



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Vacío y materialidad en la poesía de Joao Cabral de Melo Neto

Autor: Cerna-Bazán, José

Forma sugerida de citar: Cerna-Bazán, J. (1996). Vacío y materialidad en la poesía de Joao Cabral de Melo Neto. *Cuadernos Americanos*, 3(57), 121-140.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año X, núm. 57, (mayo-junio de 1996).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

- ✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

VACÍO Y MATERIALIDAD EN LA POESÍA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Por José CERNA-BAZAN
UNIVERSIDAD DE TEXAS, AUSTIN

*Váca nu estômago, váca nu yeyuno,
la miseria me saca...
y ya no tengo nada...*

César Vallejo, *Poemas humanos*

EN LOS NUMEROSOS ESTUDIOS dedicados a la obra poética de João Cabral de Melo Neto se ha señalado que una cuestión primordial en su poesía del periodo 1942-1947 (reunida en los libros *O engenheiro* y *Psicologia da composição*)¹ es la reflexión sobre el acto poético y en especial sobre el proceso de elaboración verbal del poema. En efecto, rigurosa y exigente consigo misma, se trata de una escritura que al desplegarse va poetizando sus propios intentos de explicación. Se ha señalado también con frecuencia que entre los años 1949 y 1955 (periodo del "tríptico del Capibaribe"), Cabral produce una poesía de marcado tono "participante". Su "ética de resistencia"² se acompaña ahora de un afán de enraizamiento en las condiciones concretas de la vida social brasileña. La obra de Cabral posterior a 1955 acoge las dos fases mencionadas, que, como "duas aguas", se entrecruzan, para nutrir, con diferentes matices, la obra tal vez más importante en la producción poética que se inicia en la década de 1940 en el Brasil.

En estas páginas quisiera detenerme en el paso que lleva del ciclo de *poética del vacío* (1942-1947) al ciclo de *poética de construcción* (1949-1955). Indagar por lo que acontece en ese tránsito exige

¹ En este trabajo las referencias a los poemas y libros de Cabral pertenecen a *Poesia completa (1940-1980)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. En adelante se cita de acuerdo con esta edición.

² Benedito Nunes, *João Cabral de Melo*, Petrópolis, Vozes, 1971

partir desde las condiciones textuales del ciclo 1942-1947, considerando especialmente la posición del sujeto frente a la enunciación. El distanciamiento ante el poema en curso y el gesto autorreferencial hacen posible un *vaciamiento* del lenguaje, y así una palabra más justa y necesaria. En esta poesía al vacío, el sujeto ha de convocar luego una imagen actuante en la *materialidad* social y cultural, un agente que, siendo portador de *vacío* (la “fome” cabralina), debe legítimamente llenar la *vacancia* que el texto produce. Así, el enunciador labora en un ámbito semiótico-ideológico donde la práctica poética se cruza con las diversas prácticas sociales, siendo aquella y éstas afectadas por una misma dialéctica de negatividad y productividad.

Sujeto de ingenio. ¿De qué ingenio?

YA en el ciclo 1942-1947 sobresale el intento de *aproximar* la práctica de escribir y los procesos materiales que conforman y transforman el mundo. Ese intento puede comenzar por una oposición entre la individualidad y el mundo que la rodea, para evidenciar que, no obstante ser diferentes, ambos espacios son constitutivos de la materialidad real. Así, el poema “A árvore” de *O engenheiro* (pp. 423-4) propone la oposición entre los ámbitos en los dos lados de la “janela”. Si bien se perfila la mutua exclusión de ambos (en el “quarto” y en el “alma” “jamais penetrará / o rumor // da oculta fábrica / que cria as coisas...”), en la enunciación que constituye el poema, el sujeto puede percibir esa “janela” como un umbral a través del cual transita la acción mutua entre mundo e individualidad. En su experiencia el enunciador evidencia que la realidad surge en el proceso que implica el movimiento entre ambos espacios:

O frio olhar *salta pela janela*
para o jardim onde anunciam
a árvore.

(O frio olhar
volta pela janela
ao cimento frio
do quarto e da alma
...)³

³ El poema “A mulher sentada” (pp. 415-416) desarrolla el mismo tema, pero desde “el otro lado”, desde la sala en donde la vida fluye. Aquí, y en lo que sigue, las cursivas son mías.

