

La familia reescrita.

Antonio Carlos Secchin¹
[Traduc. Zulay González]

SíNTESIS: El presente trabajo se propone estudiar el libro de João Cabral de Mello Neto, A escola das facas (1980), mostrando en él cómo su temática general está inmersa en el suelo pernambucano (la tierra natal del poeta), y en sus topoi: el río, el cañaveral, el sertón. El autor nos conduce por las diversas constantes de la poética cabralina para señalar a partir de ellas una perspectiva innovadora: la del propio sujeto lírico en tanto ser histórico. El artículo refiere igualmente la manera cómo João Cabral hace de su poesía una autobiografía, a través de un recorrido memorialístico de su vida.

A escola das facas (1980) no deja de ser, a su manera, otro "museo": el de Pernambuco. Sus cuarenta y cuatro poemas atraviesan en múltiples direcciones el suelo Pernambucano, extrayendo de él la Historia y las historias; aquella, en general, vinculada a personajes políticos (Abreu e Lima, Fray Caneca), éstas vinculadas a la inserción del poeta en el espacio de sus orígenes, bien sea a través de rememoraciones de la infancia, o bien a través de exploraciones genealógicas. Eventualmente, la Historia se entrecruza con las historias, como en "O engenho Moreno", donde se comenta la llegada de Don Pedro II a la propiedad de los antepasados del poeta. Completan el "museo", descripciones de los paisajes vegetales y minerales de Pernambuco y homenajes a artistas nordestinos.

Como en el libro anterior, es en el "texto de entrada" ("O que se diz ao editor a propósito de poemas") que el poeta evalúa su producción:

Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.

.....
Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do dactilografá-lo.

.....
Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo pô-lo em livro
(Cabral 1980: 6).

Mientras en *Museu de tudo* el poema-preámbulo busca justificar la heterogeneidad de la obra, el acceso al nuevo libro desempeña otra función: la de conducir hacia considera-

ciones sobre la poesía en general, y sobre el choque entre el creador y el objeto que él crea. João Cabral reitera algunas concepciones ya estampadas en *O engenheiro* (1945) y en la "Fábula de Anfion" (1947): poesía como fuerza indomable, que sólo se cristaliza plenamente cuando se encuentra "extinta" en el reposo mineral de la hoja impresa. Así, "embalsamar" y "momificar" son las condiciones para que, libre del poeta, el poema efectivamente nazca. En sucesivas operaciones de distanciamiento de una corriente original (esbozo, construcción, versión final), la poesía culmina en el "cuerpo extraño" del libro, ya liberada del cuerpo-matriz del creador.

A escola das facas obedece a los numerosos modelos rítmicos y estróficos de João Cabral: rimas asonantes en versos pares; estrofas de cuatro versos. Si, por un lado, la cuadra² pierde la predominancia numérica *absoluta* (estando presente en veinte poemas), no deja, por otro, de comandar textos con una organización estrófica diversa: en ellos, los cuatro versos (y los múltiplos de cuatro) tienden a concluir unidades autónomas de sentido (marcadas por el punto y por el punto y coma), en un modo indirecto de "encuadrar" el texto.

Analizado el conjunto, el libro revela trazos de continuidad y de renovación en la poesía cabralina. Continuidad, conforme ya señalamos, por la manutención de un esqueleto formal proveniente de muchas experiencias pasadas; por la recurrencia temática de Pernambuco y sus *topoi*: el río, el cañaveral, el sertón. Resaltemos, sin embargo, que el aspecto temático, en sí, es criterio insuficiente para dar cuenta del grado de innovación que una obra pueda tener: ejemplo de eso fue *Museu de tudo*, donde a una diversificación de temas no correspondió una estratificación en el modo de trabajarlos. No es ese el caso de *A escola das facas*. El poeta logra crear en el texto una perspectiva hasta entonces prácticamente inexistente: la del propio sujeto lírico en tanto ser histórico. Por primera vez de forma sistemática, el "yo" se confiere un lugar explícito

en el cuerpo del poema. De sujeto camuflado bajo la 3ra. persona gramatical (el poeta se contaba por lo que veía fuera de sí), João Cabral pasa a incluir el personaje de sí mismo junto a la materia que cuenta. Lo que era antes sólo mirar gana materialidad y se agrega a la serie de objetos pasibles de ser poetizados. Casi el 50% de los textos traen las marcas de la 1ra. persona, y el libro, reveladoramente, se abre con "Menino de engenho" y se cierra con "Autocrítica": permea las dos puntas de la llamada condición histórica del sujeto, limitada prospectiva ("Menino de engenho") y retrospectivamente. Pero las puntas no se excluyen: si ellas son dos, es uno el hilo que las une. Así, en el primer poema, si el niño es prospectivo, es retrospectiva la voz que lo recrea:

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, un dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina
(1980: 9).

La carga memorialística del texto ya se preanuncia en su título homónimo a la obra de Lins do Rego. Pero se trata de un memorialismo que concede al objeto el papel destacado en el palco de la escritura: para saber del niño, es necesario saber del ángulo agudo en la segadora de la caña de azúcar. Como señalamos, esa estrategia de encubrimiento del sujeto en un objeto que especularmente lo devela es una constante en la

poesía cabralina. Movimiento dialéctico: la cicatriz que el objeto habría dejado en el poeta es también la *marca* que el poeta imprime en él para su caracterización; “un darse mutuo”, una resonancia de agresividad y contundencia que sujeto y objeto comparten, verso sólo lamina, caña sólo filo.

