

LA REPRESENTACIÓN DEL ARTISTA EN LA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

José Luís Giovanoni Fornos

Fundação Universidade Federal do Rio Grande

jlgf@vetorial.net

RESUMEN

El presente ensayo es una reflexión sobre la poética del escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto que toma como referencia el papel del artista y del intelectual en la sociedad. Para ello se recurre a la teoría de Pierre Bordieu, para situar al sujeto histórico a la luz de los conceptos de «campo» y *habitus*, categorías necesarias a la hora de moderar el carácter economicista de la relación entre infraestructura y superestructura que domina el constructo epistémico del marxismo. Asimismo, se discute el papel central de la categoría «región» al problematizar la inserción del artista intelectual en el modo de producción vigente. Se resaltan las relaciones entre la sociología y la literatura al mostrar la importancia de ese encuentro para la teoría y el fenómeno literario.

Palabras claves: poesía brasileña contemporánea, ideología, espacio cultural, región.

ABSTRACT

This paper focuses on the poetic work of the pernambucano writer João Cabral de Melo Neto, considering the role of the artist and the intellectual. Aiming this, it uses Pierre Bourdieu's theory in order to locate the lyric self, considering the concepts of field and habit as significant categories to minimize the financial character of the relation between base and superstructure, the Marxist epistemic building metaphor. Besides, this work also deals with the central role of the category region on the insertion of the intellectual artist in the effective mode of production. The relations

between Sociology and Literature are highlighted, ensuring the importance of this meeting to theory and literary phenomenon.

Key words: contemporary brazilian poetry, ideology, cultural environment, region.

RÉSUMÉ

Cet essai propose une réflexion sur la poétique de l'écrivain pernambucano João Cabral de Melo Neto sous la perspective du rôle de l'artiste et de l'intellectuel. Pour cela, on aura recours à la théorie de Pierre Bourdieu pour situer le sujet historique à partir des concepts de champ et de *habitus*, catégories précieuses pour «assouplir» le caractère déterministe de la relation entre l'infrastructure et la superstructure, métaphores de l'édifice épistémique du marxisme. On évoque également le rôle central de la catégorie de région dans la problématisation et l'insertion de l'artiste intellectuel dans le mode de production actuelle. Les rapports entre la sociologie et la littérature sont soulignés pour démontrer l'importance de cette rencontre pour la théorie et le phénomène littéraire.

Mots-clés: poésie brésilienne contemporaine, idéologie, espace culturel, région.

El presente ensayo tiene como objetivo hacer una reflexión sobre la poética de João Cabral de Melo Neto a la luz de las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu. Centralizo mi estudio en el análisis del libro *A escola das facas* (1980), con la intención de verificar la concepción del artista que subyace en la poesía del escritor pernambucano.

Como la teoría de Pierre Bourdieu parece detenerse más en la formación de los textos y los autores, a partir del campo ocupado por los mismos, que en el contenido expresado en sus obras, la elección de esta teoría puede presentar detractores. Sabemos, no obstante, que esa lectura es desmentida por el propio Bourdieu al enfatizar la relación de

interdependencia de los campos sociológico y literario. En efecto, la teoría de Bourdieu posee ventajas pues, en primer lugar, pretende valorar la relación entre superestructura e infraestructura formulada por el marxismo. En segundo lugar, derivado del aspecto anterior, crea nuevas mediaciones con los conceptos de «campo» y *habitus* (Bourdieu, 1989: 60-61) que repercuten en forma decisiva en la concepción de ideología.

De acuerdo con este autor, «la noción de *habitus* expresa, sobre todo, el rechazo a toda una serie de alternativas a la que la ciencia social se cerró, a la de la conciencia (o del sujeto) y del inconsciente, a la del finalismo y la del mecanicismo» (Bourdieu, 1989: 60). Esa noción le permite al autor «romper con el paradigma estructuralista sin caer en la vieja filosofía del sujeto o de la conciencia, en la de la economía clásica y de su *homo economicus*» (p.61). Para Bourdieu el *habitus* es un «conocimiento adquirido y también un haber, un capital, indica la disposición incorporada, casi postural, de un agente en acción» (p.61).

