



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

19 | 2015

Visions du Sud : Université invitée - Santiago du Chili

Escuchar la escritura: la voz y la letra en João Cabral de Melo Neto

Fernando Pérez Villalón



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/trans/1072>

DOI: 10.4000/trans.1072

ISSN: 1778-3887

Publisher

Presses Sorbonne Nouvelle

Electronic reference

Fernando Pérez Villalón, "Escuchar la escritura: la voz y la letra en João Cabral de Melo Neto", *TRANS-* [Online], 19 | 2015, Online since 08 December 2015, connection on 06 July 2021. URL: <http://journals.openedition.org/trans/1072> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.1072>

This text was automatically generated on 6 July 2021.

Tous droits réservés

Escuchar la escritura: la voz y la letra en João Cabral de Melo Neto

Fernando Pérez Villalón

“...um poeta João que / não gosta de música”

- 1 “Minha música vem da / música da poesia / de um poeta João que / não gosta de música” (“Mi música viene de la / música de la poesía / de un poeta João a quien / no le gusta la música”),¹ escribió Caetano Veloso en la canción “Meu outro retrato”, del disco *Estrangeiro*. Al poeta brasileño João Cabral de Melo Neto (1920-1999) efectivamente no le gustaba la música, como él mismo declaró en varias ocasiones, y en contraste con ese rechazo hacia lo musical sentía una gran afinidad por la pintura, una marcada preferencia por lo visual antes que por lo sonoro, algo que algunos críticos han convertido en una categoría clave para interpretar su poesía.² Esta falta de gusto por la música, y el consecuente rechazo de la vinculación privilegiada entre la poesía y el canto (pero también de su cercanía con la oratoria, con la elocuencia de la puesta en escena oralizada), lo distancia de buena parte de la poesía brasileña desde el romanticismo en adelante, como ha señalado de forma acertada Flora Süssekind, y lo vuelve una excepción en un campo cultural en el que pareciera que la relación estrecha entre literatura y música popular es la norma.³ Más que tratarse de una antipatía meramente anecdótica, el repudio de la música tiene implicancias profundas para la poética cabralina y constituye un aspecto central no sólo de su interrogación del lenguaje como medio, sino también de su búsqueda de una poética rigurosa, prosaica, impersonal.
- 2 Ahora bien, esta resistencia a la música (que en varias cosas nos recuerda a la de Freud, otro que se declaraba totalmente inmune a sus encantos), no tiene nada de simple.⁴ Es, como ocurre siempre en la poesía de Cabral, una tensión dialéctica entre polos que no se resuelven del todo, y es también un síntoma de contradicciones profundas que atraviesan su proyecto poético y que la crítica no siempre ha sabido articular, puesto que en muchos casos su poesía se describe como idéntica al modo en que él mismo la

concebía, sin hacerse cargo de las paradojas y tensiones que complican su poética. Habría que comenzar por matizar este rechazo a la música y a la dimensión sonora de la poesía: por una parte, su poesía y sus entrevistas dan testimonio de que sí era sensible a cierta música, en particular al flamenco y al cante *a palo seco* –al que dedica un elogio memorable.⁵ Por otra parte, si observamos sus declaraciones, podemos ver que su rechazo a la música y a la dimensión musical de la poesía es más preciso de lo que parece a primera vista.

- 3 En sus entrevistas, conferencias y discursos aparece de forma reiterada la declaración de indiferencia hacia la música, incluso hasta de rechazo y desprecio. Sin embargo, aparece vinculado de manera específica al rechazo de lo lírico, entendido como privilegio de la expresión de sentimientos como ámbito central de la poesía (excluyendo lo argumental, lo narrativo, la poesía histórica, didáctica, épica y satírica). En una entrevista tardía, Cabral se queja de que a partir del romanticismo se confundan la poesía y el lirismo:

Lirismo vem de lira. O lirismo era uma poesia para ser cantada. Com isso a poesia deixou fora uma série de gêneros da poesia, como a poesia didática, a poesia histórica, a poesia dramática. [...] Minha tese é a seguinte: o romanticismo empobreceu a poesia equiparando-a ao lirismo. Já que perguntaram sobre o conjunto da minha obra, eu tenho a impressão de que uma constante nela é o antilirismo. Minha poesia é intelectual, em alguns livros, é uma poesia de crítica social à situação nordestina, é uma poesia como dizem os críticos atuais, metapoesia, uma poesia sobre a poesia, mas não é uma poesia lírica. (Poesia completa 765-766)

(Lirismo viene de lira. El lirismo era una poesía para ser cantada. Con eso la poesía dejó fuera una serie de géneros de la poesía, como la poesía didáctica, la poesía histórica, la poesía dramática. [...] Mi tesis es la siguiente: el romanticismo empobreció la poesía equiparándola al lirismo. Ya que me preguntan sobre el conjunto de mi obra, tengo la impresión de que una constante en ella es el antilirismo. Mi poesía es intelectual, en algunos libros, es una poesía de crítica social a la situación nordestina, es una poesía, como dicen los críticos actuales, metapoesía, una poesía sobre la poesía, pero no es una poesía lírica.)

- 4 Como puede verse en esta cita, el rechazo de lo musical asociado a lo lírico tiene que ver con el esfuerzo de hacer una poesía prosaica, no confesional ni sentimental, una poesía que privilegie el trabajo consciente de composición y construcción por sobre una poesía dependiente de la inspiración y centrada en la traducción de las experiencias personales del autor.⁶ La poesía de Cabral se inscribiría entonces en la tradición de crítica a la lírica que Luiz Costa Lima, en un estudio clásico de su obra, llamó “antilira”.⁷
- 5 En los escritos y entrevistas de Cabral sobre el tema, la música suele aparecer también asociada al sueño, a la somnolencia, pero también a una escucha automática, desatenta e inconsciente que es lo opuesto de lo que Cabral desea para su poesía, o al menos para parte de ella. En una entrevista de 1986 realizada por Moacir Amâncio, Cabral explica que “O meu esforço na vida é me fazer acordar. O que eu procuro num remédio ou num autor que eu leio não é que faça adormecer minha consciência, como o romântico, ou essa poesia de cantilena, eu não quero ser embalado, quero ser acordado.” (“Algo por lo que me esfuerzo en la vida es por despertarme. Lo que busco en un remedio o en un autor que leo no es que adormezca mi conciencia, como el romántico, o esa poesía de cantilena, no quiero ser acunado, quiero ser despertado.” Citado en Sússekind, 93). Y en otra entrevista de 1999 con Bebeto Abrantes, declara: “Eu sou um sujeito com tendência para a sonolência, de forma que, enquanto muita gente procura dormir, meu esforço é acordar. A música me faz dormir e o flamenco me faz acordar, compreende?”

(“Soy un sujeto con tendencia a la somnolencia, de modo que, mientras que mucha gente busca dormir, yo me esfuerzo por despertar. La música me hace dormir, y el flamenco me despierta, ¿entiende?”. “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”, *Sibila* 45).

