

LECTURAS

Paisaje y emplazamiento en la poesía de João Cabral de Melo Neto

Landscape and emplacement in the poetry of João Cabral de Melo Neto

Paisagem e localização na poesia de João Cabral de Melo Neto

George Hamilton Pellegrini Ferreira

Universidade Federal do Pará

ORCID: 0000-0001-5301-8165

pellegrini@ufpa.br

Recibido: 06/03/2026

Aceptado: 27/05/2026

Resumen: Este artículo analiza la poesía de João Cabral de Melo Neto a partir de la noción de paisaje literario, entendida como una categoría estética y cultural que se configura mediante la mediación entre espacio, percepción y dicción. El estudio se centra en la tensión productiva entre dos geografías fundamentales en la obra del poeta: Pernambuco y Andalucía, territorios que no funcionan como meros referentes espaciales, sino como matrices simbólicas que modelan su ética de la forma y su concepción del lenguaje poético. A partir de aportes teóricos de Alain Roger, Michel Collot, Augustin Berque y, de modo central, de la Teoría del Emplazamiento de Manuel Ángel Vázquez Medel, se examina cómo el paisaje interviene activamente en la configuración de la subjetividad poética y en la dicción cabralina. El artículo muestra que el paisaje nordestino, marcado por la aridez, la violencia y la carencia, se traduce en una dicción seca, masculina y antirretórica, mientras que el paisaje andaluz es figurado como femenino, acogedor y armónico, asociado a la medida, la claridad y la contención formal. A través del análisis de poemas clave, se demuestra que estas geografías no operan de manera aislada, sino en constante fricción y superposición, generando una poética del contraste que transforma el espacio en principio estructurante del pensamiento poético. De este modo, el paisaje emerge como un eje crítico para comprender la obra de João Cabral de Melo Neto y su singular concepción de la poesía como ejercicio de rigor, percepción y circunstancia.

Palabras clave: Paisaje Literario, Literatura Iberoamericana, João Cabral de Melo Neto, Pernambuco, Andalucía, Literatura Comparada.

Abstract: This article analyzes the poetry of João Cabral de Melo Neto through the notion of the literary landscape, understood as an aesthetic and cultural category constituted through the mediation between space, perception, and diction. The study focuses on the productive tension between two fundamental geographies in the poet's work: Pernambuco and Andalusia, territories that function not merely as spatial references but as symbolic matrices shaping his ethics of form and his conception of poetic language. Drawing on theoretical contributions by Alain Roger, Michel Collot, Augustin Berque, among others, and centrally on Manuel Ángel Vázquez Medel's Theory of Emplacement, the article examines how landscape actively intervenes in the configuration of poetic subjectivity and in Cabral's diction. It demonstrates that the Northeastern Brazilian landscape—marked by aridity, violence, and deprivation—is translated into a dry, masculine, and anti-rhetorical diction, whereas the Andalusian landscape is figured as feminine, welcoming, and harmonious, associated with measure, clarity, and formal restraint. Through the analysis of key poems, the study shows that these geographies do not operate in isolation but in constant friction and superposition, generating a poetics of contrast that transforms space into a structuring principle of poetic thought. In this way, landscape emerges as a critical axis for understanding João Cabral de Melo Neto's work and his singular conception of poetry as an exercise in rigor, perception, and circumstance.

Keywords: Literary Landscape; Ibero-American Literature; João Cabral de Melo Neto; Pernambuco; Andalusia; Comparative Literature.

Resumo: Este artigo analisa a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir da noção de paisagem literária, entendida como uma categoria estética e cultural que se configura por meio da mediação entre espaço, percepção e dicção. O estudo se concentra na tensão produtiva entre duas geografias fundamentais na obra do poeta: Pernambuco e a Andaluzia, territórios que não funcionam como meras referências espaciais, mas como matrizes simbólicas que moldam sua ética da forma e sua concepção da linguagem poética. A partir de contribuições teóricas de Alain Roger, Michel Collot, Augustin Berque e, de maneira central, da Teoria do Enquadramento de Manuel Ángel Vázquez Medel, examina-se como a paisagem intervém ativamente na configuração da subjetividade poética e na dicção cabralina. O artigo mostra que a paisagem nordestina, marcada pela aridez, pela violência e pela carência, traduz-se em uma dicção seca, masculina e antirretórica, enquanto a paisagem andaluza é figurada como feminina, acolhedora e harmoniosa, associada à moderação, à clareza e à contenção formal. Por meio da análise de poemas-

chave, demonstra-se que essas geografias não operam de forma isolada, mas em constante atrito e sobreposição, gerando uma poética do contraste que transforma o espaço em princípio estruturante do pensamento poético. Dessa forma, a paisagem surge como um eixo fundamental para compreender a obra de João Cabral de Melo Neto e sua concepção singular da poesia como exercício de rigor, percepção e circunstância.

Palavras-chave: Paisagem Literária, Literatura Ibero-americana, João Cabral de Melo Neto, Pernambuco, Andaluzia, Literatura Comparada.

