

En los umbrales del poema: una lectura paratextual de la huella francesa en la poesía de João Cabral de Melo Neto

On the Threshold of the Poem: A Paratextual Reading of the French Influence in the Poetry of João Cabral de Melo Neto

Pablo Zambrano Carballo
Universidad de Huelva
zambrano@uhu.es
orcid.org/0000-0001-5728-1753

Data de receção do artigo: 31-3-2026

Data de aceitação do artigo: 11-6-2026

Resumen

El artículo aborda el estudio de una selección relevante de títulos, dedicatorias y epígrafes relacionados con la literatura y la arquitectura francesas que João Cabral de Melo Neto sitúa al frente de algunos de sus libros y poemas más célebres, como *Pedra do Sono*, *O engenheiro*, *Educação pela pedra*, “Fábula de Anfion”, “Paráfrase de Reverdy” y otros. Tales paratextos, procedentes de arquitectos como Le Corbusier y de poetas como Baudelaire, Mallarmé, Reverdy y Valéry, ponen de manifiesto la voluntad expresa de Cabral de vincularse a una línea artística que marca la modernidad occidental y que separa su obra de la tradición poética brasileña preponderante en su época. Los paratextos de la obra cabralina se convierten así en verdaderas declaraciones de militancia en una poética racional y radicalmente antisubjetiva.

Palabras clave: João Cabral de Melo Neto – paratextualidad - poesía y arquitectura francesas – racionalismo poético.

Abstract

This article examines a significant selection of titles, dedications and epigraphs relating to French literature and architecture that João Cabral de Melo Neto places at the beginning of some of his most celebrated books and poems, such as *Pedra do Sono*, *O engenheiro*, *Educação pela pedra*, “Fábula de Anfion”, “Paráfrase de Reverdy” and others. These paratexts, drawn from architects such as Le Corbusier and poets such as Baudelaire, Mallarmé, Reverdy and Valéry, reveal Cabral’s express desire to align himself with an artistic tradition that defines Western modernity and sets his work apart from the dominant Brazilian poetic tradition of his time. The paratexts in Cabral’s work thus become genuine declarations of commitment to a rational and radically anti-subjective poetics.

Keywords: João Cabral de Melo Neto – paratextuality – French poetry and architecture – poetic rationalism.

1. La relevancia de la paratextualidad

El entorno que los elementos paratextuales proporcionan al texto literario puede ser muy significativo para su hermenéutica. Los estudios de Genette en *Palimpsestes* (1982) y, sobre todo, en *Seuils* (1987) lo han demostrado amplia y sólidamente. En concreto, los denominados “peritextos”, es decir, todo mensaje situado “autor du texte, dans l’espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes” (Genette 1987: 10)¹, pueden desempeñar un papel muy influyente tanto en la propia composición del texto como, muy especialmente, en la recepción del lector. Así, los paratextos se erigen en muchas ocasiones en “umbrales” cargados de información que el autor coloca *ex profeso* para que el lector se sitúe sobre ellos antes de adentrarse en el texto propiamente dicho. Su paso por esos elementos liminares, lo sabemos de sobra, no es en absoluto aséptico, pues puede determinar en grados diversos su análisis e interpretación del texto al que rodean.

Las implicaciones de títulos, dedicatorias, epígrafes y otros paratextos son, desde luego, muy variadas y no excluyentes entre sí. Por lo pronto, constituyen siempre mensajes más o menos encubiertos que el autor envía a todos los lectores potenciales de la obra, pero también, en muchos casos, a lectores más particulares y selectos, como pueden ser otros escritores o la propia crítica literaria. Las menciones paratextuales que, por ejemplo, mediante citas o alusiones, provengan de otros autores podrán implicar además un diálogo del autor y de su texto con la tradición y con la contemporaneidad, diálogo que, obviamente, puede ser de enorme relevancia para la labor hermenéutica. Muy significativas pueden ser también, además de las intertextuales, las filiaciones architextuales y metatextuales que puedan presentar los paratextos que un autor escoge, puesto que siempre podrán influir tanto en el debate sobre la clasificación genérica del texto como en su abordaje crítico. En última instancia, puede afirmarse que todo paratexto se constituye siempre, en buena medida, en un comentario oficioso previo (o posterior, en el caso, por ejemplo, de los epílogos) del texto al que se vincula, comentario en el que intervienen tanto el autor que lo ha elegido como

¹ Atendiendo al uso crítico más común, en este trabajo se emplearán preferentemente los términos generales “paratextualidad” y “paratexto” para denominar lo que, en puridad, debería llamarse “peritextualidad” y “peritextos”.

el lector, que, obligado a detenerse en él, verá desde ese momento irremediablemente condicionada, aunque sea en grado mínimo, su recepción.