- 6 El rechazo a la música, por otro lado, aparece en varias ocasiones como un rechazo a la dimensión melódica de la poesía, en contraposición a su dimensión rítmica.⁸ Es interesante que este rechazo a la música aparezca en algunas ocasiones como una dura crítica a su amigo el poeta Vinicius de Moraes (1913-1980), quien dedicó gran energía a la producción de letras para canciones.⁹ Por otro lado, en una entrevista tardía Cabral elogia las letras de compositores de música popular como Chico Buarque, Gilberto Gil y Caetano Veloso, y declara que ellos han aprendido mucho del ejemplo de Vinicius.¹⁰ Por momentos, pareciera que la resistencia a la música de Cabral tuviera que ver con el rechazo a la cultura de masas típico de ciertos modernismos que se sienten amenazados por ella,¹¹ pero por otra parte el autor reitera en varias declaraciones que el poeta debería utilizar los recursos de la tecnología moderna para producir una obra que tuviera una mayor difusión de la que permiten el libro y los modos tradicionales de circulación de la poesía¹²: en una entrevista tardía afirma que los poetas debieran componer obras para radio, cine y televisión, y se entusiasma con algunos experimentos que presenten poemas suyos en formato de video en el medio televisivo.¹³ Este interés en los medios audiovisuales implica necesariamente una aproximación a modos de consumo de la poesía diversos del libro y la página escrita, mucho más cercanos a la oralidad, como las grabaciones que analizaremos más abajo.
- 7 Por otra parte, es innegable que en su propia obra existe un trabajo muy fuerte con los aspectos sonoros del verso. Esto se expresa en una preocupación por el ritmo que él mismo apunta como central (no sin señalar que el ritmo es una cualidad que puede también describir a una obra arquitectónica o pictórica¹⁴), pero también en lo que podríamos llamar el diseño sonoro de su poesía. Si a Cabral le gustaba definirse como el ingeniero de la poesía, podríamos proponer verlo como un ingeniero de sonido: la “música de su poesía” (para tomar prestada la expresión de T.S. Eliot que da título a su famoso ensayo¹⁵) es áspera, dura, dependiente de las consonantes antes que de las vocales, reticente a las aliteraciones fáciles, a los ritmos predecibles, incluso al recurso de la rima consonante (a la que en general prefiere la asonante). Por último, en términos temáticos, pese a que buena parte de la poesía de Cabral está construida desde la fascinación por el silencio, se trata también de una poesía repleta de ruidos, bastante preocupada por la voz y por la escucha.¹⁶
- 8 Él mismo propuso una división de su poesía en dos vertientes, una más estrechamente vinculada con la lengua oral (de la cual *Morte e vida severina* es el ejemplo más conocido) y otra destinada a la lectura silenciosa.¹⁷ La primera se vincula a su interés por la literatura medieval, especialmente la española, en la que cantar y contar serían una sola cosa. La segunda tiene mucho que ver con una serie de motivos a los que se ha referido Rancière en *La palabra muda*, ensayo en el que postula que fue necesario un alejamiento de la voz, de la musicalidad y de la corporalidad del lenguaje para establecer la noción moderna de literatura como un arte que consiste en la producción de libros concebidos como estructuras arquitectónicas, pétreas, en los cuales el estilo liberado de la carga de representar la realidad se convierte en realidad autónoma, absoluta, comparable en su esterilidad y desnudez a un desierto. Ahora bien, y de forma paradójica, en la tradición de la prosa novelesca que va de Flaubert a Proust, y en la

tradición poética de Mallarmé a Valéry, si la música sirve de modelo ideal a la literatura por su carácter de juego meramente formal, vacío de sentido, esta resulta ser una música muda y silenciosa, visible e inaudible como explica Rancière al referirse al estilo de Flaubert.¹⁸

Anfión y la palabra pétrea

- 9 Tal vez el lugar de su obra en que más claramente se conjugan estos motivos es su reescritura del mito de Anfión en el libro *Psicologia da composição* (1946-1947). Como es sabido, Cabral retoma un tema mitológico ya trabajado por Paul Valéry, con cuyo “melodrama” (musicalizado luego por Arthur Honegger) la versión del brasileño lleva a cabo un complejo diálogo que no hay espacio aquí para abordar con detención.¹⁹ En general, concuerdo con la lectura propuesta por Eucanaã Ferraz, quien sostiene que en el poema de Cabral “A ‘palavra litúrgica’ de Valéry é substituída pela palavra crítica, objetiva, reflexiva, e o júbilo do conhecimento divino desalojado pelo projecto constructivo ou pela dúvida.” (“La palabra litúrgica de Valéry es substituída por la palabra crítica, objetiva, reflexiva, y el júbilo del conocimiento divino es desalojado por el proyecto constructivo o por la duda.” 82) Otros comentaristas de este poema han subrayado la posición de *impasse* de la que el poema da testimonio (Luiz Costa Lima); su establecimiento de una dialéctica entre lucidez e inspiración que imposibilitaría una interpretación puramente negativa del texto (José Guilherme Merquior); su rechazo del lirismo que al mismo tiempo reconoce el poder de lo que excluye (Marta Peixoto); o la apelación al silencio como modo de transitar del lirismo melódico-musical a una poesía centrada en la materialidad del lenguaje (Solange Rebuszi). Por mi parte, intentaré examinar aquí algunos aspectos del modo en que Cabral se apropia del mito de Anfión que ponen de manifiesto las contradicciones de su conflictiva relación con la música.
- 10 El poema de Cabral comienza con Anfión en el desierto, un paisaje desprovisto por completo de vegetación, y por lo tanto de fecundidad: “No deserto, entre a / paisagem de seu / vocabulário, Anfión...” (“En el desierto, entre el / paisaje de su / vocabulario, Anfión...”, *Poesía completa* 63); un paisaje cuya sequedad mineral se equipara a la blancura de la página en otros poemas del libro.²⁰ En la versión más habitual del mito, Anfión construye Tebas valiéndose de la música de su lira. En la versión de Cabral, sin embargo, la construcción de la ciudad sucede gracias a una flauta, a una “flauta seca” que el viento sopla y hace sonar por casualidad, una variación que claramente tiene que ver con la posibilidad de que la lira se toque como acompañamiento al canto mientras que la flauta, al llevarse a la boca para ser soplada, no puede coexistir con el lenguaje articulado.
- 11 Como escribe John T. Hamilton a partir del duelo mitológico entre Apolo y Marsias:
- The lyre (or kithara) is an instrument designed to accompany a song’s words, to uphold a text with harmonic support. The aulos, in contrast, does not allow the voice to articulate linguistically. It pushes words away, utilizing the breath to emit nothing but pure sound. (37-38)
- (La lira (o kithara) es un instrumento diseñado para acompañar las palabras de una canción, para darle soporte armónico a un texto. El aulos, en cambio, no permite que la voz articule lingüísticamente. Rechaza a las palabras, utilizando el aliento para no emitir más que un puro sonido).

