

# *Pau Brasil* y *Suenan timbres*: diálogos secretos

Teresa Cabañas M.  
*Universidad Estatal de Santa Cruz, Brasil*

El deseo de conocer los diálogos no intencionales, aunque posibles, entre dos expresiones en lenguas diferentes, pero de cosmovisiones similares, procedentes de Latinoamérica parece, aún hoy, cosa original: así de infrecuente ha sido el tránsito entre dos universos lingüísticos tan parecidos y, al mismo tiempo, tan incomprensiblemente distantes, como lo son la América Española y la Portuguesa. La vecindad geográfica que existe entre estos universos, y que podría justificar un mayor conocimiento mutuo, no es, sin embargo, el elemento que más llamaría a un esfuerzo de entendimiento; sí lo es, en cambio, la serie de semejanzas históricas y estructurales que hacen del Brasil y de los otros países de América Latina miembros dilectos del tercer mundo. Así pues, guardando las debidas distancias y diferencias existentes, sin duda (¿no las hay, acaso, entre los países hispanohablantes?), entre las manifestaciones culturales de los usuarios de la lengua de Cervantes y la de Camões —ya, dígame de paso, en mucho distanciadas de sus respectivas matrices—, es en extremo estimulante adentrarnos, por ejemplo, en la observación de las corrientes vanguardistas que hicieron posible la actualización de los modos literarios en tales espacios lingüísticos en las primeras décadas del siglo XX. La propuesta es, entonces, intentar una aproximación a dos de estas tendencias, encarnadas en un par de libros: *Pau Brasil* (1925), del brasileño Oswald de Andrade, y *Suenan timbres* (1926), del colombiano Luis Vidales.

●

Así pues, guardando las debidas distancias y diferencias existentes, sin duda (¿no las hay, acaso, entre los países hispanohablantes?), entre las manifestaciones culturales de los usuarios de la lengua de Cervantes y la de Camões —ya, dígame de paso, en mucho distanciadas de sus respectivas matrices—, es en extremo estimulante adentrarnos, por ejemplo, en la observación de las corrientes vanguardistas que hicieron posible la actualización de los modos literarios en tales espacios lingüísticos en las primeras décadas del siglo XX.

●

Como se sabe, las experiencias renovadoras que surgieron en los diferentes países de América Latina, durante el decenio de los años veinte, tienen en común ciertas características básicas que hacen posible hablar de ellas como un movimiento cultural generalizado en todo el continente. Al brotar de sociedades económicamente atrasadas— en su gran mayoría agrarias, lo que las caracteriza como sociedades fundamentalmente rurales—, y con el estigma de la dependencia respecto a los centros metropolitanos del desarrollo industrial —Europa y Estados Unidos—, las nuevas manifestaciones artísticas debieron entablar una seria batalla contra un gusto estético modelado sobre viejos cánones pasadistas, que en el caso hispanoamericano seguían siendo insuflados por los epígonos del modernismo rubendariano, ya desvirtuado en fórmulas del facilismo retórico, y que en el caso brasileño constituían “los mitos del buen decir”, retomados y anquilosados en la adjetivación metrificada de un Coelho Neto —el último heleno— o de un Olavo Bilac —el príncipe de los poetas—, epítetos que muestran toda la cursilería de los despojos neoclásicos.

Si en el Brasil tal retórica “bacharelesca”<sup>1</sup> revela en su justa medida las dimensiones de “una literatura satisfecha, sin angustia formal, sin rebelión ni abismos”<sup>2</sup>, en sintonía con una cosmovisión oligárquico-patriarcal, en Colombia la situación no fue diferente, dado que una estética así formalizada satisfacía los niveles estético-ideológicos de los viejos

latifundistas conservadores, empeñados en preservar una cultura aristocratizante, prolongación fantasmal de los tiempos del Virreinato.

El panorama muestra, entonces, la quintaesencia de un tradicionalismo petrificado, que sería retratado con precisión lapidaria por Vidales en una de sus *Visiones del carajete* (“Los bogotanos están atravesando en estos momentos por un idiotismo sin disidencias”)<sup>3</sup>, y que tampoco deja de registrar Andrade, con igual contundencia, en su *falação* (“habladera”): “País de dolores anónimos. De doctores anónimos. Sociedad de naufragos eruditos”<sup>4</sup>.

