

## João Cabral de Melo Neto y la danza flamenca

Nicolás Extremera Tapia

Universidad de Granada

nicolasextremeratapia@gmail.com

Fecha de recepción del artículo: 7-04-2014

Fecha de aceptación del artículo: 10-04-2014

### Resumen

Tras establecer en trabajos anteriores la profunda relación de Cabral con los poetas de la Generación del 27, he venido estudiando la relación del brasileño con la temática característica de esta generación en estudios consagrados a temas específicos: el cancionero y el romancero, la poesía taurina, el cante flamenco, que han visto la luz en sucesivas publicaciones. El presente trabajo versa sobre el baile flamenco y ocupa un lugar destacado en la temática española de Cabral, ya que el arte visual es uno de sus polos de atención. Pintura y baile flamenco establecen un diálogo que se puede encontrar a lo largo de toda su producción poética. Mi propósito ha sido establecer la relación de las imágenes derivadas del baile con la poética general de Cabral de Melo Neto.

**Palabras clave:** João Cabral de Melo Neto – Generación del 27–poesía brasileña – flamenco

### Abstract

Having established the profound relation between Cabral and the poets of the Generation of 27 in previous studies, I began investigating the Brazilian poet's relation to specific themes among the most important for that generation – the *cancionero* and the *romancero*, bullfighting poetry, and flamenco songs – the results of which have appeared in several publications. The current study deals with flamenco dance, an issue of some importance given the role the visual arts play in Cabral's Spanish themes. Painting and flamenco dance participate in a recurrent dialogue throughout his poetic work. My purpose here is to establish the relation between the images derived from dance and Cabral de Melo Neto's general poetics.

**Keywords:** João Cabral de Melo Neto – Generation of 27 – Brazilian poetry – flamenco

La pintura es lo primero que menciona Cabral de la cultura española; la literatura viene después; luego, cuando visita España, el paisaje (Castilla y Cataluña); los toreros; el cante; el baile; después Andalucía y finalmente y para siempre Sevilla.

Cabral es un poeta cuyo primer verso de su primer poema anuncia "*Meus olhos têm telescópios*". Su segundo poema está significativamente intitulado, *Os Olhos*, para confirmar que la capacidad de mirar es su atributo poético dominante.

A lo largo de su devenir poético iremos observando cómo los telescopios desde los que observa España se convierten en microscopios para observar en sus últimos libros de poemas detalladamente la ciudad de Sevilla y las gentes que la pueblan.

La pintura española aparece ya en su primer libro de poemas *Pedra do Sono* (1943) donde dedica un *Homenagem a Picasso* de 6 versos. El paisaje (Castilla y Cataluña); los toreros, el cante y el baile los conoció Cabral en Cataluña descontextualizados, y habrá que esperar a que visite Andalucía y especialmente Sevilla para que el toreo, el cante y el baile cobren todo su sentido y provoquen en Cabral la dimensión que ocupan en su obra.

Cabral, ya desde antes de su descubrimiento de España, es un poeta de antinomias. Su poesía se articula mediante oposiciones: "muerte/vida", "lleno/vacío", "masculino/femenino", "mineral/vegetal", "música/silencio". Por eso, a partir de su descubrimiento de España destaca la oposición "propio/ajeno". En sus primeros momentos, cuando sólo conoce Cataluña y Castilla, Castilla y Pernambuco se identifican en lo masculino mientras que Cataluña y Castilla expresan una feminidad ambigua de "mujer virago". Más tarde, cuando conoce Andalucía, la oposición se establece ya de modo permanente entre Pernambuco y Andalucía (Bertussi 2009:90). Pernambuco es claramente el elemento masculino y Andalucía expresa la más clara esencia de lo femenino.

Hay dos elementos esenciales en la poética de Cabral. El primero, el objetivismo. El segundo, el vanguardismo, expresado en su atracción por las situaciones extremas.

Así, si de la pintura le interesan a Cabral las imágenes vanguardistas, siendo un pintor español, Picasso, el primero a quien rinde homenaje; de la realidad, le interesan sobre todo las imágenes taurinas, imágenes extremas «fazer no extremo, onde o risco começa», como dice en *Coisas de Cabeceira, Sevilla*.

Pero para entrar en la definición de lo que primero España y luego Andalu cía aportan a nuestro autor, veamos brevemente cuáles son los derroteros de su poesía antes de su contacto con la literatura española. Para ello, previamente, es preciso dar por sentada la siguiente aserción: poesía y reflexión sobre la poesía son dos aspectos que aparecen entrelazados en la obra de João Cabral ya desde *Pedra de Sono*, su primer libro. Se trata de un punto de partida que manifiesta la contradicción entre el misterio que precede a la creación poética y la lucidez necesaria para su expresión en forma de poema.

Desde el principio hay una constante observación de fenómenos-tipo que no son símbolos sino pretexto para un extrañamiento de la realidad desde una multiplicidad de ópticas y de distancias (Zenith 1992:636).

Si *Pedra de Sono* (1942) muestra la peculiaridad de su percepción, *O Engenheiro* (1945) simboliza la construcción de un espacio poético propio. Tanto el título del libro como el del segundo poema *A Paisagem Zero* polarizan ese espacio en la problemática contemporánea de la objetividad cuyos límites más amplios estarían entre el *Nouveau roman* y la estética barthesiana.

