo puede ser alcanzada a partir de un cuadro de referentes históricos y sociales muy específico, hecho que si no escapó al campo de mirada de Sant'Anna, al menos lo subestimó en importancia frente a la universalización de un tipo, tan abstracto como la concepción heideggeriana de tiempo que orienta el abordaje del crítico.

Además de Sant'Anna, hubo también quien buscara comprender la especificidad de esa condición desajustada como referente a la posición marginal del poeta moderno (que, al final, no deja de ser históricamente determinada), abrigando, así, el gaucho minero bajo las alas torcidas del albatros baudelaireano. No queda duda de que en Drummond haya sentido el rozar de esas alas, como en buena parte de los líricos modernos (para no decir todos...), pero restringir su estatuto gaucho solamente a eso no es sin embargo escapar del todo de la generalidad y de la indeterminación. Tanto más provechoso sería entonces comprender no sólo la condición despaisada, sino también la tan propalada herencia baudelaireana de Drummond, a partir de referentes históricos precisos entiéndase locales - como quiero proponer aquí.

La articulación entre herencia baudelaireana y profunda vinculación a la realidad local, por lo que sé, solo llegó a ser sucinta, pero precisamente señalada por José Guilherme Merquior, quien parte de una "fórmula feliz" de Tristão de Athayde en un breve artículo de 1967, donde Drummond figura como "una especie de Baudelaire de nuestra poesía moderna". Glosando la afirmación de Athayde, Merquior demuestra haber sido Drummond el primero, en toda la historia de la poesía brasileña, en alcanzar las dos principales conquistas de la lírica baudelaireana, a saber: [1] la introducción de la "sensibilidad moderna, o sea de la experiencia existencial del hombre de la gran ciudad y de la sociedad de masa, en la alta literatura lírica", y [2] la creación de una "escritura poética moderna, escritura de ruptura radical al mismo tiempo con la tradición clásica y con el romanticismo". Sin ignorar, con eso, el hecho de que el autor de *Alguma poesia* no fue el iniciador de la moderna lírica brasileña, ni cuánto le debió al gran cambio estético patrocinado por los primeros modernistas. Merquior no duda en afirmar que "la primera gran contribución del verso drummondiano consistió en captar el sentido profundo de las evoluciones social y cultural de su país", partiendo de la "propia situación de hijo de hacendado emigrado a la gran ciudad, justamente en la época en que el Brasil comenzaba su metamorfosis (aún en curso) de subcontinente agrario en sociedad urbano-industrial [...] Desde entonces, tornó su escritura extraordinariamente atenta a los fenómenos de base de esta misma evolución histórica: el sistema patriarcal y la sociedad de masa. Su apertura de espíritu, su sensibilidad a la cuestión social, su conciencia de la historia, le impidieron superestimar las formas tradicionales de existencia y de dominación; pero, al mismo tiempo, él se sirvió del 'mundo de Itabira' -



símbolo del universo patriarcal - para detectar, por contraste, los múltiples rostros de la alienación y de la angustia del individuo moderno, presionado por una estructura social cada vez menos a la medida del hombre”⁷.

En una síntesis lapidaria, Merquior precisa, a un solo tiempo, lo que de específico define el estatuto baudelaireano de la obra de Drummond en el marco de la moderna lírica brasileña: la fuerza motriz de esa obra y la peculiaridad de la condición despaisada de la persona lírica forjada por el poeta itabirano. Así, la envergadura baudelaireana del proyecto poético de Drummond estaría en haber sido el primero en captar en profundidad el sentido de un proceso muy peculiar de modernización como fue el brasileño (peculiaridad ésta señalada más adelante) y hacer de ella el resorte propulsor de su poesía; mientras la condición de *displaced person* de Drummond, aunque no colocado en esos términos, parece resultar, precisamente, esa posición desarticulada de hijo de hacendado emigrado a la gran ciudad, en un momento de transición del viejo orden patriarcal a la sociedad urbano-industrial.

Además, Drummond ya había facilitado la investigación a los futuros intérpretes al componer el retrato acabado de su ser despaisado con el rótulo de “hacendado del aire”, imagen cliché repetida hasta el cansancio por la mayoría de los intérpretes, aunque sin llevar en cuenta o profundizar más - la relación con el orden social al que éste inmediatamente remite y en el cual encuentra su razón de ser. De lo poco que se habló al respecto, tenemos la siguiente definición de Roberto Schwarz:

... el hombre que viene de la propiedad rural a la ciudad, donde recuerda, analiza y critica, en prosa y verso, el contacto con la tierra, con la familia, con la tradición y con el pueblo, que el latifundio posibilitaba.⁸

Obsérvese que, a pesar del rótulo drummondiano, el “hacendado del aire” no es exclusivo de la obra del poeta itabirano. Se trata antes, como dice el propio crítico, de una “figura tradicional de la literatura brasileña de este siglo” y, por tanto, presente en las obras de otros tantos nombres del período, donde cabe destacar en el campo de la ficción al amigo y compatriota del poeta Ciro dos Anjos, cuyo amanuense Belmiro, ejemplo privilegiado de la “novela de la urbanización” entre nosotros, fue brillantemente examinado por el mismo crítico en otro estudio que motivó en gran parte el presente abordaje.⁹ Debido a esa motivación, juzgo conveniente retomar algunos puntos del análisis de Schwarz, a fin de acercarnos más - por afinidad al contraste con el universo de ficción de Ciro dos Anjos a la particularidad de la poesía de Drummond.

Comencemos por lo que el crítico bien denomina “mezcla belmiriana”, compuesta “de perspicacia, cultura, banalidad y lirismo” que “fija, en profundidad, un personaje frecuente y central en la literatura brasileña”¹⁰: el personaje típico (bien entendido, el hacendado del aire) y la



mezcla a que se remite, en última instancia, al modo muy particular por el cual se dio aquí el famoso contrapunto entre el campo y la ciudad. En un contexto en que no hay cambio radical, donde era de esperarse conflicto y desintegración en el tránsito del pasado rural al presente urbano, hay en verdad la prolongación de lo tradicional y la convivencia promiscua con lo moderno, visibles bajo la forma de privilegios y favores, en la prebenda en que se instala el amanuense, en el cargo (el “menos urbano de la ciudad”) obtenido por intermedio de un diputado, o en los numerosos “inconciliables” catalogados por el ensayista a propósito de los personajes secundarios, y principalmente en la figura del amanuense, en quien se reúnen “la democracia y el privilegio, el racionalismo y el apego a la tradición, el impulso confesional que exige veracidad y el temor a la luz clara”¹¹.

Tales antagonismos, sin embargo, no llegan a tornarse, como era de suponer, en el resorte propulsor de un conflicto dramático, inexistente en la novela, lo que se justifica al evitar el escritor la confrontación abierta de posiciones, encontrando en la prosa ligera y alegre un recurso para amenizar que no esconde su carácter derrotista. “La prosa alegre anima, principalmente a la sumisión”, afirma el crítico, aquilatando más adelante el valor y la procedencia de esa prosa:

La andadura ingenua de la prosa no es realista, pero no es, tampoco, estilización personal aunque recatado y apolítico, el fraternalismo sentimental de Belmiro tiene parentesco en la sensibilidad populista. La presteza de la prosa no refleja, compensa el peso de la experiencia real.¹²

El lirismo, que para otro fino lector de *El amanuense Belmiro* era una forma de equilibrio vital por la liberación de las tramas del análisis excesivo¹³, para los ojos de Schwarz, está al servicio de esa “estética de la acomodación” configurada por la novela. Donde era de esperarse la perspectiva dramática propia de la naturaleza de la “novela de la urbanización”, en un contexto en que no hay cambios significativos en el paso de lo rural a lo urbano, surge la perspectiva lírica, “la evocación nostálgica de lo que pasó, más que sentido de conflicto y de destrucción, y más que crisis, descomposición del presente. Lo irremediable no está en la pérdida, está en la continuidad; los trazos no varían, varía apenas su acentuación”. El lirismo traduce la perspectiva intermediaria del burócrata que, en el paso (hecho de prolongaciones) desde el viejo al nuevo orden, es, a un solo tiempo, víctima (por la vida urbana de aprietos económicos y de mediocre convivencia social) y beneficiario (por la ventaja alcanzada por la mano del diputado, privilegio pequeño mas evidente), “de modo que su gratitud debe ser melancólica, su crítica amena y su posición incierta”. La ausencia de transformaciones significativas en el tránsito señalado responde



a la configuración de un universo de ficción regido por la inacción, donde “el tiempo no llega a articularse, es subjetivado, gobernado por el movimiento atmosférico de la memoria y de la divagación”. Su figura final es el inmovilismo ya una vez identificado por Cándido - que es “la forma negativa de conciliación”.