Ante condiciones de producción marcadas por el dominio de un código estético identificado totalmente con la conciencia y la sensibilidad de la élite dominante, era de esperarse que las nuevas expresiones artísticas encontraran una fuerte resistencia en los círculos culturales del momento. Resistencia que pasó a convertirse en veto absoluto<sup>5</sup> cuando tales manifestaciones no sólo pretenden ser novedosas, marcar una ruptura; es decir, cuando, como en el caso de Oswald de Andrade y Luis Vidales, buscan cambiar los ideales de belleza de una época. En 1924, Paulo Prado, en el prólogo a la primera edición de *Pau Brasil*, señalaba el hecho muy probable de que el libro sólo “encontrará en los que leen [...] escarnio, indignación y más que todo incompreensión”<sup>6</sup>, con lo cual parecía repetir lo que dos años antes advirtiera Luis Tejada en Bogotá, a propósito de la poesía que cuatro años más tarde reuniría

<sup>1</sup> El apelativo viene de la tradición jurídica del *bacharel* (equivalente aproximado del *licenciado*), personaje que generalmente se dedicaba a las letras y a quien se atribuía un lenguaje altisonante y pomposo en sus producciones literarias.

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, en *Literatura e sociedade*, São Paulo, Ed. Nacional, 1980, p. 113.

<sup>3</sup> VIDALES, Luis, *Suenan timbres*, Bogotá, Colcultura, 1976, p. 174.

<sup>4</sup> ANDRADE, Oswald de, *Poesías reunidas*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 76.

<sup>5</sup> Esta actitud dio el mero territorio literario para dirimir otros ámbitos de la creación estética. En Brasil fue célebre el caso de la pintora Anita Malfatti, que quiso introducir las novas técnicas y modos pictóricos aprendidos en Europa y fue prácticamente destruida por las acerbas críticas de Monteiro Lobato, para quien “futurismo, cubismo, impresionismo e ‘tutti quanti’ não passam de outros quantos ramos da arte caricatural”.

<sup>6</sup> Andrade, *op. cit.*, p. 70.

*Como se sabe, las experiencias renovadoras que surgieron en los diferentes países de América Latina, durante el decenio de los años veinte, tienen en común ciertas características básicas que hacen posible hablar de ellas como un movimiento cultural generalizado en todo el continente.*

*Suenan timbres*: “sus versos –había dicho– no irán a gustar todavía a esa gran masa de público rutinizada en el viejo sonsonete, sin alma ni médula<sup>7</sup>. Por eso, basta repasar las páginas de la vida social de estas expresiones para encontrar un voluminoso historial de “escándalos culturales”, que por su beligerancia dejan de ser meros recuerdos anecdóticos, pues contribuyeron, como elementos catalizadores, a la transformación y puesta al día de esa conciencia estética estancada en el siglo XIX<sup>8</sup>.

Haciendo suyo el espíritu cuestionador que distinguió a la vanguardia europea de comienzos de siglo, la vertiente de este movimiento en Latinoamérica se caracterizó por incorporar una serie de rasgos que si, por un lado, la

emparentan con aquélla, no permiten hablar ya en términos de pura dependencia, ni observar la propuesta latinoamericana como un simple epifenómeno de lo ocurrido en el Viejo Continente. La libertad de experimentación y exploración de nuevos temas, de nuevas estructuras sintácticas y lexicales, tal vez haya sido más ardua en estas tierras, si se tienen en cuenta los profundos niveles de desigualdad, provincianismo y atraso que tuvieron que afrontarse en la tentativa de actualizar mentes, espíritus y sensibilidades. Con razón, pues, Haroldo de Campos, el célebre concretista, ha definido *Pau Brasil* como una “poética de la radicalidad”, y Vidales ha calificado su propia obra como un libro de demolición. Radicalidad

<sup>7</sup> Vidales, *op. cit.*, p. 14.