Así pues: reflexión sobre la poesía; extrañamiento por la mirada de la realidad desde una multiplicidad de ópticas y de distancias; tendencia a la despersonalización, a la esencialidad, a la negación del subjetivismo y del yo poético; objetividad, son algunos de los elementos que configuran un horizonte más bien austero.

El segundo elemento, el vanguardismo, viene expresado por su atracción por las situaciones extremas. El poeta, como el torero (paradigma de la situación de extremo riesgo), como el cantaor, como la bailaora se sitúan en el extremo del ser “onde o risco começa”

En una entrevista publicada en Sibila el poeta responde:

Uma vez eu estava num baile flamenco, com uma andaluza que era bailarina. Nós estávamos assistindo ao espetáculo, tinha um cantor de Madrid cantando e eu perguntei para ela: “Você gosta desse cantor?”. Ela disse: “Não, no expõe”, não se expõe. Tanto o toureiro como o flamenco, o negócio é fazer no extremo. O sujeito canta no

extremo da voz. Porque você pode cantar flamenco com a voz sem ser no extremo. BA: Assim como o poeta, não é? JC: É. BA: Como a poesia, não é? JC: Como qualquer coisa, não é? BA: É... JC: Corredor de automóvel de Fórmula 1 tem que correr no extremo, não é? Tem que correr no máximo que o automóvel dele dá. Senão, se ele bobear, o outro passa. (Sibila 2009, 13: 90)

El flamenco, junto con la tauromaquia, es considerado por Cabral como la más genuina expresión del espíritu español. Dentro del esquema de comparaciones que Cabral frecuentemente utiliza en su poesía, merecen especial atención las que dedica al poeta, al cantaor, al torero, y a la bailaora.

El torero desafiaba al toro, el cantaor al silencio y la bailaora, como el toro, desafiaba a quien intente predecirla o someterla, y por eso se identifica con el torero. En todos, el factor común de calidad, de autenticidad, es el riesgo.

Por eso tanto el toreo como el cante y como el baile flamencos ocupan un lugar muy destacado en la obra cabralina.

La relación entre toreros y escritores es la más pródiga.

En carta inédita de 1 de agosto de 1947 dirigida a Ruth y Antônio Houaiss, João Cabral organiza para la visita de sus amigos un programa que incluye en primer lugar «corrida de touros e pátios de flamenco e cante jondo», donde aparenta erudición madura sobre el asunto comparando las diferentes plazas de las ciudades españolas como Sevilla, Valencia y Madrid. Es probable que tal interés de Cabral por los toros tenga origen en lecturas anteriores a su presencia en España, como, por ejemplo, en la antología *Los toros en la poesía* que Cossío publicó en Buenos Aires en 1944. Lo cierto es que los toros, y en especial los toreros, ocupan un lugar privilegiado en su poesía de tema español.

De la importancia de esta predilección dan cuenta una serie de sorprendentes paralelismos entre escritores y toreros españoles, que nos pueden ayudar a comprender hasta qué extremo el tema taurino es esencial para Cabral.

En primer lugar, en la obra de João Cabral, el número de toreros, 12, mencionados por sus nombres dentro de los poemas (Manolo González, Pepe Luis, Julio Aparicio, Parrita, Miguel Báez Litri, Antonio Ordóñez, Manuel Rodríguez *Manolete*, *Gallito*, *Juan Belmonte*, Cagancho, Lagartijo y Guerrita) es igual al de escritores españoles mencionados nominativamente dentro de los poemas, pues

también son 12 (Guillén, Berceo, el autor anónimo del Cantar de Mío Cid, Joan Brossa, Eugenio D'Ors, Miguel Hernández, Quevedo, Alberti, Lope, Joaquim Romero Murube, Pedro Salinas y García Lorca). Cabral menciona indirectamente, o fuera de los poemas, ocho poetas más.

En segundo lugar, en la obra de João Cabral es también igual el número de escritores y de toreros con poemas enteramente consagrados a ellos. Cinco poemas son dedicados a cinco poetas: Joan Brossa, Miguel Hernández, *Berceo*, Quevedo, Rafael Alberti. Hay otros cinco enteramente tributados a cinco toreros: *Gallito*, *Juan Belmonte*, *Manolo González*, *Miguel Baez Litri*, *Manolete*.

Por orden de versos dedicados, destaca Manolete con 40 versos, seguido de Juan Belmonte, 24 versos y de Gallito, 20 versos. Sin duda, estos tres toreros atrajeron, preferentemente y en este orden, la atención de los taurófilos de la primera mitad del siglo XX.

Si contemplamos el panorama de la poesía taurina de la Generación del 27, veremos que la gradación que establecen coincide plenamente con la utilizada por João Cabral. En consecuencia, podemos afirmar que nuestro poeta no se limitó a escribir sobre toreros vivos, sino que también participó, a su manera, del proceso de recreación de la mitología taurina, a la cual también se aplicaron los poetas del 27 en España.

Lo fundamental es que el deslumbramiento de Cabral por el tema taurino nos legó un conjunto de poemas que compite perfectamente con lo más selecto de la poesía taurina española, tanto por su extensión cuanto por la calidad. Podemos afirmar que el brasileño marca un punto de referencia en este género tan español y tan del gusto de la Generación del 27, y que merece un lugar destacado en las futuras antologías. La serie de paralelismos señalados entre toreros y poetas en la obra de João Cabral no comienza ni acaba en lo anecdótico, sino que pone de relieve la identificación profunda que establece entre los oficios de torero y de poeta.

