

UNA VEZ MÁS: LA MÁQUINA DEL MUNDO, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Tieko Yamaguchi Miyazaki*
Ricardo Marques Macedo**

EN ESTE ARTÍCULO SE ANALIZA EL POEMA “La máquina del mundo”, de Drummond de Andrade, de su libro *Claro Enigma* (1951), que compone, con otros tres, lo que Guilherme Merquior denomina “El cuarteto metafísico”, de su producción poética. A pesar de que es uno de los poemas más estudiados en lengua portuguesa, lo que atestigua su cualidad literaria, volvemos a él con el objetivo principal de ofrecerles a estudiantes extranjeros una introducción a este poeta, examinando los procedimientos retóricos, poéticos que justifican la fortuna crítica del poema y del poeta. Ubicamos el poema en el contexto del recorrido poético de Drummond, con relación a otros textos que tratan del mismo tema y con las mismas figuras. En 1976, el crítico Silviano Santiago abre su trabajo sobre Carlos

* Doctora y libre-docente por la Universidad Estadual Paulista (UNESP) de la ciudad de São José do Rio Preto, estado de São Paulo, Brasil. Docente e investigadora del Posgrado en Estudios Literarios (PPGEL), de la Universidad del estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* de Tangará da Serra.

** Maestro en Estudios Literarios (PPGEL), de la Universidad del estado de Mato Grosso, Brasil (UNEMAT); doctorando por la misma universidad. Docente de la UNEMAT, del *campus* de Pontes e Lacerda.

Drummond de Andrade apuntando que éste es “el único autor brasileño que logró hasta hoy que su obra fuera más que escudriñada y analizada, interpretada exhaustivamente por sus contemporáneos.” (Santiago 1976:25). Y eso para justificar su -nuevo- ensayo sobre el poeta y apuntar la dificultad en hacerlo. Sus poemas “ya vienen cargados de significación **suplementar**”, subraya, de manera que “es imposible casi un abordaje **inocente**” como “de cualquier texto escrito desde 1922 hasta hoy” (Santiago 1976: 26). Pero recuerda que “sacar un libro de la estantería, abrirlo (...) es avanzar paralela y simultáneamente un **deseo**” -explica- “de escribir otro texto, seguir elaborando un texto-de-lectura que va escribiéndose en nuestra memoria.” (Santiago 1967: 28). Es este segundo texto que nos impulsó a impartir un curso sobre Drummond de Andrade, de introducción a su poética, a alumnos extranjeros¹ y, ahora, a salvarlo del olvido. De entre los textos analizados, escogemos para este trabajo “La máquina del mundo”, objeto ya de examen de varios especialistas – lo que atestigua su valor literario y su posición en la producción literaria de Carlos Drummond. Con la diferencia de que aquí nos preocupamos en analizar – más que a interpretar – los recursos poéticos que le garantizan su calidad.

La máquina del mundo

Carlos Drummond de Andrade

Y como mis pies palparan suavemente
una carretera de Minas, empedrada,
y en la aldaba de la tarde una campana ronca

se mezclara con el murmullo de mis zapatos,
pausado y áspero; y aves flotasen
en el cielo de plomo, y sus formas negras

¹ Cursillo impartido en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en el encuentro del convenio FFyL-UANL / PPGEL-UNEMAT (Posgrado en Estudios Literarios, de la Universidad del Estado de Mato Grosso, MT, Brasil). en octubre de 2014.

lentamente se fueran diluyendo
en la crecida oscuridad, bajada de los montes
y de mi propio ser desengañado,

la máquina del mundo se entreabrió
para quien de romperla ya se esquivaba
y solo por haberlo imaginado plañía.

Se abrió majestosa y circunspecta,
sin emitir un sonido que fuera impuro
ni un resplandor mayor que el tolerable

por las pupilas gastadas en la inspección
continua y dolorosa del desierto,
y por la mente rendida al registrar

toda una realidad que trasciende
la propia imagen suya esbozada
en el rostro del misterio, en los abismos.

Se abrió en calma pura, e invitando
a cuantos sentidos e intuiciones le quedaban
a quien de haberlos usado ya los perdiera

y no desearía recobrarlos,
si en vano y para siempre repetimos
los mismos desorientados tristes periplos,

invitándolos a todos, en cohorte,
a aplicarse sobre el objeto inédito
de la naturaleza mítica de las cosas,

así me dijo, aunque voz ninguna
o soplo o eco o simple percusión
atestiguara que alguien, sobre la montaña,

a otro alguien, nocturno y miserable,
en coloquio se estaba dirigiendo:

“Lo que buscaste en ti o fuera de

tu ser restringido y nunca se mostró,
aun aparentando darse o rindiéndose,
y retrayéndose más a cada instante

mira, observa, ausculta: esa riqueza
excedente en toda perla, esa ciencia
sublime y formidable, pero hermética,

esa total exégesis de la vida,
ese vínculo primero y singular,
que no más concibes, pues tan esquivo

se reveló ante la investigación ardiente
en que te consumiste... ve, contempla,
abre tu pecho para cobijarlo.”

Los más soberbios puentes y edificios,
lo que en los talleres se elabora,
lo que pensado fue y, pronto alcanza

distancia superior al pensamiento,
los recursos de la tierra sometidos,
y las pasiones y los impulsos y los suplicios

y todo lo que define al ser terreno
se prolonga hasta en los animales
y llega a las plantas para filtrarse

en el sueño resentido de los minerales,
rota al mundo y vuelve a abismarse
en el insólito orden geométrico de todo,

y el absurdo primigenio y sus enigmas,
sus verdades más altas que tantos
monumentos erigidos a la verdad:

y la memoria de los dioses, y el solemne
sentimiento de muerte, que florece
en el tallo de la existencia más gloriosa,

todo se presentó en ese destello
y me llamó para su reino augusto,
por fin sometido a la vista humana.