En João Cabral, el componente anecdótico no se agota en inventario de lo circunstancial: no se registra sólo un incidente biográfico, ya que el evento cede lugar a la indagación ética de su sentido. Pero tales indagaciones, como vimos, están estrechamente vinculadas a la percepción de formas: de ahí hacen converger lo ético y lo estético, de tal modo que ambos niveles se implican recíprocamente. En esa convergencia, el tratamiento autobiográfico en el libro acaba traducándose por una biografía de lenguaje, con “poemas de iniciación” en varias instancias de producción discursivas. En “Autobiografia de um só dia”,

Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue)
de chácara entre marés, mangues
(1980: 57).

ya se diseña una relación disonante entre el gesto del recién nacido y el espacio religioso de la familia (blasfemia/cuarto-dos-santos), a el mismo tiempo que se revela otro par de incompatibilidades (chácara³/mangue⁴). El discurso del poeta escapará de los dos signos de “pureza” (lírios y chácara), privilegiando tanto la topología “sucia” de los mangles como una forma “impura” de expresarla. Pero las marcas de su origen (“Parido no quarto-dos-santos”) dan indicios de una expectativa de lenguaje antagónica a aquella que el poeta desarrolló. Por ello,

es importante acompañar la circulación discursiva de la institución familiar, para ver a partir de qué impases la dicción cabralina se alimentó. Es en esa dirección, finalmente metalingüística, y no como evocación sentimental del pasado, que entendemos la problematización de la familia en João Cabral de Melo Neto.

Su ascendencia familiar más lejana es evocada en tres textos consecutivos: "O engenho Moreno", "Antonio de Moraes Silva" y "Fotografia do engenho Timbó". El primero habla del cierre afectivo de un espacio frente a un ocupante intruso,

Essa casa que hospedou,
quando veio, o Imperador,
sem saber, com sua frieza
disse nossa indiferença
(1980: 16).

lo que significa la inversión de la indisponibilidad del poeta para con el espacio-lírico en que nació: en cuanto le fue posible a la casa rechazar al Emperador, le fue posible a João Cabral rechazar la casa.

El segundo poema contrapone el desgaste físico de la materia a su rescate en el orden de la cultura,

Nada sobra dos engenhos
que teve esse quarto avô
e é até difícil saber,
dos que tinha, ele habitou.

.....
o que foi, de tanta terra,
o que hoje em dia sobrou,
o que a moenda do tempo
ainda não mastigou?:
O léxico em mel-de-engenho
que ao português integrou,

o pão alegre da cachaça
que de certo destilou,
a sintaxe canavial,
a prosódia de calor
(1980: 17).

por cuanto los signos del orden cultural (léxico, sintaxis, prosodia), se hacen cercar por imágenes con elementos extraídos de la referencia al paisaje natural (miel, caña, calor). Es ese uno de los trazos de la poética de João Cabral: el control de una vertiente abstracta del lenguaje a través de su continua "traducción" por signos de lo concreto.

En "Fotografia do engenho Timbó", la noción de incompatibilidad espacial (que, como estamos verificando, es una de las bases del discurso familiar del poeta) adquiere nuevo matiz; ahora, se trata del conflicto de un espacio consigo mismo y no del enfrentamiento de dos áreas hostiles:

Casas-grandes quase senzalas,
como a desse Engenho Timbó
que tenho na minha parede
(casa onde nasceu uma avó).

.....
a Casa-grande é menos grande
do que a estrebaria e a senzala,
do que a moita morta do engenho,
de que só resta a ruína rasa.
O que de Casa-grande havia
nesse Timbó de um Souza-Leão?
Entre urinóis, escarradeiras,
um murcho, imperial, brasão
(1980: 19).

Se establece una discrepancia entre la forma (inferior a la de la "senzala"⁵) y la función ("Casa-grande"⁶). Ese equívoco semiológico, que consiste en atribuir un significado a un

significante que parece no admitirlo, sería posiblemente resuelto por el ennoblecimiento emanado del símbolo imperial. Pero la relación de contigüidad acaba por vaciarlo (es blasón marchito), repitiéndose, internamente en la Casa, la misma hiposemia por vecindad que se configura en el lado externo ("estrebaria", "senzala", "moita morta"⁸, "ruína rasa").

Si transponemos y avivamos el vínculo *senzala-Casa-grande* al período de la infancia del poeta, encontraremos el binomio trabajador-patrón. Dato interesante: los empleados de la familia, aparentemente, huyen de la condición severa tan enfatizada en el trabajador-tipo de la tierra nordestina. Habitan un mundo donde la entrega al imaginario no es castigada, abriéndose, así, a la implícita connivencia del poeta. En "Horácio", la ruptura con el orden pragmático es propiciado por la bebida; en "Cento-e-Sete", por el delirio místico; en "A imaginação do pouco", por la capacidad fabuladora:

Siá Floripes veio do Poço
para Pacoval, Dois Irmãos,
para seguir contando histórias
de dormir, a mim, meu irmão
(1980: 90).