<sup>8</sup> Sobre este aspecto véase la obra de Mario da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. Recordando al lector que en Brasil “modernismo” alude al período y a las manifestaciones que en Hispanoamericana se conocen como “vanguardia”. Para el caso colombiano, vale la pena incluir aquí el testimonio chispeante del propio Vidales a propósito de la recepción de su libro: “Recuerdo que en aquella ocasión, camino de la Librería Colombiana, vi que Augusto Ramírez Moreno venía por la carrera octava [...] así se vino hasta encontrar mi pobre humanidad ... diciendo: ‘Qué éxito. La ciudad está paralizada por tu libro. Vengo del Riviere, donde acaba de ocurrir una batalla campal por *Suenan timbres*’. Yo le repliqué: ‘¿Una batalla? Entonces ello quiere decir que hay quienes defienden a *Suenan timbres*?’. ‘No hombre, –me aclaró–. Lo que pasa es que un grupo dice que tu libro es malo por unos motivos y otros sustentan que es pésimo por motivos completamente diferentes. Y como no se pusieron de acuerdo, se armó la de Dios es Cristo y se pusieron de ruana las mesas y los asientos’. Después supe que menudearon y que la policía debió calmar aquella hecatombe” (Vidales, *op. cit.*, p. 201).

y demolición, actitudes que retratan la naturaleza de una estética que se propuso afectar la raíz de “aquella conciencia práctica, real que es el lenguaje”<sup>9</sup>; de ahí la necesidad de socavar las bases de “lo respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres”, si se deseaba la creación de una obra que, sin desvirtuar su naturaleza estética, se trascendiera a sí misma para ser “un grito contra el estiramiento social”<sup>10</sup>.

Sin embargo, y aunque derivan de una concepción estético-ideológica semejante, en la cual cobran destacada importancia aspectos tales como una sintaxis concisa, imágenes ágiles y sintéticas, versos que quebrantan la lógica del discurso e incorporan temáticas cotidianas, *Pau Brasil* y *Suenan timbres* constituyen modalidades diferentes de aprehender y llevar a efecto la actualización de los códigos sensibles exigida por la modernidad, como las circunstancias del momento lo planteaban: es por eso por lo que aquí interesa ponerlas en

comunicación. En efecto: si, por un lado, se parte del presupuesto teórico de que ambas poéticas se construyeron sobre la base del tratamiento artístico dado a ciertos aspectos de la vida social (sea en el tema o en el léxico que se recupera) hasta el momento estéticamente descalificados e ignorados por el código dominante, y se considera, por otro, que toda actividad cognoscitiva, lejos de homogeneizar los fenómenos, debe establecer la diversidad dentro de un conjunto o totalidad, determinar el aspecto específico de cada uno de los textos en cuestión significa, de algún modo, caracterizar y precisar, también, cómo se constituye la experiencia vanguardista que marca la entrada de la poesía latinoamericana en el siglo XX.

Tal vez sea la incorporación de temas ligados a los elementos comunes y simples de la vida cotidiana lo que, de entrada, la atención en los dos libros. Sea que, en un caso, el mensaje poético se construya en torno a objetos tan absolutamente prosaicos como los huecos, los

---

---

Haciendo suyo el espíritu cuestionador que distinguió a la vanguardia europea de comienzos de siglo, la vertiente de este movimiento en Latinoamérica se caracterizó por incorporar una serie de rasgos que si, por un lado, la emparentan con aquélla, no permiten hablar ya en términos de pura dependencia, ni observar la propuesta latinoamericana como un simple epifenómeno de lo ocurrido en el Viejo Continente.

---

---

<sup>9</sup> Andrade, *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> Vidales, *op. cit.*, p. 20.

paraguas, los relojes, los microbios, el alcohol, o que se cante a los avances de la técnica como el automóvil, el cinematógrafo, el gramófono; sea, por el otro, que se descubra al país mediante elementos menudos más locales y se trabaje, entonces, sobre aquellos aspectos menos relevantes de la historia y la geografía nacionales, es evidente que esta práctica significó la desacralización de los asuntos tradicionalmente reservados a la inspiración poética, con lo que se propinó un duro golpe a aquellos “valores estables” detrás de los cuales, según Oswald de Andrade, se protegía la literatura más atrasada del mundo.

Pero si bien es cierto que la selección de una temática vista hasta el momento como anti-literaria por la tradición cultural nos avisa de una intención de ruptura, sólo será a través del tratamiento dado a dicha temática, de la perspectiva con que se la aborde, de los recursos utilizados para modelarla en dimensiones estéticas, o sea, de una intervención en el lenguaje artístico, como podrá hablarse de un proyecto semejante en cuanto verdadera expresión de una condición de modernidad. Se impone, con ello, un movimiento en el cual la conciencia poética, al apropiarse la citada temática, lo erige principalmente en un problema literario, que va a estar signado por la creación de los mecanismos que aseguren la transformación estética de dichos contenidos temáticos. Una condición que desde el comienzo impone altos niveles de experimentación.

