

## CINE Y LITERATURA EN UN POEMA DE DRUMMOND

### INTRODUCCIÓN \*

Gran admirador de Charlie Chaplin, Drummond fue, desde sus tiempos de muchacho, un aficionado del arte hondamente humano y de la

---

\* Para este trabajo hemos usado la edición de «50 Poemas Escolhidos pelo Autor», *O Caderno de Cultura*, 100, Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação, Rio de Janeiro, 1956, págs. 43-54. Las citas textuales del trabajo se refieren a esta edición. Existe edición castellana del poema en *Poemas*. Prólogo, selección y notas de Muñoz-Usain, Casa de las Américas, La Habana, 1970, págs. 178-188.

Comparando la edición consultada con el texto de la 1.ª edición de «Rosa do Povo» (1945), constatamos las siguientes modificaciones que no cambian sustancialmente nuestro análisis. Transcribimos las variantes de la edición de 1945 en la columna de la izquierda y las de 1956 en la de la derecha.

- |  |  |
|--|--|
| v. 67 «entretanto os olhos são profundos e a boca vem              | «entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe», |
| v. 68 de longe, sozinha, (...)»                                    |  |
| v. 76 «é realmente a rua abolida com lojas repletas».              | «é realmente a rua abolida, lojas repletas»,               |
| v. 104 «que apenas decifras. Entre o frango e a fome,              | «que apenas decifras. Entre o frango e a fome,             |
| v. 105 o cristal infrangível. Entre a mão e a fome,                |  |
| v. 106 os valos da lei, as léguas».                                | os valos da lei, as léguas».                               |
| v. 115 «como por tuas mãos, a cabana se faz lua».                  | «como por tua mão, a cabana se faz lua».                   |
| v. 120 «Teu palácio se esvai, o sono te lambe».                    | «Teu palácio se esvai, lambe-te o sono».                   |
| v. 135 «e ter um pé em México, e outro na América».                | «e ter um pé em Guerrero e outro no Texas».                |
| v. 143 «é teu amigo e lúcido ignor».                               | «é teu amigo e lúcido repele».                             |
| v. 160 «Nós, que a cada passo nos cobrimos».                       | «E nós, que a cada passo nos cobrimos».                    |
| v. 216 «das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arames». | «das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame». |

extraordinaria sensibilidad del artista de la pantalla. Y el poeta que sentía una necesidad de defenderse y aislarse de las grandes ciudades, en donde la excesiva agitación de la vida no deja lugar a las simples y tiernas manifestaciones del espíritu, se inclina, quizá, a una identificación con el personaje soñador, sencillo y humano, víctima de la incompreensión de la sociedad y cuya extremada miseria es el tema de un drama paradójico, generador de risa y de llanto. En Chaplin, lo cómico arranca siempre de lo trágico y representa una actitud mental frente a lo dramático. Son dos reacciones distintas, son dos mecanismos diferentes que provocan la risa y el llanto: éste va hacia el sentimiento, mientras que lo cómico es la no aceptación intelectual de lo trágico.

El poeta busca como medio de expresión un lenguaje llano, natural y hasta, a veces, prosaico; parte de la percepción de sencillas observaciones de algunos rasgos físicos del artista, trozos de sus películas, valiéndose de ciertos signos, de entre los existentes, en los que se revela una gran riqueza de significación. Limitándose en apariencia a hacer una simple descripción de los acontecimientos, nos lleva al universo estético de Chaplin. El humor, la melancolía, la ironía, la ternura, elementos comunes a Chaplin y a Carlos Drummond, se hacen intensamente presentes en este poema.

Su lenguaje es un elemento plástico, un material de imitación de que se sirve para expresar la correlación, o sea la transposición de un *denotatum*. Creemos poder decir, en un sentido amplio, que el poeta hace una descripción icónica, entendido el término en la significación que le otorga Charles Morris<sup>1</sup>. Además, como pretendemos demostrar más adelante, el autor busca la transposición del lenguaje cinematográfico a la lengua natural, lo que supone un interesante camino inverso poco frecuente en la poesía.

#### DIVISIÓN DEL POEMA

El poema está dividido en seis fragmentos, donde los cambios de idea se suceden con la misma animación y versatilidad y casi con igual técnica que la utilizada en las películas de Charlot, donde lo existente se traduce en arte. Presentación del personaje, secuencia de hechos que se suceden a veces rápida, a veces lentamente, con cortes, sin faltar los *closes* que ponen de relieve unos ojos profundos o la boca sola, con sonrisa de esperanza.