- 12 Sin embargo, desde otra perspectiva, como explica el propio Hamilton, la flauta también puede considerarse como el instrumento más cercano a la voz humana por su carácter monódico, en contraste con el carácter polifónico y armónico de la lira, y por su modo de producción del sonido a partir del aire. Cercana al ámbito dionisiaco, la flauta renuncia a la inteligibilidad apolínea y privilegia la cercanía del lenguaje con la melodía, a la que tanto se resiste Cabral.
- 13 La flauta de Anfión en el poema de Cabral parece en un principio estar reconciliada con la sequedad y el silencio del desierto: “Ao sol do deserto e, / no silêncio atingido / como uma amêndoa, / sua flauta seca [...] / Sua mudez está assegurada / se a flauta seca: / será de mudo cemento...” (“Al sol del desierto y, / en el silencio alcanzado / como una almendra, / su flauta seca [...] / Su mudez está asegurada / si la flauta se seca: / será de mudo cemento...”, 64-65). Anfión es descrito como “lavado / de todo canto / em silêncio, silêncio / desperto e ativo como / uma lâmina...” (“lavado / de todo canto / en silencio, silencio / despierto y activo como / una lámina...”, 65). El azar, sin embargo, comparado a un insecto que vence al silencio como un camello que desafía la sed, al hacer sonar la flauta, causa la aparición de la ciudad de Tebas. En respuesta, Anfión arroja el instrumento al mar, desilusionado por la naturaleza de la ciudad que ha fundado sin quererlo: “A flauta, eu a joguei / aos peixes surdos- / mudos do mar.” (“La flauta, la arrojé / a los peces sordo- / mudos del mar” 68). Es interesante que la flauta no suene soplada por el propio Anfión, sino por el viento, lo que acentúa el carácter casual e impersonal de su sonido, fruto de un accidente y no de la técnica artística o la voluntad (lo que aproxima su sonido al de la conocida fábula del burro flautista²¹ versificada por Tomás de Iriarte). El gesto de arrojar la flauta al mar está alineado obviamente con el rechazo de lo azaroso, lo confesional, lo vegetal y lo musical, a los que se opone un ideal constructivo-arquitectónico que en este poema no alcanza a presentarse por completo, aunque se desarrolla en alguna medida en los demás textos del libro. Hay, por otra parte, una dimensión de pérdida, ascesis forzada, e incluso de castración, en la renuncia a la flauta, casi como si el poeta temiera que entregarse a las fuerzas del azar, la inspiración, el soplo. En última instancia, la savia vital de lo vegetal lo llevaría a un destino semejante al del sátiro Marsias, desollado por Apolo. Su opción por lo pétreo y por la esterilidad del desierto tiene, por tanto, algo de defensivo, y su negación de la música tiene mucho del rechazo neurótico que permite que un hecho inadmisibles para el sujeto acceda a la conciencia al negarlo de forma insistente.
- 14 En este poema, con su elogio del silencio, la mudez, la sequedad y lo mineral, aparece un proyecto estético al que Cabral se atendería con obstinación (sin excluir una vertiente opuesta, vinculada a lo oral y popular, como ya se señaló), pero aparece también con claridad la compleja red de ambiguas resistencias en las que se articula su relación con lo musical. Resumiendo, hay en Cabral una fuerte reticencia a lo melódico y lo lírico como componentes de la poesía, pero el vigor con que se insiste en ese rechazo da testimonio de una intensa fascinación y de un alto grado de conciencia de los efectos seductores de tales aspectos del trabajo poético. Se podría pensar, de hecho, que el rechazo de Cabral a esos aspectos tiene que ver con una resistencia a las seducciones de lo femenino, al peligro del canto encantado de la voz de las sirenas. La aridez de la página, del signo gráfico y de la escritura opera como un exorcismo de ese temor a dejarse llevar por la música. La palabra impresa, congelada, detendría también el tiempo y lo volvería una imagen estática, regulada por las reglas de la proporción y por

la geometría –antes que por los afectos.²² En la siguiente sección intentaré examinar la relación de Cabral con la musicalidad del lenguaje verbal como componente de la poesía desde otro ángulo, no ya desde la interpretación de sus poemas, sino desde el modo en que él mismo los presenta en un medio distinto de la página impresa, a saber, la voz registrada.

João Cabral por ele mesmo

- 15 Este otro modo de abordar el complejo conjunto de motivos en torno a la voz, el sonido y la musicalidad, parte de un objeto en el que convergen varios de ellos y que no está recogido en el volumen de la poesía completa del autor : se trata del disco *João Cabral por ele mesmo*, grabado en 1969 por Irineu Garcia para el Selo Festa.²³ Me gustaría escuchar y comentar algunos fragmentos de este disco en lo que Charles Bernstein llama un ejercicio de “escucha cercana” [*close listening*] (en contraste con la “lectura cercana” [*close reading*] que predominó como estrategia interpretativa en el *New Criticism*). En el texto que sirve como introducción al volumen del mismo título (*Close Listening : Poetry and the Performed Word*), Bernstein señala :

While the performance of poetry is as old as poetry itself, critical attention to modern and contemporary poetry performance has been negligible, despite the crucial importance of performance to the practice of the poetry of this century. The subject is wide-ranging and requires a range of approaches. At one end of the spectrum would be philosophical and critical approaches to the contribution of sound to meaning: the way poets, and especially twentieth century innovative poets, work with sound as material, where sound is neither arbitrary nor secondary but constitutive. At the other end of the spectrum would be critical interpretations of the performance style of individual poets. Such approaches may well encourage ‘close listenings’ not only to the printed text of poems, but also to tapes and performances. Close listenings may contradict ‘readings’ of poems that are based exclusively on the printed text and that ignore the poet’s own performances, the ‘total’ sound of the work, and the relation of sound to semantics.” (3-4)

(Mientras que la performance en vivo de la poesía es tan antigua como la poesía misma, la atención crítica a la performance poética contemporánea ha sido escasa, pese a la importancia crucial de la performance para la práctica de la poesía de este siglo. El tema es amplio y requiere enfoques diversos. En un extremo del espectro estarían los enfoques críticos y filosóficos a la contribución del sonido al sentido : el modo en que los poetas, y en especial los poetas innovadores del siglo XX, trabajan con el sonido como material, concibiéndolo no como arbitrario o secundario sino como constitutivo. En el otro extremo estarían las interpretaciones críticas del estilo de performance de poetas específicos. Estos enfoques pueden fomentar ‘escuchas cercanas’ no solo del texto impreso de los poemas, sino que de grabaciones y performances. Las escuchas cercanas pueden contradecir lecturas de poemas basadas exclusivamente en el texto impreso que ignoran las performances del propio autor, el sonido ‘total’ de la obra y la relación entre el sonido y la semántica).