Finalmente, los estudios de Bourdieu no ignoran el «contenido» de los textos literarios, elemento esencial para la proyección de un autor en su campo, que debe ser entendido como un microcosmos de la lucha simbólica entre las clases.

La comprensión de estos elementos favorece la aparición de una sociología menos ortodoxa y más apropiada para examinar el discurso literario. Para evitar la acusación de producir un sociologismo vulgar, Bourdieu señala que:

La ciencia debe tomar la obra de arte en su doble necesidad: necesidad interna de ese objeto maravilloso que parece sustraerse a la contingencia y al accidente, en suma hacerse necesario él propio y necesitar a la vez de su referente; necesidad externa del encuentro entre una trayectoria y un campo, entre una pulsión expresiva y un espacio de los posibles expresivos, que hace que la obra, al realizar las dos historias de que ella es producto, las supere (1989: 70).

Los conceptos que se mencionan arriba posibilitan el examen de la forma de ver del intelectual y del artista en la sociedad y cómo se representa este particular en el libro objeto de análisis. La propuesta de la que se parte es considerar que tanto la poesía de João Cabral como la teoría de Bourdieu ayudan a comprender el asunto, a pesar del «modelo» poético seguido por Cabral que lo lleva a recurrir a la supresión del sujeto individual psicológico desaparecido en la estructura del texto. El estudio de la representación del artista en sus poemas presupone el diálogo y el reconocimiento del lector de la obra de ese autor a través de los objetos, como señala la crítica⁵⁴. El fenómeno, sin embargo, traduce por sí mismo una serie de implicaciones que afecta la concepción de artista reivindicada por el poeta.

João Cabral se empeña en rechazar una lírica confesional y psicologista. Otro elemento que lo caracteriza es el uso de un lenguaje despojado, mediado siempre por la reflexión acerca del proceso poético. También enfatiza el deber comunicativo de la poesía, aunque tal intención no ofrezca un producto de fácil consumo. En una entrevista al diario *Folha de São Paulo*, del 22 de mayo de 1994, Cabral afirma: «Yo busco un lenguaje en el que el lector tropiece, no un lenguaje en el que se deslice [...] Busco hacer una poesía que no sea asfaltada, que sea empedrada, en la que el lector vaya tropezando y no se duerma ni sea mecido.»

Otro aspecto es la elaboración de una poesía que se preocupa por la realidad social, aunque cabe destacar que evita poemas «políticamente pragmáticos». El compromiso poético, traducido en la crítica a la sociedad brasileña, se vuelve elegante por un trabajo laborioso del lenguaje, con un cuidado extremo en el uso de las palabras, intensamente explotadas.

La defensa de esas concepciones resulta en otro paradigma estético-

54 «Los objetos – cosas concretas que connotan la contención de emociones –muestran claramente uno de los aspectos del ‘hacer poesía con cosas’ que Cabral continuará desarrollando. Las cosas concretas de la poesía posterior de Cabral también sugieren, pero de manera implícita, cierta subjetividad. Actuando como elementos mediadores, estos objetos contienen y controlan las referencias al yo-lírico, eliminando así la inquietud angustiada que agita el mundo de las cosas, cuando los objetos funcionan como representantes de la vida psíquica». (Peixoto, 1983: 34).

co-político que rechaza cierto modernismo literario empeñado exclusivamente en la experimentación del lenguaje, que fue reconocida y cultivada por las vanguardias artísticas de principio del siglo pasado. La crítica a la poesía simbolista le presta unidad igualmente a la poética del autor. Estos hechos posicionan ideológicamente al poeta al redimensionar la lógica interna del campo literario en que actúa e interfiere, material y simbólicamente, en la estructura de la sociedad.