En el caso de la dilatada producción de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), los abundantes recursos paratextuales a los que constantemente acude no son en absoluto elementos aislados, sino que constituyen un extensísimo entramado muy bien urdido de títulos, dedicatorias y epígrafes dignos de atención crítica en su conjunto, pues, como se verá en este trabajo, mediante ellos João Cabral enuncia y subraya los principales fundamentos de su poética. La amplia red paratextual de su poesía apunta fundamentalmente a las cuatro culturas occidentales que, tanto por su afinidad poética como por la extensa labor diplomática ejercida por João Cabral en diversos países, más determinaron su carrera: la luso-brasileña, la anglosajona, la española y, en el caso que nos ocupa, la francesa. En grados diversos, estas cuatro tradiciones son determinantes para el desarrollo de la obra cabralina y para su entendimiento crítico. En este sentido, los paratextos provenientes de la literatura y de la cultura francesas que se analizarán en este trabajo le sirven a João Cabral para apuntalar con determinación, desde el inicio mismo de su andadura poética, los pilares de rigor y disciplina antilíricos sobre los que se sostiene un pensamiento artístico y una obra poética que lo alejan a conciencia de la corriente lírica dominante en la poesía brasileña.

2. *Pedra do sono*, Baudelaire, Mallarmé y Willy Lewin

2.1. *Baudelaire*

El título de su primer libro, *Pedra do sono* (1942), es también el primer gran paratexto cabralino y encierra múltiples connotaciones que anticipan y definen los rasgos principales de su poética. A la luz de la producción posterior de João Cabral, los rasgos surrealistas que presenta este primer poemario pueden parecer llamativos en el contexto de una obra asentada firmemente sobre la racionalidad, la objetividad y la concreción y alejada a conciencia de la subjetividad emocional. Sin embargo, ya las primeras críticas de *Pedra do sono* repararon en que dicho surrealismo está sabiamente atemperado por esa racionalidad esencial que caracteriza su poesía, en otras palabras, por “a submissão do material onírico ao crivo da razão e a recusa aos procedimentos de escrita guiados pelo inconsciente” (Alvarenga 2022: 92). Así lo manifiesta, en fecha tan temprana como 1943, Antônio Candido, el primer crítico en advertir los rasgos cubistas que, en su opinión, ponen coto al surrealismo de este primer poemario. De la justeza de la crítica de Candido dan buena cuenta las palabras del propio Cabral, para quien “esta crítica (...) foi (...) uma revelação (...) Eu forjei um tipo de surrealismo, quer dizer, meu surrealismo era algo construído (...) me senti encorajado a escrever desenvolvendo meu construtivismo” (Melo Neto 1996: 24). Es decir, en *Pedra do sono* hay surrealismo, sí, pero se trata de un surrealismo peculiar que, precisamente, este primer paratexto de la poesía cabralina refleja con precisión.

Acudiendo a un oxímoron, podría decirse que se trata de un “surrealismo racional” o, si se quiere, de una “racionalidad surrealista” que la combinación de la “piedra” y el “sueño” sintetiza a la perfección, pues “contra a evanescencia do sono e do sonho (...) está a resistência da pedra que traduz o trabalho com a linguagem da poesia” (Barbosa 1996: 66). Si bien los rasgos oníricos representados por el sueño pronto quedarán relegados en la obra cabralina, no ocurrirá igual con las imágenes que, partiendo de la piedra, apuntarán continuamente a la dureza, la sequedad, la asepsia, la lucidez, la frialdad y la construcción arquitectónica en la labor poética, imágenes que constituyen todo un leitmotiv que articula el conjunto de la obra cabralina.

Independientemente de que el título *Pedra do sono* proceda del nombre de una remota localidad pernambucana (Barbosa 1996: 66), su naturaleza como paratexto permite también aventurar una lectura intertextual poco señalada que estimamos fructífera y que apunta a un sutil diálogo de João Cabral con Baudelaire. El propio Cabral da pie a ello cuando, al desarrollar en su célebre ensayo sobre Joan Miró el tema de la relación entre el estatismo y la belleza, señala que “Baudelaire, um dos autores que mais violentamente subverteram esse mesmo conceito de beleza, a faria chamar-se *rêve de pierre*” (Melo Neto 1998: 21).