En este sentido, la transposición de un estadio al otro se verifica en *Suenan timbres* a partir de lo que podría llamarse una “dialéctica del movimiento”, que consiste en extraer de un objeto, imagen o sensación rutinizados por la práctica y la convivencia diarias una imagen contraria, desconocida, no habitual. Tal procedimiento ofrece, al final, una percepción completa e integral de la “cosa”, apreciada ahora como una totalidad de opuestos que coexisten en una relación de alternancia que

no sólo contiene la dialéctica de la realidad, como revela su inusitada capacidad de transformación. Así, “La arboleda y la lógica”, uno de los poemas del libro, invierte la impresión “natural” que en el mundo cotidiano adquiere un episodio tan habitual como cortar y derribar árboles. Si en la rutina diaria éstos simplemente caen al suelo, la transformación poética nos dirá que “desyerbaron el cielo”, y, en una doble inversión, que se aleja aún más del referente del mundo real, se altera la imagen primera para concluir perentoriamente que “a esos pobres árboles/ les tumbaron el cielo” (imagen que hoy podría utilizarse, muy oportunamente, como eslogan para una campaña de sensibilización ecológica). En “El hueco”, a su vez, se retrata con irónica actualidad la imagen de la superpoblación y de la falta de espacio, tan común en los grandes centros urbanos:

Mis versos dicen.

Hueco

Único sitio habitable

Casas.

Casas.

Casas.

Huecos interrumpidos por paredes y puertas.

Huecos divididos en cuadros.

Mi vida

Mi vida de transeúnte

Está llena de las troneras

De las horribles cavernas

Que las casas les hacen a los huecos.

Y ya no puedo

Borrar en mí la sensación

De los huecos de la ciudad

Encerrados en los cajones de los cuartos.

El efecto de inusitada sorpresa, que produce el absoluto extrañamiento de la visión, proviene de la forma alterada en aquel se presenta la percepción de un hecho sin trascendencia. No se trata ya de la visión familiar de la casa—

•

En efecto: si, por un lado, se parte del presupuesto teórico de que ambas poéticas se construyeron sobre la base del tratamiento artístico dado a ciertos aspectos de la vida social (sea en el tema o en el léxico que se recupera) hasta el momento estéticamente descalificados e ignorados por el código dominante, y se considera, por otro, que toda actividad cognoscitiva, lejos de homogeneizar los fenómenos, debe establecer la diversidad dentro de un conjunto o totalidad, determinar el aspecto específico de cada uno de los textos en cuestión significa, de algún modo, caracterizar y precisar, también, cómo se constituye la experiencia vanguardista que marca la entrada de la poesía latinoamericana en el siglo XX.

•

refugio, último espacio humanizado reducido a las estrechas dimensiones de un agujero; ahora el hueco es reivindicado como “único sitio habitable”, el cual se ve amenazado por la voracidad de las casas. Así, la imposición de una percepción totalmente invertida nos escupe todo su absurdo, dejando en el lector el acicate de otra existencia posible, aquella de “las horribles cavernas/ que las casas les hacen a los huecos”. Y el procedimiento se desdobra en la curiosa capacidad de animación y vivificación que, en otro momento, adquieren los ruidos, como en esta “Flor extraña”, sabroso poemita emparentado con el *poema-piada* (“poema-chiste”) oswaldiano:

Los automóviles pasan sobre sus ruidos  
 Los ruidos chillan todo cuanto pueden  
 Pero los automóviles  
 ¡uf!  
 los aplastan  
 y los dejan estampados contra el pavimento.

O en la tremenda certidumbre de que “por medio de los microscopios/ los microbios observan a los sabios”, como se lee en “Super-ciencia”, ingenioso *haikai* al cual bien podría aplicársele la expresión que Paulo Prado dedicó a *Pau Brasil*: “Obter, em comprimidos, minutos de poesia”<sup>11</sup>.

Mientras que en el libro del colombiano el fragor moderno se registra mediante la elaboración de un tipo de imagen que reivindica el potencial subjetivo en la invención de mundos paralelos, en *Pau Brasil* ello se realiza a través de la disposición estructural y sintáctica del poema, en la cual se transparentan, con mayor intensidad, los parámetros de originalidad y el carácter contestatario de la poética oswaldiana. Está claro que ambos autores se valen de todos estos recursos, así

<sup>11</sup> Andrade, *op. cit.*, p. 70.

como el libro de Vidales rompe definitivamente con la estructura poética que le antecede, el de Oswald de Andrade elabora una red de “signos icónicos” que le son característicos. Se quiere, más bien, observar cómo las imágenes invertidas del colombiano enfocan el plano de contenido con visos de un imaginario desbordado, y de qué manera los “signos icónicos” del brasileño, de naturaleza visual, tienen su plena realización semántica a través de la disposición estructural del texto.