Pero, como yo me resistiera a responder
a solicitud tan prodigiosa,
pues la fe ya se ablandara, la misma ansia,

la esperanza más exigua — esa aspiración
de ver desvanecida la densa tiniebla
que entre los rayos del sol aún se filtra;

como difuntos credos requeridos
pronto y vibrante no se dispusieran
a de nuevo colorear la cara neutra

que voy por los caminos mostrando,
y como si otro ser, no más aquel
habitante de mí hace tantos años,

pasara a dirigir mi voluntad
que, ya de por sí inestable, se cerraba
semejante a esas flores reticentes

en sí mismas abiertas y cerradas;
como si un don tardío ya no fuera
apetecible, antes despreciando,

bajé los ojos, incurioso, laso,
desdeñando recoger la cosa ofrecida
que se abría gratuita a mi ingenio.

La sombra más tupida ya posara
sobre la carretera de Minas, pedregosa,

y la máquina del mundo, rebatida,

se fue menudamente recomponiendo,
mientras yo, valorando lo perdido,
seguía vagaroso, mano sobre mano.²

1. Carlos Drummond de Andrade -poeta, cuentista, cronista, periodista- es el mayor poeta brasileño y sin duda está entre los mayores en lengua portuguesa. Es considerado hermano del siglo XX: nació en 31 de octubre de 1902 y murió en 17 de agosto de 1987 en Río de Janeiro. Natural de la ciudad de Itabira do Mato Dentro, en el interior del país, en el estado de Minas Gerais, importante en la historia colonial. En Belo Horizonte, capital del estado, se hace uno de los líderes del movimiento modernista brasileño. En 1928, publica en la *Revista de Antropofagia*, de Oswald de Andrade - una de las figuras principales del Modernismo en São Paulo - el poema “En medio del camino...”, provocando gran grito, que el propio poeta recogió en *Una piedra en medio del camino: biografía de un poema* (2010). Desde ese inicio tuvo una larga producción poética durante toda la vida, dejando incluso obras inéditas.

El poema “La máquina del mundo” pertenece a su obra *Claro enigma*, publicada en 1951, formalmente trabajada dentro de una orientación clásica. A ella se siguieron, de 53 a 59, *Hacendero del aire*, *La vida en limpio* y *Nuevos poemas*. Período tras la dictadura de Getulio Vargas en Brasil, y, en ámbito mundial, tras las dos grandes guerras, el fascismo, además de la guerra civil española, a las cuales reaccionó el poeta con poemas candentes. Cuando, pues, llegaba Carlos Drummond de Andrade a los sesenta años, publica las cuatro obras poéticas que el crítico José Guilherme Merquior agrupa en lo que considera la tercera etapa -de 1948 a 1956- de su evolución poética, a la que denomina “El cuarteto metafísico” y cuya evaluación del crítico (1976:190-195) resumimos abajo.

² Traducción de Pedro Sevilla de Juana. PSdeJ. El Escorial 15 de Agosto, 2013, con algunas modificaciones.

Pertenece a una edad específica de su estilo, la de su segunda madurez. Este tercer periodo se ubica nitidamente bajo la hegemonía del lirismo de la interrogación existencial y filosófica. Se verifica claramente que se trata de una interrogación hecha por un yo que poco o nada tiene de particularmente “personal”, nada relativo a una vivencia individual, sino se refiere a la condición humana, en el sentido de una universalidad de principio. No cultiva el tono sentencioso. Se recusa a sacar de la constatación del desconcierto del mundo su conclusión barroca: el sentimiento trágico de la existencia. “Hace mucho que aprendí a reír”, dice. En un mundo que no tiene sentido – anticosmos grotesco – ninguna substancia del yo puede existir. La existencia se burla del sujeto y de su presunta continuidad. Portador de un “vacío interior”, el hombre es sordo a los acordes sabios de la naturaleza; su soledad lo vuelve triste o lo enfurece. La tristeza, empero, no se limita al género humano: ella es un atributo de todo el universo, una calidad inherente a la vida de la materia. El pensamiento lírico de Drummond de Andrade se aleja de toda teodicea. Deplora al mundo, no lo justifica. Pero persiste la conciencia conmovida de esa “pasión inútil” que es el hombre; del hombre para siempre separado de las antiguas certezas, atormentado por el gusto amargo de su desnudez ontológica y, no obstante, orgulloso todavía de su sed de permanencia.

Éste es el contexto histórico de la producción del poema “Máquina del mundo” y su contexto en la producción poética de Drummond de Andrade. Vámonos a él.

2. La larga dimensión del poema se explica: se trata de una narrativa, con su narrador que cuenta un acontecimiento extraordinario. Un evento, con inicio, clímax y cierre; con el espacio muy claro y el tiempo determinado: en una región de Minas Gerais, al atardecer, a la llegada de la noche. El narrador cuenta que, cuando caminaba en una región de Minas, le ocurre un evento inusitado. Pero esta narrativa se caracteriza por su aspecto terminativo, de finalización: ella es el cierre, el epílogo de otra que se inició hace mucho tiempo, con el protagonista cierto, con el objeto determinado: la búsqueda del conocimiento del misterio del mundo. Cuando, ya defraudado

de su trabajo, de repente se le presenta al sujeto la máquina del mundo que le ofrece el objeto perseguido.

2.1. Hay quien vea en esta narrativa el cierre de un recorrido empezado por el poema más conocido del poeta, publicado en 1930, en la juventud: “En medio del camino” :

En medio del camino había una piedra
había una piedra en medio del camino
había una piedra
en medio del camino había una piedra.

Jamás me olvidaré de ese acontecimiento
en la vida de mis retinas tan fatigadas.
Nunca olvidaré que en medio del camino
había una piedra
había una piedra en medio del camino
en medio del camino había una piedra.

(Drummond. *Alguna poesía* 1988:15; trad.nuestra.)