Podemos encontrar en la obra de Cabral bastantes poemas de temática musical relacionados con el flamenco; exclusivamente dedicados al cante son los poemas "Diálogo", "A Palo Seco", "El Cante Hondo", "Ainda el Cante Flamenco", "Habitar o Flamenco", "Intimidade do Flamenco". Dedicados a cantaores los poemas "De Bernarda a Fernanda de Utrera"; "A Antonio Mairena", "Cantador de Flamenco"; "Manolo Caracol"; "Niña de los Peines", Son muy

numerosas las menciones a este género musical diseminadas por su obra a través de las cuales es fácil observar que su conocimiento del flamenco iba mucho más allá de lo meramente anecdótico. Cabral hace ostentación en múltiples ocasiones de un conocimiento del género del que se siente particularmente orgulloso.

Así, “Na Despedida de Sevilha”, Cabral se ufana de conocer a fondo los toros y de distinguir los cantes flamencos:

Sei que sabe de tudo, até  
dos estilos de matar touros;  
do flamenco e sua goela extrema,  
de sua alma esfolada, sem couro.  
Sei que bem sabe distinguir  
soleá de uma siguiiriya.  
(Melo Neto 2003: 598)

También menciona y demuestra conocer los cantes y bailes flamencos: tanguillos, fandanguillos, martinets, bulerías, saetas, soleares, alegrías, sevillanas, etc. hasta el extremo de distinguir cantes que el común de los andaluces no diferencia fácilmente.

Cabral enseña al lector a distinguir el flamenco de tono menor, para turistas:

Mas aquela é uma falsa Sevilha  
Aquela em que gente seŕnora  
...  
Dançando só castas sevilhanas  
Que é o até onde chega sua dança.  
(Melo Neto 2003: 670)

y en otro lugar:

Sevilhanas são para as damas,  
Para as niŕnas bien, não têm chama.  
(Melo Neto 2003: 674)

del cante auténtico, del cante jondo:

Não a sensação a-favor-do-pelo; a irritação a contrapelo é o que procuro. Não o entorpecente, mas o estimulante. Ora, o flamenco me dá isso. É como a luz que arde nos olhos de quem estava dormindo no escuro; (Entrevista coletiva – resposta ao pianista Arnaldo Estrela, Zero Hora, Porto Alegre, 19 jan. 1976).

La afirmación anteriormente mencionada de que el cante lo despertaba, siendo importante, no bastaría en modo alguno para explicar una atracción que produjo poemas de la categoría de “*A Palo Seco*”, que viene a ser casi una poética de este arte.

Las constantes poéticas de Cabral, de las cuales quizá la más recurrente es la atracción por lo popular, parecerían en primera intención el camino más adecuado para explicar su atracción por el cante. Ciertamente el cante flamenco es el más popular y también el más tradicional de los cantos españoles, aunque no es menos cierto que en su propia cultura no es difícil encontrar expresiones musicales muy vinculadas a lo popular y tradicional que nunca atrajeron su atención; del mismo modo en la cultura española que conoció tan bien se encuentran expresiones musicales de rancia tradición popular vinculadas al romancero y al cancionero peninsulares.

Habría quien busque en las letras del flamenco la atracción del poeta por el género y será vano su propósito porque el poeta, pese a valorar el componente popular del flamenco, jamás recoge sus temas más frecuentes, casi siempre ligados al amor y en general a asuntos vinculados a un sentimentalismo que eludió sistemáticamente en su obra.

La afición del poeta por el flamenco es tardía en relación con otros aspectos de la cultura española como la pintura y la literatura que se producen con anterioridad a su llegada a España.

Podemos afirmar que, junto con la tauromaquia, el descubrimiento del flamenco se produce en su primera estancia en Barcelona de modo que ambos aparecen por vez primera en *Paisagem com Figuras*. Este libro nos presenta sendas obras maestras dedicadas, a la literatura “*Encontro com um Poeta*”; al toreo: “*Alguns Toureiros*” y al cante: “*Diálogo*”. No podía ser de otro modo, en Brasil le fue posible conocer la literatura y la pintura españolas, pero no así el toreo ni el cante que requerían la presencia física del poeta en España.

Ciertamente la Barcelona de la época era un lugar privilegiado para conocer el mundo de la tauromaquia pues entonces eran muy frecuentes las corridas de toros en esa ciudad que gozaba de un gran número de aficionados; el cante, por el contrario tenía allí una implantación menor. Quizá por eso haya que esperar a que el poeta visite Sevilla para que produzca su obra maestra dedicada al baile flamenco *Estudos Para Uma Bailaora Andaluza* (Melo Neto 2003: 219).

JC: Lá tem muitos lugares de dança flamenca, como em Barcelona. Em Barcelona eu ia muito. Quando eu cheguei em Sevilha, vi que lá era o berço daquilo e que em Barcelona era coisa para turista. Eu ia muito a esses lugares de flamenco; meus amigos eram cantores, bailarinas, guitarristas de flamenco (Abrantes, Franca, Silveira, Moreira 2009: 22)

Sevilla, el flamenco y los toros constituyen la tríada perfecta que interesó de modo general a los poetas de la Generación del 27 y también más particularmente a Cabral; Sevilla ejerce sobre el brasileño una atracción paulatinamente creciente hasta convertirse en el objeto privilegiado de su atención en los últimos años de su quehacer poético.