Esa síntesis empobrecedora poco revela, es cierto, del movimiento dialectal propio al raciocinio crítico del entonces “joven Schwarz”¹⁴, ya aquí contactándose con el descompás de nuestra cultura, cuya expresión más acabada, como se sabe, estaría años después en los agudos estudios machadianos¹⁵. Entretanto, los puntos destacados del análisis sirven a los propósitos más inmediatos de este ensayo. Veamos.

Con Merquior, se señaló, anteriormente, la profunda vinculación de Drummond a un contexto de transición entre dos órdenes sociales. Ahora, con Schwarz reportándose al mismo horizonte histórico, se precisó la peculiaridad de esa transición, marcada más por continuidades que por transformaciones o rupturas radicales. Más aún, como Schwarz demuestra, es a la luz de ese tránsito peculiar que se puede captar en profundidad el estatuto social del personaje emblemático de que me ocupo aquí: el hacendado del aire, a un solo tiempo víctima y beneficiario dentro de ese contexto histórico, según el análisis del ensayista. Siendo como es, un personaje histórico común al universo de ficción de *Ciro dos Anjos* y al lírico de Drummond, el examen profundo de la poesía de este último deberá, por tanto, tomar en cuenta ese vínculo inalienable con el referido contexto.

El abordaje de Schwarz es, en ese sentido, paradigmático de la búsqueda de esa correlación íntima entre forma literaria y proceso social en curso, al demostrar la ligación mimética entre la prosa ligera y alegre, el registro lírico, la “estética de la acomodación”; en suma, es un tránsito específico de modernización, donde el hijo del hacendado vive entre el lucro del compadrazgo y la penuria desgraciada de la vida urbana de burócrata, entre el descontento y la gratitud.

La búsqueda de ese vínculo debe ser intentada en el caso de nuestro poeta más importante, desde que, obviamente, se tome en consideración la especificidad de su universo lírico, que torna la vivencia particular de esa condición afín de hacendado del aire, de todos modos, distinta de aquella vivida por el narrador de *Ciro dos Anjos*. Distinción que se evidencia ya en la manera extremadamente conflictiva con que esa condición es experimentada; distante, por tanto, de la postura conformada y ajena a la contemporización del amanuense. Y si la amenidad de ese conflicto es alcanzada en la novela por el registro lírico; en Drummond, el lírico abre la guardia al dramático, a fin de escenificar la confrontación abierta de posiciones de la que se aparta Belmiro. De la estética de la acomodación se pasa, así, a una estética de violencia y de la inquietud (en el decir de Antonio Cándido) regida por el signo de una culpa que, en buena medida, proviene de la situación bastante conflictiva asumida por el intelectual y el artista en ese



contexto propio de la modernización en el Brasil posterior a los años treinta. Es lo que trataré de señalar más adelante, después de especificar mejor esas inquietudes y la naturaleza del conflicto a las que se remiten.

2. De la naturaleza del conflicto

Delineada histórica y socialmente la característica gaucha del yo lírico drummondiano, se podría, entonces, comprender mejor el conflicto central por él escenificado y situado por uno de sus críticos en el período comprendido entre 1940 y 1959, o sea, desde *Sentimiento del Mundo* hasta *La Vida Pasada en Limpio*. Hasta hoy, fue Antonio Cándido el único en tratar las manifestaciones directas e indirectas de ese conflicto en un estudio que se propone como “voluntariamente parcial”. Eso porque la bella investigación por él desarrollada es de naturaleza puramente “temática, basada en la psicología que circula en los poemas”, por tanto deja de lado “el análisis formal que la completaría y la cual pretende ser una especie de introducción necesaria”¹⁶.

Lo que el crítico bien nombra como “inquietudes en la poesía de Drummond” son, en verdad, variantes de un mismo conflicto, que cumple investigar. Ellas van “desde las formas ligeras del humor hasta la auto-negación por el sentimiento de culpa, que en ella [la obra] es fundamental como tipo de identificación de la personalidad, manifestándose por medio de trazos de una manifestación baudelaireana...”¹⁷. Para Antonio Cándido, las “manifestaciones indirectas son tal vez más expresivas, como la frecuencia de las alusiones a la náusea, a la suciedad, o el sumergimiento en estados angustiosos de sueño, sofocación y, en caso extremo, sepultura, llegando al sentimiento de la inhumación en vida. Este tema, que se podría llamar emparedamiento, manifiesta una opresión del ser que llega a asumir la forma de la muerte anticipada [...] En compensación, puede dar lugar a la exhumación del pasado, transformando la memoria en una forma de vida o resurrección de un pretérito en ella sepultado, como indica el movimiento de redención por la poesía, destacados en 'Versos en la boca de la noche'. Y así vemos su obra constituirse en la medida en que opera la fusión de los motivos de muerte y creación (negación y afirmación). [...] Aunque, todavía, sin pasar por formas aún más drásticas de la negación del ser, expresada por el tema de la auto-mutilación”¹⁸.

También en otros dos momentos, Cándido volvería a enfatizar este último tema presente en la obra del poeta: una vez, en el ensayo dedicado al “Drummond prosador”, donde habla de las “pulsiones que vienen no se sabe de dónde”¹⁹; otra, en un estudio dedicado al poeta realista Fontoura Xavier, donde describe todo un linaje significativo de la poesía brasileña marcado por los “desvíos de la norma”²⁰, en la cual se inscribe el poeta itabirano justamente por la incidencia en las imágenes de la auto-castración punitiva.



La cuidadosa investigación promovida por Antonio Cándido -más que mera introducción al análisis formal, de todos modos imprescindible para el examen más completo de la obra de Drummond- permite también, y tal vez reclame, una profundización en el sentido de una mayor aproximación del conflicto responsable por todas esas inquietudes, a partir de la definición de lo que hay de común entre ellas. En ese marco común reposa, a mi ver, el núcleo generador de toda la poesía, cabe así precisarlo mejor.

Hablando desde el punto de vista psicoanalítico, es posible reconocer en esas inquietudes las manifestaciones del conflicto del yo con un superego de los más severos. Como bien lo demuestran los estudios freudianos dedicados a las neurosis obsesivas, al masoquismo, a las relaciones de dependencia del ego, a la melancolía y a la tristeza patológica, es esa instancia crítica y sentenciosa que mientras represente los valores, exigencias e interdicciones parentales, sociales, y culturales- responde por las exigencias y recriminaciones dirigidas al propio ego. Se redonda de este modo en el sentimiento de culpa o la "necesidad de castigo" manifestada, entre otras tantas formas, por las imágenes de auto-castración, o de suciedad y náusea, comprendidas por el tema del emparedamiento, en la denominación de Cándido. El propio humor (otra de las inquietudes drummondianas) es visto por Freud como la única "contribución a la comicidad, mediada por el superego"²¹.