De entrada, ambos poetas pueden parecer muy lejanos en su concepción de la poesía, sobre todo con respecto a la vertiente más romántica de la obra baudelaireana, situada en las antípodas de la concepción fría y antilírica cabralina. Sin embargo, João Cabral no duda en definir categóricamente a Baudelaire como “o maior poeta que o mundo já deu”, pues “em Baudelaire tem tudo. O que veio depois dele já estava nele” (Melo Neto 1996: 28). De hecho, la relevancia de Baudelaire en la obra de Cabral se expresa en su admiración por la depuración lingüística que lleva a cabo el francés, esencial para la poesía moderna, y por la conciencia de Baudelaire en la construcción formal tanto del poema individual como de un poemario tan articulado como *Les Fleurs du mal*, conciencia que le viene en gran medida de su filiación parnasiana y de su admiración por Edgar Allan Poe.

Precisamente, esa concepción formal de la poesía la ejercita Baudelaire en “La Beauté”, un soneto que, en su exquisita precisión y rigidez formal, nos presenta la belleza (“Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre”) en términos que, en cierto modo, pueden asociarse a la naturaleza de este primer poemario cabralino. Se trata de una belleza en la que se fusionan lo onírico y lo espiritual (“rêve”) con lo inerte y lo material (“pierre”). No obstante, João Cabral hace sustantivo (“pedra”) lo que en Baudelaire tiene una naturaleza adjetiva (“de pierre”), transformando, mediante la inversión de los términos, el “rêve de pierre” baudelaireano en “pedra do sono”. Es la sutil manera cabralina de atemperar la naturaleza onírica y surrealista de los poemas de su primer libro. Así, ya en el título de su primer libro, quiasmático con respecto al verso de Baudelaire, puede observarse un rasgo esencial de su poesía posterior, “uma lin-

guagem *sustantiva*, mais uma das características que justificam o facto de os concretistas brasileiros (...) considerarem João Cabral como um dos seus precursores. *Substantivação* contra a *adjetivação* da linguagem: programa estilístico básico do poeta" (Pinheiro 1990: 224).

Las imágenes que Baudelaire utiliza en su célebre poema (la esfinge, la nieve y la blancura, los espejos, la materia y el estatismo frente al movimiento) y el sutil carácter metaliterario del mismo (la Belleza "habla" a los poetas) pueden vincularse con facilidad a las propias imágenes que Cabral emplea en su primer libro y que serán constantes en toda su producción poética. En este sentido, por ejemplo, el verso de Baudelaire "Je hais le mouvement qui déplace les lignes" podría leerse incluso como afín a la perspectiva racionalista que será clave en toda la poesía cabralina y que, no obstante, en este punto concreto la alejaría del gusto de Baudelaire por lo contingente y lo transitorio. No hay que olvidar que "La Beauté" puede leerse precisamente como una crítica irónica de Baudelaire a los ideales neoclásicos y rectilíneos defendidos por Winckelmann, por lo que "the static verbs (...) present a marked contrast to the impression of constant flux that Baudelaire so admired in Delacroix's paintings" (Yee 2018: 10).

Por otro lado, tratándose de un poeta como João Cabral, en el que nada es nunca realmente casual, tampoco nos parece fuera de lugar que las imágenes baudelafricanas de los ojos y de la claridad ("Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles") se puedan conectar precisamente con la primerísima imagen de la poesía cabralina, la de los "olhos" telescópicos ("Poema") que "(... ainda estão muito lúcidos)" ("Os olhos"). Se trata de esa capacidad microscópica y telescópica de la poesía de Cabral mediante la que el poeta "eleva el trabajo de su contemplación (...) Radiografía, como penetración de lo más interior, de lo menos epidérmico, del alma misma de las cosas, (...) que el poeta saca a luz con su retina de microscopio" (Merquior 1962: 39).

En definitiva, el homenaje rendido a Baudelaire mediante el paratexto *Pedra do sono* es, sin duda, sutil, pero creemos que muy intencionado, en tanto que João Cabral se vincula así al poeta fundamental de la modernidad, del que, pese a su distancia en muchos sentidos, admira su capacidad de alejarse en una parte importante de su producción de la lírica puramente sentimental, una capacidad que fue muy apreciada por el brasileño en su camino hacia una poesía seca, concreta y material. Así lo expresa en su único poema dedicado expresamente a Baudelaire, un texto inédito hasta hace pocos años:

Sempre me perguntei e pergunto
como dos falsos paraísos
podias regressar aos poemas
tão recortados e precisos?