Como aspecto recurrente en los tres poemas arriba referidos, notamos que, en la imposibilidad de negar o disolver la verticalidad jerárquica entre señor y empleado, el poeta la atenúa de dos maneras: sea, como señalamos, por la ausencia de referencia al carácter eventualmente opresivo de la relación (de los tres personajes, apenas Siá Floripes es retratada "en el trabajo"); sea por su propia disolución en la horizontalidad de la clase social a la que pertenece. Instalado en el espacio del "señor", el poeta nunca dice "yo" sin respaldarse en el "nosotros". En "Horácio": "Quando nós, de meninos, /vivemos a doença/ de criar passarinhos" (1980:10). En "Cento-e-sete":

Antes, estivador no porto,
sua matrícula, "cento-e-sete",
dispensava-o, e *nos* dispensava,
de dar seu nome, ou de o saber-se (1980:
33. Subrayado nuestro).

En "A imaginação do pouco", la presencia del hermano (componente del "nosotros") se agota en la primera estrofa. Más que la fraternidad sanguínea, importa la confraternidad discursiva. El escuchar del sujeto lírico no es sinónimo de pasividad, sino de articulación potencial con el habla del otro:

Para compor-me o céu dos contos
no começo o vi como igreja;
coisas caídas no contar
fazem-me ver é a bagaceira.

Marianne Moore a admiraria.
Pois se seus jardins eram vagos,
eram altos: o céu rasteiro
era o meu, parco imaginário

(1980: 91).

Lo imperativo de la tangibilidad ("igreja"⁹; "bagaceira"¹⁰) experimentado por el niño, es su respuesta, su traducción a la etérea imponderabilidad evocada por el discurso de Floripes: son de ella las palabras, pero es del niño la opción de dirigir las a la esfera de lo concreto. Él comprime contra la tierra lo que de ella parece disiparse: de ahí la aparente autocrítica contenida en "céu rasteiro"¹¹ y "parco imaginário", aparente en la medida en que la concretización de lo abstracto fue un proceso asumido por la poesía del "yo" adulto, en la medida en que, si el pretérito perfecto de "ver" es atribuido al niño, el presente de indicativo de "hacer" hace al adulto, aún ahora, cómplice de aquella visión.

Es también el niño quien escucha y conduce el habla del poeta en "Tio e sobrinho". No existe el desnivel social (no problematizado) del grupo anterior, pero permanece la asimetría de la relación discursiva, cuyo comando pertenece invariablemente al ser más viejo. Si el niño habla poco, puede, sin embargo, *oír* de igual para igual:

Onde a Mata bem penteada
do trópico açucareiro,
o tio-afim, mais a fim
que outros de sangue e de texto,
dava ao sobrinho menino
atenção que a um homen velho
(1980: 45).

El aprendizaje del niño implica *traicionar la tradición*; no importa si había otras hipótesis "de sangre y de texto" ya preparadas para que el niño las recorriese. En rigor, la disensión se iniciará en el propio acto del nacimiento, como se lee en "Autobiografía de um só dia":

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.
.....
Porém em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela Corte
(1980: 56-57).

Sustituir el ritual pasa por la reescritura de su discurso, por la corrosión de las certezas y previsibilidades en que él, el ritual, se funda y con lo que se quiere perpetuar. De allí, en "Tio e sobrinho", la composición de un nuevo orden genealógico y textual por la elección de un ser menos "afín", lo que, en la perspectiva de la tutela familiar, denuncia el corte en la Corte.

Los seis segmentos del poema atan la historia (segmento 1), la literatura popular (2) y la geografía (3) a un escucha que absorbe tanto lo anecdótico,

[O sobrinho]
lembra ainda o que ele contou
de um defunto cachaceiro
que levavam numa rede
ao cemitério padroeiro:
acordou gritando: "Água!"
e fez derramar-se o enterrro
(1980: 46).

como los estilos (de ser/de contar) de quien detenta el discurso:

Certo, a lixa de Sertão
do que faz, em pedra e seco,
muito apreendeu desse tio
do Ceará mais sertanejo
(1980: 47).

La asimilación del estilo "le dando o Sertão, sedu osso deu-lhe o gosto do esqueleto" (1980:48). De la anécdota (como en "Menino de engenho") se destaca el momento en que una forma de organización verbal de la realidad gana existencia y consistencia. No es otra la dirección de "Prosa da maré na Jaqueira", donde, la función pedagógica no es ejercida por un ser humano, sino por la marea personificada. Pocos poemas, en toda la obra del poeta, serán tan confesadamente "de aprendizaje" como ese. Sus ocho partes no sólo registran la interiorización de una experiencia sensible, sino también expresan la marea con la misma lección de comedimiento que ella enseña al niño:

Maré do Capibaribe,
já tens de maré o estilo;
já não saltas, cabra agreste,
andas plano e comedido:
(1980: 63).

El andar “plano y comedido” del texto se extiende por 24 estrofas de 4 versos en redondilla mayor, invariablemente rimados en los versos pares. La primera parte del poema es la única que hace confluir la marea y el espacio doméstico de João Cabral:

Maré do Capibaribe
em frente de quem nasci,
a cem metros do combate
da foz do Parnamirim.