Ese conflicto entre instancias psíquicas encontrará su principal recurso de formalización en la lírica de Drummond, en aquellos que Sant'Anna bien denominó "diálogo-a-uno" y Merquior, "personificación del yo". Se trata, en resumen, de un recurso de "objetivación dramática" de la subjetividad lírica, que se auto-refiere a una falsa segunda (o tercera) persona gramatical. Esa oscilación entre las personas del verbo, muchas veces en un mismo poema, contribuye no solo a la dramatización de la subjetividad, sino también a la inestabilidad de posiciones asumidas por el gaucho; para los "efectos de distanciamiento"²² brechtianos, alcanzados por la ironía y el humor; y para la escenificación del conflicto en cuestión.

3. Raíces históricas de la culpa

Si el psicoanálisis posibilita, así, construir las manifestaciones identificadas por Antonio Cándido en torno de un único conflicto, que es universal, así como determinar la naturaleza, por la oblicuidad del análisis socio-histórico, es posible captar el contexto particular que lo motiva o desencadena. La particularidad de ese conflicto, que por involucrar el superego y todo lo que éste representa, se define como un conflicto de autoridad, y puede ser encarnada ya sea por los del clan minero o por las diversas exigencias de inserción y participación sociales del intelectual, con mayor o menor intensidad en el período comprendido entre las décadas del



cuarenta y del cincuenta. De allí la doble raíz de la culpa, de la cual nos toca ahora tratar.

Sérgio Buarque, en el bello ensayo escrito sobre el estímulo de la publicación de *Claro enigma*, afirma que la presencia de un pasado continuamente vivo y actuante, experimentado como “invencible predestinación”, constituye la “trama esencial” de la obra drummondiana. “Esa esencia”, dice también, “que no se puede fabricar, que ciertamente no depende del puro arbitrio, que traza, en verdad, los límites extremos de cualquier elucidación crítica, invade e impregna toda la poesía de Drummond como una amargura ancestral venida del fondo de los siglos ('Toda la historia es remordimiento')”²³. Aunque condenando al fracaso toda tentativa de elucidación crítica, Sérgio Buarque acaba por ofrecer, él mismo, la punta del hilo que entreteje esa “trama esencial”, al deslindar la fuerza actuante de un pasado que lejos de ser positivamente vivenciado como una memoria más grata o un lugar de refugio - viene regido por los signos de la negatividad, como “invencible predestinación”, “amargura ancestral” y, sobre todo, “remordimiento”. O aún como “implacable”, “obstinada fidelidad a los viejos ritos”, que tienen “el efecto de una tara congénita, de un pecado original irremisible”²⁴.

Si la fuerza de esa herencia ancestral es así experimentada de manera tan irrevocable al punto de convertirse en tara congénita, es porque hubo se supone - algún esfuerzo, aunque frustrado, de romper con la “acción en cadena” del pasado. Ese esfuerzo es fácilmente comprobable en la poesía de Drummond y se deriva, sin duda, de su condición ambigua, a un solo tiempo, de hijo de hacendado formado con los valores irremisibles del clan minero y de poeta intelectual (en lo amplio del término), que de ellos se aparta por la cultura libresca; por el deseo de inserción y participación en el “tempo presente”, en ese “formidable período que le fue dado vivir”, como diría el “poeta-público” de los años 40; por la crítica acerba y el combate, en fin, a las estructuras esclerosadas y persistentes del viejo orden oligárquico, pero donde, por contradicción, se instala el clan de los Andrade, del cual él es el hijo pródigo y al mismo tiempo el heredero fiel. De la contrariedad de esa posición (que es, en suma, la del hacendado del aire), proviene un sentimiento de culpa que camina, así, por una vía de doble sentido: por la conciencia crítica del intelectual participante que condena su reincidencia en los ritos y valores del clan de los Andrade, con todo lo que él representa; por el sentimiento de traición de los valores familiares resultante de la propia condición de poeta y del deseo de participación y combate - sentimiento tanto más dolorosamente vivido cuando se considera que, en los idos años 30 y 40, la “idea del intelectual burgués como traidor de su clase de origen” era “una de las palabras de orden”²⁵.

Esa culpa contará también con un agravante más: la contribución valiosísima de la inteligencia minera al gobierno getulista y a la posición en él legada a los intelectuales y artistas del período. El referente obligatorio aquí es, sin duda, el conocido estudio de Sérgio Miceli²⁶, dedicado a la



cooptación del intelectual por el Estado Nuevo, fenómeno que asimismo resume la ranciedad de los mecanismos de protección y favor típicos del viejo orden patriarcal, que configura aquel contexto peculiar de modernización y arcaísmo, referido por Schwarz en el análisis de *El amanuense Belmiro*. Tal estudio es, sin duda, un verdadero divisor de aguas en la comprensión de lo real, lo complejo o aún el contradictorio papel desempeñado por el modernista. Eso no lo exime de críticas o reparos, como los de Antonio Cándido, al advertir sobre el peligro de mezclar la instancia de verificación con la de evaluación, de un modo que no permite discernir entre los intelectuales que “sirven” y los que “se venden”, citando justamente el caso ilustrativo de Drummond que, en la calidad de miembro destacado del gabinete Capanema, “sirvió” al Estado Nuevo, sin por eso “alienar la menor parte de su dignidad o autonomía mental”²⁷.

Además de Cándido, otros como Carlos Nelson Coutinho y Daniel Pécaut critican la idea de que la integración del intelectual al aparato del Estado implique, por sí solo, la “supresión de la autonomía ideológica” o la adopción de posiciones políticas reaccionarias²⁸, valiendo también recordar a José Paulo Paes, para quien las limitaciones de intelectuales y clases dirigentes en el Brasil se deben a la naturaleza “sociológica” de un análisis “que se interesa casi exclusivamente por la biografía real del escritor, quedando fuera del alcance de su mirada el imaginario de la literatura propiamente dicho”; siendo justamente en este “que se trazan los nexos más sutiles, más ricos de significado (bastante más ricos, en todo caso, que las fuentes autobiográficas privilegiadas en el libro de Miceli) de la obra de imaginación con su circunstancia histórica”²⁹.

Aunque concuerde plenamente con tales críticos al afirmar que la captación no implica de por sí la supresión de la autonomía ideológica, no puedo dejar de reconocer que eso no torna más simple y tranquila la posición del intelectual “integrado” a las huestes getulistas. Muy por el contrario, como bien observó Luciano Martins, tal integración llevó a la intelectualidad brasileña a una “casi esquizofrenia política”, cuando se vieron sitiados dentro de un estado cuyo autoritarismo condenaban. Por más que Lúcia Lippi de Oliveira vea “sin sorpresa” esa participación - principalmente en el caso de un segmento sin “posición clara” en la estructura social, en una época en que la sociedad de arriba a abajo era atraída por un movimiento general y centripeto en relación al estado³⁰ - es cierto que aún en la época ella no era aceptada con mucha naturalidad. Aún más por tratarse de un período en que, nacional e internacionalmente, se exigía cada vez más del intelectual, el alistamiento político o un posicionamiento ideológico claro³¹. La cobranza podía partir, muchas veces de forma vehemente, del propio medio intelectual y el ejemplo más acabado de eso es Mário de Andrade que, para muchos, inclusive, repetía la propia voz de la conciencia cuando juzgaba y condenaba toda especie de condescendencia y sujeción, como se ve en la famosa “Elegía de abril”. Era el caso de Drummond que, siempre muy atento a las “lecciones del amigo”,



debe haber sentido aguzar todavía más la “incomodidad” de la posición del intelectual integrado al régimen de estado. Incomodidad traducida en la reconocida “violencia” auto-infringida a la subjetividad lírica en la poesía de Drummond bajo la forma de auto-castigo, inhumación en vida, culpa y demás “inquietudes”, que lo rescatan del absentismo y del conformismo. En ese embate con una culpa internalizada a través de un superego de los más severos, Drummond asumirá a un mismo tiempo el papel de juez y reo, víctima y verdugo, tal como el “Héautontimorouménos” (“El verdugo de sí mismo”) de Baudelaire, que para algunos intérpretes traduce mucho de la frustración con los sucesos de la revolución de 1848³². Lo que revela, en consecuencia, un ángulo por donde evidenciar la herencia baudelairiana de Drummond.