El mecanismo tal vez pueda ilustrarse mejor notando el tipo de nexos que se traba entre los motivos, temas y contenidos presentes en *Pau Brasil* y la perspectiva que los racionaliza. Contrariamente a *Suenan timbres*, caracterizado por el dominio de la temática urbana, el libro de Oswald de Andrade es, en este sentido, un proyecto de alcances más extensos, en la medida en que establece una panorámica histórica del país<sup>12</sup> aprehendida en un trayecto temporal y espacial que va desde el descubrimiento y colonización del Brasil hasta la época moderna, de los pequeños poblados rurales de la vida *caipira* (campesina) a la agitación del cosmopolitismo de la gran urbe que ya para ese entonces era São Paulo.

Esa evidente recuperación del pasado nacional, ajena al proyecto del libro de Vidales (diferencia notable ya en los respectivos títulos: “pau brasil”, expresión histórica de la propia brasilidad; “suenan timbres”, compendio de un desiderátum de urbanización, la sustitución de las anticuadas aldabas de batientes por las novedosas campanillas eléctricas), fue explicada por Mário da Silva Brito<sup>13</sup> como un intento por preservar los

rasgos particularizadores de la identidad nacional del “avasallador cosmopolitismo de la civilización industrial”, capaz, como sabemos, de homogeneizar y estandarizar los estilos de vida. Sin embargo, esta tentativa de preservar formas de sensibilidad no acordes con los tiempos que corrían por entonces podría parecer una contradicción en un libro considerado fiel exponente de la modernidad literaria, tendencia que, se supone, debía incorporar, en el plano estético, las nuevas formas sociales de existencia.

Para tratar de ofrecer una explicación plausible, vale la pena recordar cómo las primeras décadas del siglo XX se inscribieron en una coyuntura de transición, caracterizada por el ascenso de nuevas fuerzas sociales que luchaban por sobreponerse a los antiguos sectores hegemónicos de poder. Esta reestructuración del ordenamiento socioeconómico internacional se expresó, en el caso brasileño, en el surgimiento de un rápido proceso de urbanización, proyecto adelantado por una burguesía industrial y financiera en oposición a la vieja oligarquía agraria, por entonces dueña del poder. Asistimos, pues, a un momento de coexistencia de modelos de dominación divergentes, conflicto que, en buena medida, se evidencia en *Pau Brasil* a través del *desajuste* de tema y estructura el libro.

Así pues, esta poética “de lo pintoresco [...] basada en el enamoramiento con el Brasil de las cosas menudas o de las grandiosidades estupefacientes”<sup>14</sup> cobra existencia en una composición formal que reproduce el empuje vertiginoso de la civilización industrial en contraste con sedentarismo grandilocuente de

<sup>12</sup> El propio título del libro así lo confirma. *Pau Brasil*, literalmente ‘Palo Brasil’, fue el nombre dado por los portugueses a un árbol que hallaron con abundancia en ese país y cuya madera, de intenso color rojo, daba la sensación de encontrarse en brasas.

<sup>13</sup> *Poesía do modernismo*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 21.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 21.

las sociedades rurales. Por eso, se estructura a manera de versos objetivos, cortos, con gran atenuación de las conexiones sintácticas, recursos que favorecen una mayor independencia entre los versos, facilitando su asimilación como fugaces condensaciones de sentido, sucediéndose unos tras otros para crear el efecto de simultaneidad aquí presente:

A Verônica estende os braços  
 E canta  
 O pálio parou  
 Todos escutam  
 A voz da noite  
 Cheia de ladeiras acesas  
 (procissão do enterro)  
 Salão Mocidade  
 Hotel do Chico  
 Uma igreja velha e cor-de-rosa  
 Na decoração dos bananais  
 Dos coqueiros  
 (capela nova)