Ya en "*Autocrítica*" nos advierte de que la ciudad, que aparece por vez primera en su poesía en el poema "*Sevilha*" (Melo Neto 2003: 252) del libro *Quaderna*, es su desafío junto con su Pernambuco natal:

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.  
(Melo Neto 2003: 456)

Sevilla y toros andan indisociablemente ligados con el cante que tiene en Andalucía su cuna y que con el baile culminan indefectiblemente la fiesta taurina.

De este núcleo temático: Sevilla-toros-flamenco, la ciudad es sin duda la que más motiva al poeta. Desde el poema "*Sevilha*" que figura ya en *Quaderna* hasta su último poema "*Sevilha e o Progresso*", además de sus postreros libros *Sevilha Andando* y *Andando Sevilha*, consagrados exclusivamente a la ciudad, encontramos tal cantidad de poemas y de referencias que podemos afirmar rotundamente que esta ciudad es el tema predominante en su poesía. Con razón afirma Reckert:

La busca por el poeta de su propia identidad interna se muestra, así, inseparable de la busca del Otro, pero de otro (o una Otra) igualmente visto desde dentro: del centro de él, o de ella, o de sí mismo. La meta de esta busca es en efecto la posesión: pero una posesión fundamentalmente cognitiva, efectuada desde dentro del

objeto poseído. No importa que éste sea una piedra o un poema, una mujer o una comunidad entera [...] captar la esencia del Otro significa necesariamente entrar en él (Reckert: 2001, 283).

En efecto, a lo largo de su trayectoria poética asistimos a un proceso de posesión de la ciudad, en sentido bíblico como afirma el poeta "*Na despedida de Sevilha*":

"To lo bueno le venga a U'ted."  
 Não viveu cá como um qualquer.  
 Conheceu Sevilha como a Bíblia  
 fala de conhecer mulher.  
 Sei tudo dessas relações  
 de corpo, que não o deixarão  
 ir de Sevilha a outra cidade  
 como alguém que se lava as mãos.  
 (Melo Neto 2003: 598)

Habitar el flamenco forma parte también de su posesión de la ciudad y sus gentes:

HABITAR O FLAMENCO  
 Como se habita uma cidade  
 se pode habitar o flamenco:  
 com sua linguagem, seus nativos,  
 seus bairros, sua moral e seu tempo.  
 A linguagem: um falar com coisas  
 e jamais do oito mas do oitenta;  
 seus nativos: toda uma gente  
 que existe espigada e morena;  
 seus bairros: todos os sotaques  
 em que divide seus acentos;  
 sua moral: a vida que se abre  
 e se esgota num instante intenso;  
 seu tempo: borracha que estica  
 em segundos de passar lento,  
 lento de sesta, sesta insone  
 em que se está aceso e extremo.  
 (Melo Neto 2003: 394)

También es extrema Sevilla como escribió "*Na baixa Andaluza*"

Sevilha os herdou todos e ao extremo;  
 A menos macha, e tendo pedra e cimento  
 (Melo Neto 2003: 363)

y el flamenco igualmente aparece aquí habitado en un tiempo «*em que se está aceso e extremo*». Retengamos esta palabra que he subrayado aquí. Doce son los literatos a quienes Cabral consagra poemas, igual número a los toreros. Hay además otras coincidencias no menos significativas que no voy a exponer aquí por no desviarme del asunto y que pueden encontrarse en mi trabajo sobre “*João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27*”.

La atención que merece el flamenco no es menor y son también doce los poemas consagrados a este arte. Aquí encontramos otra paradoja. Lo lógico hubiera sido que predominara el interés por el baile dada la atracción por lo visual del poeta:

A música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual. Aí eu gosto.

(Jornal do Commercio, Recife, 13 jan. 1982).

Pero no es el baile, sino el cante lo que merece predominantemente la admiración y el interés del poeta. Para explicar esta paradoja tendré que dar un pequeño rodeo que creo indispensable.

Es sabido que Cabral es un poeta minimalista y que recurre frecuentemente a un pequeño número de palabras-clave que condensan núcleos esenciales de su poética. Es el poeta de las “*vinte palavras*” de “*A Lição de Poesia*” (Melo Neto 2003: 78):

E as vinte palavras recolhidas  
nas águas salgadas do poeta  
e de que se servirá o poeta  
em sua máquina útil.  
Vinte palavras sempre as mesmas  
de que conhece o funcionamento,  
a evaporação, a densidade  
menor que a do ar.

Pues bien, esas “*vinte palavras*” recurrentes en portugués encuentran como no podía ser menos sus correspondientes en el léxico de la cultura española. A su particular diccionario de cabecera brasileño le corresponde otro español con el que viene a interpretar la cultura que tanto le interesó al otro lado del Atlántico. A ese diccionario de cabecera, español, o, mejor, sevillano, nos conviene recurrir si queremos entender las claves desde las cuales entiende el tema flamenco.

