

El reino zurdo de las palabras. Comentarios sobre la poética de Drummond

Eleonora Frenkel

Centro de Comunicação e Expressão / Universidade Federal de Santa Catarina

eleonora.frenkel@gmail.com

Resumen

En 1944, Carlos Drummond de Andrade escribe un poema crítico o un metapoema (o, aun, un poema crítico del arte de poetizar...) que intitula “Procura da poesia”. Allí recomienda a los potenciales poetas: “Penetra surdamente no reino das palavras”. ¿Qué invitación será esa a entrar de modo sordo al reino de las palabras? ¿Entrar sin escuchar o entrar sin que se lo escuche al que entra? La hipótesis es la de que esta invitación es a observar como un gato intruso que entra con sus patas de almohada sin que nadie lo escuche, sin que nadie lo vea, pero que mire atento con su mirada inquisitiva y que escuche bien con sus orejas paradas. Que se abra la escucha al reino de las palabras y que se sepa hacer de ellas un juego de armar y desarmar el lenguaje. Que el reino de las palabras sea un espacio en el que hacer poesía es transgredir y suspender el sentido del lenguaje; que este sea su material, pero su material desarticulado de las leyes que lo rigen. Que el espacio literario sea la apertura del soplido de la palabra que pone en riesgo la realización del lenguaje con sentido único. Que el ser de la poesía pueda gozar el divertido encanto del error, que el poeta se pueda entregar a la infantil soberanía de poder equivocarse. Que el poema se haga zurdo, izquierdo, como dirá el ángel torcido que un día encontró al poeta: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”.

Palabras clave

Poesía, juego, lenguaje.

Abstract

In 1944, Carlos Drummond de Andrade writes a critical poem or a metapoem (or even a critical poem on the art of poetizing...) entitled “In search of poetry”. There he recommends potential poets: “Penetrate deafly in the reign of words” Which is the meaning of it? Going in without hearing or going in without being heard? The hypothesis is that the invitation is to observe as an intruder cat does, stepping in with it’s pillow-like paws without being heard or seen, but watching with inquisitive gaze, and hearing with pricked ears. To open up for hearing the reign of words and to manage to construct and de-construct a puzzle with them. To turn the reign of words in a place where making poetry means transgression and bracketing of the meaning of language; turning words into raw material for poetry but diverting from previous laws. To encourage space of literature to be the opening for the blowing of words which challenges the one-way language. And the poetry entity to be allowed to enjoy the enchantment of mistake and the poet to abandon himself to the childish sovereignty of making a mistake. May the poem be left handed, leftish, as that distorted angel once told the poet: “Vai, Carlos, ser *gauche* vida”.

Keywords

Poetry, play, language.

En 1944, Carlos Drummond de Andrade escribe un poema crítico o un metapoema (o, aun, un poema crítico del arte de poetizar...) que intitula “Procura da poesia”. Allí recomienda a los potenciales poetas: “Penetra surdamente no reino das palavras” [“Entra sordamente al reino de las palabras”]. ¿Qué invitación será esa a entrar de modo sordo al reino de las palabras? ¿Entrar sin escuchar o entrar sin que se lo escuche al que entra? La hipótesis es la de que esa invitación es a observar como un gato intruso que entra con sus patas de almohada sin que nadie lo escuche, sin que nadie lo vea, pero que mire atento con su mirada inquisitiva y que escuche bien con sus orejas paradas. Que se abra la escucha al reino de las palabras y que se sepa hacer de ellas un juego de armar y desarmar el lenguaje.

En una entrevista, Drummond confiesa que en sus días de niñez le fascinaban las palabras, su forma visual, antes mismo de aprender a leerlas o entenderlas; cuenta que las formas de las palabras, el papel, los trazos, las letras le provocaban una impresión muy fuerte; y, finalmente, dice que todo lo que hizo en literatura viene de ese primer contacto con la palabra impresa. El reino de las palabras lo invita a hacer poesía. ¿Cómo será ese reino al que el poeta se acerca de manera atenta y cuidadosa, en donde observa, aprecia y recoge sus tesoros? Si pensamos, con Maurice Blanchot, que las palabras son la manifestación de la ausencia de las cosas, un fenómeno que él llama la “maravilla inquietante del acto de nombrar”, o sea, la percepción que han tenido poetas como Hölderlin y Mallarmé de que la palabra nos da lo que ella significa, pero primero lo suprime (Blanchot 1997: 310); entonces, el reino de las palabras es un reino de cosas ausentes, un reino en el que las palabras están libres de las cosas a las que se refieren, en que juegan y bailan sin ocuparse de los objetos.