La aproximación entre los dos poemas se debe, de inmediato, al reconocimiento de dos motivos básicos: el camino y el evento que ahí ocurre. Pero no sería fundamentalmente por esa razón sino por un rasgo formal -un sintagma, simple, denotativamente sin complicaciones- que, de ser trabajado por una reiteración aparentemente sin complejidad, crea el tono emocional que mantiene una tensión, una suspensión que no se resuelve. El *pathos* de alguien que se sorprende por la permanencia, insistente en su espíritu, de lo visto. Se podría pensar ese poema como la prefiguración del trayecto lírico de Drummond de Andrade, en esa busca persistente a lo largo de su vida de poeta, y que en *Claro enigma* adquiere un color que, aunque distinto, específico, está anunciado en la segunda estrofa del primer poema, como veremos.

Si queremos trazar un recorrido lírico sobre ese tema, es interesante observar que lo más importante no parece recaer, en este primer

momento, sobre el objeto -la piedra en el camino- sino en el sujeto, sujeto de la percepción del objeto y de la enunciación de su efecto. Lo más relevante es la tensión que se instala, primero, entre el sujeto y la percepción del objeto; en seguida, entre el sujeto y lo vivido. Con relación al primero, la bipartición del enunciado - “había una piedra/ en medio del camino” - con su reiteración en órdenes lineares distintos marca la persistencia de lo visto, persistencia que se subraya en las perspectivas así creadas, desde las cuales se la sopesa. La inversión, la bipartición de la oración, la manutención de su unidad son juegos de puntos de vista, como que evaluando cada mirada, para sorprender o no lo mismo, en el nivel del enunciado, del relato, del hecho.

Por otro lado, en la enunciación se instala igual tensión, aspectualmente durativa, entre el acontecimiento en el pasado y su recuerdo en el presente que promete extenderse hacia delante: “jamás me olvidaré”. En estos cruces, en el recuerdo parece ser el objeto el que se lanza hacia el sujeto, imponiéndose a él, imponiendo su existencia, aunque simule estar allí simplemente y ser el sujeto el que capta esa presencia, sin proponérsela.

Se contraponen en la segunda estrofa, de una parte, la subjetividad manifestada en el recordar, que le garantiza la identidad, la individualidad; por otra, la confesión de la duratividad de un trabajo continuo del sujeto, y el aspecto terminativo su efecto patémico³ - “[retinas] tan fatigadas” - y, al mismo tiempo, de la no completa capacidad de la percepción material en la captación del sentido. Los ojos no bastan. De ahí que, de repente, el sujeto se da cuenta de que es necesario reconfigurar lo visto, aunque todavía no sepa cómo. En la

³ Patémico: Neologismo formado con la raíz *pathos* y el sufijo *-ema, -émica*. Tal sufijo que se encuentra en la lingüística en “fonema”, “sema”, “semema”, etc. (y por extensión, en la antropología, en “mitema”) designa la unidad mínima de descripción de un fenómeno en el campo de pertinencia de las ciencias del lenguaje. El “patema” es así una unidad semántica del dominio pasional. Su empleo evita toda confusión con un abordaje psicológico del universo afectivo en el ámbito del discurso. El estudio de la dimensión patémica del discurso, complementar a las dimensiones pragmática y cognoscitiva, concierne no más a la transformación de los estados de cosas (fulcro de la narratividad), sino a la modulación de los estados del sujeto, sus “estados de alma”. Tal dimensión constituye objeto de la semiótica de las pasiones. (Bertrand 2003 :426)

enunciación se asiste a una dinámica en que lo exterior se vuelve interior: apoyado en el tiempo, que ahora ya es de recuerdo, un nuevo paisaje se configura, donde la inmersión y emersión en lo simbólico hace el sujeto sospechar esa dimensión como necesaria a la aprensión del conocimiento del evento y del mundo.

En ese sentido, es curioso que en 1948, haciendo parte del “cuarteto metafísico”, su libro *Nuevos poemas* se cierre con un poema-prosa denominado “Enigma” cuyo primer párrafo sigue abajo:

Las piedras caminaban por la carretera. De repente una forma oscura les barra el camino. Ellas se interrogan, y a su experiencia más particular. Conocían otras formas deambulantes, y el peligro de cada objeto en circulación en la tierra. Aquél, empero, en nada se asemeja a las imágenes trituradas por la experiencia, prisioneras del hábito o domadas por el instinto inmemorial de las piedras. Las piedras se detienen. En el esfuerzo de comprender, se inmovilizan del todo. Y en la contención de ese instante, se fijan las piedras- para siempre – en el suelo, componiendo montañas, colosales, o simples y estupefactas y pobres chinas descarriadas.

(Drummond. *Nuevos poemas*. 1988:197-8; trad. nuestra)

Una pieza curiosa en el ámbito de este conjunto. La memoria de lectura encamina por lo pronto la atención a la conversión de la perspectiva: el objeto observado vuelve sujeto, desde el punto de vista del cual la escena se contempla. A las piedras, antropomorfizadas, se las somete a una singularización: a ellas, caminantes, les barra el camino “una forma oscura”, desconocida en su mundo, que en “nada se asemeja” a lo conocido. Esa forma, además de oscura, es sombría. Las piedras, así sorprendidas, intentan descubrir lo que se les ofrece y la única palabra que les parece adecuarse mejor (además de *Cosa*, con c mayúscula) es “enigma”, que, dentro de la tradición, a las piedras parece indicar algo impiedoso, frío, y sarcástico. A partir de ese concepto intentan, empáticamente, descubrir, imaginar el posible interior de la Cosa -”Tal vez la enorme Cosa sufra en la intimidad de sus fibras”- basándose en su

propia experiencia de alguien que, *en el esfuerzo de comprender*, se petrificó (“se fijan -para siempre- en el suelo, componiendo montañas colosales, o simples y estupefactas y pobres chinas descarriadas”).