Entre el paisaje / el río fluía / como una espada de
 líquido espesa. / Como un perro / humilde y espeso.
(El perro sin pluma, João Cabral de Melo Neto, Trad. Ángel Crespo)

Introducción

Los lectores de João Cabral de Melo Neto sienten una atracción especial por Andalucía. Inclusive, muchos de ellos empezaron a amar a Sevilla desde la mirada del autor pernambucano, una ciudad amena, femenina, acogedora. Es esa misma mirada que traduce la cara dura de otra geografía, el paisaje pernambucano de mediados del siglo pasado. Este encantamiento suele ocurrir en el momento en que se lee algo que evoca paisajes atractivos tanto por su belleza y seducción como por su aspereza y hostilidad, despertando el deseo de conocer los espacios y paisajes descritos por los escritores que se ama (Rivero: 1997).

Algunos escritores nunca han salido de sus espacios, pero cantaron con maestría paisajes lejanos. Es el caso de Edgar Rice Burroughs, que describió la jungla de *Tarzán* sin nunca haber estado en África. Otros inventaron lugares que deseaban ver en la tierra, como la Utopía de Tomás Moro; la Pasárgada de Manuel Bandeira; la Ciudad de los Inmortales de Jorge Luis Borges; la Comala de Juan Rulfo o la Macondo de García Márquez. No obstante, hay otros, a ejemplo de Juan Ramón Jiménez y Francisco Ayala, que se movieron por el mundo por voluntad propia o ajena. Entre estos está João Cabral de Melo Neto, quien, en virtud de su labor diplomática, conoció muy variadas geografías y muchas culturas.

Entretanto, dos geografías se destacan en la producción de este escritor, la andaluza y la pernambucana. Es en estos dos espacios donde se puede notar su dicción¹ más contrastante. En *Autocrítica*, poema que integra el libro *A escola das facas* (1980), está la confesión del autor:

Solo dos cosas lograron / (des)herirlo hasta la poesía: / el Pernambuco de donde vino / y el adonde fue: Andalucía. // Una lo vacunó del habla rica / y le dio la otra, hembra y viva, / un desafío demente: en verso / dar a ver Sertón y Sevilla (Melo Neto, 1994b: p. 456)².

1. La palabra dicción está tomada aquí con el sentido de tono, la forma de decir, la manera con que el poeta percibe el paisaje en las geografías andaluza y nordestina.

2. La traducción es propia.

Para este análisis, se tomó como soporte teórico, principalmente, la noción de paisaje en la literatura y los aportes de Manuel Ángel Vázquez Medel al pensamiento complejo, con su Teoría del Emplazamiento.

Paisaje y emplazamiento

El paisaje debe ser comprendido como una categoría estética y cultural compleja, irreducible a la mera materialidad del espacio físico o a su descripción mimética. El paisaje se constituye en una tensión fundacional entre omisión y conquista: no existe sin un distanciamiento del sujeto respecto del mundo, sin una retirada que transforme el entorno en otredad y lo haga susceptible de ser significado (Guillén: 1992). Desde esta perspectiva, el paisaje no es un dato natural sino un constructo histórico y cultural, resultado de una sedimentación de prácticas artísticas, literarias y educativas, tal como sostienen Alain Roger (2007), Javier Maderuelo (2005) y Augustin Berque (2009). El paisaje es el producto de una mediación entre lugar, percepción y representación, rechazando tanto su reducción a una presencia objetiva como su disolución en una pura imagen mental (Collot: 2013). En el ámbito literario, esta mediación adquiere una especificidad decisiva, ya que la literatura anticipa la génesis del paisaje como experiencia estética antes de su institucionalización en las artes plásticas. Textos como *Perceval* de Chrétien de Troyes (1992) o la epístola de Petrarca sobre la ascensión al monte Ventoso (Petrarca: 2000) evidencian una mirada que encuadra, compone y autonomiza el espacio, inaugurando una experiencia *paisajera* fundada en la percepción reflexiva y la memoria. Como sugiere Anne Cauquelin (2007), el paisaje es una invención cultural que emerge cuando el mundo es aprehendido bajo una forma estética. En este proceso, nociones como el emplazamiento (Vázquez Medel) y la *trayección* (Berque: 2009) permiten comprender el paisaje literario como un fenómeno relacional, construido en un movimiento dinámico entre el mundo percibido, la subjetividad histórica del sujeto y los paisajes previamente inscritos en la memoria cultural. De este modo, el paisaje literario se configura como un espacio de intersección entre experiencia, lenguaje y pensamiento, constituyéndose en una categoría privilegiada para el análisis de la representación y la circunstancia en la literatura.

Adepto de la materialidad, João Cabral de Melo Neto tenía una cierta aversión al tono lírico y romántico en su escritura. Predominan en su poesía elementos concretos que son poseedores de forma y que pueden ser corporificados, como los paisajes y los objetos, por ejemplo. La presencia de elementos

geográficos atraviesa toda su obra, cargada de imágenes de ríos, ciudades, cerros y plazas.

“Yo soy mis circunstancias”, dijo Manuel Ángel Vázquez Medel (2003) al actualizar con su *Teoría del Emplazamiento* la máxima orteguiana. Según Medel, la propia condición del yo ya supone las circunstancias, más aún, el simple cambio de sitio (plaza) ya interfiere decisivamente en el estado (tiempo) del yo.