En otros textos se enfatiza el carácter de práctica que tiene la escritura. Es ésta, creo, la lección que se puede extraer de un poema como “A lição de poesia” (pp. 424-425). Para comenzar, se evidencia que el trabajo (de escribir) se produce en el tiempo (nótese el transcurso desde “Toda a manhã” de la sección 1, hasta “A noite inteira” de la sección 2), pero también que el trabajo consume al tiempo (“Toda a manhã consumida / como um sol imóvel / diante da folha em branco...”). El esfuerzo sostenido del cuerpo (“Já não podias desenhar / sequer uma linha...”) es *trabajo* y como tal, al mismo tiempo que implica un desgaste del agente (el escritor en este caso), consume la materia física: “Carvão de lápis, carvão / da idéia fixa, carvão / da emoção extinta, carvão / consumido nos sonhos”.⁴ *Materia poeta* que produce *materia-monstruos*, y vice-versa: de ese intercambio es que surge el texto:

A noite inteira o poeta
em sua mesa, *tentando*
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.
Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, *circulando*,
urinando sobre o papel,
sujando-o como seu carvão.

“A tinta e a lápis / escrevem-se todos / os versos do mundo” dice “O poema”, para justamente enfatizar que la elaboración poética implica el material más concreto: los minerales mencionados epitomizan el proceso del texto, y para la pregunta insistente (“Como um ser vivo / pode brotar / de um chão mineral?”) la respuesta flo-
ta en el mismo poema: “...é no papel, no branco asséptico, / que

⁴ Benedito Nunes señala al respecto: “As relações de Cabral com a poesia são mais ativas do que contemplativas. Ele a vê como resultado de um trabalho real” (*op. cit.*, p. 19). En el mismo lugar, Nunes cita una entrevista de Vinicius de Moraes con Cabral en que éste dice: “escrever para mim é trabalho braçal”. Por su parte Haroldo de Campos dice que en el poema “A lição de poesia”, “trata-se de uma empresa de desmistificação do poema, que é sacado de sua aura de mistério e de inefável, e mostrado como é, objeto humano, escrito ‘a tinta e a lápis’, fabricado na ‘máquina útil’ do poeta”, Haroldo de Campos, *Metalinguagem (Ensaios de teoria e crítica literária)*, São Paulo, Cultrix, 1976, p. 70.

o verso rebenta”.⁵ El propósito final es devolver su materialidad (en tanto objeto y en tanto proceso) a la escritura, como se ve en “O funcionário”: una vez escrito, el texto permanece, incluso al perecer la sustancia que le dio origen (materia física y trabajo):

No papel de serviço
escrevo teu nome

mas a borracha
vem e apaga.

Apaga as letras,
o carvão do lápis,
não o nome,
vivo animal.

O macio monstro
impõe enfim o vazio
à página branca;
calma à mesa,
sono ao lápis,
aos arquivos, poeira..

Coherente con el intento descrito es el título mismo del libro: “o engenheiro”. Vale la pena detenerse un momento, por ello, en el poema que tiene ese nombre, pues su lectura nos permite tocar otros aspectos. En mi opinión,⁶ el texto se organiza claramente en dos partes, marcadas por un cambio en la dcixis verbal: en las dos primeras estrofas el enunciador (un *yo* gramaticalmente ausente) habla de una tercera persona (“o engenheiro”), en presente; en las dos finales, el *yo* se manifiesta y habla de sí mismo y su experiencia, en pasado (“subíamos..”, etc.). Este cambio permite establecer una diferencia fundamental: si bien el *objeto* de la acción de ambos sujetos (“engenheiro” y “yo/nosotros”) se refiere a lo mismo (una construcción urbana), y si bien en ambos casos ese objeto está cir-

⁵ En la misma dirección véase la penúltima estrofa de “A mesa”. Y para un desarrollo posterior de este tema en la obra de Cabral véase la sección de cierre del conjunto *A face só lâmina* (1955).

⁶ Para una lectura diferente de este poema véase Norma Peixoto, *Poesia com coisas*, São Paulo, Perspectiva, 1983, pp. 45-47, y también, en particular de la segunda estrofa, Sebastião Uchoa Leite, *Participação da palavra poética*, Petrópolis, Vozes, 1966, p. 77.

cunscrito por la naturaleza (“a luz, o sol, o ar livre / envolvem o sonho do engenheiro” y “a água, o vento, a claridade / ... / situavam na natureza o edifício”), ese objeto en el caso del “engenheiro” es mostrado sólo como “sonho”, “desenho”, “projeto”, “número”, elementos de base para “[pensar] o mundo justo”. Ese mismo objeto, para el “nosotros” es más bien realidad tangible, ya resultado de una acción productiva (“a cidade diária, / como um jornal que todos liam, / ganhava um pulmão de cimento e vidro”), y es, sobre todo, terreno para acciones humanas: “nós subíamos / ao edifício”, “o edifício / crescendo de suas forças simples”. En resumen, para el “nosotros” la experiencia transcurre en el espacio donde se cruzan y se transforman mutuamente la naturaleza, los objetos culturales y la acción humana, espacio en donde a su vez la subjetividad se conforma y se transforma. Al otro lado, se configura una *persona* que labora exclusivamente en el terreno del *engenho* (y de ahí *engenheiro*), entre las “coisas claras”, en un “mundo que nenhum véu encobre”. Ese mundo sólo puede existir como “ingenio”, es decir como invención artificial, sin raíz en el mundo material.⁷ Al contrario, el mundo real necesariamente y siempre está cubierto por un “véu”.

