

# João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27

NICOLÁS EXTREMERA TAPIA  
Universidad de Granada

Para Nylcéa Pedra

## 1. INTRODUCCIÓN

Seguiré en mi exposición el orden de aparición de los temas de la cultura española establecido por Cabral. Lo primero que menciona es la pintura; la literatura viene después; luego, cuando visita España, el paisaje (Castilla y Cataluña); los toreros; el cante; el baile; después Andalucía y finalmente y para siempre Sevilla.

### 1.1. La atracción pictórica

Cabral fija su mirada en España ya en su primer libro de poemas *Pedra do Sono* (1943) y le dedica un *Homenajem a Picasso* de 6 versos. El otro homenaje del libro es a André Masson, también pintor. No cabría esperar otra cosa de un poeta cuyo primer verso anuncia “*Meus olhos têm telescópios*” y en cuyo primer poema (segundo del libro) significativamente intitulado, *Os Olhos*, reafirma que la capacidad de mirar es su atributo poético dominante.

Cabral visita por primera vez España en 1947 y a partir de *Paisagens com Figuras* (1954-1955) comenzó a reflejar en la poesía su aventura vital por las tierras, las gentes, la historia y la realidad cotidianas.

Luego los telescopios de Cabral se convertirán progresivamente en microscopios para observar la nueva realidad cada vez con mayor detenimiento hasta su último libro *Andando Sevilla* (1987-1989), ejemplo máximo de apropiación minuciosa de un espacio erotizado.

De lo primero que atrajo su atención, la pintura, nos ha dejado en su poesía, además del citado *Homenajem a Picasso*, de 6 versos; 16 versos sobre la pintura de Miró en *O Sim Contra O Sim*; una comparación puntual de Miró “*Taquigrafou (como Miró)*” con *Joaquim do Rego Monteiro, Pintor* y una mención a la vista del *Campo de Tarragona* que se observa desde la casa de Miró. Su admiración por Juan Gris nos dejó otros 16 versos en el mismo poema que a Miró. De su amistad con Tapies no queda, sin embargo, testimonio en su obra poética.

Por extraño que parezca, la atención que Cabral presta a la cultura pictórica española no va mucho más allá de los cubistas<sup>1</sup> Picasso y Juan Gris, y Miró. Sólo hay una mención a Velázquez<sup>2</sup> y otra a Zurbarán<sup>3</sup>, pintores de la luz, en toda su obra poética. De la pintura le interesan las imágenes vanguardistas, por eso, de la enorme escuela pictórica española, Cabral menciona solo a cinco pintores, tres de ellos contemporáneos.

<sup>1</sup> “Uma paisagem mais serena, / mais estruturada, se avista: / todas, de um avião, / são de mapa ou cubistas.” *De um Avião*.

<sup>2</sup> “aquela luz Velásquez [sic]” en *A Luz em Joaquim Cardozo*.

<sup>3</sup> *O Museu de Belas-Artes*.

Sin embargo, (con un modelo permanente, Joaquim Cardozo, poeta, ingeniero y crítico de artes plásticas, a quién Cabral honró dedicándole la mayor cantidad de poemas dedicados a una persona<sup>4</sup>), las referencias a poetas pintores o atraídos por la pintura, son porcentualmente importantes: Brossa, Alberti, Rafael Santos Torroella, García Lorca; todos ellos, menos Brossa, ligados a la Generación del 27.

## 2. LA ATRACCIÓN LITERARIA

### 2.1. La "Generación del 27"

Curiosamente, la segunda referencia de Cabral a España es un verso de Guillén "Riguroso horizonte"<sup>5</sup>, utilizado como epígrafe del libro *Psicologia da Composição* (1946-1947). Cabral insiste en el ámbito visual "horizonte" y aplica como epíteto "riguroso". La poesía de Guillén atrajo muy pronto la atención de Cabral pues, como la suya, era minimalista y constructivista, trazada "com régua e com esquadro" dirá años más tarde en *Dois Castelhanos em Sevilha*.

Cabral menciona por su nombre dentro de sus poemas a doce escritores en español. Siete de ellos, más de la mitad, pertenecen a la Generación del 27. Me refiero a Guillén, en *Psicologia da Composição*<sup>6</sup>; a Miguel Hernández, en *Encontro com um Poeta*; Alberti<sup>7</sup>, en *Fábula de Rafael Alberti*; Neruda, en *España en el Corazón*; Joaquim Romero Murube, en *O Segredo de Sevilha*; Pedro Salinas, en *Dois Castelhanos em Sevilha* y García Lorca, en *Niña de los Peines*.

De los cinco que no pertenecen al 27, dos son medievales: Berceo, cuyo "quiero que compongamos io e tú una prosa" le sirve de epígrafe al libro de poemas *O Rio* (1953), y a quien consagra posteriormente *Catecismo de Berceo*; y el "autor anónimo do *Cantar de Mío Cid*" citado en *Medinaceli*. Dos más son catalanes contemporáneos: *Fábula de Joan Brossa* y Eugenio D'Ors, mencionado en *Duas Paisagens*. Sólo un poeta clásico, *Quevedo*, merece un poema.

En el horizonte referencial literario de Cabral destaca, pues, la Generación del 27 y, dentro de ésta, Miguel Hernández y Rafael Alberti, para quienes escribe sendos poemas, los de mayor extensión consagrados a poetas en español. *Encontro com um Poeta* es el más largo (48 versos). En él atribuye a la poesía de Hernández los epítetos "arquitectura, voz métrica de piedra", auténticas palabras clave en la poética minimalista, de las "vinte palabras", de Cabral<sup>8</sup>. El segundo en extensión (44 versos) es la *Fábula de Rafael Alberti* quien "foi da palavra à coisa".

La "Generación del 27", o quizá más propiamente "grupo del 27", es un grupo de artistas, no sólo escritores, que se relacionan a partir de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Góngora, celebrado en dicho año en el Ateneo de Sevilla. Los poetas más importantes son Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, y Miguel Hernández.

Algunos miembros del grupo cultivaron otras ramas del arte: pintura (Salvador Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Benjamín Palencia, Gabriel García Maroto), música (el llamado Grupo de los ocho), cine (Luis Buñuel); no faltaron exponentes de formas de arte folclórico, tradicional o popular, como toreros (Ignacio Sánchez Mejías) o bailaoras (la Argentinista). También la Generación del 27 se diversificó por Madrid, Granada, Sevilla, Málaga, Valladolid, Canarias, Cataluña y Galicia.

<sup>4</sup> A Joaquim Cardozo, *Cenas da Vida de Joaquim Cardozo, Na Morte de Joaquim Cardozo, "do verso Cardozo e liso" Prosas da Maré na Jaqueira, Joaquim cardozo na Europa, A Luz em Joaquim Cardozo, Pergunta a Joaquim Cardozo.*

<sup>5</sup> Es el primer verso del poema *El horizonte* de Jorge Guillén, que pertenece a la primera edición de *Cántico*, 1928. Desde 1936, figura en la sección 2ª, *Las horas situadas*.

<sup>6</sup> Trazada "com régua e com esquadro" dirá de su poesía años más tarde en *Dois Castelhanos em Sevilha*.

<sup>7</sup> Lo menciona también en *A Literatura Como Turismo*.

<sup>8</sup> "E as vinte palavras recolhidas / nas águas salgadas do poeta / e de que se servirá o poeta / em sua máquina útil." *A Lição de Poesia*.

Sus miembros están próximos a las Vanguardias, pero sienten gran atracción por los clásicos: *Cantar del Mío Cid*, Berceo, Romancero, Santillana, Manrique, Garcilaso, San Juan, Fray Luis, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y Góngora.

Utilizan estrofas tradicionales (romance, copla) y clásicas (soneto, terceto). También utilizan el verso libre y buscan el ritmo en la repetición de palabras, esquemas sintácticos o paralelismo de ideas.