- 16 Esto último es justamente lo que intentaré a continuación : una escucha de la *performance* vocal de Cabral que complica y matiza la interpretación basada en la lectura de sus textos impresos que hemos propuesto hasta ahora, y que hace aparecer dimensiones de su obra que la recepción crítica ha pasado en parte por alto. “Os Três Mal-Amados”, sin ser uno de los poemas más importantes de Cabral, me parece una pista ejemplar. El contenido del texto es, a primera vista, altamente emotivo : se trata de los parlamentos de un personaje, Joaquim, uno de los tres mal amados que

monologan alternadamente en este poema. El propio Cabral, en su lectura, subraya que se trata de un texto en el que el hablante es un personaje (“Joaquim”), como queriendo marcar con claridad la distancia entre el autor y el hablante lírico, en la tradición de los *personae* de Browning y Pound o del “drama em gentes” de Fernando Pessoa. Escuchemos tres fragmentos del poema en la lectura del autor :

De ‘Os Três Mal-Amados’, as falas do personagem Joaquim :

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome. (35)

(De ‘Los tres mal amados,’ los parlamentos del personaje Joaquín :

El amor se comió mi ropa, mi identidad, mi retrato. El amor se comió la certeza de mi edad, mi genealogía, mi dirección. El amor se comió mis tarjetas de visita. El amor vino y comió todos los papeles donde había escrito mi nombre.)

O amor comeu minhas roupas, meus lenços, minhas camisas. O amor comeu metros e metros de gravatas. O amor comeu a medida de meus ternos, o número de meus sapatos, o tamanho de meus chapéus. O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos. (36)

(El amor se comió mis ropas, mis sábanas, mis camisas. El amor se comió metros y metros de corbatas. El amor se comió la medida de mis ternos, el número de mis zapatos, el tamaño de mis sombreros. El amor se comió mi altura, mi peso, el color de mis ojos y de mi pelo.)

O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte. (40)

(El amor se comió mi paz y mi guerra. Mi día y mi noche. Mi invierno y mi verano. Se comió mi silencio, mi dolor de cabeza, mi miedo de la muerte).

Pista N° 1: João Cabral de Melo Neto: "Os Três Mal-Amados"

- 17 La lectura de Cabral, en esta pista y todas las demás, es seca, monótona, deliberadamente plana.²⁴ No hay cambios fuertes de volumen, el ritmo es regular, la entonación indica apenas los finales de frase, sin darle énfasis especial a ningún término. Cabral lee el extracto del poema sin dramatizar, sin producir los signos habituales de la angustia que el texto denota, como si fuera una lista de compras. Lee rápido, como si quisiera terminar pronto con el trámite de la puesta en escena del texto. Comete algunos errores y vacilaciones en la lectura que enmienda en la misma grabación, sobre la marcha (supongo que habría podido grabarlo de nuevo y no quiso, debe tratarse de una toma única). Por otra parte, en la grabación puede escucharse el ruido de las páginas del libro, como recordándonos que se trata de poesía escrita, impresa, como previniendo que nos entreguemos a la seducción de la voz del autor. Pero también aparece ahí el cuerpo del autor, seguramente con el libro en las manos junto a un micrófono.²⁵
- 18 La inexpresividad deliberada de la lectura de Cabral en todas las pistas del disco nos hace atentos a los más mínimos matices, como por ejemplo el rarísimo encabalgamiento que se marca en su lectura de los “Estudos para uma bailarina andaluza” (Cabral suele leer indicando con claridad los límites de cada verso por medio de una pequeña pausa) o, en el poema “O engenheiro”, lo que parece ser una levísima baja del volumen y un ritmo algo menos marcado en los versos entre paréntesis. A propósito del modo en que Cabral respeta de forma rigurosa la pausa que separa un verso de otro (o los grupos de versos pareados), se podría observar que Giorgio Agamben destaca en su *Idea de la prosa* el encabalgamiento como la única marca que permite una distinción rigurosa entre verso y prosa, en tanto que hace aparecer, en el poema, una diferencia entre el límite sintáctico y el límite métrico. En ese sentido, la

fama de poeta prosaico de Cabral tendría que ver con el tipo de temáticas que escoge, pero no con un rechazo del verso, el cual permanece siempre como una unidad compositiva fundamental en su poesía (salvo en las rarísimas composiciones en prosa como “Os Três Mal-Amados”). Resulta interesante asimismo constatar que uno de los rasgos que varían cuando se intenta dar mayor realce expresivo a la lectura de un poema de Cabral, es justamente esa regularidad de la pausa del verso, como veremos más abajo.

- 19 Para captar mejor la peculiaridad del modo de leer de Cabral, cabe contrastar su grabación con la de otros lectores, dos músicos populares: la lectura de Adriana Calcanhotto sigue rigurosamente en su performance *cool* y controlada la línea de Cabral, en tanto que la del cantautor Lirinha (José Paes de Lira) le entrega una intensidad emocional que está en el extremo opuesto del espectro interpretativo.²⁶
- 20 Pista N° 2: Lirinha: "Os Três Mal-Amados"
- 21 Es interesante observar que, por un lado, la situación enunciativa es totalmente opuesta a la del registro de Cabral: Lirinha se encuentra en un estadio, donde recita el fragmento del poema como parte de un espectáculo de música de masas, e incluso se puede escuchar al público corear parte de los versos de Cabral. Por otra parte, el cantautor memorizó el texto de Cabral, con lo cual desaparece el libro como objeto que había dejado su huella sonora en el registro del autor. Es interesante que sea un intérprete del poema distinto de su autor quien se apropia del texto al memorizarlo, mientras que Cabral parece querer conservar su distancia respecto de él, mantenerlo como un objeto distinto de sí.
- 22 En varios sentidos, como escritor João Cabral es el opuesto de Vinicius de Moraes, el poeta perpetuamente enamorado, el letrista, compositor e intérprete de música popular cuyas lecturas de sus poemas son enfáticas, emotivas, rítmicamente irregulares (aprovechando los encabalgamientos para declamar textos como su “Soneto da fidelidade” de un modo que contrasta de forma radical con la regularidad casi constante de Cabral). Ambos autores estaban conscientes de este contraste, como lo muestran los textos que se dedicaron uno al otro.²⁷ Sin embargo, podría afirmarse de manera paradójica que la voz deliberadamente inexpresiva de João Cabral tiene que ver con el estilo de interpretación de su contemporáneo João Gilberto, el principal cantante de la bossa nova, caracterizado por la precisión enunciativa y por la contención, por la renuncia a signos evidentes de emoción como el *vibrato*, los cambios abruptos de volumen y de tempo, la potencia vocal y la declamación enfática de la letra.²⁸ Si el uso de la voz en el canto operático tiene que ver, como ha sostenido Mladen Dolar, con una fetichización de la voz (*Solo una voz* 43-44), tal vez la falta de expresividad deliberada y *cool* de la lectura de João Cabral y del canto de João Gilberto puedan leerse como intentos de hacerse cargo de la voz como objeto de deseo paradójico, escurridizo, irreductible al sentido que vehicula y, al mismo tiempo, indisociable de él. Ahora bien, la principal diferencia entre uno y otro tiene que ver, por una parte, con la regularidad rigurosa de la lectura de Cabral, que contrasta con el fraseo sincopado de João Gilberto, y por la otra con el hecho de que, por mucho que las composiciones de bossa nova se inscriban en una tradición que aproxima la melodía a la música del habla coloquial, este último canta apoyándose en una enunciación muy nítida de las vocales, mientras que Cabral lee destacando las consonantes en su presentación de sus propios poemas. Casi podría decirse que João Gilberto se las arregla para cantar como si estuviera hablando,

mientras que Cabral despoja la línea de la melodía propia del lenguaje oral, acercándola lo más posible a la impersonalidad del libro.