4. Drummond Héautontimorouménos

Una vez determinadas las raíces históricas y sociales de la culpa, cabe recordar una vez más con Cándido que ella sólo comienza a despuntar en la lírica drummondiana a partir del libro de los años cuarenta. Y no podría ser de otro modo, pues es sólo con la transferencia definitiva de Drummond a Río, el ingreso en la burocracia pública, las exigencias de participación y posicionamiento político-ideológico del artista e intelectual motivadas por la hora presente y la opción por una poesía de inspiración social, que se puede dar la confrontación abierta de las posiciones contradictorias en que redunda la culpa en cuestión. Para acompañarla, muy superficialmente, en algunas de sus manifestaciones más evidentes, comienzo por recordar a Merquior cuando observa, a propósito del primer libro participante de Drummond, que el sentimiento del mundo es también sentimiento de culpa, respondiendo así por la autocrítica impiadosa marcada en varios poemas de la colección. La nota de esa afirmación puede ser encontrada en el poema inicial, que da título al libro y trata de precisar, desde un comienzo, la posición e impresión dominante de la subjetividad lírica en la confrontación con el espacio de la gran ciudad, haciendo aumentar allí la condición general de alienación. La propia idea de alienación, inclusive, también se encuentra anunciada en el título, si consideramos que “sentimiento” figura allí en el sentido de indicar algo que es intuido o presentido, mas no tomado en profundidad; algo, en suma, sobre el cual no se tiene una conciencia totalmente clara. De allí el porqué de todo el poema parece construirse en torno de la idea del despertar de la conciencia en relación a la nueva realidad social con que el yo se confronta y que es experimentado como algo tardío; por eso existe una buena dosis de remordimiento, expuesta abiertamente en los versos, en el momento en que él mismo trata abiertamente su alienación, dispersión y condición de quien se reconoce por debajo de sus fronteras.



Los camaradas no dijeron
que había una guerra
y era necesario
traer fuego y alimento.
Me siento disperso,
anterior a las fronteras,
humildemente os pido
que me perdoneis.³³

Tenemos, así, a través del pedido de perdón, la primera retractación de la culpa (social) de alguien que por tanto tiempo permaneció ajeno a todo y despertó demasiado tarde para la lucha, lo que responde a la condición de aislamiento en que se encuentra relegado finalmente. Esta condición de dispersión, de quien se siente “anterior a las fronteras”, encontrará (no por acaso) su justificativa histórica y social en el poema inmediatamente siguiente (“Confidencia del itabirano”), donde la alienación, tomada en sentido amplio (“la alienación de todo lo que en la vida es porosidad y comunicación”), es vista como consecuencia del origen geográfico y social de una subjetividad lírica cuya trayectoria está marcada por la experiencia de la pérdida de status social que, sin embargo, no borra el recuerdo y la fuerza actuante de un pasado que lo aturde bajo la forma de un retrato y que determina indeleblemente su modo de ser

Tuve hacienda, tuve oro, tuve ganado
Hoy soy funcionario público
Itabira es apenas un retrato en la pared
Pero cómo duele.

Pero véase que esa pérdida de status, si bien implica empobrecimiento, no llega a igualar al hijo de hacendado al nivel de aquellos a quien dirige su llamamiento solidario en varios momentos del libro de la década del cuarenta, sea el obrero, el habitante del morro o del suburbio. La distancia social persiste y es de la conciencia de su condición de insuperable; por tanto, la imposibilidad de identificación integral que redundaba en la culpa social. La grandeza y permanencia de la poesía social de Drummond reside justamente en el empeño solidario, sin llegar a ofuscar la conciencia de esa distancia social en favor de la actitud paternalista o populista, como se ve en el poema en prosa dedicado a “El obrero en el mar”, donde esa distancia llega a ser materializada espacialmente por la demarcación de los lugares desde donde habla el yo lírico y donde se localiza el obrero: el primer puesto al abrigo del tiempo, confortablemente instalado en un interior de donde observa, a través de la ventana, al segundo, que pasa por la calle en dirección al mar, expuesto obviamente a la intemperie y amenazas del mundo exterior³⁴. Es la conciencia de esa distancia social, poblada de desconfianza, que impedirá al yo, a dada altura



del poema, de contener el impulso de unirse al obrero, de saltar por la ventana y detenerle el paso, haciendo aflorar la culpa bajo la forma de vergüenza y de un supuesto desprecio que el yo reconoce partir tal vez más de él en relación a él mismo que, efectivamente, del obrero.

Que ese desprecio sea una proyección suya, en verdad un auto-desprecio motivado por la culpa, parece comprobarlo el hecho de que el obrero, lejos de cualquier gesto inamistoso u hostil, le dirige, al contrario, una “sonrisa húmeda”, en el momento en que sigue milagrosamente caminando (cual santo, aunque destituido de cualquier santidad) en el mar (símbolo de inestabilidad, relativa tal vez al destino incierto del obrero) “que se acobardó y lo dejó pasar”. Será esa sonrisa el “único y precario agente de ligación” entre ambos con la llegada de la noche, vista por su potencial de aislamiento y separación. De este modo, atraviesa todos los obstáculos que los separa (formaciones salinas, fortalezas de la costa, medusas); esa sonrisa, dice el yo lírico, por fin, “viene a besarme el rostro, a traerme una esperanza de comprensión. Quién sabe si un día lo comprenderé?” Es posible que esa sonrisa sea también la proyección de un sentimiento, de un deseo del yo, que se manifiesta, tal vez, oníricamente. Y, de hecho, a partir del momento en que el obrero ingresa al mar, el poema en prosa adquiere un aspecto fantástico, surrealista, onírico, por los prodigios que describe. Pero aunque así sea, esa sonrisa de esperanza y comprensión señala que Drummond no rechazaba del todo la posibilidad futura de suplantar la distancia que lo separa del obrero.

La creencia se intensificará en el libro siguiente, *José* (1944), en uno de los poemas en que la culpa social o de clase ganará una de sus expresiones más características con la “auto-castración punitiva” de “Mano sucia”. “Mano-conciencia”, como diría Antonio Cándido, “sucias hace muchos años”, lo que vale decir que la culpa es un sentimiento antiguo, ligado a su origen social, adensado con el tiempo a punto de tornarse inmóvil (“de nada sirve lavar”), pues llegó a contaminar hasta aquello que debería servir para removerla (el “agua está contaminada” y el “jabón es malo”).

Tomada en sentido literal, la suciedad verdadera no es algo de qué avergonzarse. Al contrario, el “sucio de tierra,/ sucio de carbón,/ costra de herida,/ sudor en la camisa” es antes dignificante, porque es signo “de quien trabajó”. En contrapunto, la suciedad inmóvil del yo lírico se evidencia en su sentido moral, porque es “vil”, “triste”, hecha “de enfermedad y de mortal disgusto en la piel cansada”. Si él buscó, al principio, ocultarla y, en seguida, lavarla a escondidas, es porque así evitó durante un buen tiempo encarar de frente el conflicto derivado de su posición social, aunque ya demostrase tener conciencia de ello. Con su toma de posición en los años 40 se relaciona explícitamente con esa situación, con la suciedad inherente a la propia piel, para la cual sólo resta la solución drástica y sacrificante, descrita en los últimos versos, de cortarla rápidamente y lanzarla al mar, con la esperanza de que, con el tiempo, venga a unirse al cuerpo una nueva mano, más limpia y digna de ser ofrecida al otro en un gesto solidario. Ahora, lo que garantiza



esa esperanza (y sus maquinismos) es el ideal social abrigado en los años 40, que ameniza y justifica el sacrificio aplicado con la auto-castración punitiva de la *main sale*. Para comprobarlo, basta recordar que esa misma fuerza apaciguadora de la culpa a través de la castración punitiva reaparecerá en *La Rosa del Pueblo* con "Movimiento de espada" del hermano vengador que le corta el brazo, que yace finalmente mojado en rojo.