En el caso de João Cabral, no se trata de una ruptura radical con el Modernismo brasileño, sino de un cambio de dirección teórico-práctico cuyos reflejos merecen atención especial. Su poética está circunscrita a un campo ideológico específico. En *A escola das facas*, João Cabral reafirma, en cierto modo, el proceso teórico inaugurado en la década del 40, que fue expuesto por el autor en conferencias algunos años después. Basada en la poética de Paul Valéry, la poética cabralina presupone un trabajo artístico que es casi una actividad de joyería, ya que «pretende construir con palabras pequeños objetos para el adorno de las inteligencias sutiles y puede significar la creación absoluta, en la que las exigencias y las vicisitudes del trabajo son el único creador de la obra de arte» (Cabral, 1994:728). La defensa de esa premisa impone el rechazo de una poesía cuya composición esté sometida a la idea de la inspiración⁵⁵.

El hecho de volver sobre los temas y sobre el proceso de composición ya observado en obras anteriores sugiere, en *A escola das facas*, la existencia de una «psicoanalización» en la trayectoria escogida por el poeta desde *Pedra do sono*, en 1942. De ahí la importancia que la memoria adquiere en el libro al hacer el inventario de objetos familiares que desempeñaron funciones significativas en la formación del escritor. En *A escola das facas*, la tierra natal, la familia y los conocidos de la infancia quedaron como una extraña cicatriz en el alma del poeta. La

55 Según Nietzsche, «muchos artistas tienen interés en que se crea en las intuiciones repentinas, en las llamadas inspiraciones; como si la idea de la obra de arte, del poema, el pensamiento fundamental de una filosofía, cayera del cielo como un rayo de gracia. En verdad, la fantasía del buen artista o pensador produce continuamente, ya sean cosas buenas, mediocres o malas, pero su juicio, altamente aguzado y ejercitado, rechaza, selecciona, combina. Quien separa menos rigurosamente y confía de buen grado en la memoria imitativa puede convertirse, en ciertas condiciones, en un gran improvisador; pero la improvisación artística se encuentra abajo del pensamiento artístico seleccionado con seriedad y empeño» (Nietzsche, F., 2000: 119-120).

reminiscencia del pasado infantil concede al libro, comparado con otros de ese autor, una expansión de sentimientos jamás vista antes. Según Marta Peixoto (1983: 212), aunque los recuerdos de la infancia acaarreen una revalorización explícita del yo-objeto, la lírica de Cabral continúa siendo «anti». La tensión «lira-antilira», expresión utilizada por Luís Costa Lima (1968), es esencial en la poesía del autor, «se manifiesta en el yo inestable que de poema en poema aparece y se retrae otra vez» (1983:212), destaca Peixoto. Sin embargo, Antonio Carlos Secchin insiste en que Cabral consigue «crear en el texto una perspectiva hasta entonces inexistente: la del sujeto lírico en tanto ser histórico» (1999: 272). De acuerdo con Secchin, «por primera vez de forma sistemática, se le confiere al ‘yo’ un lugar explícito en el cuerpo del poema» (1999: 272).

¿Pretende la posición adoptada la readecuación del universo poético frente a los impedimentos impuestos por una cultura de masas? ¿La dificultad de reposicionarse en el campo hace que el poeta se vuelva al pasado y se interrogue acerca de su actividad poética? ¿La ironía de Cabral le impide volver a cuestiones referentes a una posible estética posmoderna al manifestar su descrédito ante aquellos que se arriesgaban en dirección a un compromiso estético diferente? En verdad, *A escola das facas* refleja un momento de «suspensión de la historia», sea para verificar con atención los rumbos que tomaba la sociedad brasileña, sea para sondear la producción artística que se imponía en aquel momento.