Na história, lia de un rio
onde muito em Pernambuco,
sem saber que o rio em frente
era o próprio-quase-tudo.

Como o mar chega à Jaqueira,
e chega mais longe, até,
no dialeto da família
te chamava de “a maré”
(1980: 62).

En la primera estrofa, al “nacimiento” textual de la marea responde, en el verso 2, el nacimiento del poeta; ese deseo de contigüidad es, en el verso 3, amenazado por el distanciamiento espacial del origen de ambos (“a cem metros do combate”, con otro signo bélico, “combate” tributado al agua). Parcialmente distanciados en el espacio, el niño y la marea también lo serán en el tiempo: la segunda estrofa contrasta el saber de la historia unida a la ignorancia de la historia vivida (“sem saber que o rio em frente”): ambas hablan del Capibaribe; el poeta, sin embargo, les atribuía cursos paralelos, impidiendo que la Historia desembocase en la historia. Con la tercera estrofa, se da, al final, la plena incorporación del objeto marea y de la palabra que lo indica: “no dialeto da família/ te chamava de *a maré*”. La intimidad con el objeto, ahora doblemente “familiar”, es avalada por una especie de “diccionario doméstico”: si el poeta permane-

ce fiel al léxico de la familia, buscará, todavía, la manera de separarse de esa primera y confesada herencia. El *texto* familiar no tiene voz; de él, apenas una *palabra* (marea) no naufragó en el flujo del Capibaribe y de la existencia.

Un punto común hermana las partes restantes: el énfasis en la marea en cuanto objeto pasible de aprehensión sensorial; de allí surgen las lecciones de la manera señalada por el poeta. En el segundo segmento, la contención y la parsimonia del (dis)curso:

Teu rio, quase barbante,
a areia não o bebe mais:
é a maré que o bebe agora
(não é muito o que lhe dás)
(1980: 63).

En el tercero, la valorización de la materialidad con que el lenguaje es formado:

Muita coisa discorria(s),
cosas de nada ou pobreza,
pelo *celulóide* opaco
que em sessão contínua levas
(1980: 64. Subrayado nuestro).

Ya en *O rio* (1968), hay una imagen semejante: “de tarde olhava o rio/como se filme de cinema” (1968:295). Ahora, se especifica que se trata de una película *no-transparente*; la opacidad del rio-celulóide transformó en espectáculo la propia consistencia del líquido; la película proyecta la forma y el ritmo con que es hecha. Más allá de sí mismo, ella sólo deja ver, en lo máximo, los elementos de lo mínimo, material o social (“coisas de nada ou pobreza”).

El cuarto segmento reitera el tópico anterior: la espesa materialidad del río (“o discurso de tua água/sem estrelas, rio

cego)", y su convivencia con el orden socialmente rechazado ("água de lama e dingente") (1968:65). A ese río, que se niega a ser portador de lo convencionalmente bello ("tua água sem azuis") (1968:65), el poeta atribuye la pedagogía de la negatividad: "Não sei se foi para sim/ou para não teu colégio" (1968:65), maestro no interesado en propagar relaciones armónicas con lo real. Y la asimilación crítica del concepto de rechazo se estampa con nitidez en el quinto segmento: si el río refuta ciertas versiones apaciguadoras de lo real, el modo más productivo de incorporar esa postura es permitirse el rechazo, incluso parcial, de los valores que el propio río hace circular. La lección "negativa" del río es ejemplar en la medida en que, enseñando el rechazo, admite que el aprendizaje del "no", hable de dos filos, se vuelve contra quien lo incentivó:

Maré do Capibaribe,
mestre monótono e mudo,
que ensinaste ao antipoeta
(além de à música ser surdo?).

.....
Nada de métrica larga,
gilbertiana, de teu ritmo;
nem lhe ensinaste a dicção
do verso Cardozo e liso
(1968: 66. Subrayado nuestro).

La posibilidad de captar plásticamente el tiempo es la lección del sexto y del séptimo segmento: así, la noción de tiempo adquiere *forma* palpable y visible. Hay una escala decreciente de impregnación del movimiento en la materia, hasta conseguir el (literal) "punto muerto":

O tempo se vai freando
(lago que a brisa arrepie)
o rolo de água maciça
que enche e esvazia o Recife,
até frear, todo espaço

(lago sem brisa no rosto),
frear de todo, água morta,
paralítica, de poço.
(1968: 67).

La aprehensión del tiempo se expresa, pues, de manera paradójica: es posible cuando deja de existir. Convertido en “todo espacio”, el tiempo se permite sentir; pero esa espacialidad máxima reposa exactamente en la *ausencia de dinamismo*, toda vez que se vincula a la materia inerte (“água morta”). La velocidad del tiempo impide su captura en el cuerpo de las múltiples materias vivas en que él, vertiginoso, apenas roza (cf. “Num bar da Calle Sierpes, Sevilha”); luego, su fijación sólo es viable cuando el tiempo se asimila totalmente a la noción de espacio, y con ella se confunde:

Em se mostrar como espaço
ou mostrar que o espaço tem
o tempo dentro de si,
que eles são dois e ninguém?
(1968: 68).