En *A Educação pela Pedra* hay dos poemas situados: uno, en el apartado “Nordeste”, intitulado: “*Coisas de Cabeceira, Recife*” y otro, en el apartado “*Não Nordeste*”, intitulado “*Coisas de Cabeceira, Sevilha*” (Melo Neto 2003: 344):

1

Diversas coisas se alinham na memória  
 Numa prateleira com o rótulo: Sevilha.  
 Coisas, se na origem apenas expressões  
 De ciganos dali; mas claras e concisas  
 A um ponto de se condensarem em coisas,  
 Bem concretas, em suas formas nítidas.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:  
 Não esparramarse, fazer na dose certa;  
 Por derecho, fazer qualquer quefazer,  
 E o do ser, com a incorrupção da reta;  
 Con nervio, dar a tensão ao que se faz  
 Da corda de arco e a retensão da seta;  
 Pies claros, qualidade de quem dança,  
 Se bem pontuada a linguagem da perna.  
 (Coisas de cabeceira somam: exponerse,  
 fazer no extremo, onde o risco começa.)

Son «*palabras claras e concisas*» referidas al flamenco, palabras-cosas que se alinean bajo el rótulo Sevilla.

Nos interesa particularmente el último verso: «*exponerse, / fazer no extremo, onde o risco começa*» porque es el resumen de los anteriores y porque es también aplicable a la tauromaquia y al oficio de escribir. Resulta clave para entender lo que hasta aquí ha sido nuestra principal incógnita, el interés de Cabral por el flamenco. «*Flor*» también es común a toreros y cantaores y bailaoras; a toreros en “*Alguns Toureiros*” (Melo Neto 2003: 157):

Eu vi Manolo González  
 e Pepe Luís, de Sevilha:  
 precisão doce de flor,  
 graciosa, porém precisa  
 Vi também Julio Aparicio,  
 de Madrid, como Parrita:  
 ciência fácil de flor,  
 espontânea, porém estrita.  
 Vi Miguel Báez, Litri,

dos confins da Andaluzia,  
 que cultiva uma outra flor:  
 angustiosa de explosiva.  
 E também Antonio Ordóñez,  
 que cultiva flor antiga:  
 perfume de renda velha,  
 de flor em livro dormida.”

y a cantaores en “*Niña de los Peines*” (Melo Neto 2003: 676)

Raro ele canta de punhais.  
 Foge-os cantando flores vivas.  
 há muitas flores no que canta  
 como em Federico García,  
 ou Lorca, que escreve de amor  
 e das mil flores que sabia.  
 Mas no flamenco o amor aponta  
 Como punhal entre margaridas.  
 O flamenco fala do amor  
 como ele, também floralmente,  
 mas no flamenco um punhal oculto  
 nesse canteiro cresce sempre.

A bailaoras en *Estudos Para Uma Bailaora Andaluza* (Melo Neto 2003: 219)

a imagem que a memória  
 conservará em sua vista  
 é a espiga, nua e espigada,  
 rompente e esbelta, em espiga.

Aquí se produce la convergencia de las poéticas taurina y flamenca con la poética general de Melo Neto pues tanto «*flor*», como «*lâmina*», «*mineral*», «*deserto*», «*agudo*» y «*desperto*» son palabras-clave en la poesía de Cabral desde sus orígenes y están presentes no sólo en el contenido sino, algunas, en títulos de poemas e incluso de libros.

Así la poética flamenca se inserta en la estructura general de la poética cabralina presentando unos elementos comunes y otros diferenciadores creando un movimiento metafórico oscilatorio cuya fórmula enunció magistralmente Reckert:

«La forma de un objeto», afirmó D'Arcy Wentworth Thompson, «es un diagrama de fuerzas». *Órbita, dança, jogo* – las imágenes de Cabral para el comportamiento de las palabras en poesía –

corresponden a un movimiento regular, recíproco, como el movimiento de vaivén que hemos visto en otros poetas. Pero en João Cabral esta imaginería cinética es una constante, representando una transición entre la metáfora convencional y lo que se podría llamar sintaxis metafórica. Más que los objetos comparados, lo que le interesa son las relaciones que puede descubrir o inventar entre ellos; y la comparación en sí depende de la superposición de una diferencia a una analogía.

La fórmula básica de ese procedimiento es sencillamente «*A* tiene en común con *B* ciertas características *X*, más otra, *Y*, que le falta a *B*»; pero variaciones sobre ella pueden ocasionar comparaciones de gran originalidad y complejidad, como en *Mulher vestida de gaiola*, cuando la indiferencia (*A*) mediante la cual una mujer defiende su intimidad se compara a una jaula (*B*), o a una blusa (*C*) que la encierra (*X*), al mismo tiempo que transforma todo el universo exterior a ella en una jaula infinita (*B'*) o camisa de fuerza (*C'*) para el hombre a quien, como barrera que le impide el acceso a ella, también, paradójicamente, le «encierra» o aprisiona (*X'*) a él. El denominador común a todos los movimientos oscilatorios y las paradojas de Cabral – tanto métricos y sintácticos como semánticos – es que representan perspectivas alternativas, pero simultáneas e igualmente válidas, sobre el mismo fenómeno. (Reckert: 2001, 280).