La escritura asumida en *A escola das facas* es fundamental para examinar el papel del artista y del intelectual en la sociedad. La carga memorialista del texto es sintomática debido a los impedimentos vividos por los intelectuales frente a los nuevos desafíos en los contextos brasileño y mundial.⁵⁶

56 De acuerdo con Michel Foucault, «la biología y la física fueron, de manera privilegiada, las zonas de formación de este nuevo personaje, el intelectual específico». Para este autor, «la extensión de las estructuras técnico-científicas en el orden de la economía y de la estrategia le dieron su real importancia. La figura en que se concentran las funciones y los prestigios de este nuevo intelectual no es más la del escritor genial, sino la del científico absoluto; no es más aquel que empuña él solo los valores de todos, que se opone al monarca o a los gobernantes injustos y hace oír su grito hasta en la inmortalidad; es aquel que tiene, con algunos otros, al servicio del Estado o contra él, poderes que pueden favorecer o matar definitivamente la vida. No es más el cantor de la eternidad, sino el estratega de la vida y de la muerte. Vivimos actualmente la desaparición del gran escritor». (Foucault, M., 1979:11).

El libro señala una reacción frente al momento histórico al anunciar una toma de posición particular frente a la situación que vivía el país. Con *A escola das facas*, Cabral manifiesta su preocupación al enfocar las especificidades de la realidad brasileña. Frente a las dificultades del país para encontrar una salida definitiva al largo período de autoritarismo impuesto por los militares, João Cabral, desconfiado, vuelve sobre temas que recurren al pasado a fin de observar, con la cautela a que la profesión le obliga, la transición política. De esa forma, la lenta redemocratización del país, las amenazas constantes de retroceso, comprobadas con el cierre del Congreso Nacional en abril de 1977, sumadas a la prisión de líderes sindicales en San Pablo, bombas contra quioscos de periódicos, etc., hacían que la desconfianza y el recelo —como quedó probado más tarde con el «atentado» de *Riocentro*— alcanzaron a artistas e intelectuales que sospechaban de la apertura política negociada entre bastidores por la mayoría de los diputados del Congreso con el ejecutivo militar a fines de los años 70 y principio de los 80.

El mapeo histórico-político sirve para enmarcar el surgimiento de *A escola das facas*. Sin embargo, no agota las reflexiones inducidas por el texto con el fin de que se pueda tener una comprensión calificada de la realidad social, vista en toda su complejidad. El análisis de la escritura poética del autor muestra acciones discursivas específicas que producen un «saber» poético que, más allá del reconocimiento crítico del hecho social, impulsa la lógica del campo literario hacia su independencia política en la interpretación de la sociedad. Así, la validez de una teoría general de los campos, según Pierre Bourdieu, además de evitar todos los tipos de reduccionismo, significa:

Comprender la génesis social de un campo, y aprehender aquello que hace a la necesidad específica de la creencia que lo sustenta, del juego del lenguaje que en él se juega, de las cosas materiales y simbólicas en juego que en él se generan, es explicar, volver necesario, sustraer lo absurdo de lo arbitrario y de lo no-motivado los actos de los productores y las obras por ellos producidas (1989: 69).

La concepción artística de Cabral señala una actitud intelectual que descarta el hermetismo y el excesivo formalismo poéticos. Intelectual atento a la necesidad de una poesía comprometida, sin el «populismo demagógico» de una escritura que atienda a los «intereses del pueblo», el poeta revitaliza la discusión acerca del vínculo entre arte y sociedad, evalúa las limitaciones del discurso de la sociología en la comprensión de la estructura social, así como desmitifica la independencia del artista frente a esa estructura. Aun cuando enfatice la autonomía del objeto artístico—la reflexión sobre el proceso de construcción y desconstrucción del poema es síntoma de tal deseo—, João Cabral de Melo Neto reconoce las dificultades del intelectual para mantenerse independiente, casi siempre prisionero de las contradicciones de la lógica económica que, a la vez, pueden calificar o rebajar al artista, sin que su obra haya sido evaluada con seriedad. En ese sentido, la teoría general de los campos de Bourdieu es fundamental pues estudia el proceso de formación del artista y su obra. Al hacerlo, evita una visión de la libre creación y de la producción nacida en el romanticismo que aún perdura en el imaginario social. El sociólogo francés desmitifica tal condición a la luz de un examen detallado de las relaciones de interés que se forman entre los diferentes sujetos, representantes ideológicos en ese campo intelectual.