---

<sup>1</sup> Cfr. BENSE, MAX: *Estética*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

Drummond empieza su canto presentándose a sí mismo y a todos los brasileños humildes, abandonados y tristes.

Se observa aquí una secuencia de planos: el poeta se pone en primer plano para luego alejarse dejando su puesto a las personas y a las cosas, que a su vez van a ocupar el primer plano. Los desamparados, las cosas elementales y obscuras hablan por el poeta y por medio del poeta. Para ello no buscará palabras enfáticas ni construcciones rebuscadas, puesto que éstas no son las que más gustan al artista y porque, sobre todo, sonarían como el absurdo de las cosas imposibles.

Está hecha la presentación, las excusas fueron dadas, surge el artista.

El segundo fragmento está dividido en tres eslabones. El primero adivina, detrás de la descripción de Charlie y del escenario que le envuelve, la idea de tristeza, de abandono, de pesadumbre. En el segundo eslabón, el poeta sigue en su descripción. La oscuridad pesada, dramática, es atenuada por la claridad cenicienta, fría y distante de la luna que ilumina el rostro de Charlie. La figura toda de Charlie está en la pantalla y Drummond, en un *close*, llama nuestra atención hacia «os olhos profundos» (los ojos profundos) y la boca que «vem de longe / sozinha, experiente, calada, vem a boca / sorrir, aurora, para todos» (viene de lejos / sola y experta, callada, viene la boca / sonreír, aurora, para todos). Cambia el escenario y ya no se siente la noche y ya no nos acordamos de la muerte: caminamos llevados por el bastón mágico de Carlitos hacia el país de los ensueños.

En los cuatro últimos fragmentos desfilan los personajes como dibujos animados en la pantalla. Está siempre presente la idea de soledad, de no aceptación, de alejamiento de una realidad miserable y terrible. Pero hay también un mensaje de esperanza y de paz traído por una hoja que, indecisa, se posa en su hombro.

La división externa del poema, como se ve, es coherente con la interna, o sea, por decirlo de una manera demasiado genérica, se observa una adecuación entre el nivel formal y el nivel de contenido.

#### ANÁLISIS DEL POEMA: CONTENIDO Y FORMA

La forma de la comunicación es descriptiva-imaginativa, aunque busca ser trasunto de la sintaxis narrativo-lineal utilizada en las películas del cine mudo. Hay una estrecha interacción entre el plano del contenido y el plano formal, como ya hemos señalado, además de una

perfecta armonía de los dos planos que se complementan en la expresión de elementos estéticos.

Yendo de lo general a lo personal, pone de relieve el mensaje de amor y esperanza que el personaje transmite, si bien vive bajo la opresión social de un mundo que no sabe comprender a los humildes.

El espacio en que se desarrolla el tema —el universo de Carlitos— es el mundo de los marginados de la sociedad, de las cosas elementales.

La descripción del artista se hace desde fuera (su apariencia externa) hacia dentro (el mensaje que él transmite). Así, la dimensión humana del personaje está contemplada, como veremos, siguiendo este movimiento.

Interesa notar la relación existente entre lo que dice el poeta y la manera como lo dice, logrando de ese modo, como explica Morris, «que el interpretante conceda en su conducta a aquello que es significado el lugar preferencial que indican los apreciadores»<sup>2</sup>.

Así la representación del personaje, que se ve en el segundo fragmento, el poeta la hace en obediencia a una gradación que va de fuera a dentro, de lo estático a lo dinámico. Es lo que nos enseña en este fragmento cuando hace primero la descripción de la vestimenta para después presentar los rasgos físicos o cuando alterna los verbos de situación que normalmente indican estaticidad con los verbos de movimiento.

La sensación de aproximación o distancia que nos sugiere el proceso de planos y de cortes a través del desplazamiento de la cámara, el poeta la consigue por la utilización de sintagmas cortos y de una entonación que, como representa gráficamente la puntuación, pone de relieve los rasgos más sugerentes del artista. Acércase la imagen y le vemos la ropa, su vestimenta completa. «A noite banha tua roupa» (la noche baña tu ropa). Pero luego tenemos la descripción de sus piezas componentes, que a su vez van a ocupar el gran primer plano: «colete» (chaleco), «peitilho» (pechera), «calças» (pantalones), «sapato» (zapato), «cartola» (casi sombrero de copa). El hecho de que el sombrero aparezca en último lugar es significativo: es la última pieza que normalmente se pone uno al vestirse. Tenemos, pues, otra vez, la vestimenta completa.