[...] La condición misma del pensar y del sentir y, por tanto, de la conciencia de nuestro existir, es la triple emergencia del yo, del aquí, del ahora. [...] Las tres deixis (la espacial y la temporal, pero sobre todo la personal, que brota del entrecruzamiento de espacio-tiempo) suponen la condición misma y, a la vez, la posibilidad de todo lenguaje. Desde ellas es posible señalar hacia los objetos del mundo, y en ese señalamiento encontramos nuestro lugar, nuestro emplazamiento (2003: p. 23).

El poeta al anunciar emplaza, al emplazar crea el paisaje, porque no hay paisaje sin emplazamiento. Emplaza el poeta, que al mismo tiempo emplaza al lector, que ve *in visu* (Roger: 2007) el paisaje anunciado. Por su parte, João Cabral de Melo Neto solo necesita 20 palabras para crear el universo.

[...] Y las veinte palabras cosechadas / en las aguas saladas del poeta, / de las que ha de servirse el poeta / en su máquina útil. // Veinte palabras siempre las mismas / cuyo funcionamiento conoce, / y su evaporación, su densidad / menor que la del aire (Melo Neto, 1994: p. 53).

En la palabra múltiple del escritor pernambucano las imágenes nacen compactadas, es decir, nacen adheridas a la imagen primera. Así, el universo cabralino condensado en aquellas 20 palabras es una sucesión de pliegues (Deleuze: 2012) que se desdobl原因 infinitamente, de tal modo que adheridos a la palabra “árbol” están el arroyo, el bosque, la pradera, el páramo y el cielo. Emplazado en el espacio tiempo del poema, el lector ve el árbol que anuncia el paisaje

El ser humano incorpora los estímulos del paisaje en el que habita de manera predominantemente involuntaria, mediante procesos perceptivos, afectivos y simbólicos que anteceden a la reflexión consciente. La reiteración de estos estímulos en el tiempo contribuye a la conformación de la subjetividad, influyendo en los modos de percepción, en la organización de la experiencia y en las prácticas cotidianas. En consecuencia, es un factor estructurante que participa activamente en la formación del individuo.

Teniendo en cuenta que el paisaje es un compuesto en donde tiene cabida un amplio rango de elementos heterogéneos, vivos e inertes, naturales y antrópicos, es más dinámico y a la vez, más vulnerable que otros “objetos de identidad” como la música, la arquitectura o la literatura. Por otra parte, su variabilidad se acrecienta en razón de su dependencia de la percepción humana, que es a la vez diversa y circunstancial (García, 2003: p. 155).

Sertão y Andalucía como matrices estéticas

Aunque casi la totalidad de su producción haya sido producida fuera de Pernambuco, esta geografía que está marcada en su memoria es una visión itinerante, crítica y contundente. En una entrevista publicada en el periódico *Sibila* (Melo Neto, 2009: p. 67) el poeta afirmó que su producción en Pernambuco no tenía color local. Fue en su estancia en Barcelona que escribió *Psicologia da composição com a Fábula de Anfião e Antiópe* (1947). Después de esta publicación ya daba por cierto que no iba a escribir nada más. Entonces, tras leer el periódico *Observador Econômico e financeiro*, que llegaba regularmente al consulado, descubrió que la expectativa media de vida en India era de 29 años y en Recife de 28. La información dejó al poeta tan impresionado que escribió su primer libro sobre Pernambuco: *O Cão sem Plumas* (1950). Después, en Río de Janeiro, escribió *O Rio ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de Sua Nascente à Cidade do Recife* (1954), también con temática pernambucana. A partir de ahí Pernambuco estará siempre entre los temas de sus poemas.

Benedito Nunes (2000) consideró el libro *Psicologia da Composição* una fenomenología del poema. Declaradamente contrario a toda creación irracional, inspirada e irreflexiva, el poeta pernambucano trabaja la materia prima de sus poemas dentro de una ascesis que poco a poco decanta en lenguaje hasta que el sujeto-yo sea neutralizado para dar salida al sujeto-lenguaje. El filósofo amazónico identificó tres procesos dentro de la *poiesis* cabralina, a saber, el uso de nombres, la transposición de cualidades de lo humano a la naturaleza y de la naturaleza a lo humano y el contorno de la introspección al describir/relatar lo real perceptible, “que pertenece al mundo interior, pero en tanto experiencia corporal y afectiva, que engloba la vida de los sentimientos” (Nunes, 2000: p. 38)³.

En ese orden, los paisajes, las figuras y las cosas son tratadas (imagen y lenguaje) como ellas mismas, esto es, como sencillas y cercanas. El poeta compara, sopesa, enseña de manera lógica la imagen/palabra a fin de destapar lo que está a la vista, pero bajo pliegues (Deleuze: 2012).