El proyecto de Bourdieu pretende difundir una nueva concepción de ciencia, que el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos denomina como «una doble ruptura epistemológica» (2000), a partir de la forma de ver de Gaston Bachelard, o sea, que todo el conocimiento científico pretende «sensocomunizarse». Según Sousa Santos:

A ciência moderna constitui-se em oposição ao senso comum, que considera superficial, ilusório e falso. A distinção entre ciência e senso comum ficou a dever-se àquilo a que chamo a primeira ruptura epistemológica, que define dois tipos de conhecimento: conhecimento verdadeiro e senso comum. Embora opostas entre si, estas duas entidades epistémicas implicam-se reciprocamente, pois uma não existe sem a outra». Em consequência, Sousa Santos propõe

a idéia de «uma dupla ruptura epistemológica «como forma, segundo o autor, de «superar este beco sem-saída». De acordo com o sociólogo português, a expressão «dupla ruptura epistemológica» significa que «depois de consumada a primeira ruptura epistemológica, há um outro acto epistemológico importante a realizar: romper com a primeira ruptura epistemológica, a fim de transformar o conhecimento científico num novo senso comum. Por outras palavras, o conhecimento-emancipação tem de romper com o senso comum conservador, mistificado e mistificador, não para criar uma forma autónoma e isolada de conhecimento superior, mas para se transformar a si mesmo num senso comum novo e emancipatório⁵⁷ (Santos, 2000:107).

Para el sociólogo francés, tal ruptura significa una «conversión del mirar», es decir, «poner-en-suspense las pre-construcciones vulgares y los principios generalmente aplicados en la realización de esas construcciones» (Bourdieu, 1989: 49), cuya implicación lleva a una ruptura con los modos de pensamiento, conceptos, métodos que tienen a su favor todas las apariencias del sentido común. Según Bourdieu:

La primera tarea de la ciencia social es instaurar como norma fundamental de la práctica científica la conversión del pensamiento, la revolución del mirar, la ruptura con lo pre-construido y con todo lo que, en el orden social -y en el universo docto- lo sustenta, si fuera condenado a ser constantemente sospechoso de ejercer un magisterio profético y de pedir una conversión personal (1989: 49).

⁵⁷ «la ciencia moderna se constituye en oposición al sentido común, al que considera superficial, ilusorio y falso. La distinción entre ciencia y sentido común se debe a aquello que llamó la primera ruptura epistemológica, que define dos tipos de conocimiento: conocimiento verdadero y sentido común. Aunque opuestas entre sí, estas dos entidades epistémicas se implican recíprocamente, pues una no existe sin la otra». En consecuencia, Sousa Santos propone la idea de «una doble ruptura epistemológica» como forma, según el autor, de «superar este callejón sin salida». De acuerdo con el sociólogo portugués, la expresión «doble ruptura epistemológica» significa que «tras consumada la primera ruptura epistemológica, hay otro acto epistemológico importante a realizar: romper con la primera ruptura epistemológica, a fin de transformar el conocimiento científico en un nuevo sentido común. En otras palabras, el conocimiento-emancipación tiene que romper con el sentido común conservador, mistificado y mistificador, no para crear una forma autónoma y aislada de conocimiento superior, sino para transformarse a sí mismo en un sentido común nuevo y emancipatorio».

Esa concepción, por su carácter transformador, puede ser tomada hoy como metáfora de las posibles acciones revolucionarias del artista. Ciertamente, hay enormes dificultades para defender tal actitud en el caso de que el artista esté vinculado a instituciones fuertemente interesadas en mantener el *statu quo*⁵⁸. Pero la intención de Bourdieu es verificar el grado de autonomía de ese artista frente a las complejidades sociales. Entonces, el estudio de la lógica interna del campo puede llevar a un resultado que muestre más claramente la relación entre el artista y la sociedad.