A partir de este contraste, Cabral proyecta el sentido del ingenio a todo el libro, y de ahí el título de la colección, *O engenheiro*. Este sentido atraviesa, desde diferentes ángulos y en variaciones, todos los poemas, con el propósito de decir que, sin duda, la poesía es acto de un sujeto capaz de crear “engenhos”, y de ejercer su acción (mental y sensorial) transformadora en la realidad. Pero esos “engenhos” y entre ellos la escritura— son parte de la realidad objetiva y en tanto tales, susceptibles de ser vistos como procesos inscritos en la materialidad del mundo. La poesía, entonces, es “sonho”, “engenho”, “desenho”, “projeto”, pero, como el edificio de las dos últimas estrofas del poema, es espacio de procesos inevitables, no objeto acabado de un “mundo justo”.

El poema termina, pues, diciéndonos que en tanto construcción ficticia todo texto puede ser relativizado respecto de la realidad que lo rodea;⁸ pero también que esa ficción *es real*, y así debe ser enfrentada materialmente por el sujeto social que la produce.

⁷ “Sonho” en la poesía de Cabral de esta fase tiene este sentido, y no el de producción onírica. Nunces señala que “sonho” en *O engenheiro* “perde a sua conotação onírica para transformar-se num sonho de construção” (*op. cit.*, p. 40).

⁸ Siendo una poesía compleja y asumida con todas sus contradicciones, la escritura de Cabral permite que en cada libro coexistan poemas que apuntan a eviden-

INMERSO en el avance material del texto, el "engenheiro" encuentra que su acto productivo es afectado por carencia, por accesorieidad y por una economía en desequilibrio. Veamos cómo algunos poemas poetizan estos temas.

En "Pequena ode mineral" la clara división del poema en dos secciones (seis estrofas la primera, seis la segunda) expresa una oposición extrema entre un movimiento de desgaste y pérdida que se produce en y a partir de la individualidad, y un intento de buscar contención a ese desgaste, que comienza refiriéndose a la "pedra" y se extiende a imágenes mucho más abarcativas e incluso ambiguas.

Desordem, atropelamento, fuga, dispersão, crescimento informe, desconhecimento dominan la primera parte, en donde la individualidad se descompone como "vaga fumaça", "informe nuvem", como "corpo sôlto no tempo / que nada impede". La "pedra", entonces, en la segunda sección, aparece como ejemplo de aquello que no sufre desgaste y desorden. Pero si bien "gastar" significa un desgaste físico, implica también un sentido económico, es decir, "crescer" en desmedro de algo. Por ello el elogio de la piedra (ahora "presença" que sí es posible "reconhecer", a diferencia de la "face" de la "nuvem" de la estrofa 3) resalta su capacidad de "crescer" sin "devorar" "tudo em que cresce". Es verdad que en la segunda parte se perfila cierto esencialismo ("permanece / fora do tempo / que não a mede"), pero en el juego de oposiciones, aquello que "permanece" ("nada se gasta / mas permanece") son las propias contradicciones que hacen posible el movimiento del mundo real ("pesado sólido / que ao fluido vence").⁹

Parte consustancial del mundo material, el lenguaje aparece en el mismo movimiento:

ciar el carácter ficcional del texto, y otros que ponen entre paréntesis ese intento y proceden a un ocultamiento del proceso de representación. En *O engenheiro*, ejemplos del primer tipo serían "A bailarina", "A mulher sentada" y del segundo "A viagem" (aunque no de modo exclusivo: en este último poema el discurso gira en torno a un "alguem" cuya ausencia descoloca al texto). En todo caso, la escritura siempre se mueve en el sutil umbral de esas dos tendencias. Observaciones muy lúcidas al respecto aparecen a lo largo del libro de Benedito Nunes; otras referencias también en Luiz Costa Lima, *Lira e anilura (Mário, Drumond, Cabral)*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

⁹ Como se verá más adelante, en *O cão sem plumas* se retoma esta oposición, en la forma de viscoso/cortante y espeso/agudo.

Tua alma foge
 como cabelos,
 unhas, humores,
 palavras ditas
 que não se sabe
 onde se perdem
 e impregnam a terra
 com sua morte.