Este mismo tratamiento tiene la virtud de frenar todo sentimiento complaciente en relación con cualquier visión *saudosa* de que “todo pasado fue mejor”, lo que impide el surgimiento de una percepción nostálgica. Es en esos momentos cuando parecen querer rescatarse, a través de una fina mirada humorística desacralizadora, los motivos y

razones del ser Brasil, perdido en el pasado de su formación. La manera de descubrir esa *esencia* definidora se funda en el uso de recursos bastante innovadores para la época; tal es el caso de la condensación descriptiva, llevada a veces a límites tan extremos que algunos poemas resultan una enumeración desnuda de elementos sueltos. He aquí un buen ejemplo:

Bananeira  
 O Sol  
 O candaço da ilusão  
 Igrejas  
 O ouro na serra de pedra  
 A decadência  
 (são José del rei)  
 Coqueiros  
 Aos dois  
 Aos três  
 Aos grupos  
 Altos  
 Baixos  
 (longo da linha)

El movimiento desestructurador de la tradicional sintaxis de conjuntivos surge de una mirada que desmantela la aprehensión normal de objetos, personas y situaciones, para alcanzar el elemento que les resulta más esencial; su finalidad es la construcción de otra forma de percepción, tributaria de un imaginario que se

---

En este sentido, la transposición de un estadio al otro se verifica en *Suenan timbres* a partir de lo que podría llamarse una “dialéctica del movimiento”, que consiste en extraer de un objeto, imagen o sensación rutinizados por la práctica y la convivencia diarias una imagen contraria, desconocida, no habitual.

- *Mientras que en el libro del colombiano el fragor moderno se registra mediante la elaboración de un tipo de imagen que reivindica el potencial subjetivo en la invención de mundos paralelos, en Pau Brasil ello se realiza a través de la disposición estructural y sintáctica del poema, en la cual se transparentan, con mayor intensidad, los parámetros de originalidad y el carácter contestatario de la poética oswaldiana.*

revela en la nueva manera de ordenar los elementos en una formalización sintáctica que busca crear la impresión de celeridad y fraccionamiento propias de la vida urbana. Y una de las maneras de convocar ese resultado está en la función aglutinadora de sentido que pasa a ejercer el título del poema. Los ejemplos más radicales tal vez sean “nova iguaçu” y “biblioteca nacional”, constituidos, como el

lector apreciará, por un mosaico de elementos aparentemente sin mayor relación si no fuera por el título que los amalgama, el cual orienta la lectura significativamente:

A Criança Abandonada  
 O Doutor Coppelius  
 Vamos com Ele  
 Senhorita Primavera  
 Código Cível Brasileiro  
 A arte de ganhar no bicho  
 O Orador Popular  
 O Pólo em Chamas (biblioteca nacional)  
 Confeitaria Três Nações  
 Importação e Exportação  
 Açougue Ideal  
 Leiteria Moderna  
 Café do Papagaio  
 Armarinho União  
 No país sem pecados  
 (nova iguaçu)

En la creación de una nueva sensibilidad poética, cuya divisa máxima, proyectada en ambos libros, es la desautomatización de la percepción a partir de factores tales como la anormalidad, la ilogicidad, el sin sentido —en fin, lo que Hugo Friedrich<sup>15</sup> ha llamado las *categorías negativas*—, *Pau Brasil* opta por formalizar la aceleración del tiempo histórico, para dar materialidad a esa sensación que ya para entonces comenzaba a invadir a todos: la de que “el tiempo se acortó después de la guerra de 1914”<sup>16</sup>; es la impresión de un orden sensible en el cual, como dijo Octavio Paz, “pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de la otra, sino simultáneamente”<sup>17</sup>. De modo que esa marca de percepción se torna patente en la estructura formal de sus poemas, trabajada básicamente

<sup>15</sup> *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 27.

<sup>16</sup> Borba de Moraes, Rubens A., “Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna”, Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Perspectiva, 1970.

<sup>17</sup> Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 21.

a partir del principio de yuxtaposición, que permite que los elementos disímiles, convocados por la enumeración, participen de un mismo corpus significativo. Es ahí donde radica el efecto de una poesía de “tipo industrial”, sintética, que parece emular, en su forma, la fabricación de productos en serie<sup>18</sup>.

