

Dos pequeños «pastiches» medievalistas con la presencia de la madre

António Sá

El vínculo que supuestamente existe entre una hija adolescente y su madre, un vínculo contractual basado en acuerdos que no se verbalizan pero que cristalizan en unión inalienable, obliga a que la madre apruebe todo lo que la hija pueda ofrecer. Así formulada, esta suposición parece fuertemente impositiva. Y así se manifiesta en la relación establecida en el poema *Canção*, uno de los más conocidos de la obra poética de Eugénio de Andrade. La palabra pertenece a la figura femenina: mientras borda un pañuelo, una muchacha que cuenta las situaciones a las que tiene que enfrentarse y le pregunta a su madre qué debe hacer, sin permitir autonomía respecto a la voluntad de la madre. Tres veces aparece la pregunta *mae, dou-lho ou não?* [madre, se lo doy o no?]. Estamos ante alguien cuyo modo de existir es dependiente del poder materno. En esta interrelación se insinúa un tercer elemento representado por un personaje masculino, un muchacho. Alguien que sólo «llega»: en la brevedad de la canción, su llegada no ha de ser explicada porque actúa como elemento mediador –y perturbador– en la relación de la madre y la hija. Para que la joven, voz femenina interpelante, integre imaginariamente esa perturbación, debe pasar por la autorización de la madre. ¿Qué ha de ofrecer esta joven al muchacho? En primer lugar, algo que le pertenece,

um cravo [un clavel]; después, el fruto de su trabajo, *um lenço de mão* [un pañuelo]; y finalmente, su propia naturaleza humana o *coração* [el corazón]. Se supone que todos esos elementos sólo le pertenecen condicionalmente, porque el vínculo que la une a la madre así lo determina para poder mantener la fidelidad, sin margen de traición, y ese tópico –la traición a las referencias maternas– define gran parte del universo en el que se mueve el poema. Sin embargo, y sin que haya respuestas, en la última estrofa del poema, el clavel y el pañuelo son ofrecidos al muchacho al margen de los designios maternos. Tanto el clavel como el pañuelo, más allá de un valor literal, como inocentes objetos afectivos contienen un alto valor simbólico: efímero, el clavel representa algo que se tiene por naturaleza y es clara muestra de una realidad física impregnada de contenidos eróticos; el pañuelo, objeto demorada y amorosamente elaborado por el tiempo, también es un símbolo erótico al que se añade la maceración afectiva del bordado. En el punto álgido de este proceso, el corazón evidencia el mayor valor de entrega afectiva. Dice el poema:

Tinha um cravo no meu balcao;
Veio um rapaz e pediu-mo
-mae, dou-lho ou nao?

Sentada, bordava um lenço de mao;
Veio um rapaz e pediu-mo
-mae, dou-lho ou nao?

Dei um cravo e dei um lenço,
Só nao dei o coração;
Mas se o rapaz mopedir
-mae, dou-lho ou nao?¹

Da inicio a *Primeiros Poemas*, y Eugénio de Andrade lo selecciona de entre los que constituyen su producción inicial; data de

¹ «Tenía un clavel en mi balcón; / vino un muchacho y me lo pidió / madre, ¿se lo doy o no? // Sentada, bordaba un pañuelo; / vino un muchacho y me lo pidió / madre, ¿se lo doy o no? // Le di un clavel y le di un pañuelo, / no le di el corazón / pero si el muchacho me lo pidiese / madre, ¿se lo doy o no?».

1942 y suele encontrarse en antologías de su obra. Sobre él hizo el poeta un pequeño comentario aclaratorio en la intervención «Palavras no Fundão», publicada en el volumen *À sombra da Memória* (1993). Y ahí aparece el siguiente pasaje: «es una canción escrita durante esas vacaciones a las que ya he aludido, a los quince o dieciséis años: lo que no tiene de rural, lo tiene de medieval, en claro homenaje a nuestros cancioneros.» De hecho, el título y algunos aspectos estructurales del poema remiten a la morfología, desde una acepción genérica, de las cantigas de amigo de los Cancioneros medievales. Para empezar, el título *Canção*. En el contexto literario de la primera mitad del siglo XX, el término evidencia una composición de características ingenuamente reflexivas, imbuida de raíces populares que remite a la cantiga medieval. En ese sentido en título sería apropiado, pero su valor semántico marca un tipo de composición banalmente vulgar, y ese no es el tono pretendido. Busca la sencillez pura, sin vulgaridades, del que no se excluye la sombra de una angustia primordial, la de la separación, la de la inminente ruptura del abrazo materno.

Forman el poema tres estrofas con refrán o estribillo y, como ya se ha dicho, presenta las características comunes de la cantiga de amigo. Una de ellas consiste en el uso del dístico como forma estrófica propia de la *paralelística*, tipo estructuralmente fijo de la poética gallego-portuguesa. Sin embargo, hay irregularidades: en la tercera estrofa –un trístico, y no un dístico–, que sería imposible en la *paralelística*, según el preciso esquema de repeticiones que lo caracteriza y por estar sometida a la elaborada composición musical. De cualquier modo, la construcción global del poema busca la imitación del paralelismo en la repetición de la idea de la dádiva en las tres estrofas; y asimismo en la repetición integral, en los dísticos, del verso *veio um rapaz e pediu-mo* que se sucede –aunque con la alteración en la tercera estrofa de *mas se o rapaz mo pedir*– en un registro condicional que concuerda con el tono que la joven da a su discurso y que responde a la posibilidad de ser cortejada, precediendo a la curva entonacional interrogativa. Incluso hay rimas alternas con el diptongo nasal –ão que recuerdan las rimas consonantes de la cantiga medieval.