Y, otra vez, en oposición a ese movimiento de pérdida el sujeto se empeña en resaltar la calidad firme y duradera de otra voz, la voz del silencio:

Procura a ordem
 desse silêncio
 que imóvel fala:
 silêncio puro
 De pura espécie,
 voz de silêncio,
 mais do que a ausência
 que as vozes ferem.

Ese ‘silêncio’, esa ‘presença’, esa ‘pedra’ condensan un *valor* más ‘justo’, y en última instancia la necesidad de economía que el contenido y la propia estructuración de los poemas realizan.

El poema “Os primos” desarrolla otra oposición que nos permite apreciar el tema de la accesoriedad. Aquí hay un claro contraste entre la “pedra” de “Pequena ode mineral” y una “pedra” que más bien sirve para un propósito contingente: soporte material de escultura. En este segundo sentido, “pedra” es equivalente de “gesso” y de “mármore”, sustancias tan propias para la suntuosidad conmemorativa. En el poema, tales formas reemplazan a los “primos” reales, a los seres humanos vivos. En esa solidez transitoria, no hay presente, sólo pasado y futuro como muerte (“no gesso branco / os antigos dias, / os futuros mortos”). No hay más movimiento y contradicción, sólo impostura (“os movimentos / plantados em alicerces, / e os olhos, mas bulindo / de vida presa”). Si algo queda de perdurable en este espacio blanco es la evocación de lo que fue humano: “um amor mineral, /... a amizade / de pedra a pedra / entre nossos mármores / recíprocos”. La piedra parodia a la

pedra (estatua), para poner de relieve que un valor justo ha sido sustituido por algo provisório y accidental, algo que es irreal como el “sonho” del ingeniero, en la medida en que flota como “matéria fantasma”:

Meus primos todos
em mármore branco:
o funcionário, o atleta,
o desenhista, o cardíaco,
os bacharéis anuais.

Frente a lo accesorio que se monta sobre la pureza de la piedra, el sujeto clogia “o homem além / e sem palavras” (que coincide con “a maternidade simples / da fruta”) y propone un espacio desprovisto de cargas innecesarias (“As estações”, p. 419):

Os homens podem
sonhar seus jardins
de matéria fantasma.
A terra não sonha,
floresce: na matéria
doce ao corpo: flor,
sonho fora do sono
e fora da noite, como
os gestos em que floresces
também (teu riso irregular,
o sol na tua pele).

A causa de la pérdida y el desorden, y como contraparte de la proliferación de lo accesorio, siempre el mundo está produciendo carencia. Ya en *O engenheiro*, en el poema “A Paul Valéry”, se esbozaba este tema cuando en la segunda estrofa menciona el “equilíbrio perfeito / do *apetite de menos*”. Ese “apetite de menos” encuentra su plasmación rotunda en el desierto de *Psicologia da composição*. El desierto es, sin duda, un símbolo polivalente; aquí lo tomo como imagen de carencia por antonomasia: “isento / mesmo da alada / vegetação... / entre pedras / como frutos esquecidos / que não quiseram / amadurecer” (p. 395). Ahí falta todo: “Ali, nada sobrou da noite / como ervas / entre pedras. / Ali, é uma terra branca / e ávida / como a cal”. Implacable, sólo el sol ilumina esa nada: “o sol do deserto, / ... que preside / a essa fome vazia”.

Si la carencia es un estigma que marca el mundo material, el sujeto se propone recuperar esa negatividad, para convertirla en elemento actuante desde donde elaborar una respuesta al desorden; de ahí que tan sólidamente una la carencia material y el blanco escrutinal en su práctica:

...onde foi maça
resta uma fome;

onde foi palavra
...resta a severa
forma do vazio.

En el cruce de "a fome" y "o vazio" la práctica textual se encuentra con el movimiento del mundo en que el sujeto produce. La elaboración material del texto conlleva un afán de revertir la producción antieconómica del mundo: el lenguaje será un intento de eliminar todo aquello que en palabras o en cosas es accesorio, y una búsqueda de un espacio cero (*cf.* el temprano "A paisagem zero", en *O engenheiro*, p. 414) que al mismo tiempo que paraleliza el estigma de la carencia en el mundo material sea el punto de arranque de un nuevo sentido.

El sujeto tiene por eso que producir sus objetos al nombrarlos, y al mismo tiempo debe realizar su aniquilación: un proceso de anulación de los objetos reales que ha nombrado.¹⁰ Así, en el poema "A paisagem zero" (*O engenheiro*, p. 414), los objetos son montados en el espectáculo de su muerte:

A luz de três sóis
ilumina as três luas
gritando sobre a terra
varrida de defuntos.