Los rasgos físicos aparecen en un gran primer plano. Vemos en *close* «o bigode» (el bigote), «o rosto branco» (el rostro blanco), «os olhos» (los ojos), «a boca» (la boca).

---

<sup>2</sup> Cfr. MORRIS, Ch.: *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires, Losada, 1962, página 155.

En cuanto al vocabulario, se verifica en el poema un predominio de los sustantivos en relación con las demás clases de palabras, así como el empleo más abundante de los sustantivos concretos que de los abstractos. Los adjetivos, a su vez, aparecen ya sustantivados, ya en su función caracterizadora y, al revés de lo que se podría suponer, los *epítetos, elementos intensivos propios del lenguaje emotivo*<sup>3</sup>, son pocos. Esto le concede al poema una mayor concreción, plasticidad y fuerza, además de conferir mayor objetividad a la calidad expresada. Los diminutivos, que sólo aparecen en el primer fragmento, aunque muy pocos, contribuyen para una manifestación de la afectividad: la ironía y la ternura encuentran en ellos su forma de expresión. Aun en el segundo fragmento se puede observar cómo el juego verbal sugiere el movimiento de la película, a semejanza de una cámara que se desplaza desde un primer plano estático hacia un plano remoto para luego volver al primer plano. Un ejemplo muy significativo de lo arriba expuesto aparece en los versos siguientes: «sozinha, experiente, calada, vem a boca / sorrir, aurora, para todos» (sola, experta, callada, viene la boca / sonreír, aurora, para todos). La idea de aproximación y, por tanto, de desplazamiento está presente, aquí, en la forma verbal *viene*, pero «sonreír» sugiere un detenimiento y evoca una situación cercana.

El empleo de los verbos de acción o que expresan desplazamiento contribuye a imprimir al poema un ritmo que se asemeja al del cine mudo. Los verbos aparecen en indicativo y en su mayor parte en el presente, lo que actualiza la narrativa. Algunos están en perfecto, expresando acciones momentáneas, y unos pocos en imperfecto. Los verbos en subjuntivo, muy pocos, se refieren a personas fuera del artista. El único verbo que aparece referido a Charlie, «calasses» (callases), representa un juicio del poeta frente a la actitud de Carlitos.

Así tenemos, por ejemplo, a partir del segundo fragmento, un porcentaje de aproximadamente 5 por 100 de verbos de situación, que son en casi totalidad *ser* y *estar*, cuyas formas aparecen repetidas. Los verbos de movimiento indican un desplazamiento espacial real o no, como *ven, vamos, caminhas, voam*, etc., o *afaste* (e a lógica / te afaste (aleje) de seus frios privilégios)<sup>4</sup>.

Otro elemento estructurador del movimiento es la coordinación. Dice Jean Cohen que la coordinación es un «procedimiento característico no sólo de la poesía, sino asimismo de la novela e incluso de la pintura

<sup>3</sup> Cfr. COHEN, Jean: *Estructura del lenguaje poético* (Versión española de Martín Blanco Álvarez), Madrid, Gredos, 1974.

<sup>4</sup> Sólo fueron computados los verbos en forma conjugada y donde la oposición movimiento-estaticidad está bien clara.

y del cine contemporáneos»<sup>5</sup>. Por consiguiente, como era de esperar, las oraciones coordinadas aparecen en número superior a las subordinadas. Las independientes marcan casi siempre un cambio en la secuencia.

Las oraciones coordinadas son en su mayor parte yuxtapuestas. Ese tipo de coordinación en el que el nexos está ausente quita pesadez al poema a la vez que le imprime una especie de movimiento sincopado, marcado por la puntuación, y que imita las paradas bruscas de las imágenes cinematográficas tal como se puede observar en las películas de la primera fase de Chaplin.