Con esa idea se crea la ficción de un lugar inexistente, una utopía o un *no-lugar* en donde viven libres las palabras, anteriores al poeta y desobligadas de los códigos que las rigen en la lengua (códigos determinados, a su vez, por la legislación del lenguaje, diría Roland Barthes). Así parece ser cuando Blanchot lee a Hölderlin y dice que el poeta existe solamente si presiente el tiempo del poema; y él lo puede sentir justamente porque “antes del poeta ya existe el poema”; el poeta es segundo con relación al poema, aunque sea de él su fuerza creadora (Blanchot 1997: 119). O, igualmente, cuando lee a Mallarmé y busca la respuesta sobre el anonimato de la escritura de su gran Libro; dice que se puede encontrar una respuesta cuando el poeta habla del libro como si ya existiera, innato en nosotros y escrito en la naturaleza. Dice Mallarmé: “Creo que todo eso está escrito en la naturaleza, de manera que solamente los interesados en nada ver pueden mantener sus ojos cerrados; esa obra existe, todo el mundo ya la ha intentado hacer, aun sin saberlo; no existe un genio o un estúpido que no haya encontrado de ella un rasgo cualquiera, aun sin saberlo” (Blanchot 1997: 332).

Algo así nos dirá también Júlio Cortázar en una entrevista, cuando comenta su proceso creativo, como si el cuento ya estuviera escrito y él fuera apenas su transcriptor. O Manoel Bandeira que nos cuenta en su *Itinerario de Pasárgada* que no hace poesía cuando quiere sino cuando ella, la poesía, lo quiere (Bandeira 2001: 119). Quizás, en ese sentido, dicen los versos de Drummond: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície intata” (“Entra sordamente al reino de las palabras. / Allí están los poemas que esperan ser escritos. / Están paralizados, pero no hay desesperación, / hay calma y frescura en la superficie intacta”).

Pero los habitantes de ese reino que fascina a los poetas tienen la costumbre de visitar el mundo desencantado de los hombres, en donde se los obliga a ser coherentes y prudentes, a explicar y a aclarar el sentido de las cosas; deben ordenarse de manera

lógica, deben estar adecuadas a una línea razonable. En el mundo estricto de la producción, las palabras son herramientas de comunicación de sentido, son un sonido que se escucha por el lector/oyente y que permite captar el sentido expresado por el autor/hablante. Ese es el presupuesto de la duplicidad que constituye el lenguaje. Blanchot describe el proceso por el cual la palabra se transforma en sentido como un cortocircuito o una metamorfosis por la cual la duplicidad del lenguaje se unifica y la forma se conforma a la idea.

Por suerte, aunque el mundo sensato y recto de los *famas* se construya día a día bajo la consigna de la producción de sentido, están los *cronopios* que intervienen con su desorden y complican la realización de esa metamorfosis. Los poetas y artistas tienen, a su vez, la costumbre de reencantar el mundo, de imponerle dosis de fantasía en donde lo que no se hace inteligible, simplemente se siente en su vibración. Esta sería la paradoja y, al mismo tiempo, la potencia de la poesía: se hace del lenguaje, pero lo desafía, lo desordena, le impide la producción de sentido lógico y fácilmente reconocible. La poesía abre ese espacio entre el sonido y el sentido e interpone entre ellos un infinito, un desierto vacío, un espacio lleno de aire, un soplido extendido.