Según Bourdieu, por lo menos desde la época romántica, los escritores y artistas constituyen «una fracción dominada de la clase dominante» (1999:192), que debido a la ambigüedad estructural de su posición en la estructura de dicho sector de la sociedad «se ve forzada a mantener una relación ambivalente, tanto con las fracciones dominantes (los burgueses) como con las clases dominadas (el pueblo)» (:192). De esta manera se compone una imagen ambigua de su posición en la sociedad y de su función social. El término ambigüedad se puede traducir mejor por contradicción, si se considera la posición adoptada por João Cabral que, aun siendo crítico de la estructura social vigente, disfrutó, aunque con dificultad, de la legitimidad social en las tareas que había emprendido. El uso de la palabra contradicción parece también adecuada en virtud de la situación particular vivida por João Cabral de Melo Neto: un intelectual que dividía la tarea de artista con la profesión de diplomático, ya que era funcionario representante del régimen autoritario.

En una economía de mercado libre, caracterizada por una relativa densidad democrática, el sistema, a veces, favorece la producción y distribución de determinadas «mercancías» cuyo capital simbólico y cultural se contraponen críticamente a los valores ideológicos difundidos

58 Cuestionado sobre el papel de los intelectuales en el mundo de los medios de comunicación de masas, Bourdieu señala que «no es verdad puedan desempeñar el gran papel positivo, el del profeta inspirado, que tienen la tendencia a atribuirse vuelta y media en los periodos de euforia. Ya no sería malo si supieran abstenerse de entrar en complicidad o aun colaborar con las fuerzas que amenazan destruir las propias bases de su existencia y de su libertad, o sea, las fuerzas de mercado (Bourdieu, 1998:114).

por la estructura social dominante. Para Bourdieu (1998:114), el fenómeno ocurre, en parte, gracias a la ampliación de la autonomía del campo intelectual y artístico, que al elevar el estatuto social de los productores de bienes simbólicos hace que los mismos tiendan «progresivamente a ingresar por su propia cuenta, y no sólo por mandato o por delegación, en el juego de los conflictos entre las fracciones de la clase dominante» (:114). De ahí la posibilidad de que el llamado «artista marginal», algunas veces, ocupe y alcance legitimidad social en un espacio político, que, en tesis, su ideología repudia.

Sin embargo, en una estructura política autoritaria, dominada por un poder centralizador, las ambigüedades y contradicciones se constituyen en situaciones que se pueden explicar con mayor facilidad debido a que serían previsibles y dirigidas. En ese caso, una parte de la obra de João Cabral surge en una coyuntura política difícil, por lo que se arriesga a una permanente censura. Por eso, aunque las arbitrariedades del autoritarismo dificulten las acciones, el artista muchas veces se siente instigado a esquivarlas utilizando en su obra recursos innovadores que, en otro momento, proporcionarían diferentes lecturas. Este fenómeno posibilita, de forma indirecta, la demarcación de la especificidad discursiva del campo literario asegurándole una relativa autonomía.

El «desvío» del lenguaje proporcionado por el artista no siempre proviene de una situación política adversa, puede derivar de otros factores de los que difícilmente se puede determinar su origen. En ese sentido, para comprender el objeto artístico, el crítico debe trabajar también sobre los efectos del texto y la repercusión ideológica de sus imágenes, además del contexto histórico-político y de testimonios del autor.

Frente a la materialización de la imagen crítica promovida por la mirada del artista, el pesimismo artístico-intelectual adquiere un significado importante en el caso de que se tome como referencia el pensamiento de Adorno acerca de la responsabilidad social de los intelectuales y de los artistas en una sociedad de masas. Para Adorno, la «nega-

ción determinada» es una toma de posición necesaria en el dominio estético, pues es «la única forma auténtica del pensamiento crítico en nuestra época. En otros términos, una conciencia de la contradicción que resiste a la solución de lo último, su disolución, sea en el positivismo satírico y en el empirismo cínico, por un lado, sea en la positividad utópica, por otro» (Jameson, 1997:174). En Adorno, lograr pensar el arte significa pensarlo a la vez como hecho estético y como hecho antiestético, alcanzando la «negación determinada». Para Jameson la actitud de Adorno expresa que no sólo «los pasatiempos ociosos de los estetas deben ser reprimidos, sino también la impaciencia y el filisteísmo del militante» (:174).