Morte a nosso uso
aplicadamente sofrida
na luz desses sóis

nas luas de borracha

nos três eclipses

¹⁰ Sobre este proceso, véase las ideas de Benedito Nunes, *op. cit.*, pp. 54-56.

no duro tempo mineral

E morte ainda no objeto

abismando a paisage.:
 janela aberta sobre
 o sonho dos mortos

Esta *poética del vacío* y esta *poesía al vacío* tienen en su base la consideración de que sólo en el vaciamiento del texto será posible percibir con nitidez aquello que existe positivamente, y las condiciones de su existencia. Esa percepción, por otro lado, hará evidente aquello que existe en la negatividad.

En los límites del desierto

EL libro *Psicologia da composição, com a Fábula de Anfion e Antiope* (1946-1947) condensa y presenta de manera sumamente lúcida aquello que en *O engenheiro* era intuición hasta cierto punto desordenada. Es, en cierto modo, el momento teórico en la escritura de esa fase de Cabral (un "riguroso horizonte", como dice el epígrafe tomado de Jorge Guillén). Pero es también un punto crítico que se abre a las posibilidades de tal poesía. A continuación haré una lectura resumida de las tres "tablas" del tríptico.

La "Antiode (contra a poesia dita profunda)" plasma la reflexión de un "engenheiro" plenamente consciente de que para mejor entender su "engenho" no debe limitarse a las "puras / transparentes florações, / nascidas do ar, no ar, / como as brisas", sino más bien "[reconhecer] / que [a poesia é] fezes". La sección A del poema contrapone, por eso, la flor pura, al "cogumelo", flor humilde, que sirviendo de sustancia nutricia y digestiva, es también producto de descomposición y "estrupe". Así, el poema contiene "estrupe", "caule... ovário... intestinações". En la sección B se reafirma que es lícito el acto de nombrar ("era lícito / te chamar: flor!") si ese acto es afectado por la materialidad actuante, aun cuando ésta sea manifestación de la muerte y lo corporal bajo:

(flor, imagem de
 duas pontas, como
 uma corda). Depois
 eu descobriria
 as duas pontas

da flor; as duas
 bocas da imagem
 da flor: a boca
 que come o defunto
 e a boca que orna
 o defunto com outro
 defunto, como flores,
 —cristais de vômito.

La sección C enfatiza que la poesía es una actividad que “entorpece / ao ar dos versos”, y que se desarrolla por la acción de fuerzas antagónicas (aquí concentradas en la vida y la muerte: “Fome de vida? Fome / de morte...”). Ese movimiento da sentido al “engenho”:

Flor é a palavra
 flor, verso inscrito
 no verso, como as
 manhãs no tempo.
 Flor é o salto
 da ave para o vôo;
 o salto fora do sono
 quando seu tecido
 se rompe; é uma explosão
 posta a funcionar,
 como uma máquina,
 uma jarra de flores.

El poema “Psicologia da composição” busca enfatizar el carácter de trabajo material que tiene el acto de escribir. Crea así la imagen de un “engenheiro” en tanto hacedor material y no sólo en tanto diseñador de “sonhos”: “Saio de meu poema / como quem lava as mãos” (p. 401). Sus movimientos semejan actos en su más concreta expresión física, como los de quien se desviste y deja “a camisa / vazia, que despi”, o los de un disecador trabajando con “conchas”, “pássaros” y “palavras” (véase parte I). Negando un “engenheiro” puramente ficticio, afirma la dura labor de escribir (parte II: “Esta folha branca / me proscreeve o sonho, / me incita ao verso / nítido e preciso”). La parte III muestra al poema como una realidad material capaz de transformar las propias cosas o las

palabras que a esas cosas nombran (“Neste papel / pode teu sal / virar cinza...”, “Neste papel / logo fenecem .../ todas as úmidas / flores do sonho”). En las partes IV y V la poesía y la acción de escribir aparecen en un ambiente lleno de instrumentos o seres en acción (“cavalos”, “fio”, “cimento”; “abelhas”, “fusos”), como también la parte VI, en donde se busca

. a forma atingida
 como a ponta do novelo
 que a atenção, lenta,
 desenrola,
 aranha; como o mais extremo
 desse fio frágil, que se rompe
 ao peso, sempre, das mãos
 enormes.

La parte VII retoma el carácter mineral que se mostrara en “a pedra” de “Pequena ode mineral” (*O engenheiro*): “...é mineral a palavra escrita, a fria natureza / da palavra escrita”. La gran metáfora de esta percepción de la escritura como trabajo aparece en dos preciosos y precisos versos de la sección VIII:

Cultivar o deserto
 como um pomar às avessas.