3. La traducción es propia.

I (Paisaje del Capibaribe) La ciudad es pasada por el río / como una calle / es pasada por un perro, / una fruta / por una espada. [...] Aquel río / jamás se abre a los peces, / al brillo, / a la inquietud de cuchillo / que hay en los peces. / Jamás se abre en peces. / / Se abre en flores / pobres y negras / como negros. / Se abre en una flora / sucia y más mendiga / que los mendigos negros. / Se abre en manglares / de hojas duras y crespas / como un negro. [...] (Melo Neto, 1994: pp. 67-68)

Al sustantivar sus poemas el poeta siembra metáforas para una cosecha de lo que no es. Nombra para comparar y mostrar el símil oculto. Así, en un paisaje de *El perro sin plumas* compara el río Capibaribe en principio a un perro que pierde incluso lo que no tiene (plumas), pero en verdad quiere destapar, a través de esa semejanza, los desheredados del mundo. No porque no tienen, sino porque (los otros) los pudrieron, los corroyeron, los enfermaron, quitaron a uno lo que no tenía.

II (Paisaje del Capiberibe) Como el río aquellos hombres / son como perros sin plumas / (un perro sin plumas / es más / que un perro saqueado; / es más / que un perro asesinado. / Un perro sin plumas / es cuando un árbol sin voz. / Es cuando de un pájaro / sus raíces en el aire: / es cuando a algo lo roen tan hondo / hasta lo que no tiene). / [...] (Melo Neto, 1994: p. 71).

La dicción de João Cabral al cantar el Nordeste brasileño traduce el paisaje de manera masculinizada, bruta y distante. Lo representa con la voz de un padre austero. Por otro lado, el paisaje español es representado como una madre cariñosa y amable; como una amante sensual, dedicada y permisiva. Es una mujer que acaricia, que acepta, que acoge (Melo Neto: 2008). El poeta entiende que una alternativa de resistencia al mundo oscuro, propone/desea, entonces, un mundo *sevillizado*: “Como es imposible, por ahora, / civilizar toda la tierra, / lo que no veremos, lo verán, / sin duda, nuestras tataranietas, / infundir en la tierra esa alerta, / hacerla una inmensa Sevilla, / que es a contrapelo, donde una viva / guerrilla del ser puede la guerra (Melo Neto, 1992: p. 171)⁴.

En el poema *Duas paisagens*, que integra el libro *Paisagens com Figuras*, publicado en 1954, ya se nota el tono con el que va a tratar estos dos paisajes. Vale mencionar una paradoja, el término paisaje en portugués y en español es heterogénico, y es femenino en portugués.

D’Ors en términos de mujer / (Teresa, La Bien Plantada), / describió a Cataluña / la lucidez sabia y clásica // y aquella sobria armonía, / aquella fácil medida / que, sin regla ni compás, / lleva en sí, honda e instintiva, // aprendida ciertamente / en el ritmo femenino / de colinas y montañas / que allí tienen senos medidos. // En

4. La traducción es propia.

términos de una mujer / no se cuenta a Pernambuco: / es un Estado masculino / y de huesos a la vista, duro, // de todos, el más distinto / de mujer o de prostituto, / incluso de mujer virago / (como la Castilla de Burgos). // Lúcido no por cultura, / medido, pero no por ciencia: / su lucidez viene del hambre / y la medida, de la carencia, // y si hiciera falta un mito / para bien representarlo, / en lugar de una Bien Plantada / úsese el Mal Abonado (Melo Neto, 1994b: p. 166)⁵.

La mirada andaluza trae las sensaciones de la otredad, aunque hay quien diga lo contrario. El paisaje es femenino, aunque el término en su etimología sea masculino. Las ciudades y espacios son a todo momento comparados con la mujer, no solo con el carácter sensual sino también en cuanto a armonía y sensibilidad. En *Retrato de Andaluza* que aparece en el libro *Museu de tudo*, publicado en 1966, lo femenino es comparado con las ciudades:

Estatura pequeña y nítida / de las ciudades de donde ella era: / de aquella justa para el abrazo / que es Cádiz, donde naciera, / y de Sevilla, donde vivía / y se decía, pero no era: / ciudades que aún se pueden / abrazar de una vez, completas, / y que aciertan en estarse dentro, / a aquel que las habita, o versa, / y se entregan enteras, femeninas, / y sensuales o sexuales, de siesta (Melo Neto, 1994b: p. 384)⁶.

El poeta construye en el transcurrir de su obra un pacto de fidelidad a Sevilla, como si de hecho la ciudad fuese una mujer. En el poema *As plazoletas*, que aparece en el libro *Sevilha Andando*, reafirma su impresión de la ciudad-mujer.

Quien hizo Sevilla la hizo para el hombre, / sin paisajes estentóreos. / Para que el hombre la habitara, / no los turistas, de paso. // Y, claro, si la hizo para el hombre, / la hizo ciudad femenina, / con dimensiones de acogida, / las que se esperan de muslos íntimos. // Para la mujer: para que aprenda, / hizo escuelas de espacio, de adentros, / pequeñas plazas, plazoletas, / casi del tamaño de un pañuelo (Melo Neto, 1999: p. 53)⁷.

En el poema “O segredo de Sevilla”, se propone a terminar lo que se había propuesto Joaquín Romero Murube, poeta de la Generación del 27 y amigo de João Cabral. El “todo” deseado y no expresado de la ciudad de Sevilla es simplificado (o complejizado) en el andar de la sevillana. Se supone que los intentos de su amigo para describirla en prosa no eran los correctos porque la ciudad pide menos prosa y más verso. En el movimiento de la mujer sevillana no hace falta decir que está implícito el gestual del flamenco, las curvas y las sierpes de sus calles, la sensación de acogimiento y abrazo de sus angostas plazoletas.

