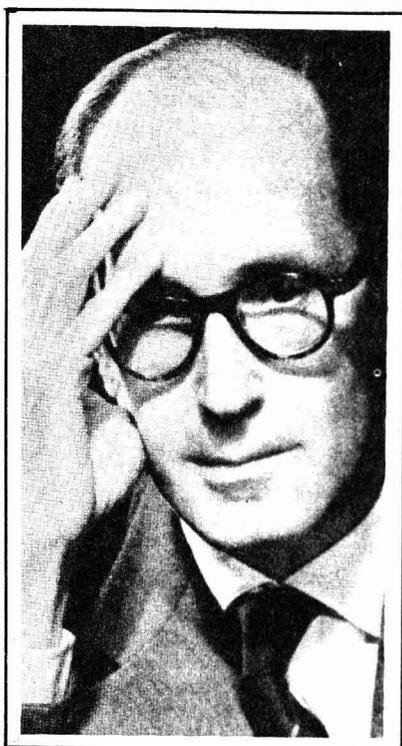


entonces *Libertinagem* y *Estrela da manha*).

A pesar del estilo individual y de las características particulares de cada autor, en las obras de Bandeira y de Drummond de Andrade podemos encontrar varios puntos en común que los relacionan y los identifican. El manantial de inspiración de ambos se encuentra en lo cotidiano, en los acontecimientos triviales que a diario suceden y en ocasiones hasta en los objetos más simples y comunes que rodean al hombre, como un cacto, una manzana (Bandeira), una dentadura postiza o un edificio (Drummond de Andrade). Pero este intento por acercarse a la realidad cotidiana no radica solamente en desentrañar de ella lo poético sino en expresarlo también con formas simples, coloquiales, es decir, con el lenguaje popular, que no es copia fiel del habla sino que, partiendo de sus elementos, se integra al ritmo del poema — ritmo en el que se borran los límites entre la poesía y la prosa, al intentar acercar el poema cada vez más al lenguaje prosaico, a veces casi periodístico, como el "Poema tomado de una noticia del periódico" de Bandeira o el "Poema do jornal" de Drummond de Andrade, en los cuales podemos encontrar, además, una reflexión sobre las relaciones que existen entre el periodismo y la literatura.

Cuando Bandeira y Drummond de Andrade buscan en la realidad el material de su poesía perciben la necesidad de identificarse y confundirse con el pueblo. Dice Drummond de Andrade: "No quiero, pero necesito tocar la piel del hombre, / evaluar el frío, ver el color, ver el silencio, / conocer un nuevo amigo y derramarme en él". Por ello ambos autores colocan sobre su obra un mayor acento social, que la inscribe en el orden de una poesía comprometida y con conciencia política y social. Así, cuando Bandeira describe a un hombre "en el basurero del patio / buscando comida entre los desechos", o cuando Drummond de Andrade denuncia la miseria de las fabelas brasileñas, o cuando dice: "Hablan por mí los abandonados por la justicia, los simples de corazón, / los parias, los fracasados, los mutilados, los deficientes, los que se repiten, / los oprimidos, los solitarios, los indecisos, los líricos, los desconfiados, / los irresponsables, los



Drummond de Andrade

pueriles, los necesitados, los locos, y los patéticos".

Esta realidad llena de miseria, opresión e injusticia se torna entonces, ante los ojos del poeta, en una realidad triste y hasta insoportable, que lo lleva a una reflexión existencial sobre el mundo y el hombre. Bandeira y Drummond de Andrade van a expresar en su poesía la visión pesimista y desencantada que del mundo tienen, y que en el segundo se conoce con el nombre de *sentimiento del mundo*, claramente expresado en los poemas "Sentimiento del mundo", "Los hombres soportan al mundo" y "Un buey ve a los hombres". O, también, en el poema "La muerte absoluta" de Manuel Bandeira. Para expresar este disgusto por el mundo, ambos poetas van a recurrir, frecuentemente a la ironía, que siempre supone una cierta inconformidad y una actitud escéptica.