Escribir es cultivar, pero cultivar de un modo muy peculiar: “como um pomar às avessas”, es decir, buscando el revés de la escritura, escudriñando en el “véu” que siempre “encobre”. Y la metaforización en torno a “cultivar” abre justamente el otro gran tema del libro: el contraste entre la acción de cultivar y el espacio en el que se pretende cultivar: el desierto. Cultivar ahí donde es casi imposible cultivar: escribir, otra vez, en/desde el vacío.

Anfión, en la “Fábula” de Cabral, es al mismo tiempo el sujeto hablante y un *alter ego*, para hacer posible el diálogo acerca del escribir. Anfión recorre el desierto (“castiço linho do / meiodia”), “entre os / esqueletos do antigo / vocabulário”, “lavado / de todo canto, / em silêncio, silêncio / desperto e ativo como / uma lâmina...”. Para Anfión, según el relato del poema, el propósito es mantenerse en “a esterilidade que procurava” (p. 397), asegurando su “mudez” con su “flauta seca” (*ibid.*). Pero el “acaso” viene

a hacer evidente que escribir es inevitable, y así como en la mitología el sonido de la flauta de Anfión hizo surgir Tebas (o sus murallas, depende de las versiones), aquí el "acaso" produce el "milagre" implícito en todo acto de representación: crear una realidad que no necesariamente coincide, o que coincide al revés, con la realidad que uno pretende representar: "Quando a flauta soou / um tempo se desdobrou / do tempo, como uma caixa / de dentro de outra caixa".

A partir de entonces el sujeto se mueve entre la realidad no verbal (o su fantasma) y su "engenho" verbal, con la nostalgia permanente de un estado previo a la palabra y al acto de nombrar (véase sección "Anfion busca em Tebas o deserto perdido"):

Entre Tebas, entre
a injusta sintaxe
que fundou, Anfion,

entre
a copada folhagem de gestos...

ante Tebas, como
a um tecido que
buscasse adivinhar
pelo avesso, procura
o deserto...

Una vez iniciado el acto de nombrar (y ahora de escribir), un riesgo asedia al sujeto: que la flauta/la palabra diga más allá (o más acá) de lo que el sujeto querría decir. En ese descontrol el sujeto aparecería otra vez enfrentado a los riesgos del desorden anti-económico y de la proliferación de lo accesorio:

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?
Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

Es debido a ese riesgo que el sujeto expresa su nostalgia de la extrema forma del silencio y del vacío condensada en la imagen del desierto y todas sus figuraciones en el poema.

Tres movimientos se juegan pues en el libro, que corresponden (aunque no exclusivamente) a cada tabla: la historia de la entrada en la palabra y la necesidad de buscar el espacio blanco (*Fábula*), la posibilidad de tratar a la escritura como una práctica material, como alternativa a caer en los espejismos del "engenho" (*Psicologia*), y la búsqueda de la más radical materialidad de la palabra y del trabajo con la palabra (*Antiode*). En el centro de esos movimientos sigue actuando insistente el vacío:

o sol do deserto
 preside
 a essa fome vazia (p. 397)

onde foi palavra
 .. resta a severa
 forma do vazio (p. 405).

Ríos

ALGUNOS datos biográficos refieren que, como un Anfión nortestino, después de escribir y publicar *Psicologia*, Cabral pensó seriamente en hundirse en la "esterilidad".¹¹ Los dos años que van de 1947 (*Psicologia*) a 1949 (*O cão sem plumas*), tiempo en que Cabral no publica libro alguno, parecerían confirmar la versión. Contenga o no verdad la anécdota personal, lo que sí está claro es que la experiencia tan radical de *Psicologia* y de su etapa preparatoria (*O engenheiro*) contiene una profunda reflexión respecto de las posibilidades y las condiciones de la escritura, y conduce a la recuperación productiva de la negatividad, encarnada en el "tríptico del Capibaribe".¹²

En la encrucijada previa al "Tríptico", la escritura es asumida como producción textual de un vacío material. Ya el poema "A Paul Valéry" (*O engenheiro*) contiene el ambivalente "apetite de menos". Es justamente en ese *apetito de la negatividad* que se entrecruzan las alternativas: o sumergirse en la negatividad como forma

¹¹ Véase algunos datos en Marta Peixoto, *op. cit.*

¹² El "tríptico" incluye *O cão sem plumas* (1949-1950), *O rio* (1953) y *Morte e vida severina* (1954-1955).

de práctica (un sujeto que se deleita en "[seu] não..."), o asumirla como un punto de arranque para una nueva productividad. En ese poema la opción a *la Valéry* aparecía ambivalente en su referencia a la "doce tranquilidade / do não-fazer", y al mismo tiempo al gesto de "cuspir / sobre meu não higiênico" (p. 428). Para "colmar" ese vacío, el poema ha de ser, sin duda, un tenaz ejercicio de la forma, pero ha de acontecer también en pugna implacable con la fetichización del "engenho", cuyo correlato podría ser tanto cierto esencialismo metafísico como una "salida" abstractamente ideológica. Para nutrirse de una profunda carga histórico-cultural, el poema deviene en una búsqueda de los centros de enunciación discursivo-ideológico y de las prácticas culturales, a partir de los cuales sea posible alimentar "a severa forma do vazio".