Aunque en muchos sentidos puedan estar en las antípodas (por ejemplo, la concepción musical de la poesía de Baudelaire es contraria a la dicción “antimusical”, seca y áspera de la de João Cabral) y no pueda afirmarse ni mucho menos que João Cabral sea un poeta esencialmente “baudelairiano”, su afirmación tajante de que Baudelaire es “o maior poeta que o mundo já deu” supone un reconocimiento indudable de que incluso una poesía como la suya emerge, en su continuidad y en su ruptura radical, del *big bang* originario de la poesía moderna que es la obra de Baudelaire².

2.2. Mallarmé

Pedra do sono aparece encabezado por un epígrafe que, a la luz de la conexión con Baudelaire propiciada por la interpretación intertextual del propio título, se revela especialmente significativo. Se trata del verso “Solitude, récif, étoile”, del célebre poema “Salut” de Mallarmé, pieza liminar de su poemario *Poésies* (1899). En el mismo texto en que elogia a Baudelaire como “o maior poeta que o mundo já deu”, João Cabral ensalza a Mallarmé como el poeta que “aprofundou a visão da linguagem de Baudelaire” (Melo Neto 1996: 28). La carrera poética que se inicia con *Pedra do sono* queda así vinculada desde el primer momento a dos de los poetas esenciales para la poesía moderna, bajo cuya ascendencia se sitúa conscientemente el brasileño, muy admirador sin duda tanto de la depuración lingüística que ambos poetas emprendieron, depuración que con sus diferencias será un pilar de la poesía ascética y concreta del propio Cabral, como de la concepción arquitectónica del poema como artefacto que Baudelaire y Mallarmé profesaron.

Como en el caso de “La Beauté” de Baudelaire, “Salut” es de nuevo un soneto, lo que refuerza una vez más la idea cabralina del rigor y la disciplina formales. Frente a los rasgos de la poesía simbolista más relacionados con la sentimentalidad, la espontaneidad y la inspiración, Cabral resalta con sus elecciones paratextuales las características simbolistas vinculadas al silencio (“solitude”), la piedra (“récif”) y la lucidez (“étoile”).

Más allá de este primer nivel de interpretación del epígrafe mallarmeano, en el verso “Solitude, récif, étoile”, como en todo el poema “Salut”, es posible vislumbrar también una velada referencia a una poética, la de Mallarmé y con él la de gran parte de la modernidad, que conlleva el fracaso, final y necesario, de la aventura poética. En definitiva, una aventura ligada al vacío, a la nada (la primera palabra de “Salut” es

² Un ejemplo también relevante de la conexión con Baudelaire es uno de los poemas centrales de la obra cabralina, “O sim contra o sim” (*Serial*, 1961), en el que, como forma de consolidar su propia poética, Cabral rinde un espléndido homenaje a Marianne Moore, Francis Ponge, Miró, Mondrian, Cesário Verde, Augusto dos Anjos, Juan Gris y Jean Dubuffet. “O sim contra o sim” puede leerse como una magnífica réplica del homenaje que Baudelaire tributó en su célebre “Les Phares” (*Les Fleurs du mal*) a Rubens, Da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix.

precisamente “Rien”) y al blanco de la página (“le blanc souci de notre toile”) en el que -y del que- el poema nace, para retornar siempre a él³. En tal contexto, “les évocations successives de la noyade, du tangage, des récifs (...) suggèrent assez le péril d'une entreprise où la perdition apparaît non comme l'échec de l'odyssée poétique, mais comme la condition imprévue de son accomplissement” (Chatelain 2001: 91). “Salut”, colocado a modo de epígrafe de *Poésies*, tendría así la función de situar todos los poemas del libro bajo el signo negativo de la catástrofe poética. Precisamente, Barbosa vincula la presencia del epígrafe de Mallarmé en *Pedra do sono* a la noción de fracaso, “não apenas o fracasso da realização do poema: a consciência de se estar limitado, através da formalização, para represar a própria torrente de experiência com que se tem de haver o poeta” (1996: 65).