Este recurso poético tiene quizá su mejor expresión en el primero de los tres poemas que Cabral consagra al baile y que inaugura el libro *Quaderna*, (1956-1959), dedicado a Murilo Mendes, su gran correspondiente en asuntos españoles, es el primer libro que da cuenta de la presencia física de Cabral en Andalucía, como evidencia su poema *Sevilha*.

*Estudos Para Uma Bailaora Andaluza* (Melo Neto 2003: 219) es un poema largo, de 192 versos que se estructura en seis cuerpos de ocho estrofas de cuatro versos. En cada cuerpo el poeta nos ofrece mediante esas superposiciones mencionadas supra una especie de encuadres dinámicos que dan una impresión de movimiento fílmico<sup>1</sup>.

En el primer cuerpo la relación de la bailaora se establece con el fuego del cual posee todos los gestos menos el de incendiarse por sí mismo

---

<sup>1</sup> Para una descripción pormenorizada de la arquitectura del poema remitimos a la tesis de Cardoso (2007): 157 y ss.

1

Dir-se-ia, quando aparece  
dançando por seguiríyas,  
que com a imagem do fogo  
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo  
que então possui dir-se-ia:  
gestos das folhas do fogo,  
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,  
de sua carne em agonia,  
carne de fogo, só nervos,  
carne toda em carne viva.

Então, o caráter do fogo  
nela também se adivinha:  
mesmo gosto dos extremos,  
de natureza faminta,

gosto de chegar ao fim  
do que dele se aproxima,  
gosto de chegar-se ao fim,  
de atingir a própria cinza.

Porém a imagem do fogo  
é num ponto desmentida:  
que o fogo não é capaz  
como ela é, nas seguiríyas,  
de arrancar-se de si mesmo  
numa primeira faísca,  
nessa que, quando ela quer,  
vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz  
de acender-se estando fria,  
de incendiar-se com nada,  
de incendiar-se sozinha.

En el segundo cuerpo identifica a la bailaora simultáneamente con la yegua y la amazona que la cabalga. La identificación es tan poderosa que es imposible distinguir al animal de la persona

2

Subida ao dorso da dança  
(vai carregada ou a carrega?)  
é impossível se dizer  
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança  
 toda a energia retesa  
 todo o nervo de quando  
 algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão  
 de quem vai montado em sela,  
 de quem monta um animal  
 e só a custo o debela,  
 como a tensão do animal  
 dominado sob a rédea,  
 que ressentido ser mandado  
 e obedecendo protesta.

Então, como declarar  
 se ela é égua ou cavaleira:  
 há uma tal conformidade  
 entre o que é animal e é ela,  
 entre a parte que domina  
 e a parte que se rebela,  
 entre o que nela cavalga  
 e o que é cavalgado nela,  
 que o melhor será dizer  
 de ambas, cavaleira e égua,  
 que são de uma mesma coisa  
 e que um só nervo as inerva,  
 e que é impossível traçar  
 nenhuma linha fronteira  
 entre ela e a montaria:  
 ela é a égua e a cavaleira.

En el tercer cuerpo se aparta de las imágenes visuales para buscar el mensaje que la bailaora transmite con lenguaje telegráfico, es un mensaje lineal, conciso que surge no se sabe si del tablado que representa lo telúrico o si de la propia vida de la artista. Las características de este lenguaje: linealidad y concisión, podrían asociarse al lenguaje propio del poeta y establecer una relación entre el baile y su poética,

3  
 Quando está taconeando  
 a cabeça, atenta, inclina,  
 como se buscasse ouvir  
 alguma voz indistinta.

Há nessa atenção curvada  
muito de telegrafista,  
atento para não perder  
a mensagem transmitida.

Mas o que faz duvidar  
possa ser telegrafia  
aquelas respostas  
que suas pernas pronunciam  
é que a mensagem de quem  
lá do outro lado da linha  
ela responde tão séria  
nos passa despercebida.

Mas depois já não há dúvida:  
é mesmo telegrafia:  
mesmo que não se perceba  
a mensagem recebida,

se vem de um ponto no fundo  
do tablado ou de sua vida,  
se a linguagem do diálogo  
é em código ou ostensiva,

já não cabe duvidar:  
deve ser telegrafia:  
basta escutar a dicção  
tão morse e tão desflorida,  
linear, numa só corda,  
em ponto e traço, concisa,  
a dicção em preto e branco  
de sua perna polida.

El cuarto capítulo mantiene con el anterior esa relación que mostraba el texto de Reckert mencionado supra. Del tablado que representaba lo telúrico y con el cual mantenía un diálogo telegráfico surge ahora elemento nuevo, surge como un árbol arraigado en la tierra afincándose orgullosa en ella.

4

Ela não pisa na terra  
como quem a propicia  
para que lhe seja leve  
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura  
e muscular energia

do camponês que cavando  
sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem  
sotaque andaluz caipira  
e o tornozelo robusto  
que mais se planta que pisa.

Assim, em vez dessa ave  
assexuada e mofina,  
coisa a que parece sempre  
aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore  
firme na terra, nativa,  
que não quer negar a terra  
nem, como ave, fugi-la.

Árvore que estima a terra  
de que se sabe família  
e por isso trata a terra  
com tanta dureza íntima.

Mais: que ao se saber da terra  
não só na terra se afinca  
pelos troncos dessas pernas  
fortes, terrenas, maciças,  
mas se orgulha de ser terra  
e dela se reafirma,  
batendo-a enquanto dança,  
para vencer quem duvida.