¿Dónde busca el sujeto la sustancia verbal que ha de llenar "[seu] não"? En contraste con la "doce tranquilidade / do não-fazer", es más significativo el gesto de Cabral de dirigir su mirada a las formas más concretas que lo rodean. Busca entonces sus nuevos materiales en las condiciones específicas de la sociedad brasileña, y en particular de la realidad social y cultural del Nordeste brasileño, espacio de "mar", "praia", "mangue", "rio", "mata", "agreste" y "sertão".

Ya desde el título del primer movimiento del "tríptico", *O cão sem plumas*, se nombra ante todo la carencia ("sem"). Nombrando con insistencia el vacío, se crea textualmente la necesidad de aquello que pueda llenarlo, en presencia o en ausencia. El relato de *O cão sem plumas* cumple en su primera parte ese gesto con formas de la ausencia, con aquello que no tienen ni el *cão*-río ni el *cão*-hombre.¹³ Así, se produce negativamente un sujeto-de-ausencia (esa imagen que tan sutilmente se sugería en "A viagem" de *O engenheiro*, p. 415). Al mismo tiempo, se nombra positivamente aquello que causa esa carencia, pues ésta es resultado del caos y la accesoriedad: "as grandes famílias espirituais da cidade" que "chocam os ovos gordos / de sua prosa" (p. 383). Como señalé a propósito de la accesoriedad: un valor más auténtico ha sido sustituido por lo accesorio y accidental, que aparece ahora como una

¹³ Como dice Roberto Reis en "Os dentes do poema" (*Letras*, vol. 29, 1980, pp. 109-127): "O rio será sempre caracterizado de forma negativa, ou seja: pelo que não é, pelo que não tem, pelo que lhe falta — não sabe da água, mas apenas do lodo e da lama; não se abre aos peixes; cresce grávido de terra negra; marca-o a estagnação" (p. 111), y "como o Capibaribe, o homem também é pintado por negação: são homens sem pluma, secos mais além" (p. 112).

“costra” que cubriera una “faca”. El propósito del texto es nombrar hasta la redundancia aquello “viscoso” que en la realidad y en las palabras dificulta la aparición de lo sólido y “cortante”.

Este sujeto-de-ausencia no existe, pues, aisladamente. Existen fuerzas antagónicas para su no-ser. Y es en antagonismo que las cosas se transforman. Siendo lo “viscoso” la característica principal de su no-ser, al río se opone como antagónico el mar, cuya principal característica es lo “cortante”, especialmente su posesión de “dentes”. Pero al enfrentar este antagonismo (“todos os rios / preparam sua luta / de água parada, / sua luta de fruta parada”, p. 389), el *cão* se renueva, para finalmente aparecer como la síntesis de ambas características, esta vez llevadas a otro nivel de oposiciones, entre lo “espeso” y lo “agudo”. El río es real porque al mismo tiempo tiene lo “agudo” y lo “espeso”:

Aquele no

um *cão*, porque vive,
é agudo.

O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.

O que vive é espesso
como um *cão*, um homem,
como aquele no.

Como todo o real
é espesso.

Desde esta transformación, se comienza a nombrar ya no lo que el río no es, sino su presencia inevitable:

Aquele no
está na memória
como um *cão* vivo
dentro de uma sala.

Este sujeto poseedor de *vazio/fome* (sea río, sea hombre) llena entonces el poema, para clavarse certeramente en el centro de la enunciación:

Espesso
como uma maçã é espessa.

Como uma maçã
 é muito mais espessa
 se um homen a come
 do que se um homen a vê.
 Como é ainda mais espessa
 se a fome a come.
 Como é *ainda muito mais espessa*
 se *não a pode comer*
 a fome que a vê (p. 391).

En esta ocupación del vacío por el vacío (*ocupación* he dicho, porque el mismo poema lo dice: “a fome / estende seus batalhões de secretas / e íntima formigas”, p. 392), el propio enunciador se transforma. No por recurso retórico, en el siguiente movimiento del “tríptico del Capibaribe”, el largo poema *O rio*, el río enuncia en primera persona, para contar la historia no sólo de su entrada a la ciudad y su encuentro con el mar, sino también incluso su origen primigenio, o para hablar de lo que está más allá, justamente en donde hay más piedra, sequedad y vacío: el espacio del *sertão*.