Drummond crea una secuencia de imágenes muy lindas a partir de la realidad de la piedra: el enigma trae en sí una maldición, a sí mismo y a los otros. Incapaz de descifrarse a sí mismo, incognoscible en sí, la maldición alcanza a quién intenta descifrarlo: la búsqueda del conocimiento lleva a la petrificación, a la pérdida de la inteligencia y de la sensibilidad. De ahí que, en ese llanto de la piedra-víctima - víctima del objeto y de su ansia por desvelar el misterio (“pensar la amenaza no es removerlas; es crearla”), toda una atmósfera lírica se crea, en que lo deseable sería, no lo petrificado, sino el movimiento: “(...) el día de los vientos, y de los pájaros, y del aire pululante de los insectos y vibraciones, y el de toda vida, y el de la misma capacidad universal de corresponderse y completarse que sobrevive a la conciencia.” Intentan, por consiguiente, descubrir dónde pecan los enigmas: “El mal de enigmas es la incapacidad de descifrarse a sí mismos.” De ahí su resultado: “El enigma tiende a paralizar al mundo.”

Un cambio en la perspectiva, una permutación en los papeles actanciales, y la piedra inteligente y sensible nos devuelve a la piedra enigma del primer poema, y anticipa al protagonista de “La máquina del mundo”.

3. El paisaje es casi el mismo en “La máquina del mundo”.

En “Enigma”: “Anochece, y la luz de la luna, modulada de dolientes canciones que preexisten a los instrumentos de música, esparce en lo cóncavo, ya lleno de sierras abruptas y de ignorados yacimientos, melancólica flojera.” La Cosa interceptante no se decide. Barra el camino y medita, obscura. Caminando, la “forma obscura”, la “cosa sombría”, la “Cosa” medita, cercada, ahora, por “montañas colosales, o simples y estupefactas y pobres chinas descarriadas”. De resultas del “esfuerzo de comprender”, [las piedras] se inmovilizan por completo. Y en la contención de ese instante, se fijan -para siempre- en el suelo (...).”

La primera estrofa de “La máquina del mundo” contextualiza *in media res* al personaje en el tiempo y en el espacio:

Y como mis pies recurrieran vagamente
una carretera de Minas, empedrada,
y en la aldaba de la tarde una campana ronca

El lector de Drummond pronto identifica la carretera de Minas, en la ciudad de Itabira. Y pronto se recuerda de “Confidencia del itabirano”.

Algunos años viví en Itabira.
De hecho, nací en Itabira.
Por eso soy triste, orgulloso: de fierro.
Noventa por ciento de fierro en las calzadas.
Ochenta por ciento de fierro en las almas.
Y esa extrañeza de lo que en la vida es porosidad y comunicación
El deseo de amar, que me paraliza el trabajo,
viene de Itabira, de sus noches blancas, sin mujeres y sin horizontes.

El hábito de sufrir, que tanto me divierte,
es dulce herencia itabirana.

De Itabira traje diversas prendas que ahora te ofrezco:
este San Benedito del viejo santero Alfredo Duval;
esta piedra de hierro, futuro acero del Brasil;
este cuero de anta, extendido sobre el sofá de la sala de visitas;
este orgullo, esta cabeza baja...

Tuve oro, tuve ganado, tuve haciendas.
Hoy soy funcionario público.
Itabira es solo una fotografía en la pared.
¡Pero cómo duele!

(Drummond. *Sentimiento del mundo*. 1988: 57; Trad. Villarreal, 2012)

La primera estrofa, un cuadro. Un retrato crudo, dominado, empero, por un estadio patémico de carencia, de pérdida. Una búsqueda de una relación determinista, imaginaria, poética, mitificante entre el espacio y el sujeto. Itabira, piedra ya en el nombre, una esfinge que le dicta el destino a la creatura: “soy triste, orgulloso”; y la conclusión inamovible: “de fierro”. Una correspondencia ineludible: a las calzadas de fierro corresponden almas de fierro. De ahí la transitividad negada, sin porosidad, sin comunicación de que resulta un estado patémico disfórico permanente “soy triste”.

La última estrofa se abre como una pequeña y sencilla narrativa. El primero verso se compone de una unidad segmentada por la reiteración triple de la misma estructura oracional, sencilla, elemental: sujeto (implícito), predicado, objeto. El tiempo verbal, pretérito perfecto, sucinto indica una mirada desde el presente hacia un pasado completo, cerrado, sin complicaciones. Completo, se deja enunciar en un verso tripartido: “tuve oro, tuve ganado, tuve haciendas.” En el segundo verso, el aspecto durativo del tiempo verbal marca la diferencia, el recorrido deturpado, interrumpido, y la aparición de lo inesperado, de lo defraudado: hoy es un “funcionario público”, tipo esencialmente urbano.

El lector que conoce la historia brasileña y la biografía de Drummond pronto reconoce, en la primera estrofa, las etapas económicas del país; en la última, la realidad económica en el interior del estado de Minas Gerais: la familia del poeta era realmente propietaria de tierra. Y el desplazamiento espacial que desarraiga al centro del país, centro económico, social, cultural, de la civilización. Desplazamiento de varios escritores que lo tomaron como tema de sus trabajos literarios. En Río de Janeiro, Drummond trabajó siempre como funcionario público, hasta jubilarse. De ahí, el estadio patémico de la pérdida, la duratividad del recuerdo y del dolor.

A pesar de que se defina así por una no-porosidad, que le impide la comunicación con los demás, el poeta se comunica consigo mismo, en el ámbito de la intimidad, restringido del soliloquio, como este poema: la confesión es ante todo a sí mismo. A pesar de esa segunda

persona a quién dice regalar prendas traídas de Itabira, nada impide que se lea ahí no la referencia a otra persona, destinataria, sino a sí mismo desdoblado. Este desdoblamiento persiste, se reitera a largo de las dos estrofas intermedias, la segunda y la tercera. Tal vez ahora como vivencia de una contradicción. Si Itabira le ha destinado ser de hierro, por otro lado, según el poeta le otorga como herencia - "dulce" la califica- la voluntad de amar. Una necesidad de expandirse dramática porque negada por la ausencia del otro: "noches blancas, sin mujeres".