5. La traducción es propia.

6. La traducción es propia.

7. La traducción es propia.

De Joaquim Romero Murube / oí cierta vez: “De Sevilla / nadie jamás lo dijo todo. / Pero espero decirlo un día.” // Moriste sin haber podido / la prosa de aquel proyecto; / Sevilla es un estado de ser, / menos que la prosa pide el verso. // Querido amigo Joaquim Romero, / ni andaluz yo soy siquiera, / pero digo: el todo de Sevilla / está en el andar de su mujer. // Y a veces, raro, traiciona Sevilla: / pude hallarlo muy lejos, / en el andar de una no sevillana, / todo lo que buscas. ¿Aún? ¿Dónde? (Melo Neto, 1999: p. 129)⁸.

Incluso la muerte y eventos más violentos, como el toreo (y debemos reconocer que el arte del toreo no ha envejecido bien), o figuras e imágenes que guardan en sí misma la dureza, la aridez, lo insólito, son suavizados cuando están en el paisaje español. En el poema *Algunos toreros*, compara la faena al arte del bien escribir, resalta el aspecto superior de lo humano, de imponer la inteligencia del artista a la fuerza de la irracionalidad. Resalta los movimientos perfectamente calculados, donde se ve una precisión que elimina cualquier tipo de exagero.

Ese es verdaderamente una poética en acto, en la que João Cabral de Melo Neto formula, a través de la tauromaquia, una concepción rigurosa del arte poético profundamente determinada por el paisaje, el emplazamiento (Vázquez Medel: 2003), y la ética de la forma. Desde el inicio, el poema se organiza como una serie comparativa de toreros españoles, cada uno asociado a una “flor”, metáfora central que articula el texto. Esta flor no remite al lirismo ornamental, sino al resultado de un trabajo técnico, cultivado con precisión, disciplina y cálculo. Ya aquí se manifiesta el rasgo esencial de la dicción cabralina: una estética de la medida, la claridad y la contención. Los primeros toreros (Manolo González, Pepe Luís, Julio Aparicio, Antonio Ordóñez) encarnan una tauromaquia elegante, donde la flor es “suave”, “graciosa”, “espontánea”, aunque siempre “precisa” o “estricta”.

Yo vi a Manolo González / y a Pepe Luis, de Sevilla: / precisión suave de flor, / graciosa pero precisa. // También vi a Julio Aparicio, / de Madrid, como Parri-ta: / con ciencia fácil de flor, / espontánea pero estricta. // Vi a Miguel Báez, el Litri, / del confín de Andalucía: / éste cultiva otra flor / que angustia por explosiva. // Y también a Antonio Ordóñez, / que cultiva flor antigua: / perfume de encaje viejo, / de flor en libro dormida. [...] (Melo Neto, 1994: p. 100)

Esta insistencia en la precisión revela que, para el poeta, incluso la gracia depende de un control racional del gesto, rasgo asociado al paisaje andaluz como espacio femenino, armónico y civilizado, donde la violencia es sublimada por la

8 La traducción es propia.

forma. El poema avanza hacia una figura límite: Manolete, descrito como “más desierto”, “más mineral y despierto”. Aquí se produce una inflexión decisiva. Aunque situado en Andalucía, Manolete es caracterizado con imágenes que remiten directamente al Nordeste brasileño: “leña seca de caatinga”, “nervios de madera”, “puños secos de fibra”. Esta contaminación imagética confirma la tesis de que las geografías no son compartimentos estancos, sino fuerzas que dialogan y se superponen en la dicción del poeta.

[...] Pero vi a Manuel Rodríguez, / Manolete, el más desierto, / el torero más agudo, / más mineral y despierto, // el de nervios de madera, / de puños secos de fibra, / o de figura de leña, / leña seca de caatinga, // el que mejor calculaba el / fluido ardor de la vida, / el que con más precisión / rozó a la muerte en su fimbria, // a la tragedia dio número, / al vértigo, geometría; / a la emoción, decimales, / y al susto, peso y medida; [...] (Melo Neto, 1994: p. 100)

Manolete encarna una síntesis extrema entre la disciplina andaluza y la dureza nordestina. Es el torero que lleva la precisión al límite del trágico: aquel que “a la tragedia dio número, / al vértigo, geometría”. Esta formulación es clave para comprender la poética cabralina: transformar la explosión emocional en estructura, la vertiginosidad en cálculo, la muerte en medida. En los versos finales, el poema abandona definitivamente la descripción taurina para formular un programa estético explícito, dirigido “a los poetas”. Manolete se convierte en modelo del artista ideal: aquel que sabe “domar la explosión / con mano sobria y tranquila”, trabajar la flor sin “perfumarla”, escribir sin “poetizar el poema”. Esta recusa del ornamento ven resaltar la aversión cabralina al lirismo fácil y reafirma su defensa de una poesía material, seca, antirretórica:

[...] sí, yo vi a Manuel Rodríguez, / Manolete, el más asceta, / regar su flor y también / enseñar a los poetas // cómo domar la explosión / con mano sobria y tranquila / sin dejar que se derrame / la flor que trae escondida, // y cómo lo hace la mano / segura, poca y extrema: / sin perfumar a su flor, / sin poetizar su poema. (Melo Neto, 1994: p. 101)