Si la aceleración que la civilización industrial imprime a los hechos de la historia parece acortar la distancia que separa pasado y presente, lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional, en *Pau Brasil* se advierte esa misma disolución de los límites temporales, de modo que la confluencia de tiempos y espacios permite poner en comunicación el pasado más remoto con el hecho contemporáneo, el arcaísmo lingüístico de Pero Vaz de Caminha o Gândavo<sup>19</sup> con el neologismo actuante en

“pronominais” y “o gramático”. Vale la pena *sentir* la diferencia entre uno y otro:

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis  
Com cabelos mui pretos pelas espáduas  
E suas vergonhas bem altas e tão saradinhas  
Que de nós as muito bem olharmos  
Não tínhamos nenhuma vergonha  
(Pero Vaz de Caminha: meninas da gare)

Dê-me um cigarro  
Diz a gramática  
Do professor e do aluno  
E do mulato sabido  
Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira  
Dizem todos os dias  
Deixa disso camarada  
Me dá um cigarro

(pronominais)<sup>20</sup>

•

Para tratar de ofrecer una explicación plausible, vale la pena recordar cómo las primeras décadas del siglo XX se inscribieron en una coyuntura de transición, caracterizada por el ascenso de nuevas fuerzas sociales que luchaban por sobreponerse a los antiguos sectores hegemónicos de poder.

•

<sup>18</sup> Haroldo de Campos, *op. cit.*, p. 44.

<sup>19</sup> El primero es autor de la célebre carta dirigida al rey Don Manuel, noticia de la tierra descubierta. Documento histórico, pertenece a lo que pasó a conocerse como literatura de viajes la cual, se considera, marca el nacimiento literario en Brasil. El segundo es autor de un *Tratado* en el que se recoge diversos aspectos de la nueva tierra conquistada. Clasificado dentro de la llamada literatura de información, Camões elogia a su autor en los *Tercetos*, atribuyéndole “un estilo claro y un ingenio curioso”.

<sup>20</sup> La colocación de los pronombres personales de tipo reflexivo en portugués obedece a ciertas reglas más o menos complicadas, que el uso coloquial suele irrespetar. Una de ellas establece que una oración nunca debe iniciarse con el pronombre en cuestión; de ahí que el poema de Andrade subvierta la regla favoreciendo el uso común.

---

---

La manera de descubrir esa *esencia* definidora se funda en el uso de recursos bastante innovadores para la época; tal es el caso de la condensación descriptiva, llevada a veces a límites tan extremos que algunos poemas resultan una enumeración desnuda de elementos sueltos.

---

---

En *Suenan timbres*, en cambio, la percepción no tiende a mostrar la simultaneidad de los acontecimientos; en este caso, la visión del poeta se amplía más en función de señalar las diferentes facetas que modulan la existencia de las cosas, en un intento por aprehender lo *otro* que se oculta en ellas. De ahí, entonces, que sus poemas presenten una forma menos abrupta y recortada, y se elaboren sobre la base de una ilación coordinada de ideas hasta cierto punto subordinadas. Esta opción lleva a explorar con más ahínco otros recursos, como, por ejemplo, la humanización surrealista de los objetos, que ahora van a mostrar una especie de vida propia. Así sucede en “Las palabras”, cuando ellas “del libro comenzaron a salirse.../ a andar/ a arquearse/ a deslizarse por encima de mis manos”; o en “El instante movable”, donde “los objetos/pintados en los anuncios/ se salen del papel/ y se les oye caer al suelo”. Ya en otros, tendremos el movimiento contrario, o sea, la cosificación de lo vivo, como en “Acuarela” o en “Filosofía de los ademanes”.

Tal desdoblamiento, casi obsesivo, en el libro de Vidales, es la expresión de una percepción y un sentimiento cognoscitivos del mundo asumidos como pares de opuestos, de un ordenamiento cosmológico en el cual lo inmediatamente perceptible, lo creíble, se asemeja a una fotografía puesta delante de los ojos, mientras que el negativo del cual ésta se origina permanece guardado en algún lugar. Positivo y negativo, los equivalentes de una totalidad que *Suenan timbres* busca reimplantar en el conocimiento sensible a través de una ecuación de correspondientes, ilustrada en su *Teoría de las puertas*: “Cuando una puerta se abre, la puerta equidistante, al otro lado del mundo, se cierra irremisiblemente. Por eso –y todos lo hemos visto – de golpe las puertas se cierran solas”.

