

LOS PÁJAROS EN LA POESÍA DE LARA DE LEMOS: EL MELANCÓLICO EJERCICIO DE LO SUBLIME

Nea de Castro

Fundação Universidade Federal do Rio Grande
neamaria@bol.com.br

RESUMEN

La poeta *gaúcha*²⁰ Lara de Lemos construye una obra que se caracteriza por la palabra concisa, la «palavravara», y por la preocupación solidaria con la humanidad, desde *Poço das águas vivas* (1957) hasta publicaciones más recientes como *Antologia poética* (2002). Se puede acompañar su trayectoria por medio de la metáfora de los pájaros, que lleva al lector a pensar en las relaciones entre forma poética, realidad y absoluto. Lara de Lemos enseña que la poesía es un puente entre el aquí y el ahora y la no permanencia.

Palabras clave: poesía concisa, pájaros, sublime.

ABSTRACT

The south brazilian poet Lara de Lemos constructs a literary composition which points out the specific qualities of the concise word, the «palavravara», and the solidary preoccupation with humanity, since *Poço das águas vivas* (1957) until more recent publications, such as *Antologia poética* (2002). It is possible to follow her trajectory through the metaphor of the birds, which leads the reader to think of the relations between poetic form, reality and absolute. Lara de Lemos teaches that poetry is a bridge between the here and now and the impermanency.

Key words: concise poetry, birds, sublime.

20 (N. del T.) Gaúcho/a: Riograndense, natural de Río Grande del Sur. Estos gentilicios se usan en el ámbito del Río de la Plata.

RÉSUMÉ

La poétesse gaúcha Lara de Lemos a écrit une oeuvre qui est caractérisée par la parole concise, la «palavravara», et par son souci solidaire vers l'humanité, dès Poço das águas vivas (1957) jusqu'à des publications plus récentes comme Antologia poética (2002). On peut considérer sa trajectoire par milieu de la métaphore des oiseaux, qui amène le lecteur à penser à les rapports entre la forme poétique, la réalité et l'absolu. Lara de Lemos nous apprend que la poésie est un pont entre l'ici, le présent et la non-permanence.

Mots-clé: poésie concise, oiseaux, sublime.

*Todo caía como las semillas de una espiga y solo
quedaban en su eternidad de bronce los que enseñaban
que la vida es breve, breve, breve demás.*

Pedro Nava

En la lírica de Lara de Lemos, los pájaros pueden ser interpretados como metáfora de la eternidad. Esto exige una lectura entrelíneas que capte, en la recurrente reflexión sobre la brevedad, una aflicción, un quebranto por la pérdida de la permanencia en la vida y en el arte, como en «Recado para um beija-flor»:

Pássaro que pousas de leve
não quero perder teu canto,
teu segredo. Quero-te assim efêmero.
Ainda que nossa vida seja breve
nada digas de tua sorte:

21 Pájaro que te posas levemente/ no quiero perder tu canto./ tu secreto. Te quiero así, efímero./ Aunque nuestra vida sea breve/ no digas nada de tu suerte./ por qué, cuándo y cómo te voy a perder./ Revélame solo tu levitar en el viento/ y adónde te llevará un día la muerte.)(La traducción al español de las poesías es libre y su único objetivo es ayudar al hablante de español a la comprensión de las mismas.

por que, quando e como vou perder-te.
 Revela-me só teu levitar no vento
 e onde te levará, um dia, a morte²¹. (Lemos, 1998: 113-116)

En 1925, cuando Lara nació en Porto Alegre, el modernismo del 22 todavía no formaba parte de los programas escolares. Se introducía a los alumnos principalmente en la obra de los parnasianos, románticos y clásicos. Ella asimilaría el poema moderno con el auxilio de una voz periférica del Modernismo paulista, la de otro *gaúcho*, Mario Quintana. Le dedicó al maestro, en su cumpleaños de 1976, *Setenta anos do poeta*:

A hora é transparente.
 A árvore do tempo
 sustenta para sempre
 os pássaros invisíveis
 do teu canto²². (Lemos, 1981: 67)

El homenaje es una composición metaliteraria, una poética que lleva a la superficie el deseo de nombrar lo inmutable. El yo-lírico —ahí está la aliteración en *t*— se tensa, se contrae para afirmar la perennidad de la poesía. Hace sonar, en sibilantes *s*, el objeto para el «otro objeto», lo absoluto, que es como el arte enfrenta el desafío de expresar estéticamente lo sublime, en los términos de la relectura de Jean-François Lyotard de lo sublime kantiano²³. Los «pájaros invisibles» tal vez ayuden al lector del siglo XXI a reencontrar a esta autora casi siempre inédita tanto para lectores especializados como para lectores comunes de poesía. Pueden ser los guías en una trayectoria que se despliega desde 1957, cuando Lara de Lemos publicó *Poço das águas vivas*. En el conjunto de su obra también se encuentra la prosa, pero es en la poesía donde tiene su más amplia producción: *Canto breve* (1962), *Aura amara* (1969), *Para um rei surdo* (1973), *Amálgama*, antología de poemas de los libros anteriores (1974), *Adaga lavrada* (1981),

22 La hora es transparente./ El árbol del tiempo/ sostiene para siempre/ los pájaros invisibles/ de tu canto.

23 Lyotard, Jean-François. Lições sobre a Analítica do sublime. Campinas: Papirus, 1993. p. 216.

PalavrAvara (1986), *Haikais* (1989), *Águas da memória* (1990), *Dividendos do tempo* (1995), e *Inventário do medo* (1997).²⁴ En 2002, su lírica fue recogida en una *Antología poética* organizada por Volnry dos Santos en el Instituto Estatal del Libro (RS).