Sin embargo, no todo es desolación y amargura, y podemos encontrar en sus poesías varios rasgos de esperanza, que radican principalmente en dos experiencias: la experiencia amorosa y los recuerdos de la infancia. El amor permite recuperar la visión ideal del mundo: "Llegaste y de inmediato fue verano / El verano con sus palmas su color sus vientos de juventud" (Bandeira);

"Los amantes son niños dañados / por la suavidad del amor y no advierten/ cuánto se pulverizan al enlazarse / y cómo lo que era el mundo vuelve a la nada" (Drummond de Andrade). También los recuerdos de la infancia son una nueva forma de esperanza y siempre están latentes en la poesía de Bandeira y de Drummond de Andrade. La memoria trae consigo una visión del mundo más ideal y más alegre. En la evocación del pasado encontramos un gran deleite para el poeta (como en "Evocación a Recife" de Bandeira y en "Versos a la boca de la noche" de Drummond de Andrade). Es importante señalar que la poesía de ambos tienen mucho de confesional porque parte, muchas veces, como ya lo hemos visto, de las experiencias personales.

Finalmente, en la obra de los dos autores hallamos no solamente la reflexión sobre el mundo y sus componentes, sino también una reflexión sobre la poesía misma y el oficio del poeta. Bandeira y Drummond de Andrade recurren varias veces al uso del poema como manifiesto, como arte poética, para expresar sus concepciones de lo que es y debe ser la poesía. Como ejemplos, tenemos "Poética" de Manuel Bandeira y "Búsqueda de la poesía", "Consideración del poema" y "El luchador" de Carlos Drummond de Andrade. A manera de conclusión quiero reiterar la importancia que tiene la publicación de los poemas de estos autores tan desconocidos en nuestro país.

Mario A. Rojas

---

## FERNANDO SAVATER ASOMÁNDOSE A ELEUSIS

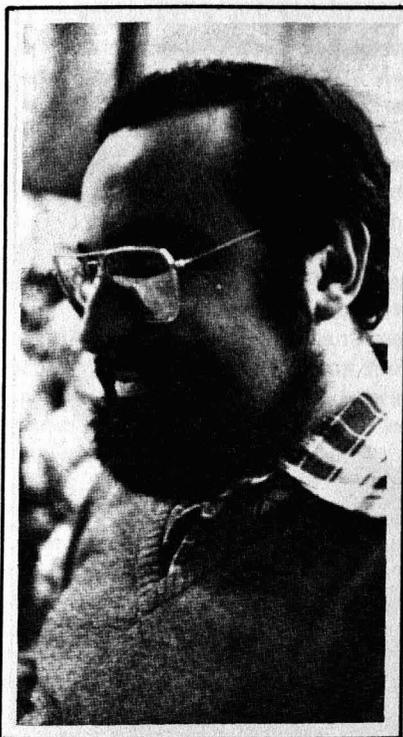
"¿Por qué escribir hoy en España una obra sobre las tensiones ideológicas de un personaje del Siglo IV d. J.C., tan borrosamente conocido por la mayoría del público como la época misma a la que pertenece?" (p. 131) se pregunta Fernando Savater para decir sus motivos y exponer con desenfado sus bien entendidas pasiones librescas. Aduce,

▲ Fernando Savater: *Juliano en Eleusis — misterio dramático —*. Ediciones Hiperión, Madrid, 1981, 134 p.