Esa es, también, la intención que se encuentra en la curiosa permanencia de una figura que, por definición, se asocia a la idea del negativo antes expuesta: la sombra. Una presencia que, si bien es la prolongación de un

ente que la antecede y del cual ella es sólo su representación, va adquiriendo, poco a poco, una mayor independencia, como en estos versos de *El gato*: “A la hora en que los gatos duermen/–afuera– en los tejados/ andan las sombras solas”; o en estos otros de *Las sombras*: “La sombra se me embrolló en los pies/ y armó un verdadero escándalo en la calle”. Hasta cristalizar en la imagen paradójica de *Los dos gatos*, síntesis de una concepción que entroniza la idea de lo *uno y múltiple*: “El gato y su sombra. Son dos gatos – pero en realidad no es más que uno. Esto me explica la divinidad. La sombra es un gato más enigmático. Es más gato. Así debieran ser todos los gatos”. La idea incluso aparece transfigurada en otras imágenes, como los espejos, o en episodios donde el yo hablante se topa consigo mismo en la calle (*El vecino de adentro*), o el de los dos amigos que se convierten, simultáneamente, el uno en el otro (*Los vigilantes*).

Esta percepción de lo no habitual, que introduce lo insólito en lo cotidiano, incorpora una actitud crítica modelada de manera insistente por el uso de dos elementos básicos: la sorpresa y el humor. Articulación estética también muy familiar al libro de Oswald de Andrade, el gran exponente de lo que en Brasil pasó a llamarse *poema–piada*. Sin embargo, esta actitud cuestionadora, que induce al empleo de similares recursos de dinamización del código estético, prescribe algunas diferencias notables en la proyección de dichos mecanismos por parte del brasileño.

El corpus poético de *Pau Brasil*, formalizado, como se dijo, en instantáneos comprimidos de sentido, condiciona el efecto sorpresa, producido por un humor caústico, a idénticos niveles de fugacidad. Es lo que retira del episodio cualquier asomo de dramaticidad, aunque se

trate, como en el ejemplo que veremos, de un hecho que raya en lo trágico; es decir, lo inesperado, despojado de circunstancias superfluas, se presenta de una manera tan contundentemente rápida que la primera reacción que suscita es la inmovilidad, la perplejidad. Los versos de *medo da senhora* ilustran la estupefacción que puede asaltar al lector:

A escrava pegou a filhinha nascida  
Nas costas  
E se atirou no Paraíba  
Para que a criança não fosse judiada.

Dentro de la perspectiva poética que *Suenan timbres* construye a partir del marcado deseo por descubrir “todo aquello que de paradójico se esconde en la historia humana”<sup>21</sup>, el humor se ubica en una vertiente diversa de esa especie de conmoción acelerada que aparece en *Pau*

Esta percepción de lo no habitual, que introduce lo insólito en lo cotidiano, incorpora una actitud crítica modelada de manera insistente por el uso de dos elementos básicos: la sorpresa y el humor.

<sup>21</sup> Vidales, *op. cit.*, p. 35.

*Brasil*, como resultado del mecanismo estructurador de sus versos. Obedeciendo a su proyecto de desautomatización, el humor de *Suenan timbres* se enraiza en la naturaleza misma de las imágenes convocadas, esas invertidas que, como se vio, se aúnan en la construcción de universos paralelos al mundo de lo habitual cotidiano. Hacer posible lo insólito, o bien señalar las múltiples posibilidades de su materialización, denunciando la frágil línea divisoria entre dos dimensiones (en verdad, entre dos maneras de percibir la realidad), obliga a la sensibilidad, acostumbrada a la certeza de lo rutinario, a un breve momento de interrogación, a un parpadeo de duda (después de todo, ¿quién nos asegura que los microbios no nos ven a través de los microscopios?). Es lo que permite que siendo el libro de Vidales un compendio de simplicidad transporte, a través de su carga humorística, una visión

reflexiva y un sentimiento trascendental del mundo. En esto último, justamente, *Suenan timbres* y *Pau Brasil* terminan por hermanarse, asumiendo la gestación de una actitud frente al mundo que, una vez más, Luis Tejada se encarga en definir admirablemente:

El humorismo es siempre una actitud trascendental frente a la vida[...] El humorista posee una visión cósmica del universo [...] El humorismo sólo se expresa en su intensidad soberana como lenguaje de los altos espíritus, en la comparación de ideas o series de ideas, confrontándolas entre sí o asociándolas a pequeñas cosas de manera que determinen un contraste trascendental, que al cerrarlas dentro de un leve marco vulgar nos den, sin embargo, la sensación de infinito. Así, al tocar las menudas cosas cotidianas, el poeta no pierde su situación eminente, su punto de vista universal y esencial<sup>22</sup>.

**bojas Universitarias.....**

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 14.