El objeto mayor de ese amor es la propia ciudad, pero la Itabira vieja, de la infancia y de la adolescencia. Ese amor se traduce en una lista de objetos metonímicos de la tierra hoy, tomados como testigos de su persistencia, su existencia todavía, pero que en realidad, para él y en él, *deceptivos*,⁴ son puros recuerdos, pura ausencia. A ese pasado quiere el itabirano devolverle existencia, a través de la comunicación con el otro. Desea el sujeto que éste, destinatario de las prendas, en otro lugar, en una maniobra veridictoria,⁵ como un destinador-juzgador,⁶

⁴ La **decepción** - o engaño- es una figura discursiva, que, situada en la dimensión cognoscitiva, corresponde a una operación lógica de negación en el eje de los contradictorios *parecer/no-parecer* de cuadrado semiótico de las modalidades veridictorias. Partiendo de falso (definido como conjunción de *no-ser* con *no-parecer*), la negación del término *no-parecer* tiene como efecto producir el estadio de mentira. (Greimas; Courtés. s.f.:115.Trad.nuestra).

⁵ **Veridictorias (modalidades)** (...) El predicado modal - el ser del ser - , que puede ser considerado como la forma desembragada del *saber-ser*, es susceptible de tratarse como una categoría modal y proyectada en el cuadrado semiótico (...). La categoría de la veridicción es constituida (...) por la relación de dos esquemas: el esquema *parecer/no-parecer* se llama de manifestación, el del *ser/no-ser*, de inmanencia. Es entre estas dimensiones de existencia donde actúa el "juego de la verdad": establecer, desde la manifestación, la existencia de la inmanencia, es decidir sobre el ser del ser. (Greimas; Courtés. s.f.:487-8.Trad.nuestra).

⁶ **Destinador/destinatario.** (...) el Destinador es aquél que comunica al Destinatario-sujeto (del ámbito del universo inmanente) no solo los elementos de la competencia moral, sino también el conjunto de los valores en juego; es también aquél a quien se comunica el resultado de la *performance* del Destinatario-sujeto, que le cabe sancionar. Desde ese punto de vista, se podrá oponer, en el cuadro del esquema narrativo, el **Destinador manipulador** (e inicial) el **Destinador juzgador** (y final). (Greimas; Courtés. s.f.:115.Trad.nuestra).

esté modalizado por el poder legitimar lo deseado, que lo confirme como todavía existente: “te traigo”.

La sorpresa del lector, empero, la de quien va por el flujo de estos “recuerdos” circulados la presenta el tercer verso de la estrofa: la herencia itabirana son “este orgullo, esta cabeza baja”. Expresiones - gestual y patémica, marcadas por el deíctico reiterado que apunta hacia la especificidad- que se homologan isotópicamente en la circularidad que inhibe la transitividad hacia el otro. Una incapacidad subjetiva que es homologada por la realidad objetiva – del ciudadano y de la ciudad - con el desplazamiento en el espacio y el transcurso del tiempo: al funcionario público hoy “Itabira es solo una fotografía en la pared.”

Lo poético y su legitimación no están en esta identificación biográfica referencial, sino en la identidad que se crea en el poema, o que crea el poema. Por eso lo que vale y lo domina todo es el cierre: “¡Cómo duele!” La fuerza del lugar de origen se resguarda, de alguna forma, en Drummond: la fuerza matriz, motriz, de la madre-tierra, aunque distante. Y que tal vez esté en la base de la configuración, del perfil, del sujeto - enunciador y enunciado - de “La máquina del mundo”.

4. El narrador -un enunciador totalmente patemizado- del poema cuenta que caminaba en una carretera de Minas, cuando le sorprende un evento inusitado. Y su reacción igualmente inesperada. Esta narrativa, empero, se caracteriza por su papel terminativo, de finalización: ella es el cierre, el epílogo de otra que se inició hace mucho tiempo, con el protagonista cierto, con el objeto determinado: la búsqueda del conocimiento del misterio del mundo. Ya no más “la luz de luna” y “dolientes canciones” sino:

(...) una campana ronca

se mezclara con el murmullo de mis zapatos,
pausado y áspero; y aves flotasen
en el cielo de plomo, y sus formas negras

lentamente se fueran diluyendo
en la crecida oscuridad, bajada de los montes
y de mi propio ser desengañado,

La narración empieza por “Y como...” que introduce, como que explicativo, un encadenamiento de razones -su manera de caminar, lo empedrado de la carretera, la tarde con su campana, la aves, el cielo- para solamente, al final, cerrarse la enumeración por la referencia al sujeto -“mi propio ser desengañado”- y establecerse la percepción, de una parte, de la integración de todos los elementos mencionados, y, por otra, de una causalidad subrayada por la oposición del modo subjuntivo -tres veces- al modo indicativo para referir la ocurrencia del evento inesperado. O sea, como si esa circunstancia (indicada por los subjuntivos) fuera necesaria para que se diera el evento incalculable. ¿Cuál sería esa relación de causalidad? Este la perspectiva central del poema, una contra-narrativa a un programa ya desarrollado.

4.1. Un largo poema de 32 estrofas, marcadas por la regularidad formal, de tercetos en decasílabos blancos, con acentos normalmente en la cuarta, sexta y décima sílaba; encabalgamientos no solamente entre versos sino entre estrofas; una regularidad rítmica específica, determinando el *pathos*. Lo largo de los versos -nobles- encuentra equivalencia en la dimensión lingüística de los períodos frásticos: el primer período abarca cuatro estrofas; el segundo, ocho; el tercero, cuatro; el cuarto, siete; el quinto, siete, y el sexto, solamente dos estrofas. La lectura se apoya en una dinámica tensa que se implanta en pausas e no pausas, que contrarían lo usual, antes sobreponiéndose en las diferentes dimensiones verbales y poéticas.