El último segmento del texto concentra elementos diseminados en estrofas anteriores: el vínculo entre el río y la infancia del poeta, el paso pesado y pausado del Capibaribe, la marcha del líquido asociada al flujo temporal:

Maré do Capibaribe
na Jaqueira, onde menino,
cresci vendo-te arrastar
o passo doente e bovino.
.....
dos quandos no cais em ruína
seguia teu passar denso,
veio-me o vício de ouvir
e sentir passar-me o tempo
(1968: 69).

A pesar de toda la empatía establecida entre el Capibaribe y su espectador, los últimos cuatro versos del poema no dejan de señalar que la identificación sólo ocurre porque apunta a seres heterogéneos. El registro de la *diferencia* entre uno y otro, niño y río, impide que el recorrido de ambos sea visto como algo común: trayectorias solidarias, pero solitarias. El poeta no se confunde con su objeto-interlocutor: si las “prosas” se dirigen a la *marea*, João Cabral, no obstante, está en la *Jaqueira*; asiste, sin participar, a la película-río; percibe el “pasar denso” instalado en el *muelle*. ¿Qué mejor homenaje brindar a ese profesor de “paso doliente y bovino” sino la modulación de la retórica celebratoria por el compás discreto y *sin azules* que el alumno aprendió en sus aguas?

También “Descoberta da literatura” pertenece a la serie que denominamos “poemas de iniciación”, aunque, ahora, la práctica y la dimensión comunitaria del texto forman el punto de confrontación entre el sujeto y la instancia familiar. El poeta relata su contacto con la literatura de cordel, y señala el contraste entre la socialización de la palabra (por él ejecutada) y la indignación doméstica con la ciencia de tal práctica. El discurso es, ante todo, el ejercicio de una *consciencia de lugar*, cuando la “Casa-grande” se dirige a la “senzala”, su habla se escuda en un muro intraspasable hacia el lado subalterno. La confianza en que los dos lenguajes “no se mezclan” es el indicador más seguro de que las cosas “están en sus lugares”, y de allí no deben ser removidas; cualquier dislocamiento sería sospechoso. Pero el habla de João Cabral, al descentrarse de la tutela familiar, no llega a colocarse exactamente en el espacio del Otro social, a pesar de fusionarse con los rituales que lo componen. Sino, veamos:

No dia-a-dia do engenho
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.

E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.

.....
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante

.....
receava que confundissem
o de perto com o distante,

.....
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
(1968: 74-75).

Como ya constatamos en otros textos, la convivencia del poeta con el universo de los trabajadores se da a través de la supresión del carácter *pragmático* de la labor: irrumpe un “secreto” en el “día-a-día”; si una elipse rodea la norma y el sudor de ese “día-a-día”, el “secreto” es develado: se trata de la acogida del imaginario (un nuevo romance), que no se armoniza (conspiradores) con el orden cotidiano. Pero, como ya dijimos, el desgarramiento de un espacio social (de dominio) no es condición suficiente para la total integración en otro espacio (dominado). Observemos que la palabra del poeta es “especial”, pues a ella cabe *explicar* el folleto: persiste la asimetría en un territorio que aún mantiene las cosas, incluso las mágicas, “en su lugar” (“receava que *confundissem* / o de perto com o distante”). Contigua al trabajador-esclavo del campo, la palabra de João Cabral, no queriendo ser la de la dominación, pero no pudiendo dejar de serlo, acaba por reducirse a “puro alto-parlante”, porta-voz de un discurso que no es el suyo. Palabra, por lo tanto, doblemente dislocada: las marcas de la Casa-grande y la empatía con los trabajadores-esclavos harán precaria la permanencia del poeta en cualquiera de los dos espacios.

Lejos de encubrir el impase, João Cabral permite que aflore en la propia organización del texto: se vale de un metro popular, típico del cordel (redondilla mayor), pero esquiva el tradicional corte en la 3ra. sílaba, y trabaja con una rima “difícil” (-ante) en términos de contingente vocabulario.

La relación Casa-grande, estampada en los diez versos finales, surge entre paréntesis, señal tipográfica que refuerza el aislamiento de ambos espacios. El incidente tiene una lectura familiar bien diversa:

(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito y de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de corumba, no caçange
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes)
(1968: 75).

Se recriminan tanto el lenguaje ajeno (cf. cuatro últimos versos) como el lector “errado” (“um filho-engenho”) de aquella literatura. El texto no revela si los señores lograron impedir la continuación de esa práctica de descentramiento llevada a cabo por el niño; de cualquier modo, la refutación frente a una situación que llevó a la interdicción de un discurso, fue la creación de otro texto alimentado en la propia prohibición: “Descoberta da literatura”. La censura a la Casa-grande añadió otras significaciones al título del poema: el *descubrimiento* del cordel, para João Cabral, implicó el peligro de una literatura *descubierta* socialmente, es decir, sin “cobertura” familiar para su práctica; ese ejercicio sin protección posibilitó, por vía de la delación, que ella fuese *descubierta* y castigada por la Casa-grande.

La problematización del par familia/discurso constituye el dato más seductor de *A escola das facas*. Pero, al lado de ese aspecto (y, a veces, dentro de él), prosiguen reflexiones provenientes de libros anteriores, concernientes a las categorías de la temporalidad y de lo femenino, ambas detonadas a partir de elementos del paisaje pernambucano.