El sondeo de la poesía de Lara en la perspectiva de Lyotard de lo sublime requiere una reevaluación del código modernista, en el que la autora se origina. Para esto se retoma la «historia paradójal de la tradición moderna» propuesta por Antoine Compagnon.²⁵ Su visión se contrapone a las narraciones ortodoxas que forjan la historia de la purificación del arte, de su reducción a lo esencial. Preocupado en separar los conceptos de modernidad y vanguardia, el teórico se dedica al redimensionamiento del papel de los movimientos vanguardistas actuantes en Europa —pensemos también en sus repercusiones en países periféricos como Brasil— desde el final del siglo XIX y, con mayor intensidad, a comienzos del siglo XX. Para Compagnon, los primeros modernos, sobre todo Baudelaire, poseen el heroísmo del presente y no el del futuro, al contrario de la retórica de la ruptura y del mito del comienzo absoluto característicos de las vanguardias. Ellos no pensaban que el arte de hoy se volviese necesariamente decadente al día siguiente; el olvido que tenían de la historia no significaba que quisiesen hacer tabla rasa del pasado; de ese modo no se condenaban a sí mismos a ser rechazados inmediatamente en nombre del progreso del arte.

La inquietud de estos precursores continuaría fructificando en los poetas modernistas venideros, a ejemplo de T. S. Eliot con su tenso equilibrio entre sentido histórico e intemporalidad en la teoría de la tradición. En un poema de 1921, *Baudelaire*, traducido al portugués por José Paulo Paes, Rilke canta:

24 Los libros de poesía de Lara de Lemos citados en este trabajo se indicarán mediante siglas: Poço das águas vivas (PAV); Canto breve (CB); Aura amara (AA); Para um reusurdo (PRS). Amálgama (A); Adaga lavrada (AL), PalavrAvara (P); Águas da memória (AM); Dividendos do tempo (DT); e Inventário do medo (IM). Las referencias aparecerán entre paréntesis con la sigla seguida de la respectiva página. La obra de Lara de Lemos fue estudiada por la investigadora en la tesis de doctorado O cânone da poesia brasileira em processo (PUCRS, 1998). Los estudios siguen en el proyecto As relações entre o engajamento poético e o cânone da poesia brasileira contemporânea, en la Maestría en Historia de la Literatura (FURG), como parte del proyecto Autoritarismo e Literatura. (UFSM).

25 Compagnon, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996. p. 12.

Somente o poeta juntou as ruínas
de um mundo desfeito e de novo o fez uno.
E, embora celebrando a própria má sina,
purificou, infinitas, as ruínas:
assim o aniquilador tornou-se mundo²⁶. (Rilke, 1993:175)

A diferencia de los primeros modernos, en 1912 un manifiesto inauguró la mayor apuesta de las vanguardias al futuro. En la convocatoria futurista inicial, F. T. Marinetti desafió la tradición estética al contraponer la Victoria de Samotracia a la belleza de un «automóvil rugiente» y al igualar «museos y cementerios». ²⁷ En lugar de los parámetros de la eternidad y de la permanencia, asumía la autoconciencia de la superación por lo nuevo. Esa autoconciencia marcaría los demás movimientos de vanguardia europea surgidos hasta los años 20. Por lo tanto, la trama de las voces sobre el tiempo hace confluír en la lírica moderna lo fugitivo y lo intemporal, el pasado y el presente, el presente y el futuro, de tal modo que la construcción del canon moderno se realizaría a partir de la tensión de las representaciones de la realidad en devenir, esto es, de la historicidad en la que emerge la creación.

Si bien los vanguardistas estaban dispuestos, en cierto sentido, a entregarse al futuro prometido por la ciudad moderna, al lado de los primeros modernos, además de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, también mantienen una relación ambigua con la modernización histórica. Desde el punto de vista de la tríada, se puede concordar con la idea de que la modernidad literaria no confía en los objetos del mundo: le resta entonces, como señala Maria da Glória Bordini, «algo aún pasible de fe, el lenguaje y la creación verbal» (Bordini, 1991: 49). En la evaluación de Hugo Friedrich, sin embargo, ni siquiera la auto-ironía y el humor logran escapar a una lectura que reduce, en el límite, lírica moderna del vacío (Friedrich, 1991). En el poeta canónico del modernismo brasile-

26 (Solamente el poeta juntó las ruinas/ de un mundo deshecho y de nuevo lo hizo uno./ Dio fe de la belleza nueva, peregrina./ Y aun celebrando la propia mala suerte./ purificó, infinitas, las ruinas:/ así el aniquilador se volvió mundo.)