Característica también común a los poetas del 27, señalada entre otros por Dámaso Alonso, es su aproximación a Valéry. Algunos como Salinas y Lorca<sup>9</sup> dejaron clara constancia, pero Guillén, además de ser amigo cercano de Valéry y de traducir textos capitales para la poesía pura como *El cementerio marino*, coincide con él en la idea de una simplificación que suprima del poema todo lo que no es poesía. Dice Jorge Guillén: "El mismo Valéry me lo repetía una vez más, cierta mañana de la *rue de Villejuste*. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía"<sup>10</sup>. Como afirma Leonel Alvarado: "El elemento que predomina es la construcción formal, en la que impera lo estático sobre lo fluido y lo temporal. Es decir, se busca crear formas y estructuras fijas en las que predomine el orden y que no sean alteradas ni siquiera por el paso del tiempo"<sup>11</sup>.

Es patente también en Cabral la influencia de Paul Valéry, a quien consagra dos poemas, *A Paul Valéry* y *Debruçado Sobre os Cadernos de Paul Valéry*. Su coincidencia con Guillén debe entenderse como producida por dos lecturas paralelas del poeta francés.

Factor común a ambos es su admiración por su *rigurosa lucidez*. Cabral va un paso más allá y adopta el punto de vista del arquitecto-ingeniero o del pintor. Entiende su oficio como una mezcla de arquitectura (con modelo en Le Corbusier y Lincoln Pizzie), pintura (a Picasso le suceden múltiples modelos, casi siempre contemporáneos) y pintura-poesía (con múltiples ejemplos y una constante: Joaquim Cardozo).

Otro factor común a ambos es Quevedo. Aunque Guillén defendiera su tesis doctoral en 1925 sobre Góngora, su verdadero interlocutor literario fue Quevedo, en un diálogo, o más bien discusión, ininterrumpido, que se extiende desde los primeros poemas de *Cántico* hasta sus últimos poemas de senectud. El referente principal del 27, Góngora, no figura en la obra de Cabral, pero sí destaca la presencia de *Quevedo* con un poema consagrado. Quevedo, el gran interlocutor *in absentia* de Guillén, es precisamente el único de los autores españoles del barroco que merece un poema de Cabral. En la polémica entre culteranismo, cuyo exponente es Góngora, y conceptismo, cuyo exponente es Quevedo, Cabral se inclina por el estilo breve y conciso y por el uso de la metáfora, no con el fin de embellecer, como el culteranismo, sino para impresionar la inteligencia.

### 2.1.1. El medievalismo del 27

Guillén es el máximo exponente de la poesía pura de la Generación del 27; en el extremo opuesto, en la poesía comprometida, también llamada popularista o neopopularista, se ubican Hernández, Alberti, Lorca y el chileno Neruda. No sólo los poetas profesores del 27: Guillén, Salinas, Dámaso, vuelven sus ojos hacia la Edad Media; también los poetas que dirigen su voz al pueblo buscan en los modelos tradicional y popular la inspiración y el método para dirigirse al hombre llano. Se produce un paso del "yo" al "nosotros". "El poeta canta por todos", dice Aleixandre.

<sup>9</sup> Pedro Salinas, "Lamparilla a Paul Valéry" y Federico García Lorca en *Conferencias. La imagen poética de Luis de Góngora*.

<sup>10</sup> Carta de Guillén a Fernando Vela, secretario de la *Revista de Occidente*, en carta que le envió en 1926, Sobre la poesía pura.

<sup>11</sup> Leonel Alvarado. *De Mallarmé a Jiménez: los dados de Dios en el jardín de la pureza*. Massey University.

Limitaré mi relación de los poetas del 27 interesados por la literatura medieval española a los citados por Cabral: Hernández, Alberti, Guillén, Lorca y Salinas se ocupan del Cid; Guillén de Berceo y casi todos del Romancero desde 1920, en que aparece el primer libro de Gerardo Diego *Romancero de la novia*.

#### 2.1.1.1. El Poema de Mío Cid y Gonzalo de Berceo

El Cid es un personaje que de un modo u otro reclama la atención de todos los miembros del 27 citados por Cabral. Visitando el Monasterio de San Pedro de Cardeña en *Impresiones y Paisajes* (1918) Lorca menciona al Cid, pero sobre todo a Doña Jimena.

Guillén en *Homenaje. Aire Nuestro* se ocupa en tres diferentes ocasiones del Cid: con un poema *Al margen del poema de Mío Cid "el juglar y su oyente"* que representa una imaginaria lectura del *Poema de Mío Cid*; con otro poema dedicado *A doña Jimena* y concluye el libro con una cita del *Poema de Mío Cid* (2, III) que le sirve de colofón.

Hernández lo menciona en *Abril gongorino (poemas sueltos II, 1933-1934)* y en *Llamo a la juventud. Viento del pueblo*.

Alberti le dedica una serie completa de seis poemas, *Como leales vasallos*, en su libro *Entre el clavel y la espada* (Buenos Aires, 1941) y Salinas publicó en 1926 una versión moderna del *El Cantar* en versos hexadecasílabos, además de consagrarle dos estudios *El Cantar de Mío Cid (Poema de la honra)* y *La vuelta al esposo* (Ensayo sobre estructura y sensibilidad en *El Cantar de Mío Cid*)

Guillén es el miembro de la generación más atento a Berceo a quien dedica un estudio *Lenguaje prosaico de Berceo* en *Lenguaje y Poesía* e inicia el tercer volumen de *Cántico, Clamor y Homenaje. Aire Nuestro* con una cita de 4 versos del poeta medieval.

#### 2.1.1.2. El Cancionero y el Romancero

Ya hemos dicho que la Generación del 27 se vuelve hacia la literatura popular y tradicional. En 1920 aparece el primer libro de Gerardo Diego, *Romancero de la novia* y José María de Cossío editaba los romances gongorinos. En 1927 aparece *Canciones* de Lorca y en 1928 *Cántico* de Jorge Guillén, año en que también se publica el *Romancero Gitano* de Federico García Lorca.

Más tarde, con motivo de la Guerra Civil española, se produjo una revitalización del romancero. En noviembre de 1936 apareció en Madrid, editado por el Ministerio de Instrucción Pública, el primer *Romancero de la Guerra Civil*, que incluía romances de guerra de Alberti, Bergamín, Aleixandre, Prados, Altolaguirre, Garfias y Miguel Hernández. Y al año siguiente, 1937, se publicaba, con un prólogo de Antonio Rodríguez Moñino, el gran bibliógrafo -quien fue amigo de todos los poetas del 27- el *Romancero General de la Guerra de España*, dedicado a Federico García Lorca, en homenaje a su memoria y como protesta contra su muerte.

#### 2.1.2. El medievalismo de Cabral

Si la segunda referencia a la cultura española, el "riguroso horizonte" de Guillén, decía del método; la tercera dice de la forma, que en la poética de la construcción anda indisolublemente ligada al método. Un verso de Berceo "quiero que compongamos io e tú una prosa", le sirve de epígrafe al libro de poemas *O Rio* (1953), donde adopta por vez primera la forma métrica narrativa castellana<sup>12</sup>. "O que esse pessoal me mostrou, e me impressionou muito, é que não

<sup>12</sup> "la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa" afirma Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*, escrito en 1535, aunque publicado en 1736 sin determinar su autoría.

vale a pena escrever para o povo sem usar a forma que ele usa. É por isso que eu utilizo a forma narrativa<sup>13</sup> y el verso tradicional español<sup>14</sup>, que cultivará siempre.

Cabral se vuelve hacia la literatura medieval española, con el mismo afán y semejante espíritu que la Generación del 27. Se ha destacado el realismo, el objetivismo, el descriptivismo, la narratividad y el didactismo de las literaturas popular y culta fundidas en la literatura tradicional. El romancero, el “mester de clerecía”, los Cantares de Gesta ofrecen a Cabral modelos para cumplir su misión social como artista. A esta apropiación no escapa el teatro medieval. Los autos proporcionan al brasileño un modelo que sirve a parecidos intereses que los anteriores.

Podría parecer exagerado por insistir en la falta de atención de la crítica hacia este punto, pero creo que toda la literatura social de Cabral, además de gran parte de sus poemas descriptivos y caracterizadores del Nordeste y de España, sus gentes y sus costumbres, proceden del método que el brasileño, al igual que la Generación del 27, supo ver y adoptar de la literatura medieval española. La influencia española no se ciñe por tanto a los poemas de temática española, sino que se extiende a casi toda su producción lírica y dramática a partir de *O Rio* (1953), con la única excepción de *Uma Faca Só Lâmina ou Serventia das Idéias Fixas* en que vuelve a reflexionar sobre los arcanos de su poética.