Otra característica común consiste en el recurso del refrán, en este caso formado por un solo verso, con el que termina cada

estrofa, *mae, dou-lho ou não?*, el único verso en el que se interpela a la madre y que establece un diálogo que queda abierto. En este sencillo verso recae la angustia de la decisión y la consecuente ruptura de la dependencia exclusiva del amor materno.

Además de estos recursos alusivos, la complejidad del esquema paralelístico se abandona en favor de una mayor ductilidad y de una aproximación a lo «popular» o a lo «rural», término usado por el poeta, en un persistente imaginario romántico que tiende a aproximar los ritmos e las poéticas medievales de las tonadas y formas populares. De este modo se crea una simbiosis en la que el clavel y el pañuelo son elementos de las poéticas y las narrativas populares, como asimismo lo son el vocablo «rapaz» y la magia de las tríadas: tres estrofas para tres elementos que constituyen otros tantos ofrecimientos.

En algunas cantigas de amigo se comprueba esta dependencia ansiosa respecto a la voluntad materna. El trazo de esa dependencia se manifiesta particularmente en el uso de expresiones como *se vos prouguesse* o *se a vós prouguer*, [si os place]. Es decir, la muchacha se encontrará con el amigo y dará paso a la relación amorosa siempre y cuando la madre lo permita, *se lhe aprouver* [si lo aprueba]. Puede manifestarse también por una petición, un ruego. Sirven de ejemplo los versos del trovador Afonso Mendes de Besteiros, cuya actividad poética se sitúa entre 1250 y 1275: *Mia madre, venho-vos rogar / como roga filha a senhor*. La hija empieza por «rogar», subraya así la distancia que hay entre la que tiene el poder, la «senhor», y la «filha» que debe obedecer y marca una posición jerárquica claramente definida. Pero eso no le impide, en la siguiente estrofa, censurar a la madre por no apiadarse del sufrimiento del amigo: *E sodes desmesurada, / que vos não queredes doer*. El epíteto «desmesurada» es muy insolente, equivale a «injusta» o «nada razonable.» Y el paso siguiente será desobedecer la voluntad de la madre: *Vee-lo-ei eu, per bõa fé*. Por tanto, independientemente de las imposiciones, la muchacha verá al amigo y lo hará convencida (por la *bõa fé*) de su amor.

En el poema de Eugénio de Andrade la independencia de la muchacha no se hace tan evidente. Además, como ya se ha observado, no se trata de una petición, sino de una pregunta. Y esta duda sin respuesta en el poema queda claramente resuelta respec-

to a los dos primeros objetos –*dei um cravo y dei un lenço*–, pero se mantiene, y más angustiosa, sobre el tercero de esos elementos, el corazón, la entrega total. Esta duda, esta angustia, no se hace tan evidente en las cantigas de amigo, donde el «contraro» entre madre e hija se establece desde un sentido más práctico. En el mejor de los casos, la hija ruega la autorización de la madre, sin tenerla demasiado en cuenta; y por el contexto en el que esta condición se establece, la muchacha muestra una debilidad relativa, aunque también con algún temor solucionable sin excesivo esfuerzo, por percibir en la madre cierta connivencia o, en caso de oposición, por sentirse capaz de encontrar algún modo más o menos subrepticio de salirse con la suya, y reduce a la madre a mero estorbo respecto a las perspectivas amorosas. Estas son las convenciones en las que se mueve y evoluciona la poesía trovadoresca peninsular. Y sensible a su levedad y su luminosidad, Eugénio de Andrade manifiesta en algunos textos en prosa su admiración por los poetas de los Cancioneros.

Un aspecto decisivo consiste en el recurso a la convención de atribuir voz discursiva al personaje femenino. En los poemas medievales la muchacha conmueve al amigo, y aquí, la inquieta dádiva se ofrece al muchacho, forma recurrente en la poesía de Andrade. Al tratarse de una poética homoerótica, no es inadecuado aproximar la ansiosa vivencia de la muchacha, en la interrelación que establece con la madre y con el amigo, a la vivencia del sujeto poético con las instancias materna y erótica. Y más si se tiene en cuenta que este es el único poema de toda la obra de Andrade elaborado según este molde.

Es menos atrevida, y por tanto, más próxima a la actitud recreada en el poema de Eugénio de Andrade, incluso por la forma interrogativa adoptada, la joven de una cantiga de João Zorro, juglar que debía de componer antes y durante los primeros años del reinado de D. Dinos (1279-1325):

– Cabelos, los meus cabelos,
el-rey m'enviou por elos!
Madre, que lhis farey?
– Filha, dade-os a el.rey.