“O teatro Santa Isabel do Recife” y “Forte de Orange, Itamaracá” indagan sobre la permanencia de la materia, y ofrecen respuestas diversas: positiva en el primer texto, negativa en el segundo. Ahora bien, como la percepción se basa en un cotejo, de al menos, dos objetos, la contradicción de las respuestas se explica si relacionamos el teatro y el fuerte a sus respectivos “pares” de contraste. En Santa Isabel, personificado en el poema, la confrontación se da entre su “adentro” (la música y la oratoria que ella abriga) y su “afuera” (la forma arquitectónica):

em vez das redes que lá dentro,
te envolvem, dissolvem, se vão,
fica o meu mudo perfil lúcido,
cristal oposto ao fumo e ao vão
(1968: 53).

La ostentación concreta del arte espacial se sobrepone a la fugacidad de las artes temporales de que Santa Isabel, literalmente, es palco. La transcripción imagística del fluir del tiempo se apoya en signos (red, humo) que comparten la noción de fragilidad e inconsistencia, hilo que no se enreda en materia sólida y compacta, en “cristal”.

Ya en “Forte de Orange, Itamaracá”, el ideal de persistencia es cuidado en la esencia de la propia materia sólida. Es en la convivencia de las formas minerales (antes, en João Cabral, casi siempre eximidos del circuito del desgaste) que el poeta vislumbra las marcas de la corrosión. Para ser fieles al

traspaso cronológico de lo que el texto trata, podemos dividirlo en tres “estadios”, de la exuberancia a la decadencia del metal. El primero:

A pedra bruta da guerra,
seu grão granítico, hirsuto,
foi toda sitiada por
erva-de-passarinho, musgo.
Junto da pedra que o tempo
rói, pingando como um pulso,
inroído, o metal canhão
parece eterno, absoluto
(1968: 20).

Dentro de la óptica de guerra que el texto propone, la rendición al tiempo se traduce a través de la ocupación en el espacio, y compete al musgo el papel de punta-de-lanza de la agresión. Al evocar el roer del tiempo, “pingando como um pulso”, João Cabral nuevamente abre su compás dialéctico, envolviendo dentro y fuera: la cicatriz (lo roído) es externa, pero su agente (el pulso) es interno. El segundo estadio reitera la inexorabilidad de ese movimiento interno/externo:

Porém o pingar do tempo
pontual, penetra tudo;
se seu pulso não se sente,
bate sempre, e pontiagudo,
e a guerrilha vegetal
no seu infiltrar-se mudo,
conta com o tempo, suas gotas
contra o ferro inútil, viúvo
(1968: 20).

Señalemos que la derrota de la materia más dura, la del metal-cañon, es expresada, imagísticamente, por la actuación de la materia “frágil” y microscópica: “gotas/ contra o ferro inútil, viúvo”. Es de la rendición final de la dureza (y de la durabilidad) que se ocupa el tercer estadio:

E um dia os canhões de ferro,
sua tesão vã, dedos duros,
se renderão ante o tempo
y seu discurso, ou decurso:
ele fará, com seu pingo
inestancável e surdo,
que se abracem, se penetrem,
se possuam ferro e musgo
(1968: 20).

El consorcio hierro/musgo corresponde a la misma invasión de terreno verificada en el primer estadio, relativa al vegetal y a la piedra. En los dos casos, el objeto supuestamente inalterable se curva frente a un flujo: es en el elemento líquido del río Capibaribe (“Prosas da maré na Jaqueira”) o del salpicar del pulso, que João Cabral recoge la imagen de lo que es continuo.

La otra categoría a la que nos referimos (la de lo femenino) escapa parcialmente al modelo en el que se presentaba: poemas monorítmicos, rima sonante. Decimos “parcialmente” porque “*Olinda revisited*” obedece a ese patrón. Sus 32 versos hexasílabos desarrollan un ideal de aproximación y acercamiento que la arquitectura de la ciudad propicia:

chãos de tijolo, telhas,
rebocos que respiram
anchuras, estreitezas,
.....
quem visita tal casa
não só passeia nela:
geralmente se casa
com ela, ou se amanceba
(1968: 38-39).

Tanto en “*Olinda revisited*” como en “*As frutas de Pernambuco*” y “*A cana-de-açúcar menina*” el poeta no trabaja

con la comparación "mujer": se concentra en otros objetos representantes de lo femenino, categoría más amplia en la que la mujer es uno de los elementos posibles. "As frutas de Pernambuco" y "A cana-de-açúcar menina" en dísticos rimados, exploran dos versiones antagónicas de lo femenino: la del impudor y la del recato. El poema "Jogos frutais" ya tematizó las frutas pernambucanas bajo el prisma del contacto sensual, ávido o cauteloso. El nuevo poema, elidiendo la nominación específica de cada fruta, a todas atribuye un mismo fin, la entrega, disuelta y "disoluta":

Pernámbuco, tão masculino,
que agrediu tudo, de menino,

é capaz das frutas mais fêmeas
e da femeeza mais sedenta.

São ninfomaniacas, quase,
no dissolver-se, no entregar-se,

sem nada guardar-se, de puta
(1968: 40).