Blanchot dirá que, al principio, eso solo podría resultar en un conflicto:

...sentimos y lamentamos a veces que la poesía, lejos de reconciliar los elementos del lenguaje, interponga entre ellos el infinito, hasta dar la impresión de que las palabras que usa no tienen ningún sentido y que el sentido que ella pretende se proyecta más allá de todas las palabras. (Blanchot 1997: 58)

La poesía destruye el sentido y provoca la ruina del lenguaje; crea un juego en el que el ordenamiento de los términos para hacerse entender es lo que menos califica y cuyo resultado es la suspensión del sentido, el abandono en la inquietante situación de no obtener la respuesta final. En un mundo en el que tantas cosas definitivamente no se explican, pretender que el lenguaje (la conciencia que se tiene del mundo) sea claro y transparente sería, como mínimo, inocencia. La única manera que tiene la poesía de hacerse posible en un mundo imposible sería destruyendo el lenguaje que pretende darle sentido a este último.

Así es, como dice Roland Barthes, que la literatura funciona como un sistema de significación decepcionante, o sea que se hace de tal manera ambiguo que constantemente deja escapar el sentido y cada vez que hace *como si el mundo significara* sin llegar a decir exactamente qué significa, la escritura libera una pregunta, sacude lo que existe, sin terminar de preconcebir lo que aún no existe (Barthes 1970: 172). Al mismo tiempo, esa operación que se desvía del significado único, de la explicación definitiva, amplía y multiplica las posibilidades de significación. De manera que la literatura constituye un mundo enfáticamente o potencialmente significativo, pero finalmente jamás significado (Barthes 1970: 173). La unidad se deshace para abrirse en diversidad. El reino de las palabras no se puede encerrar en una totalidad; cada una de ellas es una multiplicidad inabarcable.

La invitación de la poesía de Drummond es exactamente a contemplar esa diversidad: “Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra” (“Acércate y contempla las palabras. / Cada una tiene mil fases secretas bajo la neutra faz”). El juego ahora es el de descubrir lo oculto de cada palabra, lo que queda en las entrelíneas cuando se conjugan, cómo se exhiben si el poeta las desnuda, cómo se recomponen si él las parte al medio o les retira la raíz. Como un niño, el poeta arma y desarma su juguete, el lenguaje. Hacer poesía es también una invitación a ser infante, es ocupar un espacio donde la infancia no pierde su vigor, no se debilita; como

dice Jean-Luc Nancy (2008): “El arte permanece como una infancia cuya verdad no se marchita”. Y así el poeta Manoel Bandeira (2001: 87) ruega: “Deus me conserve minhas criancices” (“Dios me guarde mis niñerías”). La infancia se entiende como la exigencia polimorfa que nos dicta bailar, cantar, hacer sonidos o poner colores. Hacer con que las palabras dancen como cuerpos libres de cualquier determinación exterior, darles sabor y aroma: esos son los desafíos a los que se lanzan los poetas, más que a enunciar un mensaje.

En la experiencia surrealista, por ejemplo, más allá de la libertad que reivindica el artista de desechar toda forma de control, de ser dueño de sus medios, de ser indiferente a las exigencias de la moral, de la religión, de la razón o de la tradición, el poeta desea la liberación de las palabras que ya no dependen más de las cosas que expresan, que actúan por sí mismas, que juegan y, como dice André Breton, hacen el amor (Blanchot 1997: 91 y 99).

Por otro lado, también nos dirá Manoel de Barros sobre la palabra poética retorcida, maltratada al punto de ser deshecho:

Há quem receite a palavra ao ponto de osso,
de oco;
ao ponto de ninguém e de nuvem.
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na
sarjeta.
Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
pro chão, corrompê-las
até que padeçam de mim e me sujem de branco.
Sonho exercer com elas o ofício de criado:
usá-las como quem usa brincos.
(Barros 2007: 19)

La palabra en decomposición es materia para la composición en la poética de M. de Barros. En la de Drummond, son las palabras desde su reino las que interpelan al escritor y al lector. Soberbias, con sus caras múltiples, misteriosas e inquisitivas, preguntan, sin interés por la respuesta: “Trouweste a chave?” (“¿Trajiste la llave?”). ¿Tendrás la respuesta? ¿Sabrás encontrar el camino? ¿Podrás decifrar el enigma? La llave sería esa herramienta que permite abrir la puerta del sentido, que lanza al vacío de la palabra para rellenarlo de significado. Sin embargo, esa llave parecería ser una ausencia más en ese reino de cosas inexistentes. Nadie la ha traído. Ha sido olvidada. ¿O esa llave propone otra cosa que no es la de ser una *llave explicativa*?