#### 2.1.2.1. Cabral, Berceo y el Cid

A partir de su descubrimiento de Berceo, Cabral adopta la *cuaderna vía*, el tipo de estrofa utilizada por el Mester de clerecía; la adopción es tan patente que el río Capibaribe, que Cabral narra en tercera persona, sin metro y sin rima en *O Cão Sem Plumas*, pasa en el poema siguiente, *O Rio*, a expresarse en primera persona, y en cuaderna vía, metro que Cabral nunca abandonará

Você aqui reencontrará  
as mesmas coisas e loisas  
que me fazem escrever tanto  
e de tão poucas coisas:  
o pouco-verso de oito sílabas  
(em linha vizinha à prosa)  
que raro tem oito sílabas,  
pois metrifica à sua volta;  
a perdida rima toante  
que apaga o verso e não soa,  
que o faz andar pé no chão  
pelos aceiros da prosa.

*A Augusto de Campos.*

De por medio está el “quiero que compongamos io e tu una prosa” de Berceo que precede *O Rio*. A Berceo consagrará después *Catecismo de Berceo* donde nos ofrece una de sus cuatro lecciones explícitas de poesía, todas referidas a la cultura española.

<sup>13</sup> Entrevista a José Carlos de Vasconcelos, *Diário de Lisboa, Suplemento Semanal (Vida Literária e Artística, Lisboa, 16 jun. 1966.*

<sup>14</sup> La forma métrica narrativa medieval es el alejandrino estrofa pareada que se quiebra en cuatro versos de rima par. La objetividad y la narratividad de la poesía medieval española se expresan de esta forma que Cabral toma sin reparo. El número cuatro, ya desde *O Rio* va tomando preponderancia en los esquemas organizativos y formales del poeta, mostrándose estructuralmente en un sinfín de poemas y aisladamente en algunos versos “o combogó, cristal do número quatro” en *Coisas de Cabeceira, Recife*; de poemas *O Número Quatro* e incluso en títulos de libros *Quaderna*.

1  
Fazer com que a palavra leve  
pese como a coisa que diga,  
para o que isolá-la de entre  
o folhudo em que se perdia.



2  
Fazer com que a palavra frouxa  
ao corpo de sua coisa adira:  
fundi-la em coisa, espessa, sólida,  
capaz de chocar com a contígua.”

3  
Não deixar que saliente fale:  
sim, obrigá-la à disciplina  
de proferir a fala anónima,  
comum a todas de uma linha.

4  
Nem deixar que a palavra flua  
como rio que cresce sempre:  
canalizar a água sem fim  
noutras paralelas, latente.

Veremos otras lecciones similares en “*A Palo Seco*”; en *Alguns Toureiros* y en *O Ferrageiro de Carmona*.

La cuarta referencia a la cultura española es a la vez a la tierra, *Medinaceli*, y al autor anónimo del *Cantar del Mío Cid*, poema origen de la literatura española.

*Medinaceli* “(terra provável do autor anônimo do *Cantar de Mío Cid*)”, es el poema que inaugura *Paisagens com Figuras* (1954-1955); libro del descubrimiento físico de una España que ahora se muestra viva en sus tierras -Castilla y Cataluña- y también en sus gentes, anónimas algunas, destacadas otras, en este libro único, de descubrimiento y de comparación con su Nordeste brasileño.

Vale do Capibaribe  
por Santa Cruz, Toritama:  
cena para cronicões,  
para épicas castelhanas.

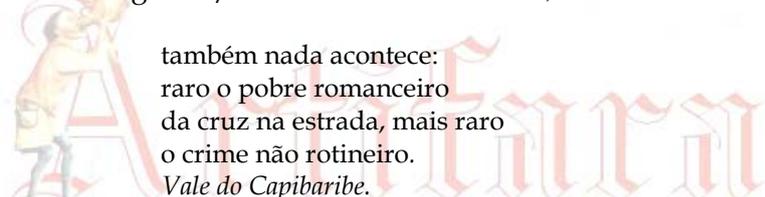
*Vale do Capibaribe.*

Las descripciones del Nordeste visto con los ojos del Capibaribe, la dinámica de los personajes de *Morte e Vida Severina*, héroes colectivos exponentes de la gesta de sobrevivir, están impregnados de recursos formales y estilísticos acuñados en las páginas de “cronicões” y “épicas castelhanas” que inspiran a Cabral. A *El Cantar de Mío Cid*, le rinde homenaje en el primer poema del primer libro que escribe cuando visita por primera vez España y más adelante los poemas *Claros Varones* y *Generaciones y Semblanzas*, toman sus títulos de obras de los cronistas medievales Fernando de Pulgar y Fernán Pérez de Guzmán<sup>15</sup> respectivamente.

<sup>15</sup> Nylcéa Pedra escribe a este respecto en su tesis doctoral inédita: “No que diz respeito à composição de retratos não podemos deixar passar despercebida a presença da referência explícita às obras de Fernando de Pulgar (*Claros varones de Castilla*) e Fernán Pérez de Guzmán (*Generaciones y semblanzas*), que aparecerão titulando dois poemas

### 2.1.2.2. Cabral y el Romancero

La impresión que debió causar en Cabral el Romancero tradicional y el contemporáneo producido por la Generación del 27 sería enorme. A los ojos de quien en *Descoberta da Literatura* se confiesa motivado por el “romanceiro” nordestino “cochichavamme em segredo:/ Saiu un novo romance”, éste forzosamente tenía que parecerle pobre



também nada acontece:  
raro o pobre romanceiro  
da cruz na estrada, mais raro  
o crime não rotineiro.  
*Vale do Capibaribe.*

en relación con el romancero español

e então já devorador,  
se ainda não do *romancero*,  
dos romances de cordel.  
*Tio e Sobrinho.*

Por eso la atracción del Romancero español para quien descubre la literatura en el *romanceiro* de allende los mares es tal que incluso en *Coisas de Cabeceira: Recife* acude al Romancero y no al *romanceiro* para describir el orden de las calles de Recife: “os sobrados, paginados em romancero”<sup>16</sup>.

Son muchos los poemas de Cabral que podrían ser leídos como romances o fragmentos de romances en que no faltan ni el realismo, ni el componente popular, ni los *exempla*, ni la forma métrica, ni tantos recursos formales tomados del Romancero que traspasan muchos de los poemas narrativos de Cabral de tema social, español y nordestino.

### 2.1.2.3. Cabral y el Teatro: Autos

La forma teatral usada por Cabral antes de conocer la literatura española –*Os Três-Mal-Amados*– estaba próxima al teatro estático de Maeterlinck, quizá con un modelo más próximo en *O Marinheiro* de Fernando Pessoa.

La elección de la forma “auto” español, que tiene en Ariano Suassuna (también pernambucano, y a quien Cabral dedica un poema) otro ilustre cultor; persigue en ambos, como en *Anchieta*, que los precedió en Brasil, una finalidad suasoria, apostólica en aquél, social en éstos; en todos profundamente pedagógica y práctica.

---

cabralinos. A grande contribuição dos poetas medievais, a nosso ver, é o descritivismo a que submetem os personagens que aparecem em suas obras. Seguindo o modelo de Cícero (Pulgar, 2007, p.33) atribuem como elementos caracterizadores das pessoas objeto de suas descrições, nome, natureza, modo de vida, condição, maneira de ser, capacidade afetiva ou inclinação intelectual. Se no poema “*Claros varones*” (p.304), o recurso é utilizado explicitamente na caracterização de José Ferreira, Antônio de Siá Teresa, Severino Borges e João Prudêncio, em “*Generaciones y semblanzas*” (p.307) a descrição se faz metafóricamente nessa gente que oscila entre o dentro e o fora.”

<sup>16</sup> «Eu me interessei pela literatura de cordel desde menino. Mas não creio que ela tenha maior influência na minha poesia. Para comprovar isso, comparem-se as estruturas estróficas complicadas da literatura de cordel com os versos pareados do *romancero* e da poesia primitiva da Espanha. Esses, principalmente a poesia primitiva, me marcaram muito mais do que os folhetos dos poetas populares do Nordeste». (*Entrevista ao poeta J.P. Moreira da Fonseca, Ventura, Rio de Janeiro, Spala, 1987*).