Combinación de decasílabos+tercetos+oraciones largas+encabalgamientos, una dinámica entre el corte y la religación, impone una postura física, una gestualidad que expresa un estado anímico y la impone en la lectura. La repetición no es simple repetición,

sino persistencia expresada gracias a la discontinuidad. Casando con las oraciones largas, el andamiento se hace no ligero sino pesado. La elección de palabras en portugués se orienta hacia la misma dirección, además de tratarse de paroxítonas que se prolongan: *Palmilhasse, vagamente uma estrada de Minas, pedregosa, misturasse era pausado, pairasse*; los acentos secundarios de las palabras mismas o que se crean en el contexto fónico **-Palmilhasse, vagamente, umaestrada, pedregosa, misturasse, erapausado-** refuerzan la regularidad del mismo ritmo, como que dictado por los “pasos pausados y ásperos”. Al cual se juntan vocales abiertas fungiendo como fondo. Eso que se aprende en el nivel suprasegmental se corrobora en la escoja del léxico, en que se destaca un vernáculo que remite al *sermo nobilis*, componiendo metafóricamente un estadio psíquico en una atmósfera elevada.

4.2. ¿Por dónde camina el personaje? Por una carretera de que no se dice dónde empieza, tampoco dónde termina, o adónde lleva. Una línea que no se segmenta. No una “empedrada carretera” sino “una carretera de Minas, empedrada”. No se describe el espacio, sino se busca, apunta su sentido. Igualmente cuando se menta directamente la región: es Minas Gerais. La Minas de las minas, de oro, de metales. Y tal vez, más específicamente, la periferia de la ciudad “mineral” (Itabira – *Ita*, en tupí, piedra) dibujada en “La confesión del itabirano”. A pesar de la imagen “mineral”, de la no-porosidad - “de gente que, de humilde, era orgullosa / y hacía de la costra mineral / un suelo humano en su despeje” - es a Minas Gerais a que se vuelve el poeta, invocándola en su angustia cuando está en el centro de la cultura: “...no me huyas en Río de Janeiro/ como la nube se aleja y el ave se distancia...” (Drummond *Vida en limpio*. 1988:279). ¿Deseando tal vez recuperar o preservar la inteligencia y la sensibilidad perdidas, a que aluden las piedras de “El enigma”, aglutinadas por la nueva esfinge de la ciudad moderna?

La caracterización espacial abre una isotopía que va a ser corroborada por otros componentes contextuales, vecinos, metonímicos. La isotopía de la dificultad que atraviesa, que experimenta el sujeto; una dificultad que se actualiza para referir

su caminar: en portugués, *palmilhar* significa andar paso a paso, sentido que se subraya en el adverbio: *vagamente*. Su paso es *pausado y áspero*, sus zapatos *murmullan*. Palabras oportunas expresivamente.

De los montes baja la noche, hacia el camino. El espacio es más amplio, está dividido: los montes más arriba, y más abajo está la carretera. El sujeto está delante de un espacio abierto, en expansión. Alrededor están los montes que no ciñen la amplitud, sino que la alzan hacia arriba, apuntando a otra dimensión: ¿cósmica? No sube a los montes donde simbólicamente se considera el lugar de la revelación divina. Se mueve, al contrario, en el nivel humano,⁷ en el espacio intermedio, donde se ubica la necesidad de la trascendencia, la necesidad del conocimiento más allá de la realidad inmediata, visible, como indica la presencia de lo religioso, señalado por las campanas.

Esta dimensión natural no está vacía: la puebla sensorialmente el sonido del contacto físico del sujeto con las piedras (“murmullo”) a que responde el sonido de la campana: confirmando sus equivalencias, la correspondencia entre lo que pueda representar la campana y la agrura del caminar. El sonido de la campana es desgastado, por un tiempo transcurrido; por actos repetidos. Pausado y seco resuena el caminar. Esta disforia, de desaliento por desgaste y frustración, corresponde al momento del evento: terminativo, tras el transcurso del día; como el sonido de los pasos -seco-, como ronca suena la campana, así el día se presenta en un momento complejo que camina hacia el fin. No la claridad ni tampoco la oscuridad: en el encuentro dramático de ambos. En el eje vertical, entre el cielo y la tierra empedrada, de color plomo, como “formas negras”, que “se diluye lentamente”, “aves flotan” - casi estáticas. Un complejo isotópico de color, movimiento en un determinado momento y lugar, componiendo un continente que abriga, solidario, al hombre.

⁷ Sobre el tema, es oportuno recordar la obra de Antonio Candido (1964), *Tese e antítese* y, más específicamente, el capítulo – “Da vingança” – dedicado al Conde de Montecristo.

Para crear la idea de totalidad (del ser humano y de los demás seres animados, las aves- e inanimados - las piedras, los montes, el cielo) se va tejiendo una red, a través de correspondencias que se afirman, reanudando los hilos – lo visual, lo auditivo, lo sensorial – creando esa percepción de que el problema no está en el ser humano, sino que lo define como un componente de la materia integral del universo. El sujeto mismo reconoce que la oscuridad no es sólo externa, sino interna, suya, implantando, desde su perspectiva, esa adecuación como si todo confluyera hacia un solo centro y lo confirmara: *en la crecida oscuridad, bajada de los montes/ y de mi propio ser desengañado*. Una correspondencia que pudiera sonar romántica, pero que no, porque se salva en ese contexto de pesadumbre cargado de moralización⁸ que no es individual, particular. Ese orden discursivo, en donde los elementos circunstanciales se suma uno al otro, no parece implantar una relación simbólica entre el psíquico del sujeto y el contexto exterior, sino más bien una configuración de lo defraudado de una búsqueda deseada y persistente que les involucra a todos, humano, no-humano, animal, vegetal, mineral. Eso se desarrolla en tres tercetos, donde la incidencia recae sobre el sujeto, y no sobre el evento singular. El hombre y su destino, ése es el tema.