La *Llave de la poesía*, leída por Blanchot en Lautréamont, por ejemplo, no tendría como objetivo abrir la puerta al sentido del lenguaje, pero sí hacer de su espacio, del espacio del lenguaje en que se crea el poema, un lugar donde la legalidad de la ley es el misterio, es el ocultamiento, la duda, la no revelación o la suspensión de la pregunta. Así dirá Blanchot: “Uno de los propósitos de la *Llave* es encontrar una ley cuya legalidad sea la del misterio, o sea, que puede ser ley siguiendo incluso lo que escapa a la ley y a la expresión” (Blanchot 1997: 58). Si recordamos otro metapoema, el “Arte poética” de Vicente Huidobro (de 1916), tendremos una llave más: “Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas”. Esa llave no descifra, no aclara, sino que es la apertura para infinitas posibilidades. Una llave que abre hacia el desierto del lenguaje y no una clave que encierra el sentido.

La poesía reivindica un espacio de transgresión, de superación de los límites del poder, un lugar utópico en donde el lenguaje se desarme como forma opresiva. Si escribir es adecuarse a una clasificación cerrada, la escritura poética será un ejercicio de escribir “sin escribir”. “La poesía reniega cualquier forma de sumisión y de inmovilidad”, gesto por el cual transforma a la literatura en “utopía del lenguaje” (Blanchot 1997: 103 y Barthes 1993: 167).

Imposible asumir ese gesto sin percibir los riesgos que conlleva. Hacerle trampas al lenguaje, proponer la escucha de una lengua fuera del poder son actos subversivos que expresan la potencia de la literatura. El que se dispone a ellos, izquierdo en un mundo derecho, se suicida de ese mundo, lo ocupa como un extranjero, alguien que no pertenece a ese lugar.¹ Quizás sea como el “Elefante” (*A rosa do povo*, 1943) fabricado en otro poema de Drummond; un animal hecho de pocos recursos: madera de muebles viejos y relleno de algodón, de paina y de dulzura. Es la forma con la que el poeta gusta tanto de disfrazarse y salir a la calle. Pero sale en su forma poética de animal en búsqueda de amigos en un mundo cansado que ya no cree en los bichos y duda de todas las cosas. Vuelve frágil, desilusionado, sin encontrar lo que necesitaba y se deshace como si fuera simple papel. El poeta, resignado, completa: “Amanhã recomeço” (“Mañana, vuelvo a empezar”). Siempre se puede intentar una vez más. Siempre hay otro poema que quiere ser escrito.

El poeta entra, entonces, *zurdo* al reino de las palabras, no sin escuchar o sin que se lo escuche, pero para encontrarlas en su desorden y para exponerlas a una situación riesgosa en la que la única lengua segura deja de serlo. Ya se lo había recomendado el ángel torcido que un día encontró al poeta y le dijo: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (Drummond, “Poema de sete faces”, 1930). Vaya, poeta, a ser izquierdo en esta vida, a hacer las cosas al revés de como se deberían hacer; vaya, poeta, a perderse y a experimentar lo que no se conoce o no se puede explicar. Vaya, poeta, a inventar otro mundo posible.

Bibliografía

Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

Bandeira, Manoel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Barros, Manoel de. *Arranjos para assobio*. RJ: Record, 2007.

Barthes, Roland. *Crítica e verdade*. Traducción de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Novos ensaios críticos seguidos de O Grau zero da escritura*. Traducción de Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *Aula*. Traducción de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

Blanchot, Maurice. *A parte do fogo*. Traducción de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Traducción de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

¹ “A poesia é um meio de pôr-se em perigo sem se arriscar, um modo de suicídio, de autodestruição, que deixa lugar comodamente à mais segura auto-afirmação” (Blanchot 1997: 140).

Nancy, Jean-Luc. *Las musas*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.