- 23 El estilo blanco, neutro, plano, de Cabral, por cierto, también puede vincularse por un lado con la lectura de otros poetas como Marianne Moore, cuyas grabaciones elogia el mismo Cabral en un poema (como ha señalado Flora Süssekind en el ensayo antes citado), y por el otro con la recitación de poesía popular típica del nordeste brasileño con la que Cabral dialoga en varios niveles mediante su sonsonete característico, el cual subraya menos la expresión de sentimientos declamatoria que el movimiento narrativo de un texto, su mensaje y una cierta impersonalidad o anonimato del trabajo poético.²⁹

La melodía subyugada

- 24 Es posible proponer un último contraste para apreciar el modo en que João Cabral leía sus poemas al escuchar la versión recitada en el disco de Chico Buarque de Holanda, quien musicalizó la obra *Morte e vida severina* de un modo que el exigente Cabral aprobó (luego de recibir el disco y no interesarse en escucharlo)³⁰, porque según él subordinó la música a la poesía :

Achei aquela música uma coisa milagrosa, como adaptação a um texto, porque, quando a música é adaptada para um texto de poesia, deforma o verso, ao passo que a música do Chico é extraordinária, pois ela mantém o verso integralmente. Ela não deforma o verso para adaptá-lo a melodia, ela adapta a melodia ao ritmo do verso. (773)

(Encontré que esa música era una cosa milagrosa, como adaptación a un texto, porque, cuando la música se adapta para un texto de poesía, deforma el texto, mientras que la música de Chico es extraordinaria, pues mantiene el verso integralmente. No deforma el verso para adaptarlo a la melodía, adapta la melodía al ritmo del verso.)

- 25 No entraré aquí en un análisis de la musicalización propiamente tal, pero sí me interesa mostrar el contraste en algunos pasajes hablados, en concreto en el parlamento final de la pieza, “O carpina fala com o retirante que esteve de fora, sem tomar parte em nada”. El texto es el siguiente :

Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga :
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida ;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga ;
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, Severina ;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida :
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida ;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida ;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina ;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.
(*Poesia completa* 177-178)

Severino, apartado,
déjeme decirle ahora :
yo no sé bien la respuesta
a la pregunta que hacía,
si no vale más saltar
fuera del puente y la vida ;
ni conozco esa respuesta,
si aspira a que se la diga.
Es difícil defender la vida
solamente con palabras,
mucho más cuando ella es
la que aquí ve, severina ;
pero si responder no pude
a la pregunta que hacía,
le respondió, sí, la vida
con su presencia tan viva.

Y no hay respuesta mejor
que la vida en su despliegue :
verla desfilarse su hilo,
que también se llama vida,
ver la fábrica que ella misma,
teimosamente se fabrica,
verla brotar como ahora,
estallando en nueva vida,
aun cuando es tan pequeña
la explosión, como la habida
aun así, cuando es explosión
como la de recién, casi tímida ;
aun así, como explosión
de una vida severina.
(Trad. Santiago Kovadloff, *Piedra fundamental* 108-109)

Pista N° 3: João Cabral de Melo Neto : "Morte E Vida Severina"

Pista N° 4: Musicalización por Chico Buarque de "Morte e vida severina"

- 26 Es llamativo que Cabral lea de nuevo el título del texto antes de comenzar su lectura, como queriendo enmarcarla, distanciarse una vez más del poema. En ambos casos se marca con nitidez la métrica de la *redondilha maior* (verso de 7 sílabas en la cuenta portuguesa, correspondiente a nuestro octosílabo, un metro muy habitual en la poesía popular y por lo mismo no muy común en la obra de Cabral, que suele preferir metros menos típicos), con sólo una excepción (“ver a fábrica que ela mesma”, octosílabo), típica del esfuerzo de Cabral por evitar el ritmo regular automatizado. En ambos casos se agrupan los versos de dos en dos, encabalgando según la sintaxis y la puntuación, construidas en versos pareados (de nuevo, esto no es típico en Cabral, quien tiende a respetar en su lectura el verso como unidad de enunciación, aunque se podría pensar que en realidad la unidad está dada por cada pareja de versos y no por cada verso individual).
- 27 En el caso de Cabral, las pausas entre frase y frase y el ritmo son parejos, constantes, como siempre en su lectura, y el tono del todo neutro. Sus pausas se atienen a la puntuación del texto escrito. El actor que recita,³¹ por su parte, además de eliminar los versos tercero y cuarto de la segunda estrofa, introduce pausas más irregulares que dialogan con las cadencias de la música de fondo que acompaña la lectura y producen suspenso y expectativa en el auditor. Son importantes también los cambios bruscos de volumen, como el que ocurre al enunciar la palabra “franzina” (fina, delgada), que dramatiza su sentido (el poema se refiere a un nacimiento como una explosión pequeña, delicada). Pero la mayor diferencia está en el crescendo emotivo que se introduce en la frase “ela, a vida, respondeu, com sua presença viva” y que continúa hasta el final del parlamento (que es el pasaje final de la pieza teatral), marcado con una cadencia rotunda que contrasta con el final absolutamente plano de la ejecución de Cabral.³² La lectura del autor podría parecer en este caso una “mala lectura”, una

lectura que no se hace cargo del potencial del poema, de su carga emocional, de su estructura retórica. Por otra parte, creo que hay una lección en el modo de leer este poema de Cabral: si el actor que aparece en el disco de Chico Buarque enfatiza ciertos aspectos de la dicción para volver más evidente el sentido del poema y afectarnos con sus dispositivos retóricos, Cabral parece confiar en que el texto por sí solo basta para producir el efecto deseado, sin requerir de la ayuda adicional de ninguna actuación declamatoria.