En la segunda disertación sobre la *Genealogía de la Moral*, Nietzsche trata de observar "que el gran concepto moral de 'culpa' tuvo origen en el muy material de 'deuda'"; recordándose aquí que, en alemán, la palabra es la misma (*schuld*). Observa también, con relación a la idea de castigo, que la equivalencia - vigente durante el más largo período de la existencia humana - entre daño y dolor (siendo ésta dada al causante de aquel como forma de compensación) encuentra su fundamento "en la relación contractual entre acreedor y deudor, que es tan antigua como la existencia de 'personas jurídicas', y que a su vez remite a las formas básicas de compra, venta, intercambio y tráfico"³⁵. Tales observaciones encuentran plena vigencia en versos arriba citados, dado el modo como Drummond, primero, enfatiza la relación de culpa con el hermano vengador en términos de deuda. O mejor, en términos de cumplimiento de la deuda ("estamos a mano"; "mi deuda está pagada"; "hicimos las cuentas") visto que el castigo ya fue aplicado y justamente a través del sufrimiento causado por el corte del brazo. Pero la pérdida se hace ganancia, como revelan varios versos que señalan la idea de compensación: "Duele el hombro, pero sobre el hombro / tu justicia resplandece". "La lámina corta, pero es dulce, / la carne siente, pero se limpia". "Lo que perdí se multiplica / es una pobreza hecha de perlas / salva el tiempo, rescata la noche". "Gracias, hermano, por el sol que me diste, / en apariencia robándolo."

Por fuerza de la mutilación justiciera, la desconfianza que impedía "El obrero en el mar" de ver y ser visto por el poeta como un "hermano" es ahora suplantada: el poeta puede referirse reiteradas veces al otro, vengador, en calidad de hermano. La boca del "Obrero en el mar", que al final del poema esbozaba una leve sonrisa de esperanza, puede ahora abrirse en una risa prolongada y hasta dar un beso de amor. El propio mar, que era, en el poema en prosa, el dominio inestable en el que se instalaba solitariamente el obrero, mientras el poeta permanecía en tierra firme, es ahora el dominio donde se produce el congraciamiento del yo y de su "hermano vengador", rodando, ambos, en sus aguas.

La mutilación justiciera garantiza, así, la amenidad del sentimiento de culpa, evidenciada aún más por la "tranquilidad" que gana, inclusive, posición destacada al final del poema, separado en un solo verso mediante la analogía establecida con los ojos guardados en los párpados, indicando sueño o muerte.



Todo es precioso...
y tranquilo
Como ojos guardados en los párpados.

Pues bien, es justamente ese poder de amenizar o apaciguar la culpa que se pierde en el paso al *Claro Enigma*. El poema que mejor señala ese cambio es, sin duda, "Confesión", donde el yo penitente declara su infracción al segundo gran mandamiento sagrado, de acuerdo con Mateo 22:39 ("Amarás o tu prójimo como a ti mismo"), a lo que sigue, y se relaciona, su omisión ante el más prosaico sufrimiento ajeno "no busqué el gusano ni curé la sarna". El sentimiento de culpa que motiva la confesión proviene justamente del contraste entre la eficacia y el beneficio inmediatos de gestos solidarios como esos a los que escapa el yo lírico y lo que él practicó de efectivo.

Sólo proferí algunas palabras,
Melodiosas, tarde, al salir de la fiesta.

La "fiesta", con todo lo que sugiere en términos de alegría y diversión, pretende señalar la condición de falta de compromiso y alienación en que vivía el yo lírico en relación al sufrimiento del prójimo. Es sólo "al volver de la fiesta" que él llegará a "proferir" - recordando que el verbo significa tanto decir en voz alta como publicar - "algunas palabras"; referencia segura a la propia poesía, tanto más por ser calificadas como "melodiosas" (término que no esconde, por otro lado, cierta connotación peyorativa ligada al desmerecimiento del arte lírico). Además, ellas parecen ser pronunciadas fuera de hora, dada la ambigüedad del adverbio "tarde" separado entre comas, que puede tanto indicar lo avanzado de la hora en que el yo sale de la fiesta, como la demora o atraso de su pronunciamiento, reforzando aún más la inutilidad de las mismas. Cabe mencionar que una constante de la lírica social de Drummond es el sentimiento de quien llegó fuera de hora o demasiado tarde, como se vio a propósito de "Sentimiento del Mundo", lo que torna la hipótesis aún más viable.

Obviamente, Drummond sabe que la poesía nunca podrá interceder de forma directa en la realidad. Si él busca contrastarlas aquí con acciones efectivas es justamente para indicar la conciencia del "carácter de culpabilidad" irreparablemente ligado a toda actividad artística, en los términos en que la define Adorno: "Como lujo y privilegio de clase". Cabe a las obras individuales, en el proceso artístico, "ajustar esa sensación universal de culpa, enfrentarla con acuidade dilacerante, traerla a la conciencia en la forma de una contradicción insoluble. Las obras individuales de arte no pueden jamás resolver esa contradicción; pero pueden recubrirse de una cierta autenticidad incluyéndola incluyendo como contenido y materia prima, como aquello que la obra de arte individual precisa estar siempre enfrentando de nuevo, en toda su virulencia. En ese



sentido, la culpa de la cual todas las obras de arte están impregnadas será una de las mediaciones por medio de las cuales la obra que de otro modo sería mónada se relaciona de manera profunda e interna con el orden social que de otro modo sería externa [...]”³⁶. Drummond concordó profundamente con la verdad de esas palabras, pues como hemos acompañado aquí, desde la fase social de su poesía, por lo menos, la culpa se torna materia recurrente como fuerza propulsora de las inquietudes denunciadas por Cándido. Fuerza de la cual sólo acompañamos las manifestaciones más evidentes, sin considerar su presencia más oculta en otros momentos. Tal como en la estética adorniana, según Jameson, la culpa es también un “bajo continuo que resuena incesantemente” en la obra de Drummond, “aún donde sus vibraciones se tornaron una virtual segunda naturaleza de nuestros sentidos, de modo que, vez por otra, ya no lo oímos conscientemente.” Ella es también, de acuerdo con la concepción adorniana, una forma de mediación por medio de la cual la obra internaliza el conflicto derivado de la posición social del artista, cuya particularidad, en el caso de nuestro hacendado del aire, quedó señalada anteriormente al tratar de las raíces históricas de la culpa. Si, en la fase social de su lírica, la culpa, aunque expuesta en toda su virulencia y dilaceración, todavía podía contar con alguna comodidad venida del propio comprometimiento - conforme vimos a través de la auto-castración redentora de “Mano sucia” y “Movimiento de espada”- en la fase de “Confesión” obviamente, como consecuencia de la frustración del empeño participante, lo que se pierde es justamente ese poder de redención por la poesía. Más que nunca, la culpa aflora aquí como una contradicción insoluble ligada al demérito de la propia poesía. Aunque el poeta hubiera siempre nutrido una gran desconfianza con relación al alcance de participación social de la palabra poética -inclusive en la fase de compromiso, como bien demostró Iumna Simon en *Drummond: Una Poética del Riesgo*- ese total demérito para con la poesía sólo se justifica en un momento de frustración absoluta para con el empeño participante.