5. El evento solo ocurre en la cuarta estrofa, y en el discurso poético no provoca espanto el carácter de inesperado, extraordinario con que se narra la aparición de la máquina. La oración que la refiere ocupa el primer verso de la estrofa, directa, sin más detalles, y sin prisa - “la máquina del mundo se entreabrió”; de ahí

⁸ Una criba de moralización vuelve la pasión nominable y le asegura, de cierto modo, el cierre. Aquí el actante social, el destinatario colectivo, viene a ejercer el papel de regulador. La configuración pasional se encuentra, entonces, inserida en el espacio comunitario que no solo la sanciona y la juzga como mala o buena (empeoramiento /mejoramiento), no solo la evalúa cualitativa y cuantitativamente (entre la medida y el exceso) sino más profundamente la selecciona como tal. El reconocimiento, que es inicialmente axiológico sobre el suelo de las normas que rigen la justa circulación, en el interior del espacio comunitario, de los bienes y de los valores. (Bertrand 2003: 373)

que, en los dos versos del terceto siguiente, el enunciador se apresure a volver a enfocar al sujeto, al destinatario, en su estado de poca receptividad: “para quien de romperla ya se esquivaba / y solo por haberlo imaginado plañía”.

En la quinta estrofa se retoma el enfoque de la máquina, graduando aspectualmente su llegada: la máquina que se entreabría, ahora está abierta, la oferta está puesta. Los términos para referirla pertenecen al *sermo nobilis*, ubicándola en un mundo aristocrático: la máquina es “majestosa y circumspecta”, de postura comedida, conveniente, pero alejada, distanciada. Al contrario de lo humano, en que todo se mezcla, se mistura, en lo divino reina lo puro; así es el control de su voz: “sin emitir un sonido que fuera impuro”. Lo mismo la forma de su aparición: “ni un resplandor mayor que el tolerable”; en una postura educada en que se respeta al otro adecuándose a su condición: “el tolerable/por las pupilas gastadas en la inspección/ continua y dolorosa del desierto”. Nuevamente el enfoque se desliza del enfoque del destinador hacia el destinatario, y la narración retoma no solo el tema de la investigación humana sino la propia naturaleza de su objeto, de ese objeto que no se deja conocer – “toda una realidad que trasciende / la propia imagen suya esbozada/ en el rostro del misterio, en los abismos”.

El trabajo del donador está pautado por un cuidado de manipulación del otro, en el tono de la voz, en el movimiento calculado de apaciguamiento: “en calma pura” “lo invita”. Siguen nuevamente referencias a las razones – en pormenores - de la resistencia del destinatario y la falta de receptividad: “a quien de haberlos usado ya los perdiera/ y no desearía recobrarlos /si en vano y para siempre repetimos/ los mismos desorientados tristes periplos”. La invitación es una exhortación – no un razonar - a que recupere (con fuerza, total, en “cohorte”) las competencias humanas (la intuición y los sentidos y no solo la inteligencia) y se las aplique al conocimiento de lo que el destinador denomina “la naturaleza mítica de las cosas”. Mejor: “el pasto inédito”. ¿Por qué inédito?

En la estrofa once, la narrativa prosigue, enfocando a la máquina en su especificidad de destinador inusitado, cuya voz, en una

epifanía, es solamente alcanzable al elegido, inaudible a otros, a los profanos: a aquél le habla, aunque “voz ninguna/ o soplo o eco o simple percusión/ atestiguara que alguien, sobre la montaña, a otro alguien...” La comunicación, singular, ocurre en un espacio que parece el *locus* prototípico rebajado: “y me llamó para su reino agosto,/ finalmente sometido a la vista humana”. Referida esta naturaleza misteriosa del destinador, el discurso no deja de apuntar nuevamente la condición del destinatario: “... alguien nocturno y miserable”.

¿Cómo es el discurso de la máquina? En cuatro estrofas, ella se presenta como aquélla que sabe quién es el destinatario, el interlocutario. Primero su condición humana: “ser restricto”; y, en seguida, su objeto-valor: el mundo “dentro y fuera” del hombre. Y más, sabe que lo buscado “jamás se le mostró”, y se comportó de manera ambigua, por seducción: “aun aparentando darse o rindiéndose, y retrayéndose más a cada instante”. Al declarar eso, el destinador reconoce el valor del trabajo realizado e intenta recompensársele. Curiosamente, expresa el ofrecimiento con una secuencia de tres verbos: “mira, observa, ausculta”. Una gradación interesante: de la percepción aplicada a la atención que lleva al entendimiento. A partir del contacto inicial -“ver”- los dos verbos restantes ubican las acciones del sujeto en su intimidad, en el alma, y no solamente en la dimensión intelectual. Primero, la simple percepción física y psíquica, seguida de una reconfiguración, para después buscar lo oculto, atravesando la frontera de lo visible.

El resumen del trabajo realizado - “(...) la investigación ardiente en que te consumiste” - puede tomarse como la declaración de la prueba de calificación en el programa narrativo presente, según la morfología *proppiana*, en que el destinador-manipulador ofrece al destinatario-sujeto un don: “ve, contempla, abre tu pecho para cobijarlo.” O como la prueba final del reconocimiento del programa que se finaliza, en que el destinador-juzgador sanciona positivamente la *performance*, el desempeño del héroe. Pero, tanto en un caso como en el otro, lo que determina su sentido es la reacción del sujeto-destinatario. Desde la estrofa 17 a la 22, son seis donde el narrador

vuelve a relacionar las experiencias vividas, siempre de forma defraudadora: todo lo que define al ser terreno, lo que identifica a los animales y al mundo mineral; un mundo ya despoblado de los mitos, y que trae inmanente la muerte. Eso, concluye, es lo que se le presentó “en ese destello” de la epifanía. A ese don tan extraordinario cuyo valor reconoce se esperaría una reacción positiva, y el reconocimiento del valor mismo del don como tal. Pero no desde el punto de vista del discurso, en que la recusa viene preparada desde su inicio, visible por el acento negativo de la enunciación.