João Cabral selecciona un trazo de lo femenino, lo que él denomina *femeza*, y lo aplica a comparaciones ("ninfomaniacas", "puta") que configuran una práctica intensiva de la sexualidad; el opuesto de la versión estampada en "A cana-de-açúcar menina", donde el descubrirse ("sem nada guardar-se") de la fruta cede lugar al ocultamiento de la caña:

A cana-de-açúcar, tão pura,
se recusa, viva, a estar nua:

desde cedo, saias folhudas
milvestem-lhe a perna andaluza.

É tão andaluza en si mesma
que cresce promíscua e honesta:

cresce en noviça, sem carinhos,
sem flores, cantos, passarinhos
(1968: 44).

Registremos la defensa ética (andaluza *honest*) a la sensualidad encubierta (“*saias folhudas*”) y reprimida (“*sem carinhos*”), contrapuesto a la crítica al erotismo que no guarda límites de entrega: “de puta”. Esa concepción moralista de deseo transcurre, tal vez, del régimen de las categorías polarizadas (lo lascivo *versus* lo casto). En ambos textos, la insistencia en la marca (positiva o negativa) despoja de complejidad lo femenino, asiéndolo, así, propicio a un rito sumario del juzgar.

En varios poemas la caña es plantada en el suelo simbólico de la contención erótica. En la última estrofa de “O fogo no canavial”,

(O inferno foi fogo de vista,
ou de palha, queimou as saias:
deixou nua a perna de cana,
despiu-a, mas sem deflorá-la)
(1968: 31).

en los dísticos finales “A cana e o século dezoito”,

mas guardam a elegância pessoal,
postura e compostura formal;
muito embora exposta à devassada
luz sem pudor, sem muros, de várzea
(1980: 70).

Y en “A Carlos Pena Filho” (“con medo de que a dispam, se enluta/ (mas a foice logo a desnuda) ...”) (1968:55), hay una especie de proximidad de un universo de sexualidad, simultá-

neamente, una postura (o compostura) de defensa frente a ese mismo universo: rechazo de un erotismo que ella misma (“expuesta”) libera y prohíbe.

En la poesía cabralina, la caña responde al accionamiento imagístico de espacios dispares. En “Jogos frutais”, la caña fue definida como *pura linha* (1968:180): línea que, en lo imaginario, puede ser extendida a todos los lugares, prestándose a una notable pluralidad de significaciones. Acabamos de verla como femenina; es masculina en “Tio e sobrinho”. Es vegetal (“A cana dos outros”), mineral (“A cana de açúcar de agora”) y animal (“Pernambucano em Málaga”). *A escola das facas* explora ese largo manantial metafórico de caña (y del cañaveral) en 13 de sus 44 poemas; en algunos de ellos, como en “Menino de engenho”, la caña ocupa el centro irradiador de la visión poética y existencial del sujeto.

Un punto común desprendido de varias versiones en las que la caña se ofrece es su capacidad de ofertarse en modelo de lenguaje. Las “puras líneas”, unidas, componen una frase sin melodía (“A voz do canavial”):

Voz sem saliva da cigarra,
do papel seco que se amassa,

de quando se dobra o jornal:
assim canta o canavial,

ao vento que por suas folhas,
de navalha a navalha, soa,
vento que o dia e a noite toda
o folheia, e nele se esfolia
(1968: 13).

El andaje binario de las estrofas se acompaña de un tratamiento binario de la imagen: los signos repercuten en otro (segundo) segmento: “sem saliva” y “seco” se corresponden;

igualmente “jornal”/“folhear” y “navalha”/“esfolar”. “Canavial” es la palabra localizada exactamente en la mitad del cuerpo gráfico del poema: isomórficamente, todo conduce al “centro”, y todo parte de él: el sonido que no entorpece y que, “de navalha a navalha, soa”. Ese discurso elaborado en la sustitución de lo melódico por lo agresivamente metálico reaparece en “A escola das facas”:

O coqueiro e a cana lhe ensinam, [ao alíseo]
sem pedra-mó, mas faca a faca,
como voar o Agreste e o Sertão:
mão cortante e desembainhada
(1968: 35).

Caña y cocotero, unidos en el juego del viento, revelan, cuando se confrotan, linajes antinómicos del habla, patentes en el texto que João Cabral, de forma casi didáctica (para subrayar la oposición), tituló “A voz do coqueiral”:

O coqueiral tem seu idioma:
não o de lâmina, é voz redonda:
.....
cujo sotaque é o da sua fala,
côncava, curva, abaulada
(1968: 32).

También construido en dísticos, el poema se inicia por explícita alusión (y negación) al sonido-cañaverl: “não o de lâmina”. Sin embargo, el modo por el que las dos voces se exponen es el mismo: un régimen imagístico sinestésico, con desdoblamiento táctiles de efectos acústicos (voz del cañaverl: el machucar del papel, el doblar del periódico; voz de cocotero: *concavo, curvo, abaulado*). Y, al definir lo que es la *duración* (habla) a través de la plasticidad, João Cabral utiliza en otro terreno (el de discurso) el mismo proceso de espacilización del tiempo ya detectado en poemas anteriores.