27 Ver Teles, Gilberto Mendonça (Org.). Vanguardia européia e modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 85-86.

ño, Carlos Drummond de Andrade, para quien la ironía es la estrategia para incluir el sueño de la trascendencia en la finitud de su tiempo, tradición y vanguardia dialogan por medio de un humor «agridulce», en la expresión de Silviano Santiago(1996). Léase, por ejemplo, su poema *Eterno*:

E como ficou chato ser moderno.
 Agora serei eterno.
 [...]
 Eterno, mas até quando? É esse marulho em nós de um
 mar profundo.
 [...]
 Eternos! Eternos, miseravelmente.
 O relógio no pulso é nosso confidente.
 Mas não quero ser senão eterno.
 Que os séculos apodreçam e não reste mais que uma
 essência
 ou nem isso.
 E que eu desapareça mas fique este chão varrido onde
 passou uma sombra
 E que não fique o chão nem fique a sombra
 mas que a precisão urgente de ser eterno bóie como uma
 esponja no caos
 e entre oceanos de nada
 gere um ritmo²⁸. (Andrade, 1992:220-221).

La matriz drummondiana va a ser la mayor sombra, la angustia de la influencia bloomiana, sobre la escena poética brasileña de los años 50, cuando Lara de Lemos comenzó a mostrar su obra. En *Poço de águas vivas*, la «Carta impossível» señala ese diálogo de la poeta iniciante con el poeta experimentado a través de un yo-lírico que revela desde el

28 Y qué aburrido se volvió ser moderno./ Ahora seré eterno. /¿Eterno, pero hasta cuándo? Es ese barullo en nosotros de un mar profundo./ [...] ¡Eternos! Eternos, miserablemente. /El reloj en la muñeca es nuestro confidente. /Pero no quiero ser sino eterno. / Que los siglos se pudran y no reste más que una esencia/ o ni eso./ Y que yo desaparezca pero quede este suelo barrido donde pasó una sombra /Y que no quede suelo ni quede sombra/ pero que la precisión urgente de ser eterno flote como una esponja en el caos/ y entre océanos de nada/ genere un ritmo.

preámbulo: «Quisiera hacer alguna cosa verdadera hoy,/ simple y verdadera como tu poesía [...]» (:41-42). Sin embargo, la lírica inicial de Lara está comprometida, sobre todo, con la reflexión existencial y no con la poesía social de la que Drummond era modelo, especialmente desde *A rosa do povo* (1945). El exergo de Fernando Pessoa presagiaba el tema dominante del libro: «Ser poeta no es mi ambición. /Es mi manera de estar solo». En contrapunto con la tematización de la soledad del yo, de la náusea de raíz sartreana hay, sin embargo, inquietudes, anhelos de metamorfosis, de renacimiento, de los que ya el título da indicios. En el ejercicio metaliterario «Poema», la metáfora del pájaro es índice de indagación, de busca: «Vine para darte el pájaro, inédito de vuelos,/ que hay en mí» (:13). Pero el sujeto lírico se frustró en el juego amoroso, según la densa estrofa final de un único verso: «Para eso vine y me perdí» (:13)

En otro poema, «Criança», la metáfora «pájaros blancos» trae «inquietas sugerencias» (:27). En «Bastar-me-ia um lírio», el «pájaro» contiene promesas de vida positiva: «Me bastaría un pájaro, / un sólo pájaro en este cielo de invierno, / para que yo me hiciera alegría» (:35). Las expectativas se frustran para el yo-lírico femenino que confiesa no haber alcanzado ni la pureza ni la alegría, la amistad o el amor. En el recorrido metafórico del pájaro en *Poço das águas vivas*, hay pues señales contradictorias que se desencuentran en la meditación sobre la vida, el amor y la muerte. Emergen percepciones sobre la aridez del yo, el vacío existencial, una sobrevida de aquel otro vacío, de naturaleza absoluta, ante el cual también se debatieron los primeros modernos. A mediados del siglo XX, el arte se enfrenta de modo más radical con la finitud, la presión del movimiento histórico: «¡Una flor nació en la calle!/ Pasen lejos, tranvías, ómnibus, río de acero del tránsito» [...], ya había avisado el yo-lírico de «A flor e a náusea», de Drummond (1996: 24-26). La convocatoria de lo cotidiano, del devenir de las cosas y de los seres, puede ser constatada en Lara, de modo más preciso, en el siguiente libro, *Canto breve*.