primeramente, la situación actual del teatro en su país ("...por fastidio ante el *casticismo provinciano* reinante en la escena española, llena de epígonos arterioesleróticos de Valle y Lorca..."); pesan más los motivos concernientes a su curiosidad intelectual que lo llevan, por la vía de la "afición declaradamente elitista a un teatro de recreación histórica", a su meta final, "la evocación de una *sensibilidad* confrontada a un marco de creencias, teorías y situaciones circunstancialmente diferentes al nuestro, *pero que por esa misma diferencia nos concierne*" (todos los subrayados del propio autor). Su *Juliano en Eleusis* será, entonces, y antes que nada, la dramatización de un conflicto de credos ideológicos proyectados en el escenario del desenvolvimiento cultural de Occidente. Antes de dejarlo atrás, el lector debe detenerse en el primer escalón del conjunto y apreciarlo en su valor: la hábil y verosímil recreación de la época de Augusto Juliano, llamado el Apóstata (331-363 D.C.); aun con los *espectaculares anacronismos* —como él dice en el postfacio—, la mínima ubicación requerida por el asunto se cumple: no hay un rigor fiel a la historia, pero la musa de la verosimilitud protege a Savater y lo salva del error estético.

*Juliano...* es el enfrentamiento de las encontradas fuerzas ideológico-religiosas que, suponemos, daban lugar a la tensión política de aquel momento en que la crisis del Imperio se agravaba y estaba en juego la hegemonía de Europa. Al *personificar* Savater cada una de las avanzadas con un sujeto ficticio, tenemos ya el *drama*: personajes que en los dos actos del texto aportan sus convicciones y se arrojan, junto con ellas, al espacio escénico común para de esa manera producir, bien condimentada y compuesta en sus partes, la pieza teatral, el "misterio dramático" como dice el autor.

Para bien de todos, los personajes no son sus ideas, y con esto se rebasa el asfianzante límite del teatro de tesis, aquel de obras lineales en que huecos portavoces ilustran en un sopor pedagógico el pensamiento del autor —si acaso— pero nunca su arte. En Savater los personajes son, ciertamente, resonadores humanos de las ideas que abanderan, y están imbuidos fervientemente de ellas, pues son parte de su vi-



Fernando Savater

da; pero son todavía más ricos y viven como sujetos humanos particulares que, además de tener convicciones, poseen otras notas que los definen como caracteres. En el espacio dramático puesto al servicio de los distintos furores, los personajes *encarnan* las ideologías y, al incorporarlas a su vida personal, las vuelven *pasiones intelectuales* comprensibles y que han de observarse con detenimiento. Tenemos ya a Savater llegando a su meta, a su Eleusis, a uno "de esos siglos iniciales de nuestra era, milenaristas, gnósticos y estoicos, fanáticamente innovadores e ilustradamente reaccionarios, en los que un Imperio, más gigantesco que nunca y, sin embargo, agonizante, buscaba su nueva base ideológica y política..." (p. 132)

A lo largo de toda la obra se deja percibir el paralelismo, la proyección, que motiva finalmente a Savater en su obra. No oculta su intención de buscar en aquella era romana, como en un oráculo, alguna clave para su tiempo, para España y Europa, de encontrar la ideología que merezca ser encarnada con pasión intelectual por el autor y sus congéneres. Savater ha perseguido los rasgos adecuados y los ha hecho ocupar el primer plano para que la analogía sea no sólo posible en lo

histórico-literario, sino, llanamente, necesaria: el Imperio de Juliano se define como la época en que la ideología hegemónica totalitaria se resquebrajó y ya no sustenta al Estado, y su lugar es ocupado por un conjunto de proposiciones antagónicas e irreconciliables en lucha por la supremacía y el dominio exclusivos allí las fuerzas tirán violentamente cada una por su lado y no se sabe —en el temblor de la brújula política— cómo se verá afectada la población total del país.