2.3. Willy Lewin

Un último detalle que nos parece muy significativo para reforzar la tesis de que Cabral sitúa a conciencia su primer poemario, *Pedra do Sono*, bajo la ascendencia de la literatura francesa es la dedicatoria del mismo, además de a sus padres y a Carlos Drummond de Andrade, al crítico, poeta y periodista Willy Lewin (1908-1971), figura que puede considerarse su mentor intelectual de juventud y al que siempre tuvo en mente como “leitor especializado” de su obra (Rodríguez 2020b). A Lewin lo considera Cabral “um sujeito extraordinário” y recuerda que “tinha uma biblioteca fantástica, inclusive tudo de poesia moderna francesa”. Lo aprendido con Lewin es para Cabral “equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras” y recuerda que, gracias a él, accedió en el original francés a Proust, Apollinaire, Giraudoux y “essa gente toda”. Y concluye que “para um rapaz de 18 anos, na província, ler esse pessoal era uma formação extraordinária” (citado en Athayde 1998: 36-37). La dedicatoria de *Pedra do Sono* a Willy Lewin es, por tanto, algo más que el sentido agradecimiento a un amigo y mentor. En el contexto de la importancia paratextual de Baudelaire y Mallarmé que ha quedado señalada, la de Lewin es, sin duda, una presencia que refuerza el profundo homenaje de Cabral a la poesía francesa en el inicio de su carrera.

³ Precisamente, en “Linguagens Alheias” (*Agrestes*, 1985) se incluye el poema “Diante da folha branca”, cuya segunda sección está dedicada a Mallarmé, al blanco de la página y a la nada: “A folha branca é a tradução / mais aproximada do nada”. Además, dicho tema de la hoja en blanco, presente también en el poema “A Baudelaire” citado anteriormente, lleva a pensar que este texto, inédito hasta no hace mucho, fue concebido como continuación de la reflexión que Cabral hace sobre los procesos creativos de Van Gogh y Mallarmé en el poema de *Agrestes* (Rodríguez, 2020b). La presencia de Baudelaire y Mallarmé en el libro de 1985 reforzaría así la que encabeza el poemario de 1942.

3. *O engenheiro* y Le Corbusier (con coda sobre Niemeyer y Cardozo)

En 1945, João Cabral publica su segundo libro, *O engenheiro*. Tras la ambigüedad de un título como *Pedra do sono*, que apuntaba al “surrealismo racional” mencionado, la elección de *O engenheiro* se revela como toda declaración de intenciones, pues subraya a conciencia la espina dorsal que desde ese momento recorrerá toda la obra cabralina: la racionalidad arquitectónica como principio de construcción poética.

En este contexto, el epígrafe elegido por João Cabral como encabezamiento de su libro, “machine à émouvoir”, tomado de Le Corbusier, constituye uno de los ejemplos más significativos del amplio conjunto paratextual de su obra. Mediante él afirma sin duda alguna su idea central de que la emoción transmitida por la poesía debe proceder no de la subjetividad y del sentimentalismo, que Cabral asocia a la poesía de filiación romántica por la que siente una aversión nada disimulada, sino del propio poema en tanto que construcción formal, es decir, como artefacto, como máquina. La gran importancia de este epígrafe queda subrayada además porque Cabral lo utiliza para etiquetar a un conjunto de poetas que forman parte de su canon particular de poesía antilírica: “O poema de Carlos Drummond, para mim, era uma *machine à émouvoir*. Acho que John Donne (...) devia ter a noção de poesia como *machine à émouvoir*. Na Espanha, encontrei a Jorge Guillén. Quevedo eu acho da minha família espiritual. Góngora eu acho da minha família espiritual” (citado en Athayde 1998: 39).

Sin miedo a exagerar, puede decirse que el modelo arquitectónico de Le Corbusier y sus reflexiones teóricas fueron para Cabral la influencia más significativa en su labor como creador (Oliveira 2017)⁴. Como es bien conocido, las reflexiones de Le Corbusier sobre la arquitectura como “machine à habiter” y como “machine à émouvoir”, desarrolladas en su célebre *Vers l'architecture* (1923), subrayan la unión entre el funcionalismo y la racionalidad y una estética poética que, superando lo estrictamente funcional, tiene como objetivo la creación de emociones derivadas de las conexiones entre la luz, las proporciones y el paisaje. En este sentido, el modelo de Le Corbusier empapa estructuralmente buena parte de la producción de João Cabral, pues, como certeramente analiza Muller, “pode-se notar uma tendência à criação de blocos que se assemelham aos *standards* de Le Corbusier. Mas é particularmente em *Uma faca só lâmina* (...) que a relação numérica entre verso, estrofe e secção é medida e calculada em termos de simetria” (2022: 192). La cita de Le Corbusier elegida por Cabral, “machine à émouvoir”, puede conectarse además a otra igualmente célebre del arquitecto suizo, “La passion fait, des pierres inertes, un drame” (1923: ix), perfecta

⁴ No obstante, en una entrevista Cabral declaró con rotundidad: “fui influenciado por praticamente todo o mundo que li. Mas se tivesse que escolher um nome, eu daria o de um arquiteto: Lincoln Pizzie. Além de grande arquiteto, ele foi pintor. Era cubista. Detestava o surrealismo (...) alguns livros dele (...) foram fundamentais para mim. Veja o que estou dizendo: o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto” (Melo Neto 1996: 28).

ilustración también de una concepción poética de la construcción que utiliza como herramientas la emoción y el orden.