Aparte de los dos Autos (*Morte e Vida Severina* -Auto de Natal Pernambucano y *Auto do Frade*), en Cabral la forma dramática se insinúa de mil modos. La forma dialogada es tan frecuente en sus poemas que incluso incorpora formas que se remontan al periodo gallego-portugués como las en *ida e volta* de *O Motorneiro de Caxangá*.

### 2.1.3. La Generación del 27 y los toreros

El proceso de revalorización del tema taurino que inició Manuel Machado en 1900, con *La fiesta nacional*, en medio del rechazo casi generalizado de la Generación del 98, encontró un potente eco en la Generación del 27, cuyos miembros, con la única excepción de Cernuda, se interesaron por el mundo del toro hasta el extremo de generar un siglo de oro de la poesía taurina.

Dieron los primeros pasos los avanzados de ambos bandos; del literario, Gerardo Diego, el primero y principal poeta taurino del 27<sup>17</sup>; del de los toreros, Ignacio Sánchez Mejías torero y poeta<sup>18</sup>. De por medio, José María de Cossío, fomentó tanto las relaciones entre ambos grupos de artistas que antes de mediados de siglo ya podía escribir: "El hielo de la enemiga se ha roto y, entre artistas, se habla de toreros con el mismo lenguaje, la misma pasión y casi el mismo tecnicismo con que se habla de pintura, escultura o de poesía".

Otros se interesaron por el toreo tanto en el género ensayo: Bergamín *La música callada del toreo*, como en el de la crónica Pedro Garfías o Pepe Alameda con su famoso *Disposición a la muerte* donde escribió el conocido eslogan tantas veces repetido "El toreo no es graciosa huida, sino apasionada entrega".

La rivalidad de *Gallito* con Juan Belmonte que acabó trágicamente en 1920 con la muerte del primero en Talavera atrajo aún más a una generación y a una sociedad que estaban viviendo y creando la edad de oro del toreo y de la poesía taurina.

Hubo tres acontecimientos trágicos que alimentaron el caudal poético de este género: la muerte de *Gallito* (1920), la de Ignacio Sánchez Mejías (1934) y la de *Manolete* (1947). Se producen pautadamente de modo que aún no se han apagado los ecos de un suceso cuando el nuevo viene a vincularse con el anterior. El caso de *Gallito* y Sánchez Mejías, ambos muertos en el coso, es paradigmático pues ambos eran cuñados y Sánchez Mejías mató al toro que mató a *Gallito*. En torno a este tema Cossío escribe en 1920 la primera elegía a un torero muerto en la plaza<sup>19</sup>.

De los doce poetas en español directamente mencionados en los poemas de Cabral. Seis de ellos son taurófilos: Guillén, D'Ors, Hernández, Alberti, Salinas, García Lorca y a ellos

<sup>17</sup> Gerardo Diego fue el precursor de sus compañeros de generación. Escribió *Torerillo en Triana* en 1926, y en ese mismo año, la *Elegía a Joselito*. Su libro cumbre de poesía taurina es *La suerte o la muerte* que recoge poemas escritos entre 1926 y 1963. De menor interés es *El Cordobés dilucidado y otros poemas*. En 1972, pronunció una conferencia sobre "La estética del toreo" en el Ateneo de Madrid, en un acto presidido por José María de Cossío. José María Cossío que también colaboró activamente en el homenaje a Góngora en 1927 en el Ateneo de Sevilla, aunque no pudo asistir a él, fue amigo de toreros y escritores y uno de los responsables de la amistad entre estos y aquellos.

<sup>18</sup> Ignacio Sánchez Mejías (Sevilla, 6 de junio de 1891 - +Madrid, 13 de agosto de 1934) es el torero más vinculado con la Generación del 27. Era cuñado de *Gallito* y alternaba el toreo con la literatura. Gracias a la *Argentinita*, con quien tuvo una estrecha relación, conoció a Guillén, Salinas, Alberti, Alonso, Gerardo Diego, Bergamín, etc. y sobre todo a Lorca con quien mantuvo una estrecha amistad. Se dice que sufragó los gastos de la reunión en el Ateneo que dio origen a la llamada Generación del 27. Estrenó obras como el drama *Sinrazón*, representada por María Guerrero, la autobiográfica *Zaya*, la farsa *Ni más ni menos* o el musical, a su gran amor, *Las Calles de Cádiz*, entre otras. Cultivó muchas aficiones: piloto de coches, actor de cine, jugador de polo, conferenciante en la Universidad de Columbia en Nueva York, Presidente de la Cruz Roja y del Real Betis Balompié, etc. En 1934 volvió a los toros. Lo mató el toro *Granadino*, "manso, astifino y badanudo". Su muerte trágica tuvo inmensa repercusión en la poesía taurina. Tres de los poetas mencionados por Cabral le dedican poemas. Rafael Alberti: *Verte y no verte*; Miguel Hernández: *Citación final* y el ya mencionado *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca.

<sup>19</sup> A Ignacio Sánchez Mejías, torero insigne, con motivo de la muerte de Joselito El Gallo.

limitaré mi atención, aunque no todos se interesaron por igual. De D'Ors, el único que no pertenece al grupo del 27, sólo conozco un poema titulado *Soneto* y de Salinas otro, *A las cinco*.

Miguel Hernández, amigo y colaborador de Cossío desde 1935 en su gran obra maestra *Los Toros. Tratado técnico e histórico* (1943 y ss.), estuvo interesado temprana y continuamente por la poesía taurina desde 1933, en que publicó *Perito en Lunas*, que contiene los poemas *Toro* y *Torero*. Cossío no recogió en su importante antología *Los toros en la poesía*, publicada en Buenos Aires en 1944, ninguno de sus poemas de Hernández cuyo número y calidad, reconocida por el propio Cossío, se habían ido incrementando hasta su muerte<sup>20</sup>. Por el contrario, Cossío pidió expresamente a Guillén en 1927 un poema taurino para su antología de 1931. *Ardor*, llegó tarde, aunque se publicó en ese mismo año; posteriormente escribió un puñado de poemas breves dedicados a la lidia.

Alberti y García Lorca corrieron mejor suerte pues al primero lo recogió Cossío en *Los toros en la poesía castellana*, publicada en 1931 y que obtuvo premio de la RAE, aunque luego lo olvidara en *Los toros en la poesía* de 1944. García Lorca aparece en ambas. Alberti es el más extenso. Ya en su primer libro de poemas *El alba del Alhelí* (1928) aparecen torero y toro como protagonistas; otra contribución temprana es *Novillada Celeste*, pero su obra cumbre de tema taurino es *Verte y no verte*. García Lorca, taurino precoz con su *Mariana Pineda. Romance Popular en Tres Estampas* (1925) marcó el referente universal del género con su *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1935), elegía homenaje al torero que tanto apoyó a los miembros de la Generación del 27.

#### 2.1.4. Cabral y los toreros

La quinta referencia que hace Cabral a la cultura española es a los toreros y el arte del toreo. De la importancia de esta temática taurina en la lírica de Cabral dan cuenta una serie de sorprendentes paralelismos entre escritores y toreros, que nos ayudarán a comprender hasta qué extremo es importante para Cabral la cultura visual y la cultura visual española.

Así, el número de toreros, 12, mencionados por su nombre dentro de los poemas: Manolo González, Pepe Luis, Julio Aparicio, Parrita, Miguel Báez Litri, Antonio Ordóñez, Manuel Rodríguez *Manolete*, *Gallito*, Juan Belmonte, *Cagancho*, *Lagartijo* y *Guerrita* es igual al de escritores en lengua española también mencionados por su nombre dentro de los poemas: Guillén, Berceo, autor anónimo do *Cantar de Mío Cid*, Joan Brossa, Eugenio D'Ors, Miguel Hernández, Quevedo, Alberti, Neruda, Joaquim Romero Murube, Pedro Salinas y García Lorca; aunque Cabral menciona indirectamente a 8 poetas más<sup>21</sup>.