A su vez, la homogeneidad de forma y de función de los términos coordinados, que, por lo general, se debe cumplir en la coordinación, está, en algunos pasos, rota en el poema. Tal desviación se nota, por ejemplo, en «e a lua pouosa em teu rosto» (y la luna posa en tu rostro) o en «e um bolo, um engulho / formando-se. E as palavras subindo» (y un bolo, una náusea / formándose. Y las palabras subiendo). Además, la conjunción *y*, que no es semantizada y cuya función es la de unir un antecedente a un consecuente, o sea, únicamente de coordinación, adquiere aquí un valor opositivo. Son los casos en que *y* liga oraciones en que la segunda se opone o restringe el contenido semántico de la primera, como en los ejemplos de arriba. Por otra parte, la conjunción que introduce la última anáfora, en el primer fragmento, sirve para unir dos grupos de sujetos poseedores de marcas semánticas opositivas: humano / no humano. Es cierto que dicha oposición está disminuida por el empleo del verbo «hablar», que atribuye a estos seres una facultad exclusiva del hombre y les confiere un grado de humanidad y de identificación con los sujetos anteriores, puesto que todos poseen una característica común, un sema común, que es el rechazo del mundo.

Esa mezcla de lo físico con lo espiritual aparece también en el empleo de los adjetivos *sucio* y *feroz* («sujos de tristeza e feroz desgosto»), que confieren una calidad concreta a conceptos abstractos.

El polisíndeton es otro recurso de que se sirve ampliamente el poeta. Así la reiteración de la conjunción, sea para ligar oraciones, sea para unir palabras, a la vez que sirve para facilitar el paso de una idea a otra donde no siempre se puede ver una consecuencia, sirve asimismo como elemento formador del ritmo, es decir, por este medio el poeta consigue sugerir el movimiento mecánico de los personajes. También se evidencia

---

<sup>5</sup> COHEN, Jean: *Ob. cit.*, pág. 160.

un carácter icónico del poema, o sea el ritmo de los versos reproduce los movimientos del cine.

La riqueza de sugerencias de movimiento la consigue además el poeta por el empleo muy frecuente y deliberado del encabalgamiento. Dice Jean Cohen que el encabalgamiento, «al despojar de todo valor sintáctico a los silencios, tiende a fundir cada secuencia con la siguiente»<sup>6</sup>. En realidad se puede ver en muchos pasos que el sentido del verso no termina en un blanco, sino que la unidad fonético-semántica se rompe para dar lugar a que el verso anterior entronque con el siguiente; incluso se puede observar una sucesión de encabalgamientos, donde las pausas se dan en el medio del verso. Así, si por una parte se quiebra la unidad sonido-sentido, por otra parte se conservan unidades solidarias, como el adjetivo y el sustantivo, por ejemplo, pudiendo también aparecer separados, sobre todo, si esta separación contribuye de algún modo para aumentar las sugerencias plásticas del ritmo. Tal es el caso de «O bigode / negro cresce em ti como un aviso» (el bigote / negro crece en ti como un aviso). En apoyo de la afirmación precedente sirven de ejemplo los siguientes pasos: «Tuas calças / confundem-se com a treva. Teus sapatos / inchados, no escuro de beco, / são cogumelos noturnos.» «E a lua pausa / em teu rosto.» «Cabe um cigarro: e o tiras da lata de sardinhas.» «Mundo de neve e sal, de gramofones roucos / urrando longe o gozo de que não participas.» «As amadas / te procuram na noite.» «A confusão é nossa, que esquecemos / o que há de água, de sopro e de inocência.» «Já não penso em ti. Penso no ofício / a que te entregas.» «E nada dizias. E um bolo, um engulho / formando-se. E as palavras subindo.»

Así, como si fuera una cámara cinematográfica, el poema nos presenta al personaje ya en primer plano, ya en *close*, estático o en movimiento más o menos rápido.

Los fragmentos III, IV, V y parte del VI son transposiciones de escenas cinematográficas, donde Drummond pone en evidencia la intensidad de su visión crítica.

Dice Greimas que el lenguaje onírico, así como el cinematográfico, «no es más que la transposición de la lengua natural a un orden visual particular (divisible, a su vez, en dos subórdenes: en colores o en blanco y negro)»<sup>7</sup>. Además hace notar el esfuerzo desarrollado por el arte cinematográfico de los años veinte, en el sentido de adquirir su auto-

<sup>6</sup> COHEN, Jean: Ob. cit., pág. 102. Cfr. tb. D. ALONSO: *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1950, págs. 63-73; R. DE BAI BÍN LUCAS: *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1968, págs. 207-208.

<sup>7</sup> GREIMAS, A. J.: *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1973, pág. 18.

nomía, por medio de la creación de un lenguaje propio<sup>8</sup>. En este sentido se puede decir, contrariamente a Greimas, que el cine moderno sonoro y en color representa un paso hacia atrás en la consecución de esa autonomía, al añadir elementos de otras artes a su lenguaje. Tomando por base el pensamiento de Greimas, podemos decir, salvadas las distancias, que el poeta busca hacer aquí la transposición de este lenguaje visual particular, en blanco y negro, utilizándose para ello de los recursos de una lengua natural.