En esa obra toma forma una construcción del verso más conteni-

da, porque en la escena poética ya tenían presencia destacada la «antilira cabralina», desde los años 40, y el poema-objeto concretista, a partir del final de la década de los 50. En la composición metaliteraria *Toada*, una de las máscaras del yo-lírico es la de «ave obstinada», metáfora que alude a los pájaros (:11). En el guión del libro, el lector percibe una determinación, un empeño ético en construir una poesía de naturaleza nueva. En «Uma carta», el pájaro puede ser interpretado como fraternidad: la carta es «pájaro que llega/ en forma de mensaje; y con él reparto/ parte de mi fardo» (:21). Para el «Hombre-isla» la palabra «si no hiere, consuela» (íd.). La respuesta se da a través de la poesía: «En un poema sin alas/ yo devuelvo el pájaro» (íd. ib.). El pájaro —enlace entre poesía y ser humano— alude al yo-lírico del «amigo, no del nombre», pues «el nombre no importa/ lo que importa es el Hombre» (íd. ib.). Lara formula su propia poesía participante como parte del compromiso general que caracteriza a buena parte de la literatura brasileña de los años 60.

En *Canto breve* «pájaro» contiene el núcleo de una relación solidaria entre arte y realidad, pero aún no perdió su proximidad con lo absoluto, que la reflexión sobre el vacío existencial señalaba en *Poço das águas vivas*. Ahora la vecindad se establece entre «pájaro» como metáfora de la fugacidad en contraposición a una conciencia de la transformación vital. El poema *Do perecível* es significativo al representar ese juego de sentidos del verbo «pasar», que resuena en «pájaro»²⁹, en que se captan los movimientos simultáneos de lo efímero —lo negativo de la inexistencia de futuro— y de la metamorfosis de las cosas y de los seres, o sea, lo positivo de la permanencia del ciclo de la existencia:

Passa o rio, passa a voz
a face e o vento.
A concha é areia.
O peixe, pedra.
O muro, nada.

29 (N. del T.) Como en portugués «pájaro» es pássaro, la autora hace un juego de palabras con pasar/pássaro.

Passa o pássaro.
O homem é um nome
no túmulo,
um coração vazio
de conjugar futuros.
O amor uma onda
a refluir, um engano
de espera.

O tempo desenha
novas geometrias
para cada estação.
E as flores passam.

E nesse passo de passar
já somos outros e outro
é nosso abraço³⁰. (:23)

Su obra es recorrida por una angustia, una división entre los «residuos de vida breve» en «Como a aranha» (:27) y «ese abandono/ rodeado de vacíos» en «Da espera» (:29-30). La propia poesía, a veces, es alcanzada por el vaciamiento, como revela la lectura desolada del hipotexto bíblico en «À maneira do Eclesiaste»:

Há o tempo de amar
E o tempo de desamar.
Há o tempo de sofrer
E o tempo de esquecer.
Meus olhos olham sem
ver.
Em minha boca secaram
As palavras³¹. (:55)

30 (Pasa el río, pasa la voz/ la cara y el viento. /La concha es arena. /El pez, piedra. /El muro, nada. /Pasa el pájaro. /El hombre es un nombre/ en el túmulo, un corazón vacío/ de conjugar futuros. /El amor una ola que refluye, un engaño/ de espera. /El tiempo dibuja/ nuevas geometrías/ para cada estación. /Y las flores pasan. /Y en ese paso de pasar/ ya somos otros y otro/ es nuestro abrazo.)

31 (Hay tiempo de amar /y tiempo de desamar. /Hay tiempo de sufrir/ y tiempo de olvidar. /Mis ojos miran sin ver. /En mi boca se secaron/ las palabras.)

En el binomio esperanza-vacío, el «ave obstinada» insiste, a través del poema «Aleluia», en la producción de un arte fraterno:

[...]
Agora é tempo do Homem.
Tempo do fruto.
Fruto da terra de todos.
Fruto de todas as mãos.
[...]
Entre o que morre e o futuro
Somos elos - ferro e dor.
Ferro não quebra, resiste.
Dor é a semente maior.
De ferro farei a ponte
Da semente terei flor³².
[...] (: 87)

Extrañamente, la poesía de Lara de Lemos podría morir aquí, cuando parecía tan cargada de promesas de futuro social a través de la utopía de la palabra clara, «enlace» entre el lector y la realidad histórica. Sin embargo, su arte fue salvado por una severa conciencia de la opacidad de la palabra que la lanzó más allá de la etapa de la literatura comprometida. Su lírica será continuamente sitiada por algo que corrompe el decir, aunque la artista ansíe presentar la verdad social. El título del libro siguiente, *Aura amara*, es presagio de esa duplicidad, pues reúne poemas marcados por la conciencia de que una brisa áspera se infiltra en un país bajo dictadura militar y, simultáneamente, corroídos por la ambigüedad de la palabra. «*Aura amara*» procede de una de las canciones más herméticas de toda la poesía provenzal trovadoresca, una de las dieciocho legadas por Arnaut Daniel. El título del libro es mejor comprendido en el epígrafe elaborado a partir de los dos primeros versos de esa canción: «Un aura amarga/ blanquea los bosques/ carcome el color/ del espeso follaje... II».