Todo ello va formando, línea a línea, el autorretrato intelectual de Savater: el hombre de los elitismos históricos, de los ascos al "casticismo provinciano", de los buenos manejos escénicos para reflejar oblicuamente el debate ideológico que lo envuelve y al que se arroja, como algunos de sus personajes, con honestidad ya que no con certidumbre dogmatizante. Más de cerca, reencontramos ecos de Savater en el protagonista. Hay algo del humanismo liberal ilustrado del autor en los afanes religioso-políticos bienintencionados de Juliano el Apóstata, el Intelectual. Ese Juliano que rechaza el catolicismo por su inconexión con el mundo social inmediato:

*Pero ellos (los cristianos) ponen su "algo más" (el sustento de su pensamiento) fuera del mundo y contra el mundo, mientras que yo quiero vincularlo a las instituciones de la vida pública, a los símbolos de Roma, a los proyectos colectivos, a las ciudades. Quiero hacer social ese "algo más", para que la sociedad misma sea algo más de lo que ahora es. Y por eso me vuelvo al pasado, porque creo que antaño sí que tuvo la comunidad su "algo más".* (pp. 77-78).

También hay "algo más" de Savater en el personaje del cínico Menipo: se trata del eclecticismo de éste frente al despliegue pluri-ideológico que constituye la acción de la obra. Menipo observa la lucha de fanatismos con los pies asegurados en la tierra por la plomada de la ironía, y más que exponer su credo, interroga los ajenos, les busca coherencia y puntos flacos, siempre amparado en el buen humor y sin amargura. Y Savater bien puede hacer suyo este parlamento que se proclama frente a

los raptos trascendentalistas del taumaturgo persa:

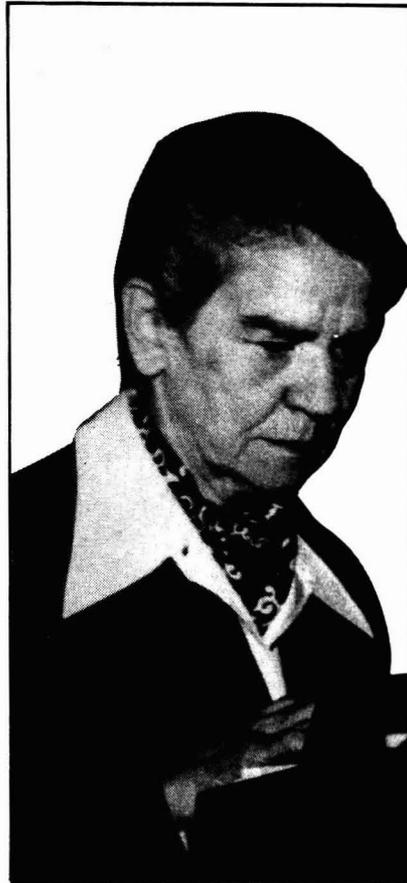
*Yo quiero el vino de las ciudades. Quiero ser un perro en la plaza de Corinto y ver pasar a los vendedores de frutas y admirar el contoneo mercantil de las prostitutas y la marcial ingenuidad de los soldados. Prefiero la pantomima de los hombres a la farsa trágica de los dioses. (p. 70).*

A. P.

## UNA SEVERA MEDITACIÓN

En un largo monólogo interior sólo interrumpido al final por el grito de su madre, Luis Alfonso Fernández, el protagonista de *Los años falsos*, cuenta la terrible historia de su enajenación. El desquiciamiento se hace patente desde la primera línea del libro: "todos hemos venido a verme", empieza Luis Alfonso (p. 11). Esto, por supuesto, no es posible. Y, en realidad, a quien "todos hemos venido a ver" es al padre de Luis Alfonso, muerto unos cuatro años antes a raíz de un accidente con una pistola. Pero tan grande es la obsesión del protagonista con su padre que ha terminado identificándose casi por completo con él. Vive así una profunda escisión interna, disociación que queda reflejada en el desdoblamiento de su discurso. Como decía Rimbaud, "Yo es otro". Así, lo que dramatiza el libro es la pugna que se da entre estas dos personalidades, el yo y el otro (fincado éste en la figura de su padre); intensa relación de odio y amor que se complica con la aparición de una tercera personalidad, cuya relación vacilante con respecto a las otras dos establece la dialéctica:

Quedé así como dividido en tres —resume el propio Luis Alfonso— el heredero de ti, el huérfano de ti, y el encargado de acompañarme y consolarme. El primero vivía tu vida resignado, con tu peso a costas; el segundo sufría tu muerte y su propia



Josefina Vicens

muerte, y el tercero, recién nacido, torpe, no sabía si hacerte reproches, para darme alivio, o sufrir conmigo tu ausencia. Era un ser dependiente, sin la menor iniciativa, cándido, cálido y fiel. (p. 76)

Estos son los tres personajes principales del drama. Aunque, más que "drama", habría que hablar de "meditación". Porque hay una cuarta conciencia que queda atrás, invisible ante su propia mirada: la conciencia meditativa que va recreando el drama con el fin de analizarlo y así resolver el profundo conflicto de identidad que vive.

Desde niño Luis Alfonso estuvo obsesionado con su papá: todos sus sueños para el futuro (de ser cartero, bombero o millonario, por ejemplo) siempre los había ajustado a los cambiantes intereses de su padre. Y esta profunda necesidad de conseguirse el amor paternal no disminuyó con el tiempo. Si, ya adolescente, solía andar con dos novias a la vez, no era porque ellas le interesaran, sino sólo porque quería dar gusto a su padre, "para que pudieras decir a tus

amigos: '¿lo ven tan escuincle? pues es un tipazo, tiene una suerte bárbara con las chamacas...'" (p. 33). Con la muerte de su padre, la dificultad de superar esta fijación se agrava notoriamente. Porque, como consecuencia de ella, el deseo de parecerse a él de pronto se convierte en una obligación insoslayable. Esta obligación fue impuesta, antes que nadie, por su padre, quien, moribundo, había pedido a sus amigos que le ayudaran a su hijo a "pisar fuerte y llegar muy alto". Su jefe, el Diputado, había accedido a este deseo, invitando a Luis Alfonso a sustituir a su padre en el trabajo. "Tu padre fue todo un hombre", le dijo, "y tú tienes que ser como él" (p. 33), palabras que expresan no tanto una recomendación como una orden. Efectivamente, tanto el Diputado como los amigos del difunto insisten en que Luis Alfonso sea idéntico a su padre; lo único que el hijo logra salvar de su propia identidad es que le llamen Luis Alfonso, y no "Poncho", como a su papá. Y la misma derrota le espera en la casa. Para su madre y sus dos hermanas Luis Alfonso se había convertido de repente en "el señor de la casa" y así insistían en tratarlo, exactamente como habían tratado a su papá. Quien se había muerto, de hecho, no era el padre sino el hijo. "Yo me había transformado en ti", le dice el hijo al padre, "para que siguieras viviendo; mi madre lo sabía, lo disfrutaba, y fomentaba esa transformación que le permitía contemplarte, servirte, cuidarte, obedecerte" (p. 81).

Formulado así el problema, Luis Alfonso resulta ser una simple víctima de la explotación de los demás. Pero él mismo sabe que la situación no es tan sencilla, que hubiera podido actuar de otra forma, desobedecer las instrucciones de su papá, defenderse de los otros; sabe, en fin, que en cierto modo ha sido el cómplice de su padre. "¿Me gusta ser tu cómplice?" se pregunta (p. 82), pero no sabe cómo contestar. Porque, de hecho, y como ya se habrá visto, su actitud hacia su padre refleja una dependencia sadomasoquista. Esto se ve claramente a través de su relación con Elena, la amante que Luis Alfonso ha heredado de su padre. A diferencia de todo lo demás que ha heredado de él, ella no le ha sido impuesta; al contrario, en una iniciativa enteramente suya, él ha ido a buscarla y a conquistarla. Pero no por esto resulta menos angustiante la rela-

▲ Josefina Vicens: *Los años falsos*. Martín Casillas, México, 1982, 101 pp.