Pero el demérito no se limita apenas a la poesía, o mejor, a las “palabras melodiosas” proferidas por el yo al salir de la fiesta. Él se extiende a todo y a cualquier gesto que de él parte en dirección al otro. Es lo que se ve en la segunda estrofa, que denuncia el vacío de intenciones o la falta de convicción en los gestos de entrega y afecto del yo dirigidos al otro: “di sin dar y besé sin beso”. Lo paradójico dice así del gesto, que es pura apariencia, convención en que el yo no se coloca o se dona por entero.

El penitente, como sé, no busca eximirse en lo más mínimo. Confesarse abiertamente en esos términos ya es una forma de castigo, para el cual, entretanto, no hay perdón. Y si así ocurre, es porque el desamor no se refiere apenas al otro sino, ante todo, a sí mismo. El confidente llevó al límite la desobediencia del mandamiento en cuestión, al afirmar, en la última estrofa: “No amé siquiera a mí mismo, no obstante prójimo. No amé a nadie”. Las implicaciones de esos versos pueden ser encontradas en un poeta bien apreciado por Drummond de los años 50: Valéry, que en uno de



los aforismos de *Choses Tues (Tel Quel I)*, lanza esta tirada mortal (haciendo justicia al título), que bien se aplica a “Confesión”:

Pues si el yo resulta odioso, amar al prójimo como a sí mismo se convierte en una ironía atroz³⁷.

Incapaz de amar al “prójimo”, solo una cosa escapó de su total desamor: el “pájaro azul y loco”, tomado en pleno vuelo, como símbolo del ideal “distante”. Ideal de libertad (como el de otrora, en los pasados años cuarenta), que entretanto choca con la realidad (realidad de la técnica, encarnada por el pájaro mecánico), encerrando, así, la confesión en clave de amarga, de atroz ironía.

De la culpa social pasó a la familiar, que ya despuntaba en la lírica de la década del cuarenta de forma más o menos explícita, como por ejemplo en “Un cierto remordimiento de Goiás”, al asolar el yo lírico en el espacio claustrofóbico del “Edificio Esplendor”, haciendo evocar, por contraste, la amplitud de las habitaciones de la casa paterna. O también, como en el hamletiano “Viaje en la familia”, donde la culpa parece responder por el silencio resentido del fantasma paterno delante de los insistentes llamamientos e indagaciones del hijo que, al fin y al cabo, se siente perdonado por él. Esa posibilidad de perdón sería impensable en *Claro Enigma*, donde la culpa familiar recrudescer a punto de figurar, tal como la social, irremisible.

A la culpa experimentada como producto del alejamiento o de la negación de los designios y valores del clan minero, se suma ahora la conciencia de que es ilusoria toda tentativa de deshacerse de ellos, ya que actúan en cadena, naturalizados en tara congénita. No es apenas la idea de que los antepasados, aunque muertos, viven en nosotros, independiente de nuestra voluntad, como certifican los versos iniciales de la sección dedicada al tema (“Labios cerrados”), es también la idea de que nuestras acciones y nuestro destino son trazados por ellos, aún cuando nos sintamos lo más alejados de ellos. Los versos que mejor traducen ese sentimiento en *Claro Enigma* son los del excepcional “Los bienes y la sangre”, definido cierta vez por Lúcio Cardoso como el mejor poema leído en su vida “de ese raro ejemplar de falta de calor humano que se llama Carlos Drummond de Andrade”³⁸.

El poema - que ya trae en el título un índice significativo de naturalización asociado a la acción del pasado familiar: la sangre - es una especie de condensación de las tendencias trágicas diseminadas en la obra de Drummond. Es donde ellas se muestran en toda su evidencia, por eso la importancia que asume en el conjunto. Sant'Anna ya lo había nombrado como el “Acto del Gaucho”, atentando así sus virtualidades dramáticas; mas fue Marlene de Castro Correia quien examinó detenidamente los vínculos existentes entre el poema y la estilización del género trágico. Frente a este análisis, poco habría de agregarse con respecto a tales vínculos como clave



de interpretación del poema. Hay también un aspecto no abordado que me gustaría enfatizar, relacionado con el origen de la tragedia, siendo, deliberadamente o no, reactualizado en los versos de Drummond. Me refiero al vínculo original existente entre la tragedia y el derecho, o los actos procesales, definidos por Vernant y Vidal-Naquet en los siguientes términos:

La verdadera materia de la tragedia es el pensamiento social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración. La presencia de un vocabulario técnico directo de las obras de los trágicos subraya las afinidades entre los temas predilectos de la tragedia y ciertos casos sujetos a la competencia de los tribunales, tribunales estos cuya institución es bastante reciente para que sea todavía profundamente sentida la novedad de los valores que dirigen su fundación y regulan su funcionamiento. Los poetas trágicos utilizan ese vocabulario directo jugando deliberadamente con sus incertidumbres, con sus fluctuaciones, con su falta de final [...] Lo que la tragedia muestra es una *diké* en lucha contra otra *diké*, un derecho que no está fijado, que se desubica y se transforma en su contrario. La tragedia, bien entendida, es algo muy diferente de un debate jurídico. Toma como objeto al hombre que en sí mismo vive ese debate, que es obligado a hacer una elección definitiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos donde jamás algo es estable o unívoco³⁹.

Haciendo eco de ese vínculo original, “Los bienes y la sangre”, sin dejar de ser una tragedia en versos, es también un juzgamiento promovido en el tribunal interior de la conciencia culpada de nuestro hacendado del aire, que se debate entre los valores, las exigencias y la *diké* del clan minero en que nació y fue creado, y el sentimiento de traición de los mismos, sea por la inaptitud para el trato con el ganado, “para las cabalgadas y los trabajos brutales con el cuchillo, el formón y el cuero...”; sea por la opción, por una actividad poética y por una conciencia social y política que no sólo lo apartaba de los valores ancestrales, sino también los tomaba como blanco de crítica, conforme vimos al tratar de la doble motivación de la culpa. En este proceso movido contra sí mismo, el héautontimorouménos llega al límite de la perversidad, en la medida en que atribuye al propio ímpetu de apartarse y negar los valores del clan a través de la condición de poeta e intelectual y de la conciencia social y política que los condena- un designio de sus antepasados, como se ve en la parte III (“En un triste alborozo/lo queremos marcado/la negarnos; después de su negación nos buscará.”) y en la parte final (VIII).

En la medida en que todo fue tal como quisieron los antepasados; en que el rechazo acabó siendo un modo de servirlos mejor, se anula por completo toda y cualquier tentativa de afirmación de independencia, de



autonomía y de poder de decisión del hacendado del aire en relación al clan y sus valores, aún cuando se creía lo más apartado de ellos, al concebir la utopía de un nuevo orden social que era justamente la oposición y la negación de la acondicionada por ellos. Bien, es solo cuando fracasa la utopía de ese nuevo orden social que se puede comprender el demérito y la nulidad de toda tentativa de afirmación de independencia del yo drummondiano. De allí el sentimiento de retroceso y sujeción al pasado, vivenciada como fatalidad, naturalizada en destino, maldición, tara congénita.