En *O crime na Calle Relator* (poema del libro homónimo), habla de un caso inusitado de eutanasia que tiene por escenario una de las calles de Sevilla (y, según el poeta, es verídico como todos los otros que aparecen en el libro). La calle Relator, que parte de la Plaza del Pumarejo y desemboca en la Alameda de Hércules, jamás será una calle más a los ojos del lector de João Cabral de Melo Neto. Se quedará grabado ese paisaje urbano, contaminado por una bonita imagen de

amor y compasión. Una joven bailaora angustiada por ver a su abuela en los momentos finales de su vida, decide realizar su último deseo que es tomar unos cuantos tragos de cazalla. El tono de confesión y el encantamiento escénico rebajan el drama del momento, incluso le añaden un toque de humor en la última estrofa.

[...] Y más aún: si el doctor ya dijera / que de la noche no pasaría, / ¿por qué negar un deseo / que a un condenado se haría? // Fui a ese bar del Pumarejo, / casi esquina de San Luis; / compré fiada una botella / de aguardiente (cazalla y anís) // que le di cuidadosamente / como una poción de farmacia, / medida, como una poción, / como no se mide la cachaça; // que le di con cucharilla / como remedio de farmacia: / Hijita, bebí lo bastante, / dijo con aire de comulgada. // Luego volvió entonces a dormir / sonriendo en sí como beata, / una semi-sonrisa de gracias / a los santos óleos de la garrafa. // Por la mañana despertó ya muerta / y aunque fría y de madera / tenía la difunta aún la risa / que el aguardiente le encendiera (Melo Neto, 1994b: p. 589)⁹.

En el poema *Cementerio Pernambucano* del libro *Paisajes con figuras*, compara los muertos desposeídos a las aguas de un río. Como la muerte es tanta y la pobreza es inhumana, los pobres son enterrados sin ataúd y luego esparcidos como polvo en la tierra.

Nadie yace en esta tierra, / pues tampoco yace un río / en otro río, ni el mar / es cementerio de ríos. // No hay ningún muerto que venga / aquí vestido de caja. / Por eso no los entierran, / en el suelo los derraman. // Vienen en redes de porches / que el sol y la lluvia baten. / Con sus propias moscas llegan. / Les va el suelo como un guante. // Muertos al aire libre eran / y en la tierra libre yacen, / tan de tierra que la tierra / no siente cómo la invaden (Melo Neto, 1994: p. 93).

Otro contraste entre Andalucía y Pernambuco tiene por tema la luz. En Sevilla la luz es la ciudad, allí no hay luz exterior, aunque “sufran” luna y sol, es el blanco de la cal de las casas, de la sonrisa de su pueblo, luz que sus mujeres encienden al caminar.

No hay una luz sobre Sevilla / aunque sufra el sol y la luna; / lo que hay es una luz interior / que hierve en ella, porque es suya. // Luz de las casas encaladas, / que va de abajo para arriba, / que va de dentro para fuera / como el agua de una cacimba; // luz de dientes de luz, y vivos, / que parecen la sed del alma, / y luz que parece encender / en el aire su andar de palma; // en fin, luz de todo lo que hace / vivir la vida, / estar en ella, la de clara alegría interior, / de diamante extremo, de estrella (Melo Neto, 1994: p. 263).

9. La traducción es propia.

Ya en el poema *O sol em Pernambuco*, publicado en el libro *A educação pela pedra* (1966) —dos años después del golpe militar en Brasil—, el sol es antropomórfico, viene con intención de herir, con la misión de hacer cumplir una sentencia en una geografía condenada. El primero en el paisaje real de un territorio que ya nació con su penoso destino:

1 // (El sol de Pernambuco lleva dos soles, / sol de dos cañones, de tiro repetido; / el primero de los dos, el fusil de fuego, / incendia la tierra: tiro de enemigo.) / El sol, al aterrizar en Pernambuco, / acaba de volar durmiendo, el mar desierto / ha dormido por ser desierto; pero al dormir / se rehace, y puede despegar más encendido; / así, más que encender incendia, / para arrasarlo más desiertos en su camino, / o arrasarlos más, hasta un vacío de mar / por donde seguir volando dormido (Melo Neto, 1996: p. 212).

El segundo, en el paisaje interior, en el intelecto del poeta, también destinado al conocimiento y al dolor de rebajar la luz, tomar distancia, conocer. Es sol que da-a-ver la realidad de lo real. Según el poeta, Francisco Yáñez Pinzón (el descubridor de América, era el capitán de la carabela La Niña, en la expedición de Cristóbal Colón; y de Brasil: llegó a las costas pernambucanas tres meses antes que el navegador portugués Pedro Álvarez Cabral) se refiere a esta zona como aquella con más luz en la tierra y la bautiza con el nombre de Cabo de Consolación. Actualmente no lleva ese nombre, pero se mantiene la luz. Ello implica ponerle “filtros” que terminan por revelar una realidad social desesperadora:

[...] Pinzón dice que el cabo Rostro Hermoso / (por cabo San Agustín hoy conocido) / cae por la tierra de más luz de la tierra / (el nombre ha cambiado, la luz ha seguido); / sucede que en la vida hoy duele tanta luz: / revela real lo real, impone filtros: / las gafas negras, gafas de disminución, / las gafas de distanciar, o del exilio. / (El sol de Pernambuco lleva dos soles, / sol de dos cañones, de tiro repetido; / el segundo de los dos, el fusil de luz, / revela real la tierra, tiro de enemigo.) (Melo Neto, 1996: p. 212)

En cualquiera de los dos, es disparo de fusil, es disparo de enemigo. El disparo de fuego (que asola la tierra, quema la piel de los habitantes, mata a los animales y facilita la permanencia de la injusticia porque doblega la fuerza de su gente) guarda bajo pliegue (Deleuze: 2012) el disparo de luz (que explícita la violencia y la miseria, que hace brotar la conciencia de la inconciliable existencia).

Dia-bolizado por el primer disparo, el paisaje en el cañaveral es mínimo, con apenas fronteras por borrar y, además, sin elementos de contraste o relieve. Es pues un paisaje abstracto, como pintar de amarillo la mitad del lienzo blanco. No

hay otro tipo de vegetación que se pueda contrastar o que se pueda nombrar. Se trata de un paisaje estéril, así como estéril queda la tierra a su paso.

No hay en el cañaveral / ninguna planta con nombre, / ninguna planta maría, / planta con nombre de hombre. // Anónimo es, sin facciones, / lo mismo que la campiña; / es como un mar sin navíos, / papel sin palabra escrita. // Es como sábana grande / sin dobladillo y vainica; / vello de muchacha al sol, / ropa lavada tendida. (Melo Neto, 1994: p. 91)

Es “*como un mar sin barcos, papel en blanco de escrita*” (Melo Neto: 1999). Aquí el poeta compara el paisaje del cañaveral a repetición de las piedras de una plaza que se pueden transformar en posibles diseños.

Mas tiene el cañaveral / oculta fisonomía: / como en pulso de reloj / hay posible melodía, // o cual desde un avión / el paisaje se organiza, / o hay finos dibujos en las / piedras de plazas vacías. // Y si en el cañaveral / puesto al sol el viento bate, / su tejido inanimado / sensible sábana se hace, // se vuelve bandera viva, / color verde sobre verde / con estrellas verdes que / nacen del verde, y se pierden. (Melo Neto, 1994: p. 91)

Sin embargo, las imágenes de la plaza vacía no pueden, por su condición de piedra moverse con el viento y transformarse en suave sábana como el cañaveral, pero sí pueden transformarse en las olas que se forman en la multitud de una plaza llena. La plaza llena por una manifestación política, una fiesta pública o un desfile o peregrinación revela el símil perfecto para un paisaje sublime (Bodei: 2011):

El cañaveral, entonces, / no evoca plazas vacías: / no tiene, como las piedras, / miliciana disciplina. // Es suelta su simetría: / como de olas en la arena / o de olas de multitud / luchando en la plaza llena. // Es de plaza llena, entonces, / el cañaveral la imagen: / se ven las mismas corrientes / que se hacen y se deshacen, // vórtices que se desatan / y remolinos iguales, / estrellas igual que aquellas / que, en la plaza, la gente hace. (Melo Neto, 1994: p. 92).

Los emplazamientos (Vázquez Medel: 1990) determinan las posibilidades, cambian las fronteras y desplazan los límites. Aunque la misma plaza imposibilita la comparación, el plazo lo torna posible. La multitud cubre las piedras estáticas, tapa sus líneas/fronteras, llena de movimiento, tal cual olas que van y vienen, lo que antes era estático. Este choque, esta interferencia, trae la imagen del viento en el cañaveral, trae olas que van y vienen y recrean un paisaje de mar.

Así, el cañaveral vuelve a ser protagonista del paisaje cabralino en tanto compara su naturaleza en las geografías nordestina y andaluza. De un lado lo masculino, dia-bólico (Boff, 1988), del otro lo femenino, sim-bólico. En esa medida, lo

que aleja, aquello que pone distancia y dia-boliza el paisaje es el espacio, la geografía. El Nordeste es tierra de navajas, de espinos y cortes. Esta geografía hostil interfiere incluso en los Alisios, vientos que vienen del mar. Un viento extranjero que necesita cambiar para pasar por este estado que trae en sí el paisaje árido de João Cabral de Melo Neto. Es necesario endurecerse para poder integrarse a un espacio que refracta, que arremete, ataca y agrede. El poema titulado *La escuela de los cuchillos* (1980) muestra la geografía nordestina como una escuela y allí los elementos que componen el paisaje, como la palmera y la caña, tienen las hojas como navajas. Enseña, entonces, al Alísio cómo tiene que volar el *sertão*.

El alisio, al llegar al Nordeste / y cruzar los cañaverales / y cocotales de hojas laminadas, / se afila en cuchillos, puñales, // y, tras sobrevolar la Mata, / sus manos antes hembras, redondas, / crían el hambre, el diente de cuchillo / con que sobrevuela estas zonas. // Cocotero y caña le enseñan, / sin mollejo, cuchillo con faca, / a volar sobre Agreste y Sertón: / mano cortante y desenvainada (Melo Neto, 1994: p. 245).