Tras ese discurso dominado por la pasión del desengaño, se abre un nuevo momento a partir de la estrofa 24, que se inicia por “Mas, como yo me resistiera...”. Por seguirse una oración explicativa con la misma estructura de la apertura del poema, se instala un eco como si marcara realmente una nueva etapa de relato, tan importante cuanto la anterior. El discurso parece apoyarse en un andamio que se retiene, no fluye. El esquema narrativo es el mismo: vuelve a referirse al acontecimiento, pero en seguida retorna a los argumentos sobre el sujeto: “pues la fe ya se ablandara, la misma ansia, / la esperanza más exigua.” Estadio que él sintetiza en la expresión “la cara neutra”, o sea, que no reacciona a tal llamado. Expresión de todo un cambio que el propio yo lírico piensa posible figurar como de otro ser, distinto del anterior. Tanto que, “si un don tardío ya no fuera apetecible, antes despiciendo”, recusa. Reaccionando en contra de la máquina que, en una forma de código todavía eficaz, lo invita dos veces a “mirar, ver”, el personaje “baja los ojos”, cortando puntualmente el canal de comunicación. Sin voz, “la máquina del mundo, rebatida, se fue menudamente recomponiendo.”

El encuentro ha terminado, y, como conviene, el plazo epifánico se cumple, como lo indica fuertemente el tiempo que vuelve a ser mentado: “La sombra más tupida ya posara sobre la carretera de Minas, pedregosa.” Pero, concomitante a la retirada de la máquina de la escena, concomitante como lo afirma el narrador -”mientras”- el sujeto retoma su caminata, pero no indiferente a lo ocurrido.

Éste es algo que no se desecha, por eso le persiste en la memoria y en el sentimiento: “mientras yo, valorando lo perdido, /seguía vagaroso, mano sobre mano.” Valorando lo perdido.

Esta narrativa epifánica cierra, pues, la narrativa mayor de toda la poética de Drummond, demostrando que lo que importa ahora no es el evento sino el sujeto en su búsqueda. Tal vez sería oportuno recordar que Drummond había dicho - “Secreto” (Drummond. *Ciénaga de las almas* 1988: 51; trad.nuestra):

Supone que un ángel de fuego
barriera el haz de la tierra
Y los hombres sacrificados
Pidieran perdón.
No lo pidas.

Y en otro lugar - “Nocturno junto a la ventana del apartamento” (Drummond *Sentimiento del mundo* 1988: 75; trad.nuestra):

La suma de la vida es nula.
Pero la vida tiene tal poder:
En la oscuridad absoluta,
Como líquido, circula.

Conclusión

El poema “La máquina del mundo” ha sido normalmente relacionado al Canto X, de *Los lusíadas*, la épica camoniana, del siglo XVI. Después del largo viaje marítimo desde Portugal hasta las Indias, la diosa Tetis, en la Isla de los Amores, les enseña a Vasco da Gama y a sus compañeros, como premio, el globo terrestre. Igualmente otra aproximación se suele hacer, a la *Divina comedia*, de Dante. Señala Donizete Pires:

Desde Pitágoras (570-490 a.C.) (...) el *topos* de la *Máquina del mundo* es la representación poética del Universo, un lugar-común corriente en la historia de la literatura. Subráyese, empero, que tal representación

es poderosamente marcada por la realidad histórica y social de cada poeta que utilizó el tema. En Dante Alighieri y Camões por ejemplo, es la representación alegórica de un mundo poéticamente idealizado e ideológicamente mantenedor de valores como la Iglesia, la Monarquía, el expansionismo, el absolutismo y otras certezas absolutas (aunque siempre abaladas por la racionalidad en crisis). Moderna e contemporáneamente, es la constatación del esfacerarse de todas las certezas, la instauración de la duda, la recusa de toda maravilla y de cualquier resolución mágica y mítica (como en Drummond). (Pires 2006:113)

“Como en Drummond”. Por eso, en conclusión, podemos añadir a las palabras de Donizete Pires las de Guilherme Merquior:

(Su significación es) ontológica: ella proporciona el conocimiento de la vida (vv.55-60), del pensamiento (v. 51) (...) del enigma radical del ser rebelde a toda interpretación (vv.61-63). (Merquior 1975:188) Ninguna revelación estaría en condiciones de substituir la autonomía del pensamiento humano. En su tono oracular, de aire ligeramente antiguo, de fábula filosófica, “La máquina del mundo”, apogeo del lirismo modernista en estilo ‘puro’, confirma que el apelo del nirvana no es, en Drummond, sino un *pesimismo crítico* – todavía más crítico que pesimista. Aunque se mantiene alejado de los “humanismos”, triunfantes o eufóricos, Drummond jamás hace de su “verso universo” una recusa franca de todo orden humano. (Merquior 1975:190)

Referencias bibliográficas:

- Bertrand, Denis. (2003). *Caminhos da semiótica literária*. São Paulo: Edusc.
- Candido, Antonio. (1964) *Tese e antítese*. São Paulo: Editora Nacional.
- Drummond de Andrade, Carlos. (1988) *Poesia e prosa*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- . (2010) *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Ed ampliada por E.Ferraz. São Paulo: Moreira Salles.
- Greimas, A.J.; Courtés, J. (s.f.) *Dicionário de semiótica*. Trad. De Lima, A.D. et alii. São Paulo: Cultrix.
- Merquior, José Guilherme (1975) *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Pires, Antônio Donizete (2006). A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In Fernandes, M.L.O; Leite, G.M.M., Baldan, M. L O.G. (coord.) (109-1360) *Estrelas extremas*. Ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial F CL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica.
- Santiago, Silviano (1976) *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis; Vozes. Col. Poetas modernos do Brasil.
- Villarreal, José Javier. (2012). *Antología. La poesía del siglo XX en Brasil*. Monterrey: UANL.