También es igual el número de escritores y toreros con poemas enteramente consagrados a su persona: cinco a poetas (*Fábula de Joan Brossa*; *Encontro com um Poeta*, a Miguel Hernández; *Catecismo de Berceo*; *Quevedo*; *Fábula de Rafael Alberti*). Y otros 5 enteramente consagrados a toreros *A Morte de "Gallito"*; *Juan Belmonte*; *Manolo González*; *Miguel Baez*, "Litri"; *Lembrando Manolete*.

<sup>20</sup> *Corrida Real*, *Elegía media del toro*, *Citación fatal*, *Carteles*, ¡*Qué a pulso os sube el toro, picadores!*, *Toro*, *Llamo al toro de España*. Su fantasía le llevó a escribir la obra de teatro titulada *El torero más valiente*, que permaneció en parte inédita hasta 1986.

<sup>21</sup> Son: Fernando de Pulgar, de quien toma el título de su poema *Claros Varones*; Fernán Pérez de Guzmán, de quien toma el título de su poema *Generaciones y Semblanzas*; Cervantes, con cuyo "Em certo lugar da Mancha" comienza *Encontro com um Poeta*, menciona también su novela *Rinconete y Cortadillo* en *O Arenal de Sevilha*; Manuel y Antonio Machado de quienes menciona el personaje Juan de Mañara que da título a la obra de teatro, estrenada en 1927, en *Hospital de la Caridad*. El tema de Don Juan interesó a la Generación del 98. De la misma época que el *Don Juan* de los Machado son *Las galas del difunto*, de Ramón del Valle-Inclán (1926) y *El hermano Juan o el mundo es teatro*, de Miguel de Unamuno (1929). Creemos que la alusión de Cabral a este personaje se hace a través de la lectura de los Machado, sevillanos, por quienes siempre tuvo una expresa deferencia. Además, dedica poemas a Rafael Santos Torroella, "A Palo Seco"; a Gabino Alejandro Carriedo, *Rios sem Descurso* y a Ángel Crespo, *Para a Feira do Livro*.

De los doce toreros directamente mencionados dentro de los poemas, cinco (más Miguel Báez *Litri*, más Manuel Rodríguez *Manolete*, más *Gallito*, más "*Lagartijo*", más "*Guerrita*") habían muerto en tiempos de Cabral. Igualmente ocurre con cinco de los doce escritores directamente mencionados dentro de los poemas (más Berceo, más autor anónimo do *Cantar de Mío Cid*, más Miguel Hernández, más Quevedo, más García Lorca).

Hay todavía un cuarto y último paralelismo: De los cinco escritores con poemas consagrados a su persona, tres (Miguel Hernández, Berceo y Quevedo) estaban ya muertos y en estado de mitificación. De los cinco toreros con poemas consagrados a su persona, tres (*Gallito*, *Litri* y *Manolete*) estaban en idéntica situación<sup>22</sup>.

La paridad literatos/toreros muestra el culto a la imagen practicado por Cabral; no sólo la imagen viva. Como la literatura, el toreo tiene su historia, su leyenda y sus mitos y a ellos atiende también el poeta.

En la España vivida, a partir de *Paisagens com figuras*, los toreros irrumpen desde el primer instante con ímpetu taurino.

*Alguns Toureiros* nos presenta de golpe a 7 toreros, Manolo González, "de Sevilla"; Pepe Luis, "de Sevilla"; Julio Aparicio, "de Madrid"; Parrita, "de Madrid"; más Miguel Báez *Litri*, "dos confins da Andaluzía", con cuatro versos; Antonio Ordóñez, con cuatro versos; Manuel Rodríguez *Manolete*, con 28 versos.

*Alguns Toureiros* es un importantísimo poema de once estrofas de cuatro versos. Desde una perspectiva meramente formal llama la atención el empleo anafórico del verbo *ver*. Todos los periodos van introducidos por "Eu vi", "vi", "Mas eu vi", "Sim, eu vi"<sup>23</sup>. También se repite la palabra-clave, una das "vinte palavras", "flor" en distintas variantes: "graciosa, porém precisa", "espontânea, porém estrita", "angustiosa de explosiva", "flor antiga", que le atribuye al arte de estos toreros.

A los seis primeros toreros los menciona en las cuatro primeras estrofas. Al séptimo, a *Manolete*, le consagra siete estrofas y unos atributos que formaban ya parte del patrimonio léxico-clave que Cabral venía cultivando:

Mas eu vi Manuel Rodríguez,  
Manolete, o mais deserto,  
o toureiro mais agudo,  
mais mineral y desperto,

Al toreo de *Manolete* dedica nada menos que cuarenta versos (28 versos en *Alguns Toureiros* más doce versos en *Lembrando Manolete*) y con su arte a la manera de Berceo, ilustra el *exemplum* de su poética. Veamos otra lección:

sim, eu vi Manuel Rodríguez,  
Manolete, o mais asceta,  
não só cultivar sua flor  
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão  
com mão serena e contida,

<sup>22</sup> En estos paralelismos entre escritores y toreros que hemos observado destaca el equilibrio entre tradición y modernidad. De los doce escritores y doce toreros mencionados, la balanza se desequilibra del lado de la modernidad: siete escritores estaban vivos y cinco muertos; siete toreros estaban vivos y cinco muertos. Sin embargo cuando se trata de mitificarlos consagrándoles poemas, la balanza se desequilibra hacia el lado de la tradición: tres de los cinco escritores y tres de los cinco toreros estaban ya muertos cuando Cabral los mencionó en su poesía.

<sup>23</sup> Pese a su afirmación "Eu vi", Cabral sólo pudo ver en el cine al "*Litri, dos confins da Andaluzía*", pues éste había muerto antes de su llegada a España.

sem deixar que se derrame  
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la  
com mão certa, pouca e extrema:  
sem perfumar sua flor,  
sem poetizar seu poema”

El hecho de que Cabral viera torear a Manolete (quizá en Barcelona el 6 de julio de 1947 en su última corrida en esta ciudad, en la que cortó dos orejas) nos da idea del interés del poeta por el motivo taurino, pues Manolete murió el 29 de agosto de 1947, el mismo año en que llegó Cabral a Barcelona. Es probable que el tempranísimo interés de Cabral por los toros tuviera en su origen la lectura de la antología *Los toros en la poesía* que Cossío había publicado en Buenos Aires en 1944. Lo cierto es que como vimos anteriormente Cabral establece una serie de paralelismos perfectos entre literatura y tauromaquia de los que recordaré ahora sólo dos: equipara el número de toreros, mencionados por su nombre dentro de los poemas, con el de poetas: doce; equipara el número de escritores y toreros con poemas enteramente consagrados a su persona: cinco.

Por orden de versos dedicados, destaca *Manolete* con 40 versos, seguido de Juan Belmonte, 24 versos y de *Gallito*, veinte versos. Sin lugar a dudas estos tres toreros fueron quienes atrajeron preferentemente, y por ese orden, la atención de los taurófilos en la primera mitad del siglo XX. Si contemplamos el panorama de la poesía taurina de la Generación del 27 veremos que la gradación que establecen coincide plenamente con la de Cabral. También es relevante el hecho de que nuestro poeta no se limitara a escribir sobre toreros vivos, pues participó también, a su manera, en el proceso de recreación de la mitología taurina al cual también se aplicaron los poetas del 27.

Manolete es considerado por muchos la gran figura mítica del toreo español. Su figura despertó el interés de cineastas, ensayistas, biógrafos y articulistas y su cogida y muerte en Linares el 28 de agosto de 1947 tuvo mayor repercusión en la poesía taurina que la de cualquier otro torero. Cabral le consagró casi el doble de versos que a su inmediato seguidor.

*Juan Belmonte*, consagrado al llamado “El Pasma de Triana”, poema de 24 versos, es el segundo por orden de cantidad de versos dedicados. Ningún torero ha tenido antes ni después tantos apoyos entre intelectuales del máximo nivel. Belmonte se relacionó con grandes nombres de la cultura tanto de la Generación del 98 como de la Generación del 27. Gerardo Diego, le consagró la *Oda a Belmonte* que fue leída por su autor en una cena a la que asistió lo más granado de la cultura y la política de la época y luego, tras su muerte, la *Oración por Juan Belmonte*.