No es tampoco recurso fácil que en el tercer movimiento del “tríptico” la voz sea asumida directamente por los seres humanos que descienden y avanzan junto con el río. El sujeto-de-ausencia ahora encarna en los hombres reales que vienen a contar la historia de su recorrido en los vacíos que la sociedad produce. De la “caatinga” a la “zona de mata”, pasando por el “agreste”, hasta llegar a la urbe, la vida de los “severinos” adolece de profundas carencias, sobre todo materiales.¹⁴

Pero al final de ese recorrido ya no se cuenta sólo el nacimiento primigenio en la remota tierra “severina”, como en *O rio*, sino un nacimiento nuevo, en las condiciones concretas en que ahora viven los “retirantes”. Las escenas finales del poema, con forma de un “auto natal pernambucano”, nos muestran el nacimiento de un

¹⁴ Benedito Nunes dice “Patronímico dos mais freqüentes no Nordeste, o nome do personagem dêsse Auto, Severino, passa de substantivo próprio a comum. São severinos todos os retirantes que a *sêca escorraça do sertão* e que o *latifúndio escorraça da terra*. A palavra perde então o seu caráter de substantivo, e o ser que ela designa a sua substância: ‘severino’ adjetivo qualifica a *existência negada*”. En esta “mudança” que “corresponde a uma mudança de categoria na existência social”, Nunes halla que “a severinidade” expresa (o es) “uma situação humana de carência, que designa igualmente todo aquê que dela participa” (*op. cit.*, p. 82, las cursivas son mías).

nuevo Severino. En ese acto el enunciador colectivo ve la aparición de una presencia rotunda:

ela, a vida, respondeu [a pergunta]
com sua presença viva.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:

ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;

mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

Si antes de la llegada del “menino” la muerte era un tema insistente en el relato, ahora el proceso material de la vida viene a recuperar económicamente el vacío (la muerte) que produce el deterioro de la “vida severina”. Y así como desde la negatividad el sujeto de “engenhos” proponía una nueva productividad, aquí el sujeto colectivo (“falamos vizinhos, amigos, pessoas...”, p. 322) viene a insistir en una nueva ocupación del vacío:

mas [o menino severino] tem o peso de homem,
de obra de ventre de mulher

mas tem a marca de homem,
marca de humana oficina
 mas a máquina de homem
já bate nele, incessante
... mas as mãos que criam coisas
nas suas já se adivinha
... [lo menino severino] é tão belo como um sim
numa sala negativa
... Belo como a coisa nova
na prateleira até então vazia.

Las contradicciones que vimos al concluir la fase de *poética del vacío* son absorbidas en la salida de la fase de *poética de construc-*

ción, transformadas y enriquecidas por la inserción de una presencia histórica específica. El vacío operante en la práctica material de la poesía engarza así con el vacío de la propia materialidad social.

Con diferentes énfasis, las sucesivas *coletâneas* de Cabral posteriores a 1955 no dejarán de tener en su centro el juego de esas contradicciones. Para concluir, recordemos justamente el celebrado poema "Graciliano Ramos" de *Serial* (1959-1961). De hecho, es sumamente significativo que en la galería de intelectuales que Cabral elige para enunciar sus poemas, coloque en relieve la figura del autor de *Vida secas*, relato de "severinos". La *persona* Graciliano Ramos nos dice con su *yo* implacable:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:
de toda uma crosta viscosa...

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes...

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas

onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo de míngua.

Aquí también el sujeto insiste en la economía de su práctica: "as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol", para evitar todo desperdicio y todo desorden.¹⁵ Insiste también en la necesidad de eliminar todo lo que es accesorio ("o que não é faca: / ... uma crosta viscosa"). Y en "o seco", en "os solos inertes" (que actualizan "o deserto" de *Psicologia*), otra vez aparece el vacío: ahí "só cabe cultivar / o que é sinônimo de míngua". En ese lugar de "míngua",

¹⁵ Esas "vinte palavras" de 1961 son, en el transcurso semiótico-cultural del sujeto las "mesmas" "vinte palavras" de las que en "A lição de poesia" (*O engenheiro*, 1945) el poeta "se serve / em sua máquina útil": "vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar" (p. 425).

en esos climas, “o engenheiro”, Anfión, y tantas otras personificaciones del enunciador en Cabral se han de encontrar ahora con todos los “severinos”, para aproximar lo más posible las diversas prácticas, incluyendo la poética, que de distintos modos transforman la materialidad social.