Conclusiones

- 28 La *performance* de Cabral de sus poemas es una suerte de anti-teatro, de anti-drama, una lectura despojada que le hace justicia a su poética de la racionalidad. Esta lectura puede, sin duda, oírse como antimusical también, pero me parece que es más justo escucharla como una música particular, una música mínima cuya parquedad de recursos utilizados nos permite apreciar de manera precisa la factura del poema. Charles Bernstein ha escrito de modo elocuente sobre este carácter anti-expresivo y anti-performativo de la lectura de poesía contemporánea, caracterizada por

its lack of spectacle, drama, and dynamic range, as exemplified especially in a certain minimal – anti-expressivist – mode of reading. I’m tempted to label this mode anti-performative to suggest a kind of rhetorical (in the stylistic sense of “antirhetorical”) strategy and not to suggest it is any less a performance choice than the most “theatrical” reading. [...] In an age of spectacle and high drama, the anti-expressivist poetry reading stands out as an oasis of low technology that is among the least spectacled events in our public culture. Explicit value is placed almost exclusively on the acoustic production of a single unaccompanied speaking voice, with all other theatrical elements being placed, in most cases, out of frame. The solo voice so starkly framed can come to seem virtually disembodied in an uncanny, even hypnotic, way. (10)

(su falta de espectáculo, drama y rango dinámico, como puede verse especialmente en un modo de leer minimalista y anti-expresivo. Me tienta designar a este modo como anti-performativo para sugerir un tipo de estrategia retórica (en el sentido estilístico de “antiretórica”) y no para caracterizarlo como menos deliberado que la lectura más “teatral”. [...] En una era de espectáculo y drama intenso, la lectura de poesía anti-expresiva se destaca como un oasis de baja tecnología que está entre los acontecimientos menos espectacularizados de nuestra cultura pública. Se asigna valor explícito casi sólo a la producción de una voz hablante no acompañada, sacando todos los otros elementos del marco. La voz sola que se enmarca tan claramente puede parecer virtualmente descorporeizada, de manera inquietante y hasta hipnótica.)

- 29 La descripción le calza exactamente a la lectura de Cabral, pese a que Bernstein se refiere a una lectura en vivo y no a una grabación. El modo de lectura anti-teatral podría interpretarse, por tanto, no como una carencia de recursos sino como una opción que se resiste a la fetichización de la voz, a la conversión de la poesía en espectáculo.
- 30 La lectura de Cabral es consecuente con su proyecto poético, con su terca resistencia a la música y su seducción y con su búsqueda de una poesía seca, sobria, anti-lírica. Su lectura es también un ejemplo de cómo es imposible escapar del todo a la musicalidad como dimensión de la poesía y al sonido como dimensión del lenguaje. Por mucho que Cabral privilegie una concepción visual y pictórica del poema como palabra escrita, e

impresa, para ser leída en silencio, en su poesía persiste la tensión entre el sonido y el sentido, entre el silencio y el sonido, de la que proviene el verso.

- 31 En una reflexión sobre la oralidad y la escritura, Michel De Certeau propone pensarlas ya no como términos opuestos sino como una pluralidad originaria, y a partir de esa propuesta intenta pensar el carácter mítico de la escritura, supuestamente separada “del mundo mágico de las voces y de la tradición” (*La invención de lo cotidiano* 146-147). Por su parte, Adriana Cavarero intenta pensar una política de la voz que no la considere como garantía de presencia a sí misma (en la línea de la crítica derridiana al logocentrismo de la tradición metafísica), sino como la comparecencia ante otros de un cuerpo siempre singular, único, que se revela en su timbre exponiéndose en un espacio común. Ambas líneas de trabajo me parecen pertinentes para comprender la relación de João Cabral con la voz, el sonido, la melodía, el ritmo y la letra, que es a la vez el signo de su enmudecimiento, de su sumergirse en el silencio, y su semilla, siempre dispuesta a brotar de nuevo de la página al oído.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio. *Idéia da prosa*. Lisboa : Cotovia, 1999.
- Bernstein, Charles. *Close Listening : Poetry and the Performed Word*. Nueva York : Oxford UP, 1998.
- Campos, Augusto de, con Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia, Gilberto Mendes. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- Cavarero, Adriana. *For More than One Voice : Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford : Stanford UP, 2005.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. 1. *Artes de hacer*. México, DF : Universidad Iberoamericana, 2000.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires : Manantial, 2007.
- Eliot, T.S. “The Music of Poetry”, en *On Poetry and Poets* Nueva York : Farrar, Strauss & Giroux, 2009 : 17-33.
- Ferraz, Eucanã. “Anfion, arquitecto” *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio nº157-158, Jul. 2000 : 81-98.
- Ferraz, Heitor. “João Cabral será lido, discutido e ouvido na Bienal”, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal/bienal4.htm>. Consultado el 15/01/2015.
- Hamilton, John. *Music, Madness, and the Unworking of Language*. New York : Columbia UP, 2013.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2006.
- Iriarte, Tomás de. *Fábulas literarias*. Madrid : Imprenta Real, 1782.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. “L'écho du sujet”, *Le sujet de la philosophie*. París : Aubier-Flammarion, 1979.
- Lima, Luiz Costa. *Lira e antilira : Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro : Topbooks, 1995.

Mattiussi, Laurent. “La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry.” Jean-Louis Backès, Claude Coste, Danièle Pistone. *Musique et littérature dans la France du XXe siècle*, Presses universitaires de Strasbourg, 2001 : 199-207.

Melo Neto, João Cabral de, Chico Buarque. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro : Companhia Brasileira de Discos, 1966. LP.

___. *João Cabral de Melo Neto por ele mesmo*. Rio de Janeiro : Companhia Brasileira de Discos, 1969. LP.

___. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2008.

___. *Piedra fundamental. Poesía y prosa*. Caracas : Ayacucho, 2002.

Merquior, José Guilherme. *A astúcia da mimese. Ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro : Topbooks, 1997.

Nunes, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis : Vozes, 1971.

Peixoto, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo : Iluminuras, 1997.

Rancière, Jacques. *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris : Hachette, 1996.

___. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2009.

Rebuzzi, Solange. *O idioma pedra de João Cabral*. São Paulo : Perspectiva, 2010.

Schneider, Michel. *Músicas nocturnas. El lado oculto del lenguaje musical*. Barcelona : Paidós, 2002.

Süssekind, Flora. “Com passo de prosa. Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”. *A voz e a série*. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1998.

Yannucci, Bernardita. *La negación en la obra de João Cabral de Melo Neto : Aproximaciones hacia una poética de la muerte*. Tesis de Magíster en Literatura Latinoamericana. Universidad Alberto Hurtado, 2015.

NOTES

1. Salvo mención contraria, las traducciones son del autor. (Nota del editor)

2. El clásico estudio de Benedito Nunes sobre el poeta, por ejemplo, luego de constatar que “João Cabral define-se como um visual [...] que prefere a pintura à musica” (“João Cabral se define como alguien visual [...] que prefiere la poesía a la música” 17), relaciona ese visualismo con “o seu temperamento reservado, que o faz voltar-se para fora, numa compenetração de si mesmo com as coisas vistas, mas evitando o ardil da individualidade introvertida, que mais se adentra quanto mais se exterioriza.” (“Su temperamento reservado, que lo hace volcarse hacia fuera, en una compenetración de sí mismo con las cosas vistas, pero evitando la trampa de la individualidad introvertida, que se profundiza en la misma medida en que se exterioriza.” 18) Para Nunes el énfasis en lo visual tiene que ver con un cierto clasicismo que insiste en la concepción del poema como construcción, contra el romanticismo que privilegia su capacidad para expresar la interioridad, concebida en la tradición de Goethe como una enfermedad opuesta a la salud del clasicismo.