La anáfora es también un elemento estructural del poema. Al lado de la reiteración de sintagmas iniciales, que expresan una unidad de pensamiento, se verifican las reiteraciones internas.

#### ASPECTOS SEMÁNTICO DEL COLOR: NEGRO «VS.» BLANCO

Con respecto a los campos semánticos del negro y del blanco, que aparecen en el fragmento II, en el que el poeta traza un dibujo del personaje, constatamos en este fragmento la presencia de lexemas, algunos reiterados, que pertenecen al campo semántico negro vs. blanco. Estos lexemas son, en primer lugar:

negro vs. blanco.

Pero luego tenemos otros lexemas con contenidos semánticos idénticos, o sea, reductibles a un sema común. El inventario de los lexemas está dividido, pues, en dos clases, una del negro, la otra del blanco:

- 1) noite (noche), treva (tiniebla), escuro (oscuro), noturno (nocturno), enlutada, tenebroso, viúvo (viudo), corvo (cuervo), etc.
- 2) lua (luna), caiado (encalado), lírios, farinha (harina), lençol (sábana), aurora, etc.

A primera vista observamos:

- 1) los lexemas referentes al negro son más numerosos que los del blanco;
- 2) aparte de noche, que puede oponerse a aurora, no se puede establecer, de inmediato, un emparejamiento opositivo.

Con relación al primer punto, tenemos que proceder a una reducción de los lexemas para llegar a posibles términos opuestos y resolver el problema planteado en el apartado dos. Es lo que vamos a intentar ahora.

Con respecto a la oposición negro vs. blanco, tenemos por cierto que el sema común es el color, donde el término negativo blanco (ausencia de color) se opone a negro (fusión de colores). El blanco, pues, contiene

<sup>8</sup> Cfr. GREIMAS, *ob. cit.*, pág. 19.

un sema negativo, que, a su vez, puede ser interpretado simbólicamente como la negación de una realidad, sin, no obstante, lograr convertirse en otra. Hasta cierto punto también se podría hablar de una oposición subyacente entre verdad vs. mentira: el ser esencial, que es la verdad, aparece enmascarado por el contingente, la apariencia de verdad, que es una especie de mentira. Por otra parte, y quizá porque la oposición verdad vs. mentira no aparece netamente expuesta, en la oposición negra vs. blanco hay una noción imbricada en que se mezclan el claro y el oscuro para dar un color ceniciento. Luego, el equilibrio se rompe y tenemos el predominio de un elemento sobre otro. También es de destacar la alternancia entre conceptos abstractos y conceptos concretos. Así, por ejemplo, al lado de *treva, oscuro, tenebroso, aurora, tenemos viúvo, corvo, lua, lírio, farinha, lençol, etc.*

Profundizando un poco en el análisis del poema, se puede decir que la ambigüedad icónica que se observa aquí es una expresión de la crítica social que se revela en las películas de Chaplin y que el poeta supo captar tan bien. En efecto, aunque los lexemas del blanco no lo denoten claramente, connotan una idea negativa. Así, la oposición negro vs. blanco se precisa no por una afirmación del blanco, que puede significar vida, pureza (verdad), sino por un disfraz de la muerte, del desengaño (mentira), que metonímicamente está asociado al campo del negro. Revela la oposición entre el ser sencillo y puro, siempre idéntico a sí mismo, y la compleja variedad de máscaras y actitudes impuesta por una sociedad hipócrita y egoísta, demasiado vieja para poder recordar «lo que hay de agua, de soplo y de inocencia, / en el fondo de cada uno de nosotros, terrestres».

En resumen tenemos:

	negro vs. blanco	
	color	ausencia de color
negro + blanco =	gris	
color	aparente	
	ausencia	
	de color	
negro + blanco =	gris	
muerte	vida	sucio
mentira	verdad	verdad enmascarada

Así, pues, mediante el juego del blanco y del negro, y valiéndose de varios recursos estilísticos en función de una sintaxis cinematográfica, el poeta traduce el mensaje que nos brindó el que «llegó muy tarde a un mundo muy viejo».

MARÍA DA PIEDADE MOREIRA DE SÁ

Recife, Pernambuco (Brasil)