32 ([...]) Ahora es tiempo del Hombre./ Tiempo del fruto./ Fruto de la tierra de todos./ Fruto de todas las manos./ [...] Entre lo que muere y el futuro/ somos eslabones, hierro y dolor./ El hierro no se quiebra, resiste./ El dolor es la semilla mayor./ De hierro haré el puente/ de la semilla tendré la flor./ [...])

En el prefacio de *Amálgama*, que hace el balance de la poesía de Lara de Lemos hasta *Para um rei surdo*, Gilberto Mendonça Teles comenta sobre *Aura amara*: «Influencia o no de ese trovar oscuro y elegante de la lírica provenzal, lo cierto es que ese libro posee la mayor opacidad lingüística y es, posiblemente, el de mayor refinamiento artesanal de toda la obra de Lara de Lemos» (A, XXII-XXIII). La fragmentación del ser y la del decir emergen en la inquietud del yo-lírico en «Jogo», subrayadas por el intercambio entre verbos y sus ecos, y por el minimalismo de la composición:

Ah, não se espantem
desse dar e re-
dar
sem enredar
nem reter
ou mesmo
ter.

Não dar
é desviver-se.
É não ver
não amar
não ter.

É ter, é não ter
no precário transitar
Do Ser³³. (:59)

La metáfora del pájaro reaparece en la metonimia del vuelo, por medio de la reflexión metaliteraria de *Poema do amor demais*. El poeta no tiene respuesta para el sentido de su poesía y para el «dolor de lo mucho»: «¿Qué hago del vuelo ciego/ de esta furia/ de esta saña/ de abrazar lo inabrazable/ y trascender mi ayer?» (:61). En otra pieza, *Do*

33 (Ah, no se asombren/ de ese dar y re-/dar/ sin enredar/ ni retener o aun/ tener./ No dar/ es no vivirse./ Es no ver/ no amar/ no tener./ Es tener y no tener/ en el precario transitar/ del Ser.)

tempo, la división entre la conciencia de los desafíos de la finitud y el estatuto «precario» de cada individuo, entre el devenir histórico y el Ser, lo absoluto reaparece en el registro del tiempo como tela de araña «tejiendo/ Historia» y como pulpo «sombrió/ de nuestro itinerario» (:79). La tensión señala la condición del poeta en el poema «Em trânsito»: aunque dispuesto a «plantar lo nuevo», comparece a la acción histórica con un arte débil, el «canto/ recién nacido» (: 81). Si se atiende a la finitud, también se desarrolla el canto de la muerte, un tema recurrente en la poesía de Lara de Lemos, por ejemplo en «Elegia»: «Muchas vidas morí./ Y lo que me resta/ es tan poco, que entre/ el mar y el amor prefiero/ el hueco de esa muerte que lenta/ se elabora» (:64-65). El luto alcanza al ejercicio poético: «Sé que la palabra es vana/ en tiempo avaro» (íd.).

Activista cultural en Porto Alegre, Lara de Lemos se mudó con la familia a Río de Janeiro en 1964, debido a las persecuciones de la dictadura militar. Retomaría los embates públicos a través de la participación en el movimiento vanguardista del poema-proceso, lanzado en 1967, en compañía de Wladimir Dias-Pino, Moacy Cirne, Álvaro de Sá, Ronald Werneck y Dayse Lacerda, entre otros, según Domício Proença Filho (1988). Aunque breve, su relación con el activismo del poema-proceso la puso en sintonía con investigaciones avanzadas del lenguaje poético, que ya habían propiciado, anteriormente, el surgimiento del concretismo y del poema-praxis en la escena literaria. Las experiencias vanguardistas, a las que Lara se sumó, no significan en la historia de la poesía brasileña la negación de la palabra y del lirismo, sino una investigación radical en torno a las posibilidades semánticas del significante de cada palabra, de la integración del lenguaje discursivo con materiales no-verbales para la configuración de una nueva lírica.

La publicación de *Para um rei surdo* puede ser vista, entonces, como una etapa significativa de la maduración en el oficio de la concisión: en él, de acuerdo a Guilhermino Cesar, la autora adquirió una «eficacia contenida»(Cesar, 1974). La presentación del libro fue hecha por Moacy Cirne, que lo relaciona con *Aura amara* desde el punto de vista

de una «acertada escritura de lo experimental», pero de lo «experimental bajo el impacto de ideas que están significadas por el proceso de cada poema», es decir, «de múltiples aperturas –las aperturas de la significación poética»³⁴. En el conjunto de la producción de Lara, el cuarto libro significa el momento de transición del canto comprometido, que tiende a la confianza en la transparencia de la palabra, hacia una poesía bajo el signo, maduro, de la palabra como *locus* de lo precario. Una lectura autorreflexiva de *A tartaruga* guía al lector por lo que está incompleto en el decir poético: [...] Es solo eso: «ser en exilio/ opaco y fijo.» (:6). A esa altura de la trayectoria de Lara de Lemos, la palabra alcanza —está ahí el ejemplo de *Pluripalavra*— una dimensión plural, siempre abierta a desdoblamientos (ver/verse; verseador/ *ver seja dor*; *voarás*/voraz); en ella el decir emerge en medio de la voracidad de los varios y posibles sentidos, y de la libertad del vuelo hacia un nuevo significado:

VER
 OU/SE
 VER
 SEJA
 DOR

VO/A
 R
 ÁS (Z) (:27).³⁵

La condición del poeta —»*ver seja dor*» «*ver sea dolor*» verseador— lo aproxima a las aflicciones de la finitud, pero por el ejercicio de la palabra queda atento a los presagios de lo absoluto: en *Ouvir pássaros*, la metáfora de los pájaros puede señalar aquello que no se puede comunicar y está incomunicable; por lo tanto, no se deja nombrar con precisión: «Oyen, te saben/ y no alcanzan tu/secreto» [...] (:25). En la

³⁴ Ver presentación de Moacyr Cirne a Para um rei surdo.

³⁵ En portugués, *ver seja dor* «*ver sea dolor*» suena igual que *versejador* «*verseador*». *Vo* a «*voy a*» se transforma en *voarás* «*volarás*». *Voraz* puede ser «*voraz*». (N. del T) VER/O VERSE/SEA/DOLOR/VOY AVOLARÁS: VORA(Z).

producción posterior ese oír lo innombrable asumirá, de modo destacado, la forma de una reflexión sobre la memoria, tema presente desde *Poço das águas vivas*. En *Adaga lavrada*, los paisajes del estado natal emergen de modo claro en la poesía de Lara de Lemos, como en *Campos da infância*: «Ah, los verdes descampados; y el viento-azote, soplando [...] Ah, mi tropel de caballos y sus graves jinetes» [...] (:18). Pero la paradoja «recordar-morir» que tiende a diluir el espacio sureño tensa el rito de la rememoración: «Curvada sobre mí misma/ apaciento/ esas memorias/ para que nunca se pierdan/ en el rumbo correcto/ de la muerte» (íd.). En *Herança*, la metapoesía aproxima memoria, poesía y absoluto: [...] «Brotó de los ancestros/ esta vertiente/ este río de vértigos./ Un cardumen corriendo/ hacia la nada». [...] (:27). Pero hay un «ave obstinada» en el canto de Lara, de ahí un debatirse contra el vacío, una insistencia en la libertad humana del yo-lírico de *Apelo a um pássaro*:

Giro em círculos concêntricos.
 Concêntricos e inúteis
 Empresta-me tuas asas
 Um momento.
 Quero voar com
 simetria. (:72).³⁶

La divergencia entre el ansia de simetría del yo-lírico y la dimensión métrica del poema, en que versos en redondilla mayor son seguidos de versos menores trisílabos hasta el verso final dedicado enfáticamente a la palabra «simetría», es solo un indicio de la densidad del oficio de la poeta *gaúcha*. En la producción de los años 80 en adelante, la contención y el minimalismo son características dominantes en su poética, ya definidas en etapas anteriores. En la presentación de *Adaga lavrada*, el poeta Moacyr Félix reutiliza un tramo del juicio de la comisión del Premio Jorge de Lima concedido por el INL al libro *Aura amara* en 1968: «Los poemas que lo integran exhiben una ciencia de la construcción que, sin embargo, no inhibe la fuerza emotiva, más bien la

³⁶ Giro en círculos concéntricos./ Concéntricos e inútiles/ préstame tus alas/ un momento./ Quiero volar con/ simetría.

cristaliza en una forma que concede al sentimiento características densamente estéticas»³⁷.

La poeta lidia con un tiempo perverso. El yo-lírico de *Restos de um homem* revela el vacío irreversible en la ceremonia de la rememoración:

[...]
A mandíbula do tempo
É implacável.
Já não resta mais
Osso sobre osso.
A memória
cavou seu fundo poço. (: 53)³⁸.

El oficio de las sonoridades madura en Lara. Las asonancias en *o* recorren la voz del yo-lírico y la vuelven punzante. En *PalavrAvara*, dos ejercicios de metapoésia recuerdan la relación entre el pájaro, el canto y lo innombrable. Uno de ellos es «Do pássaro»:

O pássaro apanha
A ponta do mistério
Desenrola o fio da vida
e canta (:34).³⁹

El otro, «Do poema», amplía la reflexión: el yo-lírico, con la máscara del poeta, sabe que ejerce su arte de modo fugaz, pero contra la no permanencia:

O tempo é sumidouro.
O poema faísca
Breve relâmpago

37 Ver presentación de Moacyr Félix a Adaga lavrada.

38 [...] La mandíbula del tiempo/ es implacable./ Ya no resta más/ hueso sobre hueso./ La memoria/ cavó su hondo pozo.

39 (El pájaro recoge/ la punta del misterio/ desenrolla el hilo de la vida/ y canta.)