La reafirmación final de los designios de los antepasados contra la supuesta autonomía, independencia o negación de los mismos por su descendiente gaucho es también un trazo más de afinidad con la tragedia, que se define justamente por el juego entre libertad y compulsión, entre la decisión personal en el actuar y la necesidad (*ananké*) impuesta de fuera, por los dioses. Críticos de la tragedia, como B. Snell, dieron mayor énfasis a la “decisión del sujeto, con sus correlatos más o menos explícitos de autonomía, de responsabilidad, de libertad”, llegando así “a oscurecer el papel, decisivo entretanto, de las fuerzas suprahumanas que actúan en el drama y que le dan su dimensión propiamente trágica. Esas potencias religiosas no están presentes apenas en el exterior del sujeto, ellas intervienen en lo íntimo de su decisión para obligarlo hasta en su pretendida 'elección'[...] Finalmente, lo que engendra la decisión es siempre una *ananké* impuesta por los dioses, 'la necesidad', que, en un momento del drama, haciendo presión sobre un solo lado, pone fin a la situación inicial de equilibrio, como ya antes la hiciera nacer. El hombre trágico ya no tiene que 'escoger' entre dos posibilidades; él verifica que sólo una vía se abre frente a él. El compromiso traduce no la libre elección del sujeto, sino el reconocimiento de esa necesidad de orden religiosa a la cual el personaje no puede substraerse y quien hace de ella un ser 'forzado' interiormente, *biastheís*, en el propio seno de su 'decisión'. Por tanto, si es que hay voluntad, ella no sería una voluntad autónoma en el sentido kantiano o simplemente tomista del término, sino una voluntad amarrada por el temor que lo divino inspira, y no forzada por potencias sagradas que asedian al hombre en su propio ser íntimo”⁴⁰.

Sin dejar de considerar como la decisión es “necesaria”, forzada por la *ananké*, A. Lesky tiende, a pesar de eso, a preservar cierto margen de libre elección (sin el cual no podría haber responsabilidad por los actos) por parte del héroe trágico que, “por un movimiento propio de su carácter”, se apropia de esa necesidad tornándola suya “a punto de querer, hasta desear apasionadamente aquello que, en otro sentido, es forzado a hacer”⁴¹. En la misma línea, para el joven Lukács de la *Metafísica de la tragedia* y en su rumbo a Benjamin - lo que caracteriza el curso de la acción trágica es justamente el modo como el héroe toma conciencia e internaliza la culpa que “según los antiguos estatutos, es impuesta a los hombres de fuera”, por tanto

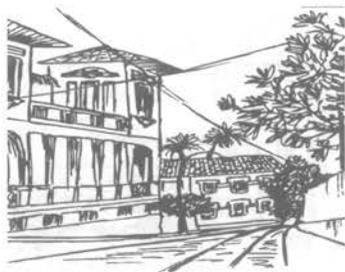


independientemente de sus acciones o voluntad. Eso es lo que lo convierte propiamente en héroe y lo hace sobresalir entre los demás hombres, asumiendo la culpa que le es imputada. Él rompe el destino mítico, como si fuera de hecho su voluntad y, con eso, la maldición de que es víctima acaba por extinguirse. Él deja así de sujetarse pasiva e inconscientemente, como los demás hombres, a lo que le es impuesto de fuera, producto de una necesidad divina, para afirmar orgullosamente la culpa como consecuencia de un acto humano, y como diría Hegel, “ser culpado es el honor del gran carácter.”⁴²

Si en “Los bienes y la sangre” el destino mítico del poeta gaúcho lo encara como un extraño, revelándose como una maldición impuesta por sus antepasados (en vez de los dioses), su extinción, a través de la admisión explícita de la culpa, solo ocurrirá en otro poema dramático incluido en la colección siguiente, cuyo título marca en trazo preciso el retrato acabado de la subjetividad lírica forjada por Drummond a lo largo de la obra: *Hacendado del Aire* (1954). En ella, se incluye “Muerte de Neco Andrade”, una “pequeña tragedia agraria” ocurrida en la familia del poeta, que como observó Joaquim Francisco Coelho, “de cierto modo mantiene con la tragedia clásica algunas analogías dignas de reparo”⁴³; y en la cual se da, a mi parecer, el ajuste de cuentas definitivo del hacendado del aire con el legado de la culpa.

El poema en prosa evoca el recuerdo del asesinato del primo hacendado, en el mismo instante en que nuestro hacendado del aire tenía por delante la tarea de “representar en el teatrillo de aficionados, y esa responsabilidad comprimía todo”. En virtud de eso, no puede “sentir mucho” la muerte del primero. A lo largo de los versos, los dos hechos acaban por interpenetrarse fantásticamente en el recuerdo, con el cadáver del primo atravesando el palco y la cabalgadura amenazando pisar al “mal aficionado” que “vive roído de dudas” y que se ve imposibilitado de desempeñar el papel. Delante de ese recuerdo alucinado, él indaga si no “sería arrepentimiento por consagrarse al espectáculo cuando ya lo sabía muerto”; mas acaba negando la hipótesis, alegando “que el espectáculo es grande, y seducía más allá del orden moral”. Además de que, dice él, “nuestras ramas de familia ni se entendían”. El hecho es que a pesar de descartar esa (y otras) hipótesis, el yo acaba por concluir el poema con una confesión de culpa integral:

Y todo se desvenda: soy responsable por la muerte de Neco y por el crimen de Augusto, por el caballo que huye y por el coro de viudas llorando. No puedo representar más; por todo el siempre y antes del nunca soy responsable, responsable, responsable, responsable. Como las piedras son responsables y los ángeles, principalmente los ángeles, son responsables.



El poema no dice pero permite inferir que la razón de la culpa reside en el contraste entre el destino de los retoños de los Andrade: a pesar del final trágico, Neco murió como hacendado, siguió al pie de la letra el oficio que le fuera destinado por la tradición familiar; mientras que el primo hacendado del aire - acabó por negarla, desempeñando un papel que no era el suyo por origen (por eso "mal aficionado") y que era condenable a los ojos del clan.

Más que la razón, interesa aquí observar cómo después de esta enfática admisión de culpa, ella parece curiosamente extinguirse, respondiendo así por la relación menos conflictiva y más distanciada con el pasado familiar, que prácticamente deja de ser tratado en el libro subsiguiente (*La vida pasada en limpio*); para reaparecer después, en otro registro, libre y alegre, en *Lección de cosas* y, también, en los libros memorísticos de la serie Boitempo. En ellos, como observó Antonio Cándido, la duda, la inquietud, el autoanálisis y el sentimiento de culpa ceden ante el sentimiento del mundo del espectáculo, en tanto el héautontimorouménos asume el papel del espectador distanciado⁴⁴.

Notas:

- ¹ Vagner Camilo. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.
- ² Affonso Romano de Sant'Anna, *Drummond, o gauche no tempo*, Rio de Janeiro, Record, 1982.
- ³ *Ibidem* pp. 66-76.
- ⁴ *Ibidem* pp. 28-30. Además de los nombres citados, pertenecientes a la tradición moderna de la poesía y de la ficción, Sant'Anna llega además a incluir en la tradición de tipo *gaucha*, anterior al presente siglo, al antihéroe de las novelas picarescas, Villon, Laclos y los poetas *maudits* del romanticismo (!).
- ⁵ Me refiero, obviamente, al "Poema de siete caras".
- ⁶ José Guilherme Merquior, *Verso universo em Drummond*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1975: 243-244.
- ⁷ *Ibidem* (cursivas mías)
- ⁸ Roberto Schwarz, "Cultura e política, 1964-1969". En *O pai de família e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 92
- ⁹ Roberto Schwarz, "Sobre o *Amanuense Belmiro*", *op. cit.*
- ¹⁰ *Ibidem* p. 14
- ¹¹ *Ibidem* p. 19
- ¹² *Ibidem* p. 13
- ¹³ Antonio Cándido, "Estratégia", En *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo, UNESP, 1992, p. 82
- ¹⁴ La expresión es de Paulo Eduardo Arantes. *Sentimento da dialética: dialética e dualidade segundo Antonio Cándido e Roberto Schwarz*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 55.
- ¹⁵ No por nada el ensayo "Sobre o *Amanuense Belmiro*" es considerado por Paulo Arantes como "a primeira manifestação do que virá a ser o raciocínio crítico brasileiro de Roberto Schwarz". Ver Paulo Eduardo Arantes, *op. cit.*, p. 55
- ¹⁶ Antonio Cándido, "Inquietudes na poesia de Drummond", en *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 121.
- ¹⁷ *Ibidem* p. 100
- ¹⁸ *Ibidem* pp. 100-101