Hasta ahora los toreros mencionados habían sido fuente de imágenes vivas para Cabral y para el grupo español tan obsesionado por la imagen como el propio Cabral; pero el romance de 20 versos dedicado a *A Morte de “Gallito”* inaugura un subgénero dentro de la poesía taurina del brasileño. No se trata ahora de contar experiencias vividas, sino de romancear una historia, la de la muerte de un torero precisamente causada por una disfunción visual: el toro que lo mató era burriciego y por su defecto no vio el engaño que el torero le ofrecía y lo embistió. José Gómez Ortega, llamado *Joselito* y más tarde también *Gallito* murió el 16 de mayo de 1920 en la plaza de toros de Talavera de la Reina y es el tercero por orden de cantidad de versos dedicados. *A Morte de “Gallito”* podría ser un fragmento de un romance medieval, más

inspirado en la poética de Berceo o del *Cantar* que revelador de las intencionalidades poéticas patentes en los poemas anteriores<sup>24</sup>.

He comentado, por no extenderme en un tema tan específicamente español, tan sólo a los 3 toreros que reciben mayor atención del poeta, aunque cada uno de los otros nueve atrás mencionados bien merece un comentario demorado como, por ejemplo, Antonio Ordoñez, a quien Cabral dedica cuatro versos y que fue amigo y fuente de inspiración de Hemingway.

El deslumbramiento de Cabral por el tema taurino nos ha legado un conjunto de poemas que compite perfectamente con lo más granado de la poesía taurina española tanto por su extensión como por su calidad. Podemos afirmar que el brasileño marca un hito en el siglo de oro de un género tan español y tan del 27 y que merece ocupar un lugar destacado en las futuras antologías de poesía taurina.

#### 2.1.5. La Generación del 27 y el Flamenco.

Ya vimos que en los poemas juveniles de los miembros de la Generación del 27 quedaba patente su admiración por la lírica española de tipo popular; muchos de estos poetas se interesaron también por el folklore (las coplas andaluzas, el cante jondo...). La revalorización del flamenco que se produjo tiene que ver con el emergente sentido nacionalista de la música de la época. Se buscaba en la música el espíritu anónimo del pueblo. Los compositores se lanzaron en busca de músicas étnicas. El flamenco llamó la atención de músicos nacionales y extranjeros.

En 1921 Lorca comenzó a escribir *Poema del cante jondo* que se publicó 10 años después. El 19 de febrero de 1922 dio una conferencia sobre "*El cante jondo. Primitivo canto andaluz*" en el Centro Artístico de Granada y organizó junto a Manuel de Falla el primer festival de cante jondo en la Alhambra.

Lorca explica lo que el *cante jondo* tiene de jondo:

Vean ustedes, señores, la trascendencia que tiene el «cante jondo» y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas gitanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y del primer beso.

Las jornadas del I Concurso de Cante Jondo, que se celebró en Granada en 1922, fueron organizadas con el propósito de recuperar las raíces del canto popular andaluz. Era la primera vez que los intelectuales del 27 se situaban del lado del flamenco. Lorca asume la responsabilidad de rescatar el "primitivo canto andaluz" de las profundidades del descrédito y comienza a resurgir un arte "primitivo andaluz" que hasta entonces había estado marginado. En dichos encuentros destacó la presencia del joven Manolo Caracol a quien Cabral mucho después consagraría en *Manolo Caracol*.

Los poetas de la Generación del 27, especialmente Federico García Lorca, Alberti, Cernuda, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, siguiendo a los Machado que continuaron la

<sup>24</sup> Considerado por muchos el torero más completo de la historia mantuvo una rivalidad legendaria con Juan Belmonte. La tarde del 16 de mayo de 1920 tuvo un mano a mano con su cuñado Ignacio Sanchez Mejías, El quinto toro, «Bailaor», *burriciego* (sólo veía de lejos), lo embistió, causándole una cornada en el vientre que le produjo la muerte. Al toro lo mató Ignacio Sanchez Mejías. Su muerte trágica produjo un aluvión de poemas de corte popular unos, culto otros. Destacan por su belleza la *Elegía a Joselito* de Gerardo Diego y *Joselito en su gloria* de Rafael Alberti. La fotografía anónima de Ignacio abrumado por el dolor, sosteniendo con una mano abierta la cara mientras con la otra acaricia la cabeza de *Joselito* yacente, tranquilo ya en su gloria, es quizás la más emocionante de la historia de la Tauromaquia.

huella de su padre, el folclorista *Demófilo*, buscan las canciones populares anónimas para incorporarlas a su poesía por su sencillez, autenticidad y esencialidad. Letra y música del pueblo, voz popular, cuya pureza elevaron a las cimas de la mejor poesía del siglo XX. Lo mismo puede afirmarse con respecto a la música de Granados, Albéniz o Manuel de Falla quienes elevan las melodías populares a las más altas cimas de la música.

### 2.1.6. Cabral y el Flamenco

#### 2.1.6.1. Cabral y el Cante Flamenco

La sexta referencia de Cabral a la cultura española es al cante flamenco. *Diálogo* es el primer poema dedicado al este cante, aunque no sea todavía el flamenco oído en Andalucía.

Lo verdaderamente sorprendente para quien conoce el desinterés de Cabral por la música, es su atracción por la música andaluza, por el flamenco, por el cante hondo, y también por el baile que lleva asociado<sup>25</sup>. *Na Despedida de Sevilha* Cabral se ufana de conocer a fondo los toros y de distinguir los cantes flamencos

*Sei que sabe de tudo, até  
dos estilos de matar touros;  
do flamenco e sua goela extrema,  
de sua alma esfolada, sem couro.*

*Sei que bem sabe distinguir  
soleá de uma siguriya.*

El cante de Andalucía presenta desde *Diálogo* los mismos atributos, palabras-clave, que el arte de *Manolete*: “deserto”, “agudo”, “mineral”, “desperto” calificaban la figura de Manolete; “deserto”, “agudo”, “espada”, “desperta” califican también al cante flamenco.

*O canto da Andaluzia  
é agudo como seta  
[...]  
É um canto em que se sente  
o que uma espada no frio  
Mas é espada que não corta  
e que somente se afia,  
que deserta se incendeia  
[...]  
Até o dia em que essa lâmina  
abandone seu deserto  
[...]  
Até o dia em que essa lâmina,  
essa agudeza desperta*

El siguiente poema consagrado al cante “*A Palo Seco*” viene dedicado a Rafael Santos Torroella, pintor y escritor, cuya doble vocación, como en tantos casos semejantes, atrajo sin duda el interés de Cabral.

<sup>25</sup>«[Gosto] só do flamenco, que foi uma grande revelação de minha vida e do frevo de Pernambuco» (Entrevista concedida a M. Leonor Nunes em *JL*, 448, 5/10 fev. 1991). Una razón, según el poeta, es que: “A música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual. Aí eu gosto.” *Jornal do Commercio*, Recife, 13 jan. 1982.

El cante, ahora es un cante específico, oído ya en Andalucía; es el más desnudo de los cantes, que también comparte con *Alguns Toureiros* y *Diálogo* las palabras-clave “deserto”, “agudo”, “mineral” atrás citadas.

Contiene también, como *Alguns Toureiros*, *Catecismo de Berceo*, *O Ferrageiro de Carmona*, un ejemplo del que extraer enseñanza. Veamos la lección

Eis uns poucos exemplos  
de ser a palo seco,  
dos quais se retirar  
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco  
por resignadamente,  
mas de empregar o seco  
porque é mais contundente.

Cabral consagró al cante un total de seis poemas, que son, además de los dos ya citados, *El Cante Hondo*, *Ainda el Cante Flamenco*, *Habitar o Flamenco*, *Intimidade do Flamenco*.

También cinco cantaores y una bailaora merecen ver sus nombres consagrados en títulos de poemas; los cantaores son *De Bernarda a Fernanda de Utrera*; *A Antonio Mairena*, *Cantador de Flamenco*; *Manolo Caracol*; *Niña de los Peines* y la bailaora es *Carmen Amaya*, de *Triana*, aunque figuren por su obra otros cantaores y bailaoras anónimas.

#### 2.1.6.2. Cabral y el Baile Flamenco

La séptima referencia, siempre por orden cronológico, que Cabral hace a la cultura española es al baile. *Quaderna* (1956-1959), dedicado a Murilo Mendes, su gran correspondiente en asuntos españoles, es el primer libro que da cuenta de la presencia física de Cabral en Andalucía, como evidencia su poema *Sevilha*.