Na treva.
 Árduo
 De reter por milênios
 O pássaro em seu último vôo (:38)⁴⁰.

En el soneto VII, Lara vuelve a evocar el sentimiento de *transit mundi*, que hiere al yo-lírico: [...] «Todo es breve, se desvanece/ de morir sin cesar/ es nuestro ahora» (:83). Las representaciones de su obra oscilan entre la nada —a la que se dirige la memoria— y la finitud, en un equilibrio inestable, a semejanza de la entrecortada voz lírica de «O equilibrista»:

Anda em sus
 penso
 Salta
 em sobre
 salto
 [...] (: 91)⁴¹

No desiste del empeño ético, solo que ahora se realiza en el límite extremo del verbo, en medio de las ambigüedades del discurso verbal. El poema homónimo registra el contrato de riesgo implícito en el ejercicio poético:

Palavra é hidra
 palavra é arma
 depende da forma
 como é armada.
 Pode ser escura
 pode ser clara
 pode ser fúria

40 (El tiempo es sumidero./ El poema chispea/ breve relámpago/ en la tiniebla./ Arduo/ de retener por milenios/ el pájaro en su último vuelo.)

41 (Anda en sus/ penso/ Salta en sobre/ salto) Sus penso, en portugués suena igual a «suspenso» y penso, puede significar «inclinado» «torcido»; del mismo modo, sobre salto puede ser «sobresalto» o «sobre salto» de «saltar» o «tacón» o «lugar elevado». (N. del T.)

pode ser aura
 pode ser textura
 de outra palavra
 pode ser ternura
 não revelada.
 No cofre da alma
 a palavra é amarga
 lavra o que agrava
 e a si mesmo salva.
 No cofre da fala
 a palavra é árdua
 conta o que sobra
 é palavrAvara (: 104).⁴²

En posesión de la «*palavrAvara*», Lara de Lemos está más lista que nunca para escudriñar lo oscuro. En *Águas da memória*, el poema III se abre y concluye con un estribillo compuesto con una metonimia de pájaro—el vuelo—destinada a hablar de esa búsqueda de lo insondable: «Vuelo en las alas/ de vientos soturnos» (: 35). La meditación sobre la condición del versecador adquiere en «Do poeta» una nueva faz desolada, que se establece allí donde se funden, paradójicamente, muerte y poema, aurora y pérdida: «El fruto del arte es poco: [...] Coseché solo/ esta vaga poesía» (:66). En «Absentia» de *Dividendos do tempo*, el lector puede sentir que maduró el oficio de rastrear lo que apenas se muestra en medio de la finitud; lo que no se deja captar y nombrar directamente (:17). La poesía busca la sombra «de lo inexistente» y alcanza el territorio de lo sublime: entrevé la sombra «no del objeto/ sino de su ausencia» (íd.).

La poesía de Lara de Lemos cumple un grave periplo. La imagen de la fugacidad en el contraluz de aquello que se resiste a morir, de lo que insiste en permanecer e inscribirse en lo eterno, es renombrada en

⁴² (La palabra es hidra/ la palabra es arma/ depende de la forma/ como es armada./ Puede ser oscura/ puede ser clara/ puede ser furia/ puede ser aura/ puede ser textura/ de otra palabra/ puede ser ternura/ no revelada./ En el cofre del alma/ la palabra es amarga./ labra lo que agrava/ y a sí misma se salva./ En el cofre del habla/ la palabra es árdua/ cuenta lo que sobra/ es palavrAvara).

Inventário do medo. Este libro del final de los 90 puede ser leído en dos dimensiones: una memoria de la dictadura militar y sus horrores y un canto de aquello que resiste a la brevedad en una afirmación de lo imponderable, inconcebible e inimaginable. Es esta poesía de lo que osa sobrepasar la finitud la que se puede rescatar en «Celas – 9»:

Ainda se sobressalta
o coração do pássaro

quando ao acaso
retorna da inércia

das horas tecidas
de tédio e desdita
e recebe a réstia
de sol, num abraço⁴³ (:35).

De los fragmentos del tiempo de cárcel emana el recuerdo del «corazón del pájaro» como metáfora de resistencia. En otro poema, «Celas -13», el yo-lírico muestra otro posible ejercicio del «corazón del pájaro»:

Aprisionados no estreito retângulo
Vislumbramos o azul
Entre grades de ferro.
Breve encanto
- estratégia de hera
teimosia de musgo⁴⁴ (: 39).

«Corazón del pájaro», «estrategia de la hiedra»: todo huele a anhelo por la trascendencia, por algo que está más allá de aquí, de este espacio y de este tiempo. Aun cuando la memoria se desvanece y colo-

43 (Todavía se sobressalta/ el corazón del pájaro/ cuando al acaso/ retorna de la inercia/ de las horas tejidas/ de tedio y desdicha/ y recibe los rayos/ de sol, en un abrazo).