- ¹⁹ “Drummond prosador”, en *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 19
- ²⁰ “Pomo do mal”, en *O discurso e a cidade*, São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 256
- ²¹ Sigmund Freud, “El humor”, en *Obras completas*, Madrid: Ed. Nueva, 1973, vol 3, pp. 2996-3000.
- ²² Sobre esos “efectos de distanciamiento” en la poesía de Drummond, enfocados con el respaldo de la formulación de Brecht, remito al lector al estudio de Merquior (*op. cit.* pp. 21 y 48) y al de Iná Camargo Costa, “A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond”, en Ana Pizarro (org.), *América Latina: palavra, literatura e cultura*, São Paulo - Memorial Campinas, UNICAMP, 1988, vol 3, pp. 307-ss
- ²³ Sérgio Buarque de Holanda, “Rebelião e convenção”, en *Cobra de Vidro*, São Paulo, Perspectiva - Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, pp. 158-159.
- ²⁴ *Ibidem* p. 159.
- ²⁵ La observación es de Willi Bolle, a propósito de algunos ensayos de la década del treinta, de Walter Benjamin, en los cuales repercute una discusión sobre el papel social de los intelectuales, desencadenada por la publicación, en el 27, del conocido libro de Julien Benda, *Le trahison de clerics*. Ver: Willi Bolle, *Fisiognomia da metrópole moderna*, São Paulo, FAPESP/EDUSP, 1994, p. 175
- ²⁶ *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979.
- ²⁷ *Ibidem* p. xii.
- ²⁸ Daniel Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil - entre o povo e a Nação*, São Paulo, Ática, 1990, pp. 20-21. Carlos Nelson Coutinho, “Os intelectuais e a organização da cultura no Brasil”, *apud* D. Pécaut, *ibidem* p. 21.
- ²⁹ José Paulo Paes, “O pobre diabo no romance brasileiro”, en: *Novos Estudos Cebrap*, n. 20. São Paulo, mar 1988, pp. 51-52. Vale aquí tal vez una glosa en lo tocante a la observación un tanto despreciativa de Paes en relación con la naturaleza “sociológica” del análisis de Miceli. Ahora, el problema no aparece residir en el análisis sociológico en sí, sino en el rumbo dado por Miceli a ese tipo de análisis. Al ser comparado con otros abordajes sociológicos de la posición y el papel de los intelectuales en otros contextos inclusive los citados por Miceli como fuente de influencia a su investigación-, se vería entonces la diferencia en el tratamiento, mucho más matizado y dirigido, muchas veces, al “imaginario de la literatura propiamente dicho” que reclama Paes, sin perder de vista las mediaciones propias de la obra literaria en relación con su contexto. Tal es el caso, por ejemplo, de uno de los últimos títulos de Bourdieu traducido al portugués (*As regras da arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996) y dedicado a la situación de la intelectualidad francesa en el contexto inmediatamente posterior a la revolución burguesa de 1848, cuyo enfoque dirigido notablemente a Flaubert y Baudelaire me fue bastante inspirador.
- ³⁰ “A participação dos intelectuais na vida política no pós-30 e sua inserção em atividades e instituições diretamente vinculadas ao Estado vem despertando grande polémica. Gostaríamos, em primeiro lugar, de afirmar que não nos causa surpresa o fato da intelectualidade atuar vinculada ao Estado. Acaso não foi isto que ocorreu com o empresariado, principalmente durante o Estado Novo, quando participou dos Conselhos Técnicos? Não foi o operariado gradativamente atrelado ao controle do Ministério do Trabalho? Por que esperar que uma categoria social, sem posição clara na estrutura da sociedade, tivesse um comportamento distinto do movimento geral, centrípeto em relação ao Estado”. Lúcia Lippi de Oliveira, “As raízes da ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado”, en: AA.VV. *A Revolução de 30: Seminário Internacional*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1983, p. 507.
- ³¹ Sobre la “sorprendente tomada de consciência ideológica dos intelectuais e artista [dos anos 30], numa radicalização que antes era quase inexistente”, véase Antonio Candido, “A revolução de 30 e a cultura”, en: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 182-ss.
- ³² Ver Dolf Oehler. *Le spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*. Paris, Payot, 1996.



- ³³ Para esta y otras citas de los poemas de Drummond, tomo como referencia la siguiente edición: Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.
- ³⁴ Busqué examinar la tensión de la “dialéctica do exterior e do interior” (para emplear con otra intención una expresión cara a Bachelard) en el libro de 1940, en un ensayo titulado “A Cartografia Lírico-Social de *Sentimento do Mundo*”. Revista USP, n. 53, mar-mai 2002, pp.64-75.
- ³⁵ Friedrich Nietzsche, “Segunda Dissertação: 'Culpa', 'Má Consciência' e Coisas Afins”, *Genealogia da Moral*. São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 64-65.
- ³⁶ Cf. F. Jameson, *O Marxismo Tardio: Adorno ou a Persistência da Dialética*. São Paulo, Unesp/Boitempo, 1997, p.173.
- ³⁷ Paul Valéry, “Cosas Calladas”, *Tel Quel 1; Cosas Calladas. Moralidades. Literatura. Cuaderno B 1910*. Barcelona, Editorial Labor, 1977, p.33
- ³⁸ Es el propio Drummond quien registra ese comentario de Cardoso en su diario, *O Observador no Escritório*. Rio de Janeiro, Record, 1985, p.140.
- ³⁹ Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 13. Véase además las consideraciones de los autores sobre *As Suplicante* y *Antígona*. Véase, también, las discusiones de Walter Benjamin sobre ese mismo vínculo entre tragedia y los autos de procesión en *A origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984, pp.138-ss.
- ⁴⁰ J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, “Esboços da Vontade na Tragédia Grega”, *op.cit.*: 37
- ⁴¹ Ibidem. Vernant y Vidal-Naquet retoman la tesis de la “dupla motivação” de Lesky, pero sin concordar integralmente con esta. Parten de las glosas hechas a ella por A. Rivier, fundadas en una concepción particular de *vontade* entre los griegos, que no se confunde con la acepción moderna.
- ⁴² G. Lukács, “Métaphysique de la Tragédie”, *L'Âme et les Formes*, *op.cit.* Ver también los comentarios de Benjamin (que cita a Hegel) respecto de la tragedia y la tesis de Lukács, en el capítulo 2 del estudio sobre el drama barroco.
- ⁴³ Joaquim-Francisco Coelho, *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1973, p.195.
- ⁴⁴ Nota Antonio Candido, al respecto de *Boitempo*, que el “intuito autobiográfico não ocorre sob o aspecto de auto-análise, dúvida, inquietude, sentimento de culpa, ou seja, as vestimentas com que aparece na maioria da lírica de Drummond; mas com aquele sentimento do mundo como espetáculo, que se configura nalguns poemas de *Lição de coisas*. A impressão é de que o poeta incluiu deliberadamente a si mesmo na trama do mundo como parte do espetáculo, vendo-se de fora para dentro. Dir-se-ia então que a tonalidade dos últimos livros é fruto de uma abdicação do individualismo extremado, em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo. Por isso, embora guardem o sabor do pitoresco provinciano e remoto, *Boitempo* e, depois, *Menino antigo* denotam um movimento de transcender o fato particular, na medida em que o Narrador poético opera um duplo afastamento do seu eu presente: primeiro, como adulto que focaliza o passado da sua vida, da sua família, da sua cidade, da sua cultura, vendo-os como se fossem objetos de certo modo remotos, fora dele; segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele era parte”. Antonio Candido. “Poesia e Ficção na Autobiografia”. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, São Paulo, Ática, 1987, p. 56.