El primer poema, con el que comienza el libro, *Estudos Para Uma Bailaora Andaluza*, se compone de seis grupos de ocho estrofas de cuatro versos y nos transporta de nuevo, en primer lugar, al ámbito visual.

En cada grupo el poeta contempla a la bailaora desde una perspectiva distinta: “fogo”, “égua-cavaleira”, “linguagem em código”, “terra”, “livro-estátua”, “espiga”. Entramos en el pleno desarrollo de este procedimiento poético tan usado por Cabral, aunque nunca con tanta maestría como en este poema. Tiene la misma estructura formal de *De um Avião*, donde contempla desde un avión Pernambuco y Recife desde distintas perspectivas.

Ensayó también una serie de asociaciones encadenadas a lo largo de los seis cuerpos del siguiente modo:

1º seguriyas = fuego. 2º cavaleira = égua. 3º taconeio = lengua morse telegráfica. 4º árbol = tierra. 5º dos estatuas. 6º vestida/desnuda.

Probablemente los poemas sobre el baile sean la mejor plasmación del perspectivismo múltiple que venía anunciándose desde *O Cão Sem Plumas*. A este respecto Reckert afirma: “O denominador comum a todos os paradoxos e movimentos oscilatórios de João Cabral - métricos e sintáticos bem como semânticos- é que representam perspectivas alternativas, mas igualmente válidas, sobre o mesmo fenômeno”.<sup>26</sup>

Pese a que son numerosos los poemas dedicados al baile, son menos que los dedicados al cante, lo cual contrasta con la habitual preferencia por lo visual de nuestro poeta. Además,

<sup>26</sup> Vid. Stephen Reckert. *Para Além das Neblinas de Novembro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. p. 232.

las bailaoras de Cabral, con la única excepción de *Carmen Amaya, de Triana* son anónimas y eso contrasta también con la abundante lista de cantaores.

### 2.1.7. Sevilla en la Generación del 27

Rogelio Reyes Cano, en su libro *Sevilla en la Generación del 27*, publicado en Sevilla en 1997, presenta una antología de ocho poetas del 27 (Salinas, Guillén, G. Diego, Lorca, Aleixandre, Dámaso Alonso, Cernuda y Alberti), que escribieron textos relacionados con la ciudad. En el capítulo titulado "*Sevilla para herir...*" *La imagen de la ciudad en los poetas del 27*, afirma:

Las conexiones biográficas entre Sevilla y los grandes poetas del 27 propiciaron también, más allá del acto fundacional del Ateneo y de las amistades personales que entonces nacieron, una relación de signo estético, es decir, una familiaridad con la ciudad que poco a poco se fue plasmando en textos literarios. Sevilla se convertirá muy pronto en motivo poético, incorporándose así al nuevo decir literario de quienes aspiraban a distanciarse por igual tanto del modo filosófico, ganivetiano y noventaiochista, de reflejar el "espíritu" de las ciudades, como del folklorismo neorromántico, al que tanto se prestaba un lugar como Sevilla.

y más adelante:

La idea del folklore de los escritores del 27 poco tenía que ver, por otra parte, con los viejos clichés decimonónicos. Para ellos el cante flamenco o el fenómeno taurino –por citar dos temas recurrentes en sus escritos "sevillanos"– suponían una referencia cultural de primer orden, pero no en el sentido romántico de un popularismo anónimo y difuso, sino en el más cabal y moderno de creación personal y diferenciada.

### 2.1.8. Sevilla en Cabral

Siguiendo el orden cronológico en el que hemos basado nuestra exposición, Sevilla figura en último lugar entre los temas españoles de la poesía de Cabral. Aparece la última en el poema *Sevilha*, pero se convertirá en su tema predilecto. El propósito nuclear del poeta, expresado en *Autocrítica*: "em verso dar a ver Sertão e Sevilha" responde a un "desafío demente" provocado por la feminidad y la vitalidad andaluzas:

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

*Autocrítica*

Los dos libros, *Sevilha Andando* y *Andando Sevilha*, y abundantísimos poemas dedicados por Cabral directa o indirectamente a Sevilla merecen un estudio aparte, pues fue enorme su atracción por el espacio que configura la ciudad. Sevilla es para el poeta antes una ciudad táctil, en el sentido de habitada, que visual.

Cabral, a causa de su horror a la muerte tantas veces presente en su poesía, trata de alterar los mecanismos de su conciencia para eludir esa presencia omnímoda.

El tiempo en general y en particular el tiempo y el espacio nordestinos son de muerte. Momentos y lugares donde se percibe el tiempo-muerte de manera cotidiana

Do alpendre, o tempo pode ser  
sentido com os cinco sentidos  
que ali depressa se acostumam  
a tê-lo ao lado, como um bicho.

*O Alpendre no Canavial*

La primera salida que encuentra el poeta es diluir el tiempo saturándolo de estímulos



Portanto: para não matá-lo, matá-lo;  
matar o tempo, enchendo-o de coisas;  
em vez do deserto, ir viver nas ruas  
onde o enchem e o matam as pessoas;  
pois como o tempo ocorre transparente  
e só ganha corpo e cor com seu miolo  
(o que não passou do que lhe passou),  
para habitá-lo: só no passado, morto.”

*Habitar o Tempo*

En el extremo opuesto al Nordeste, donde la percepción del tiempo era captada por los cinco sentidos y la muerte se hacía omnipresente; Cabral encuentra, en la Calle Sierpes de Sevilla, el espacio privilegiado donde el tiempo “não é sentido”:

Seja o que for, o tempo  
aqui não é sentido:  
nem há como captá-lo,  
múltiplo que é e tão rico.  
Dá-se a tantos sentidos  
que nenhum o apanha,  
na vária Calle Sierpes  
de Sevilha da Espanha.

*Num Bar da Calle Sierpes, Sevilha*

Pero la más exitosa fuga que realiza el poeta es renunciar a su confrontación con el tiempo ubicándose en un espacio sexuado. Mudar de espacio, entrar en un ámbito sexual, habitarlo de modo que el tiempo ya no sea sentido y se exorcice la presencia de la muerte.

Nada há contra o tempo.  
O homem tudo o que pode  
é fechar-se ao espaço  
redondo que o envolve;  
jogar fora o espaço,  
o fora, ele sim pode,”

*Anúncio Para Cosmético*

La vía sexual, en la que el yo se confunde con el otro yo, venía siendo explorada por el poeta desde *Escritos Com o Corpo*. Ese ámbito habitable, femenino, va a sufrir una serie de desplazamientos en el proceso de sublimación. Reckert, en la página antes citada, afirma:

A busca pelo poeta da sua própria identidade íntima mostra-se, assim, inseparável da busca do Outro - mas de um Outro igualmente visto de dentro: do centro dele, ou dela, ou de si próprio. O alvo dessa busca é na verdade a posse: uma posse fundamentalmente cognitiva, porém, efectuada de dentro do objecto possuído. Não faz diferença que se trate de uma pedra ou de um poema, de uma mulher ou de toda uma comunidade, como os

retirantes na sua atribulada travessia de Pernambuco, em fuga das terras ressequidas do Sertão, a caminho do Recife: captar a essência do Outro significa necessariamente entrar nele. Pouco admira, pois, que Cabral costume apresentar o acto cognitivo em termos sexuais, como um acto de penetração num centro vivo, escondido e persistentemente procurado, que mesmo quando alcançado continua, por natureza, para sempre esquivo e ambíguo. Os poemas são o modo de um poeta saber; e, como disse Robert Frost, "the figure a poem makes is the same as for love". Na poesia de João Cabral, como na Ilha de Vénus de Camões, *eros* e *gnosis* são uma e a mesma coisa."

Ya antes de hablar de Sevilla, identifica sexualmente Mujer y Casa:

Seduz pelo que é de dentro,  
Ou será, quando se abra;  
Pelo que pode ser dentro  
De suas paredes fechadas;

*A Mulher e a Casa*

Pocos poemas más adelante, en el primer poema dedicado a *Sevilha*, se produce el siguiente paso: la identificación sexual Mujer = Casa = Sevilla, como espacio donde no existe el tiempo ni, por supuesto, la muerte.