44 (Aprisionados en el estrecho rectángulo/ vislumbramos el azul/ entre rejas de hierro./ Breve encanto/ estrategia de hiedra/ obstinación de musgo).

ca en peligro la propia poesía, el poeta canta más allá de los límites de la brevedad en *Do malogro*: [...] «Malogrados versos:/ la memoria no garantiza/ las señales de la tortura». Después de un largo recorrido, Lara de Lemos alcanzó el oficio de cantar cuando las palabras fueron desbastadas por el «tiempo sumidero». Compañero de generación de la autora, Moacyr Scliar señala ese arte mayor en el prefacio de *Inventário do medo*: «Estas páginas hablan por sí mismas. Todo el clima sombrío de una época de violencia está aquí. Es una experiencia desgarradora, que se torna aun más trascendente por la economía y la contención» (destaque mío). En su producción de los últimos años, hay una estética de lo implícito que desafía al lector y que la llevó incluso a madurar su arte del haikai, publicado por su propia cuenta a finales de los años 80.

Lara instituye su poética de la brevedad. Alcanza la fusión del canto de la eternidad en su opuesto, la finitud, y se vale de una breve palabra —pájaro— para hablar de lo que permanece. El pájaro conduce lo sublime que, en la modernidad, se manifiesta de modo nostálgico. Según Lyotard, en la estética moderna la relación sublime de lo presentable con lo concebible es entendida de modo negativo, por lo que es posible acentuar la impotencia de la facultad de presentación —la «nostalgia de la presencia»— que afecta al individuo, o la potencia de la facultad de concebir.⁴⁵ En Lara, a ejemplo de otros poetas que son, o fueron coetáneos, Armino Trevisan, Affonso Romano de Sant'Anna, Orides Fontela, José Paulo Paes, estos dos últimos muertos en 1998, la división del hombre común moderno entre la historia y la trascendencia tiende a modificarse en relación al canon modernista con el mayor peso de la finitud. Pero las expectativas sobre la revolución social, sintetizadas en la utopía colectivista, van disminuyendo en el transcurso de la trayectoria de la autora sin que ella desista, sin embargo, de intentar restituir a la poesía la función de «instauración de la verdad», en el decir de Maria da Glória Bordini en la presentación de *Dividendos do tempo*. Los interrogantes sobre el ser y sobre el sentido de la vida y de la muer-

45 Cf. Lyotard, Jean-François. Qué era la posmodernidad. In: CASULLO, Nicolás. El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires: Puntosur, 1989. p. 155-166.

te parecen ganar espacio, pero como una mezcla sutil de agotamiento y serenidad.

Cercana a la melancolía drummondiana, en Lara de Lemos esa inclinación se fue matizando gracias al encanto del lenguaje. Desarrolló otros caminos, a través del diálogo con las poéticas del *intermezzo* –la «antilira cabralina», el concretismo y las demás vanguardias– y también con las provocaciones del Tropicalismo y de la Poesía Marginal. Su obra asumió una «melancolía discreta», en la expresión de Paulo Rónai, en el prefacio de *Águas da memória*. El pájaro ahora se aflige, pero persiste, más allá de la finitud, del fragmento, del vacío. Su canto se eleva mucho más allá de aquello que morirá: Da crisálida sai o inseto/ e voa seu vôo leve/ belo, branco, breve⁴⁶ (Lemos, 1998: 113-116)

Traducción: Clara da Silva y Roberto Ferrari

REFERENCIAS

- Andrade, Carlos Drummond de (1992). *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record.
- Bordini, Maria da Glória (1991). «A poesia do tarde». *Organon*, Porto Alegre, N° 17, 39-50.
- Campagnon, Antoine (1996). *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte:Ed.UFMG
- Cesar, Guilhermino (1974). «Lara de Lemos e a poesia». En: Lemos, Lara. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo.
- Friedrich, Hugo (1991). *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades.
- Lemos, Lara (1957). *Poço das águas vivas*. Porto Alegre: Globo.
- _____ (1962). *Canto breve*. Porto Alegre: Difusão de Cultura.
- _____ (1981). *Para um rei surdo*. Rio de Janeiro: artenova.
- _____ (1974). *Amálgama*. Porto Alegre: Globo.

46 De la crisálida sale el insecto/ y vuela su vuelo leve:/ bello, blanco, breve.

- _____. (1981). *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Massao Ohno.
- _____. (1986). *PalavrAvara*. Rio de Janeiro: Philobiblion.
- _____. (1990). *Águas da memória*. São Paulo: Massao Ohno.
- _____. (1995). *Dividendos do tempo*. Porto Alegre: L&PM.
- _____. (1991). *Inventário do medo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1998). *Cantilenas*. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, n. 20, 113-116.
- Lyotard, Jean F (1993). *Lições sobre a Analítica do Sublime*. Campinas: Papyrus.
- Proença Filho, Domício (1988). *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática.
- Rilke, Rainer Maria (1993). *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santiago, Silviano (1996). «Posfácio». En: Andrade, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record.