El dinamismo fuego-yegua, se contrapone al estatismo árbol como hemos visto en el cuerpo anterior, pero ahora ese estatismo se diversifica en dos estatuas complementarias, parecidas pero diferentes como la portada y la contraportada de un libro. Dos estatuas que enmarcan dos retos, el reto propio y el reto ajeno

5  
Sua dança sempre acaba  
igual que como começa,  
tal esses livros de iguais  
coberta e contra-coberta:  
com a mesma posição  
como que talhada em pedra:  
um momento está estátua,  
desafiante, à espera.

Mas se essas duas estátuas  
 mesma atitude observam,  
 aquilo que desafiam  
 parece coisas diversas.

A primeira das estátuas  
 que ela é, quando começa,  
 parece desafiar  
 alguma presença interna  
 que no fundo dela própria,  
 fluindo, informe e sem regra,  
 por sua vez a desafia  
 a ver quem é que a modela.

Enquanto a estátua final,  
 por igual que ela pareça,  
 que ela é, quando um estilo  
 já impôs à íntima presa,  
 parece mais desafio  
 a quem está na assistência,  
 como para indagar quem  
 a mesma façanha tenta.

O livro de sua dança  
 capas iguais o encerram:  
 com a figura desafiante  
 de suas estátuas acesas.

La última parte del poema viene a resumir el proceso general de su poética. Viene a mostrarnos una vez más, como conclusión, la esencialidad, lo concreto de una espiga que por más que se muestre revestida pierde su opacidad para mostrar la desnudez.

6

Na sua dança se assiste  
 como ao processo da espiga:  
 verde, envolvida de palha;  
 madura, quase despida.

Parece que sua dança  
 ao ser dançada, à medida  
 que avança, a vai despojando  
 da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação  
 de que ela dança vestida  
 (saias folhudas e crespas

do que no Brasil é chita)  
 mas também dessa outra flora  
 a que seus braços dão vida,  
 densa floresta de gestos  
 a que dão vida e agonia.

Na verdade, embora tudo  
 aquilo que ela leva em cima,  
 embora, de fato, sempre,  
 continue nela a vesti-la,  
 parece que vai perdendo  
 a opacidade que tinha  
 e, como a palha que seca,  
 vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem  
 vai ficando impercebida:  
 porque, terminada a dança  
 embora a roupa persista,  
 a imagem que a memória  
 conservará em sua vista  
 é a espiga, nua e espigada,  
 rompente e esbelta, em espiga.

La serie de asociaciones encadenadas a lo largo de los seis cuerpos: 1º seguiriyas=fuego. 2º amazona= yegua. 3º taconeos=lengua morse telegráfica. 4º árbol=tierra. 5º dos estatuas. 6º vestida/desnuda, muestra cómo la observación de Reckert que sigue e resume perfectamente el método poético usado por Cabral en *Estudos Para Uma Bailaora Andaluza*.

El denominador común a todos los movimientos oscilatorios y las paradojas de Cabral – tanto métricos y sintácticos como semánticos – es que representan perspectivas alternativas, pero simultáneas e igualmente válidas, sobre el mismo fenómeno. (Reckert: 2001, 281)

En este sentido se pronuncia Cardoso:

Os estudos para a bailadora não buscam o reflexo da emoção ou do sentimento amoroso, mas apontam para outras imagens da poética cabralina, imagens que figuram o homem mineral e de ossos, de carne transformada em nervos, para dele extrair maior potência ativa de luta contra a vida severina ou contra as sentimentalizações (Lima 1968: 361). Em outras palavras, o poema que apresenta a figura feminina não se constitui como um tema distante da temática participante do poeta. O amor e a mulher em Cabral não

representam uma trégua da realidade. Estão próximos do camponês, da árvore e da terra (Cardoso 2001:15)

El siguiente poema consagrado al baile *Uma Bailadora Sevillhana* (Melo Neto 2003: 542) está también dedicado a una bailaora anónima. Aquí no se trata como en el anterior de un poema en tercera persona. Por el contrario, la brevedad, apenas 16 versos, y el uso de la segunda persona nos advierte que Cabral va a insistir en las claves de su poética, claves particularmente importantes cuando referidas a los poetas, los toreros, los cantaores y las bailaoras. Me refiero a «fazer no extremo, onde o risco começa», como dice en *Coisas de Cabeceira, Sevilla*

Como e por que sou *bailadora*?  
Quando era entre menina e moça  
tinha comprida cabeleira  
que me vinha até as cadeiras.

Me diziam: com essas tranças  
não pode não votar-se à dança.

Então, me ensinam a dançar.  
Sou? O que não pude decorar.

Vendo famosa *bailadora*:  
ei-la apagada, quase mocha.

"Não te agrada F... de Tal,  
que todo dia sai no jornal?"

"Não gosto: dança repetido;  
dança sem se expor, sem perigo;

dançar *flamenco* é cada vez;  
é fazer; é um faz, nunca um fez."