En *A escola das facas*, la metáfora del intelectual y del artista tiene una forma de decir local que se manifiesta a través del lenguaje y de los objetos. El recorte de la geografía regional asumido por ese artista sirve de baliza para la auto-reflexión de sus escritos. En los poemas están presentes la voz del cañaveral; las trampas del sertón⁵⁹ y sus figuras populares; las casas-grandes⁶⁰ fotografiadas en una perspectiva que los libros de historia no presentan; los ingenios de caña de azúcar, descritos como máquinas de tortura, alusión a la dictadura militar en Brasil; la literatura popular de los libros de cordel; el litoral y el manglar⁶¹, expresiones de la lucha de clases, el homenaje a aquellos hombres que despertaron el interés de Cabral por la poesía, la ciudad de Recife, dominada por el mar, por el río y por las lluvias, en fin, paisajes temáticos que colman un Pernambuco específico, territorio de la formación del intelectual que agradece las enseñanzas «indirectamente» ofrecidas a la reflexión poética: «Maré do Capibaribe,/afinal o que ensinaste/ ao aluno em cujo bolso/ tu pesas como uma chave?» (1994: 65). Y también:

Maré do Capibaribe,/ mestre monótono e mudo,/ que
ensinaste ao antipoeta/ (além de à música ser surdo?) rio
com quem convivi/ sem saber que tal convívio,/ quase uma
droga, me dava/ o mais ambíguo dos vícios dos quando

59 (N. de T.) Traducción de sertão: de desertão, desierto; región semiárida del Nordeste Brasileño.

60 (N. de T.) En la época colonial, la casa de los patrones.

61 (N. de T.) Ecosistema costero de transición entre zonas terrestres y marinas tropicales

no cais em ruína/ seguia teu passar denso,/ veio-me o vício
de ouvir/ e sentir passar-me o tempo (1994: 69).

Además de estos versos de «*Prosas da maré na Jaqueira*», el poeta recuerda otros aprendizajes, estimulados por figuras familiares o por intelectuales pernambucanos. En «*Tio e sobrinho*», anuncia las historias del tío sertanero nacido en Ceará, oídas con atención por el sobrino: «...Aquela conversa viva,/ nunca monólogo cego,/ lhe dando o Sertão, seu osso,/ deu-lhe o gosto do esqueleto» (1994: 48).

En «*Um poeta pernambucano*», Cabral saluda las «enseñanzas» de Natividade Saldanha, «hijo de cura y mulato casi negro» que: «foi quem primeiro mostrou/ que um poema se podia/ sobre o ponche de caju,/ sobre o galo-de-campina.» (1994: 76). En «*Antônio de Morais Silva*», el escritor también rememora la escritura del personaje que había entrelazado palabras y cosas nordestinas con habilidad: «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,/ que escutou de sua rede/ nos descansos do escritor» (1994: 17).

En *A escola das facas*, hay elogios a la tierra natal, pues ella formateó, en el inconsciente infantil, el canto del poeta. João Cabral tributa a la región el advenimiento positivo de una poética original que le trajo el reconocimiento internacional. En contrapartida, con la colocación de la «bandera de Pernambuco sobre el féretro del poeta, muerto en octubre de 1999» (Cavalcanti, 1999:31), ocurre, de forma emblemática, el homenaje al escritor. Este gesto reafirma la estrecha relación del artista con su región. Por otro lado, la bandera extendida sobre el féretro del poeta indica el «borrado» de las diferencias contrariando las intenciones de la poesía crítica del autor. El Pernambuco cabralino es polifónico, no en el sentido, a veces equivocado de M. Bakhtin, en el que las voces sociales se encuentran en pie de igualdad en la lucha por la hegemonía discursiva, sino en la denuncia de un Pernambuco desigual económica y culturalmente en el que la dominación de clase, a través de una burguesía latifundista, desempeña un pa-

pel nocivo para el desarrollo de la región. Lejos del regionalismo folclórico acrítico, Cabral muestra un universo social marcado por la injusticia, patrocinada por la clase dominante, que dificulta un desarrollo regional y nacional más equilibrados.