El cañaveral tiende a ser caracterizado por la economía retórica de su expresión, “a eloçução horizontal de seu verso” (cf. el poema “O mar e o canavial”): correspondiéndose el sonido-lámina y el despojamiento de la línea recta, lo auditivo y lo visual representan perspectivas diversas de un mismo estilo. Así, “A cana e o século dezoito” puede ser leído como la presentación material de una página cuya partitura ya nos fuera ejecutada en “A voz do canavial”:

A cana-de-açúcar, tão mais velha
que o século dezoito, é que o expressa.

A cana é pura enciclopedista,
no geométrico, no ser-de-dia,
.....
de certa esbelteza linear,
porte incapaz de se desleixar
(1968: 32).

La Historia (del siglo dieciocho) es aquí inferida (como la caña) por la forma de un discurso: “geométrico”, “de cierta esbelteza linear”. En ambas, un mismo texto de clareza y claridad, “no ser-de-dia”, se deja leer.

En “Moenda de usina”, el poeta, de modo cab(r)al, equipara la línea de la caña a la línea del verso. Acompañar el trayecto de la caña a la molienda es seguir la ruta de la deconstrucción de un poema:

Clássica, a cana se renega
ante a moenda (morte) da usina:
nela, antes esbelta, linear,
chega despenteada e sem rima
(1968: 71).

Se repite el léxico del texto anterior (“esbelteza linear”) para promover su subversión (“despenteada”). La violencia

contra la caña (contra el estilo/escritura de la caña) promueve el contraste entre el orden antiguo y su gradual transformación en desorden:

(Jogada às moendas dos banguês,
onde em feixes de estrofes ia,
não protestava contra a morte
nem contra o que a morte seria).
Na usina ela cai de guindastes,
anárquica, sem simetria:
e até que as navalhas da moenda
quebrando-a, afinal, a paginam,
a cana é trovoada, troveja,
perde a elegância, a antiga linha
(1968: 71).

El lenguaje de la caña se desarticula cuando, incorporada a otro texto, el del ingenio, (instancia de agresión a una forma literalmente *arrancada* de su historia), es “paginada” a un espacio impuesto por la fuerza:

Nas moendas derradeiras tomba
já mutilada, em ordem uníca:
não é mais a cana multidão
que ao tombar é povo y não fila;
ao matadouro final chega
em pelotão qu se fuzila
(1968: 71-72).

Como se ve, la producción de un lenguaje, y su eventual silenciarse (cf. “Descoberta da literatura”), pasaron por la problematización del nivel social que el texto, en tanto forma, es capaz de repercutir. No es esto, sin embargo, pretexto para inferirse que el poeta propone una visión empobrecedoramente formalista de la Historia. La *forma* tematizada ya es *contenido*; ¿sería formalismo demostrar con qué asimetrías, grietas y rupturas la Historia se escribe o se deja leer en la relación entre esos dos términos?

El libro termina con dos poemas de regreso: “De volta ao cabo de Santo Agostinho” y “Autocrítica”. En el primero, hay la conciencia de que, si el viaje condujo al mismo lugar, el lugar ya no es el mismo, Historia como sinónimo de alteridad, de transformación del objeto dialécticamente vinculado al cambio de percepción de quien lo ve:

Sem a luz não se explicaria
um Pernambuco que existia,

e seja a mesma luz, sem quebra,
hoje é uma luz que não desperta
(1968: 92).

“Autocrítica” se reporta a la doble marca de la poesía cabralina en términos de la carta topográfica de su producción discursiva.

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha
(1968: 93).

La vacuna es el vehículo, tanto en el primero (“Menino de engenho”) como en el último texto de la obra, que metafóricamente designa la incorporación de una *poesía de lo menos* (contra el “hablar rico”). Deflagrada en la opción por el espacio del despojamiento, la poesía de João Cabral de Melo Neto “nunca esquece/o arco de que foi flecha” (“Descrição de Pernambuco como un trampolim”). Y no olvida porque, en su vuelo, la flecha carga dentro de sí, como una vacuna, el arco que la impulsó.

NOTAS

- 1 Antonio Carlos Secchin es Doctor en Letras y Profesor Titular de la Cátedra de Literatura Brasileña en la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Editor durante varios años de la Revista *Poesia Sempre* de la Fundación Biblioteca Nacional. Profesor Invitado del GILBRA. Ha publicado una decena de libros en las áreas de poesía, ficción y de ensayo. El presente artículo pertenece a su libro *João Cabral: A Poesia do Menos* (1999).
- 2 Estrofa de cuatro versos. (N. de la T.)
- 3 Pequeña propiedad campestre, generalmente, cerca de la ciudad. (N. de la T.)
- 4 Mangle. (N. de la T.)
- 5 Conjunto de casas o alojamiento que se destinaba a los esclavos de una hacienda. (N. de la T.)
- 6 Existió en los tiempos de la colonia y era la casa destinada a los señores dueños de ingenios de azúcar o de haciendas. (N. de la T.)
- 7 Caballeriza. (N. de la T.)
- 8 Matorral marchito. (N. de la T.)
- 9 Iglesia. (N. de la T.)
- 10 Lugar donde se junta el bagazo de la caña. (N. de la T.)
- 11 Cielo rastroero. (N. de la T.)

BIBLIOGRAFÍA.

MELO NETO, João Cabral de

1980 *A escola das facas*. Río de Janeiro: José Olympo.

1968 *Poesias Completas*. Río de Janeiro: Sapiá.