También en segunda persona narra el único de sus poemas sobre el baile dedicado: *Carmen Amaya, de Triana* (Melo Neto 2003: 674). Es un poema de 36 versos en el que insiste en el factor riesgo. Aquí se cierra el círculo «fazer no extremo, onde o risco começa» porque si antes hemos asistido a la identificación entre torero-poeta, torero-cantaor-, cantaor-poeta; ahora asistimos a una identificación nueva, aunque latente en otros poemas: la identificación torero-bailaora. Porque Carmen Amaya, aunque aprendida, desprecia la lección de baile al uso y muy particularmente las sevillanas. No es en un salón de baile, ni en un tablao flamenco donde Carmen encuentra su modelo, sino en una plaza de toros, en la Maestranza de Sevilla, y

de la mano de un torero, Pepe Luis, de quien aprende que el arte está en los aledaños de la muerte

1

As vizinhas diziam todas:  
"Bendita Madre que bailadora!"

Então botaram-me na escola:  
era sevilhanas a toda hora.

Sevilhanas são para as damas,  
para as ninas bien, não têm chama.

Aprendem-nas para na Feira  
dançá-las entre si nas casetas.

Dançá-las dentro das famílias  
como na Feira de Abril, em Sevilha.

"Nunca pensei em ser dama, não:  
pois toquei fogo na lição."

2

"Dançar não é coisa aprendida,  
mas o aprender-se cada dia.

Assim é que entendo a lição;  
sabê-la, mas segui-la, não.

Fugir do que ela faz de gesso,  
dançá-la, mas sempre do avesso.

Tinha então de ganhar a vida,  
e como eu, mais de mil havia.

Onde ir buscar esse sotaque  
que entre as dez mil me destacasse

e fizesse dizer: — Eis a Amaya,  
eis seu bailado, vivo e em chaga."

3

"Fui numa tarde à Maestranza,  
vi Pepe Luís (toureio e dança)

com ele é que aprendi que a morte  
é que faz o sotaque mais forte,

e que não traz mal a quem a toque:  
pois raro acede a quem a invoque.

Por isso, que pus no baile  
a morte e seu arrepiar-se.

Supersticiosa, sou cigana,  
vivo muito bem com a tal dama:  
Ela faz mais denso o meu gesto  
e só virá em meu dia certo."

Cuando al comienzo de estas páginas afirmábamos que Cabral es un poeta de oposiciones y que a partir de su descubrimiento de España destaca la oposición "propio/ajeno" no sería fácil imaginar al lector hasta qué extremo ese ajeno vendría a determinar el objeto de su poesía

Autocrítica

"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."  
(Melo Neto 2003: 456)

La búsqueda del otro para poseerlo, para reconocerse en él, para buscarse a sí mismo, tan definitivamente expresados por Reckert

La busca por el poeta de su propia identidad interna se muestra, así, inseparable de la busca del Otro, pero de un Otro (o una Otra) igualmente visto desde dentro: del centro de él, o de ella, o de sí mismo. La meta de esta busca es en efecto la posesión: pero una posesión fundamentalmente cognitiva, efectuada desde dentro del objeto poseído. No importa que éste sea una piedra o un poema, una mujer o una comunidad entera, como los *retirantes* en su atribulada travesía del desierto, huyendo de las tierras reseca del *Sertão* de Pernambuco camino de Recife: captar la esencia del Otro significa necesariamente entrar en él. (Reckert: 2001, 283)

## Bibliografía

Bertussi (2009): Lisana Bertussi, *João Cabral de Melo Neto: do regional ao universal, do Nordeste brasileiro à Espanha, da miséria à vitalidade*, Universidade Caixas do Sul.

Cardoso (2001): Helânia Cunha de Sousa Cardoso. *Motivo Feminino e Construção Poética em João Cabral de Melo Neto*, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

[http://server05.pucminas.br/teses/Letras\\_CardosoHC\\_1.pdf](http://server05.pucminas.br/teses/Letras_CardosoHC_1.pdf)

Cardoso (2007): Helânia Cunha de Sousa Cardoso. A poesia de João Cabral de Melo Neto e as Artes Espanholas. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte.

[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/EC-AP-6ZBE76/hel\\_nia\\_cunha\\_de\\_sousa\\_cardoso\\_tese\\_de\\_doutorado.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/EC-AP-6ZBE76/hel_nia_cunha_de_sousa_cardoso_tese_de_doutorado.pdf?sequence=1)

Extremera (2008): Nicolás Extremera Tapia. "João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27". *Artífara*, n. 8, (enero - diciembre 2008), sección Addenda, Universidad de Turín.

Lima (2008): Luiz Costa Lima. "A traição conseqüente ou a poesia de Cabral". In: Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 237-410.

Melo Neto (2003): João Cabral de Melo Neto. *Obra Completa*, Nova aguilari, Rio de Janeiro.

VVAA (2009): "Conversas com o João Cabral de Melo Neto", *Sibila*, ano 9 nº 13

[http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/joao\\_cabral\\_revista.pdf](http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/joao_cabral_revista.pdf)

Reckert (2001): Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Versión española ampliada de Stephen Reckert, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos.

Zenith (1992): Richard Zenith. The State of Things in the Poetry of João Cabral de Melo Neto. In Richard Zenith and João Cabral de Melo Neto's. *World Literature Today*. Vol. 66, No. 4, The Rigors of Necessity: João Cabral de Melo Neto, 1992 Neustadt Prize Laureate (Autumn, 1992), pp. 634-638. Published by: Board of Regents of the University of Oklahoma  
<http://www.jstor.org/stable/40148607>