En «*Descrição de Pernambuco como um trampolim*», partiendo de hechos históricos que marcaron al estado, Cabral celebra, a través de una polifonía crítica, el destronamiento del mito de la unidad regional. En el poema, Pernambuco fue: «trampolim para tudo/ ...não só para o barão/ que ia ao Sul, em festas,/ não só para o dinheiro/ para pagar as festas/ do barão, mas quaisquer/ onde a Corte estivera». También: «trampolim de expressão interna:/ jogam dentro do dentro/ de quem aqui se deixa./ Os manguês, por exemplo,/ lesma, sem molas, seitas, lançam dentro de nós/ nossa culpa mais negra;/ e o trampolim que quando/ mais sertão se seca,/ nos joga retirantes,/ a pé, sem pára-quedas.» (1994: 25). De la misma forma es: «oficina que ensina/ a aguçar setas, pedras:/ quem melhor soube usar/ disso que Frei Caneca?» (1994: 30)

La poesía adquiere una forma particular de lucha en la redefinición del espacio social. Pierre Bourdieu destaca ese propósito al estudiar la idea de región. Para el sociólogo francés, «la busca de criterios ‘objetivos’ de identidad ‘regional’ o ‘étnica’ no debe hacer que se olvide que, en la práctica social, estos criterios (por ejemplo, lengua, dialecto o acento) son objeto de representaciones mentales», o sea, de actos de percepción y de apreciación, de conocimiento y reconocimiento en los que los productores invierten sus intereses y sus suposiciones, o en actos, «estrategias interesadas de manipulación simbólica [que pretenden determinar] la representación mental que los otros pueden tener de estas propiedades y de sus portadores» (1989: 112). Aunque se refiera al trabajo de investigación del sociólogo, la afirmación de Bourdieu puede ser extendida a cualquiera de las manifestaciones discursivas, pues estas producen un valor de cambio y de uso, de acuerdo con las posiciones asumidas, ocupadas y representadas en un determinado campo.

Como en otras manifestaciones discursivas, la poesía de João

Cabral lucha por el monopolio de hacer ver y hacer creer, de dar a conocer y de hacer reconocer, imponer la definición legítima de las divisiones del mundo social, aunque las correlaciones de fuerzas de su capital simbólico desempeñan un valor de cambio restringido frente a la cultura de masas. En efecto, lo que está en juego en la producción intelectual del poeta es la tentativa de poder contraponer una visión esquematizada del mundo que consensúa las nociones de identidad y unidad de grupo. Para Cabral, la tarea del artista y del intelectual consiste en una comunicabilidad crítica, impregnada por la experiencia social e individual de los sujetos a través de los objetos que lo rodean. En otras palabras, su poética pretende «autorizar» lo que está «desautorizado» por la práctica discursiva oficial y dominante. Pretende introducir una discontinuidad decisiva en la continuidad natural de la «región», que se identifica aquí ampliamente como espacio histórico-político, cultural y ético, así como frontera que se extiende al interior de cada individuo.

Traducción: Clara da Silva y Roberto Ferrari

REFERENCIAS

- Bourdieu, Pierre (1999). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1998). *Contrafogos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel; Bertrand Brasil.
- Cabral de Melo Neto, João (1980). *A escola das facas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- _____. (1994) *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Foucault, Michel (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Jameson, Fredric (1997). *O marxismo tardio*. São Paulo: Unesp/Boitempo.
- Lima, Luís Costa (1968). *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Peixoto, Marta (1983). *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva.

Santos, Boaventura de Sousa (2009). *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez.

Secchin, Antônio Carlos (1999). *João Carlos: a poesia de menos*. Rio de Janeiro: Topbooks.