3. Süssekind abre su texto “Com passo de prosa” recordando el desinterés de Cabral por la música, lo que según ella “numa literatura, como a brasileira, fortemente marcada pela oralidade, pela ligação entre poesia e canto, e [...] pela musicalização do verso, é traço bastante significativo.” (“en una literatura como la brasileña, fuertemente marcada por la oralidad, por la vinculación entre poesía y canto, y [...] por la musicalización del verso, es un trazo bastante significativo.” 93)

4. Sobre el tema de la tensa relación de Freud con la música y sus implicancias para la teoría psicoanalítica, ver el lúcido texto de Michael Schneider “Mis oídos, esos ojos perforados” (*Músicas nocturnas* 95-116).
5. Ver los poemas “Estudios para una Bailadora Andaluza” y “A Palo Seco” del libro *Quaderna* (1956-1959), *Poesía completa e prosa* pp. 195-201 y 223-227.
6. Este contraste es desarrollado por Cabral en el ensayo “Poesia e composição”, donde aborda esos dos tipos de poesía mostrando una clara preferencia por la primera. Es interesante que la poesía basada en la inspiración se describe en ese texto como el registro de una voz interior (“E o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido.” (“Es el acto de escribir el poema, que en ellos se limita casi al acto de registrar la voz que los sorprende, es un acto mínimo, rápido, en que el poeta se apaga para oír mejor la voz que le llega, se hace pasivo para que, en la captura, no se derrame del todo ese pájaro fluido.” *Poesía completa* 703) y que se enfatice en qué medida esta poesía depende del tono: “É a través do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de ánimo em que foi criada.” (“Es a través del tono, de sus cualidades musicales, y no cualidades intelectuales o plásticas, que ella intenta reproducir el estado de ánimo en que fue creada.”), *Poesía completa* 709.
7. Ver el capítulo dedicado a Cabral del libro *Lira e antilira. Mário, Drummond e Cabral*, pp. 197-331.
8. Cabral declara: “Eu não tenho ouvido musical para a melodia. Talvez tenha para o ritmo. O ritmo não é só musical, existe um ritmo sintático. Você, diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo.” (“No tengo oído musical para la melodía. Tal vez lo tenga para el ritmo. El ritmo no es solo musical, existe un ritmo sintático. Uno, ante una obra de arquitectura, ve que ella tiene un ritmo.” *Poesía completa* XXXIV)
9. En alguna ocasión, Cabral llegó a declarar “O poeta Vinicius de Moraes seria um grande poeta ou maior se não escrevesse musiquinha popular.” (“El poeta Vinicius de Moraes sería un gran poeta, o uno mayor, si no escribiera musiquilla popular.” *Poesía completa* XXXVII)
10. En una conversación con el público de un encuentro de escritores en 1993, Cabral señala “Eu tenho a impressão de que a grande poesia hoje no Brasil está nos cantores e nos compositores. Eu confesso que não sou especialista em música, mas me lembro do Chico Buarque, do Caetano Veloso, do Gilberto Gil...” (“Tengo la impresión de que la gran poesía hoy en Brasil está en los cantores y compositores. Confieso que no soy especialista en música, pero me acuerdo de Chico Buarque, de Caetano Veloso, de Gilberto Gil...” *Poesía completa* 766) Luego agrega: “O Vinicius trouxe um gosto literário, uma experiência literária para a canção popular, para o lirismo, portanto, do qual se beneficiam todos os cantores que vieram depois”, (“Vinicius trajo un gusto literario, una experiencia literaria para la canción popular, por tanto para el lirismo, de lo cual se benefician todos los cantores que vinieron después.”766). La aparente contradicción no es tal si se piensa que lo que elogia Cabral de su amigo es precisamente el lirismo, el aspecto de la poesía que él insistentemente rechaza por su asociación con la expresividad individual y con lo musical. Del mismo modo, el elogio a los letristas de música en tanto que poetas se matiza cuando se advierte que Cabral declara que “...a verdadeira poesia lírica hoje está sendo feita pelos compositores de música” (“...la verdadera poesía lírica hoy está siendo hecha por los compositores de música” 766, subrayado mío), lo que luego de su rechazo al registro lírico lo sitúa en oposición a esa vertiente.
11. Para un desarrollo perspicaz de esta cuestión, ver Andreas Huyssen *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*.
12. Este es uno de los temas centrales de su texto crítico “Da função moderna da poesia”, de 1954, donde señala que una respuesta posible al problema de la sobrevivencia de la poesía en el mundo contemporáneo son las búsquedas que intenta salvar el abismo entre el poeta y sus lectores por

medio de la utilización de medios técnicos de difusión como la radio, el cine y la televisión. (*Poesía completa* 737-738)

13. En respuesta a una pregunta del público sobre la influencia del cine y de la televisión sobre la literatura, Cabral declara que no sólo mucha poesía, incluida la suya, ha aprendido de la técnica del cine, sino que la literatura no puede darse el lujo de darle la espalda a la televisión y debe intentar aprender cómo producir obras adaptables a ese formato. (*Poesía completa* 776)

14. Ver la nota 7.

15. “The Music of Poetry” (*On Poetry and Poets* 17-33).

16. Flora Sússekkind señala la paradoja de que el rechazo de Cabral de lo auditivo va acompañado por abundantes referencias a temas como el acento (regional y prosódico), el habla, el ritmo, la dicción, el timbre y la voz. La tesis de Bernardita Yannucci “La negación en la obra de João Cabral de Melo Neto: Aproximaciones hacia una poética de la muerte” desarrolla la oposición entre el rechazo de la música y la persistente presencia de referencias al ruido en la poesía temprana de Cabral.

17. Esta división se propone en un texto no firmado, aunque probablemente escrito por el autor, en las solapas de la antología *Duas águas*, que recoge su producción temprana. Allí se afirma: “*Duas águas* querem corresponder a duas intenções do autor e –decorrentemente– a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamente temático quase sempre concentrado exige, mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas que, menos que lidos, devem ser ouvidos.” (“*Las Dos aguas* quieren corresponder a dos intenciones del autor y en consecuencia a dos modos de aprehensión por parte del lector o auditor: por una parte, poemas para ser leídos en silencio, en una comunicación de a dos, poemas cuya profundización temática casi siempre concentrada exige, mas que lectura, relectura; por otra parte, poemas que, menos que leídos, debe ser oídos.” *Poesía completa* LII)

18. “La ‘manera absoluta de ver’ no se deja ver. Sólo se deja oír, como música de esos átomos de anti-representación que componen la historia novelesca. El estilo-manera de ver que hace desaparecer la lógica representativa también tiene que volver imperceptible esa desaparición volviéndose música: el arte que habla sin hablar, que pretende hablar sin hablar. La bella forma plástica que volvía la frase del libro sobre nada comparable a una estatua griega se identifica ahora con el mutismo de la música. Pero ese mismo mutismo tiende hacia el límite en el que se identifica con la banalidad ordinaria de la palabra.” (*La palabra muda* 153) Ver también las observaciones sobre el rol de la música en la poética mallarmeana en su *Mallarmé. La politique de la sirène* 53-78, así como el sumamente esclarecedor ensayo “La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry” de Laurent Mattiussi.