O sevilhano usa Sevilha  
com intimidade,  
como se só fosse a casa  
que ele habitasse.

Com intimidade ele usa  
ruas e praças;  
com intimidade de quarto  
mais que de casa.

Com intimidade de roupa  
mais que de quarto;  
com intimidade de camisa  
mais que casaco.

E mais que intimidade,  
até com amor,  
como um corpo que se usa  
pelo interior.

*Sevilha*

Esta idea se refuerza en un poema referido a Sevilla significativamente titulado *Mulher Cidade*

é onde o homem  
nunca saberá  
se vive a cidade  
ou a mulher melhor  
sua mulheridade."

y en *A Urbanização do Regaço* y *O Regaço Urbanizado*, poemas de 24 versos distribuidos 12+12 en el primero y 16+8 en el segundo. Los versos son idénticos y se distribuyen de modo

diferente por el texto. Los cinco últimos versos del último de estos poemas referidos a “Os bairros mais antigos de Sevilha” concluyen que:

Eles têm o aconchego que a um corpo  
dá estar noutro interno ou aninhado,  
para quem quer, quando fora de casa,  
seus dentros e resguardos de quarto.

*O Regaço urbanizado*

La feminidad de Sevilla es una feminidad exaltada; más exaltada aun que la de Andalucía que “nem cessa de parir nem a ninfomanía”, “terra incasta”, “terra sem menopausa”, que “nunca enviúva” (*Na baixa Andaluzia*).

Todos estos atributos de exaltación, los reúne en grado extremo Sevilla “(Sevilha os herdou todos e ao extremo;/ A menos macha, e tendo pedra e cimento)” (*Na baixa Andaluzia*).

El poeta entra de lleno en la posesión de la ciudad: “Tenho Sevilha em minha casa”, dice en *Sevilha em Casa*; “Tenho Sevilha em minha cama” en *Lições de Sevilha*; y describe pormenorizadamente su objeto de deseo, en forma de postales poéticas<sup>27</sup> a veces, a modo de cuadros costumbristas otras<sup>28</sup>, crónicas de lo cotidiano<sup>29</sup>, testimonios en suma de una relación que el poeta resume *Na despedida de Sevilha*.

Puesto en boca de un tercero, para acentuar su veracidad, Cabral confiesa su relación sexual con la ciudad:

“To lo bueno le venga a U’ted.”  
Não viveu cá como um qualquer.  
Conheceu Sevilha como a Bíblia  
fala de conhecer mulher.

Sei tudo dessas relações  
de corpo, que não o deixarão  
ir de Sevilha a outra cidade  
como alguém que se lava as mãos.

En su primer verso, en el otro extremo del Atlántico y de su trayectoria Cabral nos anunciaba su capacidad de mirar con *telescopios*. En sus últimos libros acaba su periplo poético contemplando Sevilla con microscopios y auscultándola con estetoscopios a la manera de Jean Dubuffet<sup>30</sup>. Su propósito da título a *Sevilhizar o Mundo* y con su último poema *Sevilla Progreso* concluye su proyecto para Sevilla y para un Mundo futuramente “sevilizado”.

<sup>27</sup> *A Catedral, A Feira de Abril, Corral de Vecinos, Na Cava, em Triana, Um Bairro de Sevilha, A Praça de Touros de Sevilha, Calle Sierpes, O Arenal de Sevilha, Hospital de la Caridad, A Fábrica de Tabacos, O Museu de Belas-Artes, Sevilha Revisitada, Oásis em Sevilha, Andar por Sevilha, Mulher Cidade, As Plazoletas, Sevilha de Bolso, A Luz de Sevilha, Anunciação de Sevilha, Por um Momento no Pumarejo, A Giralda, A Urbanização do Regaço, O Regaço Urbanizado, Num Bar da Calle Sierpes, Sevilha.*

<sup>28</sup> *Semana Santa, Numa Sexta-Feira Santa, O Asilo dos Velhos Sacerdotes, Padres sem Paróquia, Em Santa Maria La Blanca, O Sevilhano e o Trabalho, Cidade Cítrica, A Rede ou o que Sevilha Não Conhece, Conversa de Sevilhana, Ocorrências de uma Sevilhana, Crime na Calle Relator, As Infundiosas, Os Infundios do Sevilhano, Gaiola de Chuva.*

<sup>29</sup> *No Círculo de Labradores, Viver Sevilha, O Segredo de Sevilha, Verão de Sevilha, Cidade de Nervos, Qual o Segredo de Sevilha?, Sevilha em Casa, Sevilha Andando, A Sevilhana que é de Córdoba, Sevilha ao Telefone, Lições de Sevilha, Tenho Sevilha em Minha Cama, Retrato, Passa que a Mulher é Andaluza, Poema SA 646, Ainda Sevilha ao Telefone, Sevilhana Pintada em Brasília, Cidade Viva, O Aire de Sevilha, Despertar com Sevilhana, Presença de Sevilha, El Embrujado de Sevilha, Sevilhizar o Mundo, Sevilha, Uma Sevilhana pela Espanha, Coisas de Cabeceira, Sevilha, A Idade da Sevilhana, A Imaginação Perigosa, A Sevilhana Que Não Se Sabia.*

<sup>30</sup> Vid. *O Sim Contra o Sim*

## 2.2. Cabral en la Generación del 27

Dicen que Cabral es un poeta sin generación en el Brasil. Nylcéa Pedra afirma :



não poucos estudos foram realizados no intento de classificar o fazer poético cabralino no contexto literário brasileiro. Predominam aqueles que procuram enquadrar João Cabral entre os poetas da Geração de 1945, afinal – e à primeira vista – o poeta privilegia a questão estética e se preocupa com o rigor formal do poema, como os membros daquela Geração. A interpretação apressada de tal premissa desconsidera que a apreciação estética e a organização métrica cabralina, no perfeccionismo da arte de escrever versos, não se faz da forma para o conteúdo, mas percorrendo o caminho inverso. A construção formal, inegável em sua poética, constrói-se no exercício do engenheiro que antes conhece o terreno, para depois propor a forma que melhor lhe cabe. Também no que diz respeito às temáticas, Cabral se distancia desta Geração. A palavra concreta usada pelo poeta para abstrair, racionalizar, regionalizar pouco se relaciona com o existencialismo dos poetas de 45. Assim, ao parecer de Benedito Nunes (1971), Luis Costa Lima (1995) e outros críticos, excluído o período de produção coincidente, não há muitos elementos que sustentem o pertencimento de Cabral a essa Geração. Suposição que confirmamos no estudo crítico que realiza o poeta sobre a “Geração de 45” (2003, p.741-752), no qual em nenhum momento se pode apreender uma profissão de fé, mas a constatação de que o uso da 3ª pessoa do plural revela o olhar do crítico e não do membro<sup>31</sup>.

Confío en que esta breve exposición contribuya para apreciar mejor las relaciones que Cabral establece con los miembros del 27, con su horizonte cultural y con Sevilla, espacio físico por excelencia de esta Generación. Cabral se impregna del espíritu del 27 y adopta las formas y los temas que interesaban a este grupo. Sin menoscabo de que escriba en portugués, pues Salvador Dalí<sup>32</sup> y Óscar Domínguez<sup>33</sup> escribieron también en francés, y en inglés Felipe Alfau<sup>34</sup>; el poeta brasileño forma parte, junto con Picabia, Huidobro, Borges y Neruda, de una constelación literaria de autores europeos y americanos que gira en la órbita del 27 y puede ser considerado sin dificultad uno de sus epígonos. Híbrida de culturas, para ser comprendida su obra exige ser contemplada también desde ambas riberas del Atlántico.

<sup>31</sup> Pedra, Nylcéa. Tesis doctoral en fase de realización.

<sup>32</sup> *Prosa, Teatro, Cine y Poesía*. (publicación: Castellano traducida del: Catalán ; Francés ; Inglés) 1ª ed., 1ª imp. Barcelona. Ediciones Destino, S.A. 2004.

<sup>33</sup> *Les deux qui se croisent*. Paris, 1947.

<sup>34</sup> *Locos: A Comedy of Gestures*, 1936, *Chromos*, escrita en 1948, pero publicada en 1990 y *Old Tales From Spain*, escrito en 1929.