

– Garcetas, las myas garcetas,
 el-rey m'enviou por elas!
 Madre, que lhis farei?
 – Filha, dade-as a el-rey.

Las *garcetas* son las trenzas que distinguen a la mujer soltera y que tanto seducen al rey y a más de un cortesano, y asimismo, tanto los obligan –y obligan a la doncella, por traslación de sinécdoque– al rapto nupcial: según las costumbres cortesanas, el rey disponía los matrimonios de sus vasallos. Por un proceso de simple asociación, hemos de encontrar otros cabellos, el pelo suelto de la mujer que canta, en otro poema de Eugénio de Andrade, «Canção para a minha mãe», incluido en *Os amantes sem dinheiro* y publicado por primera vez en 1950:

Uma mulher a cantar
 de cabelo despenteado.

(Era o tempo das gaivotas
 mas o par tinha secado).

Pelos seus braços caíam
 frutos maduros de outono,

pelas pernas escorriam
 águas mortas de abandono.

(Uma crianza juntava
 o cabelo destrançado).

Gaivotas não as havia
 e o mar tinha secado².

² «Una mujer que canta / con el pelo despeinado. // (Era el tiempo de las gaviotas / pero el mar se había secado). // Por sus brazos caían / frutos maduros de otoño, // por las piernas escurrían / aguas muertas de abandono. // (un niño recogía / el pelo destrenzado). // Gaviotas no las había / y el mar se había secado».

En la obra de Eugénio de Andrade, la madre se acerca más a una alusión que a un retrato, y aparecen tópicos reconocibles en los poemas en los que, de modo más o menos directo, el lector entiende que la madre es un referente: el del canto, a veces sustituido por la danza, o asociado a ella; el del cabello; y sobre todo, el del mar o el de las aguas. Hay otros –en especial, la tierra y la casa–, y todos ellos son recurrentes e impregnadores.

Observemos los aspectos que presenta el texto a partir de su desarrollo en estructuras paralelas. No es difícil asociar a la experiencia de una felicidad descuidada el acto de *cantar / de cabelo despenteado*. Y este movimiento pleno, anunciado ya desde la primera estrofa, va a repercutir en la quinta estrofa con la aparición de un nuevo personaje, *a crianza*, encargado de recoger el pelo destrenzado. Su labor sería dar un orden o un sentido a lo que se encuentra desprendido y disperso; y esta puede ser una definición de la labor que ha de cumplir el poeta.

Más enigmáticas son las referencias al *tempo das gaviotas* y a las *águas mortas* y que constituyen los otros dos paralelismos estructurales. Desde la segunda estrofa se indica que era el tiempo de las gaviotas, cuando las gaviotas vuelan a tierra, y eso tanto puede referirse al final del día como al ritmo de las estaciones, al otoño o al invierno. Metáfora, por tanto, de vida declinante. Sin embargo, el mar no se presenta más vivo, como ocurre en esas estaciones del año, sino que, por el contrario, se había secado. La sexta estrofa retoma estos datos, pero sin gaviotas aunque fuera su época. Si se acepta tal paradoja, algo falla para que se realice plenamente el declive de la vida, y la melancolía se insinúa y crece por la repetición casi *ipsis verbis* del segundo verso del dístico: *e o mar tinha secado*. ¿Qué significa? Una posible interpretación sería la pérdida irreversible de las fuentes de vida, es decir, de la capacidad puramente femenina de ejercer la maternidad.

Son paralelismos que se responden de lejos: el de las estrofas impares (primera y quinta) sobre los cabellos de la madre, y el de las pares (segunda y sexta) sobre las gaviotas y el mar. Además de estos y en simetría, actúa el paralelismo de la tercera y cuarta estrofas: son dísticos contruidos en anáfora desde la que se nombran los miembros del cuerpo acompañados de un movimiento de entrega y abandono (*pelos seus braços caíam; pelas pernas esco-*

rriam). Si de los brazos caen frutos maduros de otoño –todo lo que la edad madura ofrece–, se escurren aguas muertas de abandono de las piernas para mostrar el final del ciclo procreador de la mujer. El abandono se lee como aceptación de las vicisitudes a las que el envejecimiento la sujeta, y se puede interpretar como una referencia biográfica del propio poeta, y que en otros textos, también se puede entender como el abandono que a la madre y al hijo les impuso el padre. Y una vez más se perfila aquí el tema de la fidelidad a la madre y a todo lo que esta representa, por la propia piedad que suscita el devenir materno: una *pietà* invertida. Y el gesto del niño al juntar el pelo suelto de la madre puede evocar, de modo irreversible, la proximidad física y la similar *pietà* invertida de los dos únicos personajes de la película *Madre e hijo* de Alexander Sokurov (1998). Piedad, fidelidad y el espectro de la traición. Y todo vertido en estos doce versos, seis con rimas alternas y todos en perfecta redondilla mayor, en una nada común sumisión de Eugénio de Andrade, en una isometría y en un recurso tan propio de la sugestión popular.

Estos dos poemas, *Canção* (1942) y *Canção para a minha mãe* (1950), fueron escritos antes de la muerte de la madre de Andrade, que fue en 1956, y constituyen referencias iniciales de los modos complejos y ramificados de la huella de la instancia materna en la obra del poeta. Son versos en los que con más nitidez surge el uso de las estructuras paralelas al gusto medieval e, incluso así, quedan diluidas. De hecho, estos poemas no son verdaderos pastiches, de ahí las comillas en el título de estas notas, sino más propiamente alusiones, homenajes a la inspiración y al punto de referencia de la poética medieval. Esto no significa que no permanezcan como rasgos estilísticos omnipresentes en la obra de Eugénio de Andrade los paralelismos, las simetrías, las anáforas, las reiteraciones, las asociaciones y, como apuntó Óscar Lopes en su ensayo *Uma espécie de música*, estos trazos aparecen en tan fluidas y múltiples modalidades y posibilidades combinatorias que frecuentemente sólo pueden percibirse de manera subliminal, como *uma espécie de música*, en ritmos casi imperceptibles, como llegados del fondo de las tradiciones poéticas, pero sin reproducirlas y, más allá de eso, imponen significados metafóricos y éticos (por la ascesis, la sencillez y la fugacidad, por la vocación popular

y democrática) que actúan simultáneamente con los significados más trascendentes expresados desde los mismos contenidos semánticos ©

BIBLIOGRAFÍA:

- Andrade, Eugénio (2005), *Poesia*, Oporto, Fundação Eugénio de Andrade.
- Nunes, José Joaquim (1973), *Cantigas d'amigo*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro.
- Cunha, Celso (1949), *O cancionero de João Zorro*, Rio de Janeiro.
- Saraiva, Arnaldo (1995), *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Oporto, Fundação Eugénio de Andrade.
- Lopes, Óscar (2001), *Uma espécie de música*, Oporto, Campo das Letras.