19. Ver el ensayo de Eucanã Ferraz “Anfion, arquitecto” para una comparación más detenida.

20. “É mineral o papel / onde escrever / o verso...” (“Es mineral el papel / donde escribir / el verso...”), escribe Cabral en la serie “Psicologia da composição”, que concluye con una invitación a cultivar el desierto como un huerto al revés.

21. En *Fábulas literarias* 19-20.

22. Esta oposición remite a una estética de la tipografía que ha sido desarrollada por Lacoue-Labarthe precisamente en relación al vínculo entre mimesis y música en su texto “L’écho du sujet”.

23. Existe además otro disco doble, de 1982, de la editora Som Livre. Ninguno de estos discos está incluido en la bibliografía de su poesía completa, lo que indica que no se los considera parte de su obra. El disco del 69 está disponible en http://www.tratore.com.br/um_cd.php?id=471 (consultado el 6/11/2015)

24. A propósito de ese carácter poco atractivo, señala Heitor Ferraz, en un comentario a propósito de la reedición de esas grabaciones: “Mas por que ouvir Cabral, se a voz não ajudava e sua leitura era quase que monócórdia? Porque, de certa forma, elas servem de exemplo da sua

própria maneira de pensar a poesia, algo que não era para embalar, e sim para despertar; e que se distanciava da oratória, esse vício que deixa muito brasileiro com a boca torta.” (“Pero para qué oír a Cabral, si la voz no ayudaba y su lectura era casi monocorde. Porque, de cierto modo, ellas sirven de ejemplo de su modo de pensar la poesía, algo que no era para hacer dormir y sí para despertar; y que se distanciaba de la oratoria, ese vicio que deja a muchos brasileños con la boca torcida.” s/p)

25. Esta captura de ruido ambiental podría trabajarse a partir de la noción de “inconsciente acústico”: todo aquello que el aparato registra de modo automático, además de lo que pretendemos registrar de forma intencional, y que da cuenta de aspectos de las circunstancias de lectura de las que quien registra una voz no está del todo consciente. Esta noción de inconsciente acústico sería una variación del inconsciente óptico, concepto acuñado por Walter Benjamin y desarrollado por Rosalind Krauss en el libro del mismo título.

26. Adriana Calcanhotto lee un fragmento del poema en el documental *O artista inconfesável* (minutos 3’33” a 4’09”), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Pc7mSYhPAPL>. Lirinha declama el mismo texto en un concierto, del que puede verse un fragmento en <https://www.youtube.com/watch?v=dJaLRietvt4>. Otro contraste útil para comprender las peculiaridades de la lectura de Cabral es con la declamación de su poema “A mesa” por el actor João Vilaret (http://www.tratore.com.br/um_cd.php?id=472).

27. Vinicius le dedica a su amigo el poema “Retrato, a sua maneira”, incluido en la primera edición de su *Antologia poética* (1954), en el que lo llama “camarada diamante”. Cabral incluye luego en *Museu de tudo* (1974) el poema “Resposta a Vinicius de Moraes”, en el que se describe como un “diamante industrial, barato” (*Poesia completa* 364).

28. Augusto de Campos, poeta en varios sentidos heredero de Cabral, elogia ese aspecto del canto de João Gilberto. (*O balanço* 53-54)

29. Es esta misma objetividad y privilegio del carácter concreto del poema como construcción lingüística antes que expresión de la vida emocional de su autor, lo que contribuyó a que los poetas concretos de los años 50 apreciaran tanto la obra de Cabral.

30. “Eu me lembro de que, como eu não sou muito musical, não ouvi o disco. Já tinha autorizado, não via como aquela poesia podia ser posta em música, de forma que não me interessei pelo disco.” (“Recuerdo que, como no soy muy musical, no oí el disco. Ya había concedido la autorización, no veía cómo aquella poesía podía ser puesta en música, de modo que no me interesé en el disco.” *Poesia completa* 771)

31. No me ha sido posible todavía establecer con certeza quién es el actor que lee en esta grabación.

32. La versión para televisión de 1981 en que Sebastião Vasconcelos hace de Mestre Carpina, más contenida, también le añade expresividad al texto. Es interesante que, en un video en que aparece leyendo el poema, el cantante Lirinha, en cambio, parece seguir la línea adoptada por el autor, y lee el texto sin agregarle signo de emoción alguna, convencido de que basta la emoción de las propias palabras.

ABSTRACTS

This essay focuses on the relation between Brazilian poet João Cabral de Melo Neto (1920-1999), and the realms of music and sound, understood as topics and dimensions of his poetry and poetics. We will review in the first place some of his statements about these issues, and propose a

reading of his poem “Fábula de Anfion” in dialogue with them. Then we will examine the recording of his poems made by the author himself, and propose an interpretation of it as symptomatic of the contradictions produced by his resistance to the realms of sound and orality as dimensions of poetry, but also as an effort to produce a performance that remains faithful to his aesthetics of the prosaic, the antilyrical, and the precise, qualities that Cabral associates primarily with the realm of visuality and painting, but that also necessarily permeate his inevitable contact with the realm of sound.

El siguiente ensayo examina la relación de la obra del brasileño João Cabral de Melo Neto (1920-1999), lo musical y el ámbito de lo sonoro, como temas y como componentes de su propia poética. Para ello, se revisan en primer lugar algunas de sus declaraciones al respecto, y se propone una lectura a partir de ellas del poema “Fábula de Anfion”. En segundo lugar, se propone un examen de la grabación hecha por el autor de sus propios poemas como sintomática de las contradicciones que produce su resistencia a lo sonoro y lo vocal como dimensiones de la poesía, pero también como un esfuerzo por producir una performance consecuente con su estética de lo prosaico, lo antilírico y la precisión que el poeta asocia primordialmente al ámbito de lo visual y lo pictórico pero que permean necesariamente su contacto inevitable con el ámbito de lo sonoro.

AUTHOR

FERNANDO PÉREZ VILLALÓN

Departamento de lengua y literatura.

Departamento de Arte. Universidad Alberto Hurtado

Doctor en literatura comparada por la Universidad de Nueva York, enseña en los Departamentos de Arte, de Lengua y Literatura y en el Magíster en Musicología de la Universidad Alberto Hurtado, donde dirige el Magíster en Estudios de la Imagen y la revista electrónica www.letrasenlinea.cl. Ha publicado numerosos ensayos críticos sobre poesía y música brasileñas entre otros temas, varios libros de poemas y libros objeto, y una colección de traducciones de poesía china clásica. Forma parte del proyecto de poesía y música “Orquesta de poetas” (<http://www.orquestadepoetas.cl/>). fperez@uahurtado.cl