Cabe aclarar que el viento cambia para acercarse al cañaveral, se torna duro para soportar las navajas, que son las hojas de las cañas nordestinas. El Alisio es un viento que hace su camino desde los trópicos hacia el ecuador, es un viento constante en su velocidad y dirección. Quizás sea ese mismo viento que va a azotar a los personajes del valle adoniano (emplazado también allí, en el Nordeste brasileño), sale del cañaveral cargado de odio, herido y con ganas de herir.

El contraste con la vegetación pernambucana se va a encontrar en el poema *Pernambucano en Málaga*, que integra el libro *Serial*, publicado en 1962, lo simbólico de Boff (1998):

§ La caña dulce de Málaga / da, domada, en perro o gata: / la dejan cerca, sin miedo, / casi se mete en las casas. // Es caña que nunca muerde, / ni cuando se ve atacada: / va sin pulgas entre el pelo / ni, entre las hojas, navaja. // § La caña dulce de Málaga / crece flaca y cabizbaja: / tiene el aire encanijado / de las criaturas huérfanas. // Las hojas le nacen ya / con el color de la paja: / o las ropas de los huérfanos, / pálidas ya al estrenarlas. // § La caña dulce de Málaga / es dócil, disciplinada: / crece en fondos de corrales / y crecer podría en jarras. // Le falta el vigor de la otra / que crece en calles y plazas: / suelta, a su sabor, en las / plazas de las vegas anchas (Melo Neto, 1994: pp. 182-183).

A modo de conclusión

Los paisajes interfieren en la dicción de João Cabral de Melo Neto. Estar emplazado en geografías distintas, tanto físicas como interiores, le produce un cambio de mirada que se puede notar a un simple vistazo, tal y como se ha demostrado hasta aquí. “No podemos escapar a/de nuestro emplazamiento. Todo lo más que podemos hacer es desplazarnos; pero automáticamente quedaremos reemplazados.” (Vázquez Medel: 2003). Las dicciones del poeta pernambucano reaccionan a todo momento, interactúan con el paisaje que le atraviesa por estos desplazamientos/emplazamientos, el paisaje cabralino no se da de manera plana, hay choques que provocan un tejido estriado (Gilles Deleuze: 1997). Es un choque entre dos tipos de cañas, entre dos tipos humanos, entre dos aguas, entre dos paisajes.

Esta dicción es movimiento identitario y reflejo de su horizonte de expectativas. Como afirmó Stuart Hall, las identidades no constituyen entidades homogéneas ni estables, sino que se configuran de manera plural y dinámica a partir de una diversidad de discursos, prácticas sociales y posicionamientos históricos que, con frecuencia, se intersectan y entran en tensión. En este sentido, la identidad no se define por una esencia fija o autónoma, sino que emerge en relación con la alteridad, es decir, mediante procesos de diferenciación que le son constitutivos y sin los cuales no puede pensarse su formación.

Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado “positivo” de cualquier término —y con ello su “identidad”— solo puede construirse a través de la relación con el otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su “afuera constitutivo” (2003: p. 17).

João Cabral encontró su paisaje sim-bólico en una Andalucía femenina, pero sin dejar de amar al masculino dia-bólico del paisaje nordestino que, al final, fue donde su cuerpo y su mente se forjaron.

Referencias bibliográficas

- Berque, Augustin, & Maderuelo, Javier (2009). *El pensamiento paisajero* (Maysi Veuthey, Trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bodei, Remo (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. (Marcelo Condor, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Boff, Leonardo (1998). *O despertar da águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Cauquelin, Anne (2007). *A invenção da paisagem* (Marcos Marcionilio, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Collot, Michel (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (Suely Rolnik, Trad.). Vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, Gilles (2012). *El pliegue*. Barcelona: Paidós.
- García, Gloria Aponte (2003). "Paisaje e Identidad Cultural". *Tabula Rasa*(1), 153-164.
- Glissant, Édouard (2002). *Introducción a una poética de lo diverso* (Luis Cayo Pérez Bueno, Trad.). Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Guillén, Claudio (1992). "Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 77-92.
- Hall, Stuart, & Gay, Paul du (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amarrortu.
- Maderuelo, Javier (2005). *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Melo Neto, João Cabral de (1992). *Poemas Sevillhanos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Melo Neto, João Cabral de (1994a). *A la medida de la mano* (Ángel Crespo, Trad.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Melo Neto, João Cabral de (1994b). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Melo Neto, João Cabral de (1999). *Poemas Pernambucanos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Melo Neto, João Cabral de (2008). *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Melo Neto, João Cabral de (2009). "Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto". *Sibila*, 13 (9).
- Nunes, Benedito (2000). "João Cabral: filosofia e poesia". *Colóquio/Letras. Ensaio*. (157/158), 37-44.
- Petrarca, Francesco (2000). *Manifiestos del humanismo* (María Morrás, Trad.). Barcelona: Península.
- Rivero, Manuel Rodríguez (1997). "Notas de viaje por Faulkner, Mississippi". *Revista de Occidente* (193), 70-84.
- Roger, Alan (2007). *Breve tratado del paisaje* (Maysi Veuthey, Trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2003). *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*. Sevilla: Alfar.