En este sentido, destacan especialmente dos textos en los que João Cabral desarrolla metaliterariamente su poética de la racionalidad y la concreción vinculada a la visión arquitectónica del poema. Aunque no están dedicados explícitamente a Le Corbusier, no es difícil conectarlos con sus influyentes ideas. Por un lado, el poema “O engenheiro”, en el que el sueño del ingeniero-arquitecto, como el que ya se vislumbraba en *Pedra do sono*, es un sueño racional y “antionírico”, pues está compuesto de “coisas claras” y concretizadas mediante el uso repetido del artículo definido, en línea con la arquitectura racional y perfilada de Le Corbusier: “a luz”, “o sol”, “o ar livre”, “o lápis”, “o esquadro”, “o papel”, “o desenho”, “o projeto”, “o número”, “a água”, “o vento”, “a claridade”, “o rio”, “as nuvens”. Se trata, en definitiva, de la reivindicación de las “forças simples” que, en su simpleza, constituyen la fortaleza del edificio poético.

Por otro lado, a modo especular, se sitúa “Fábula de um arquiteto” (*Educação pela pedra*, 1966), otro poema metaliterario en el que, con total claridad, la obra de Le Corbusier se erige en el ideal poético cabralino. Es un texto que se recrea a conciencia en su propia naturaleza pleonástica, al incluir el verbo “construir” en cada uno de sus cinco primeros versos. De esta llamativa repetición puede deducirse que el uso de “fábula” en este y en otros poemas de Cabral (“Fábula de Anfion”, “Fábula de Joan Brossa”, “Fábula de Rafael Alberti”) apunta tanto al sentido aristotélico del término como construcción u ordenación de los acontecimientos, lo que vincula al “poeta” a su sentido originario de “creador” o “constructor”, como a la filiación de la fábula con la ficción literaria, como se verá enseguida al hilo de la reinterpretación cabralina del mito de Anfión. *Educação pela pedra* es un poemario presidido por los principios poéticos de la previsibilidad y el control de Le Corbusier. Para Gonçalves Lima Rocha, es, sin duda, “o livro mais arquitetônico de João Cabral” (2012: 132), una idea en la que coincide con Gonçalves, quien subraya los procedimientos macro y microestructurales “which suggest the ‘mass production’ conducted by Le Corbusier within the exalted ‘rationality of the architectural forms’” (1992: 640-641).

Por último, cabe citar aquí, unidos a “O engenheiro” y a “Fábula de um arquiteto”, tanto el poema “A Brasília de Niemeyer” (*Museu de tudo*, 1975), como los muchos que, a lo largo de su carrera, Cabral dedicó a Joaquim Cardozo, al que también está dedicado *O cão sem plumas* (1950). Mediante todos ellos enfatiza Cabral su compromiso poético con la arquitectura racional de Le Corbusier, con la de un discípulo tan insigne como Niemeyer, representante del racionalismo caribeño, y con la figura de Cardozo, el célebre ingeniero, poeta y polímata brasileño que, como responsable de los proyectos más importantes de Niemeyer en Brasília, revolucionó y renovó la arquitectura del siglo XX y del que João Cabral subraya especialmente el uso

de la luz, una claridad y lucidez, al fin y al cabo, con la que se vincula su poesía racional, arquitectónica y depurada.

4. Reverdy

El símbolo de la piedra, central en la poesía de João Cabral, no solo recoge su idea medular de la concreción, la objetividad y la rigidez frente a las veleidades y la subjetividad románticas (como en *Pedra do sono*), sino que también enlaza con otra de sus ideas centrales, la que concibe el poema como una consciente construcción arquitectónica marcada por la regularidad y la disciplina. En tal sentido, las teorías arquitectónicas de Le Corbusier, Niemeyer y Cardozo, a las que apuntaba el epígrafe de *O engenheiro*, se unen a la perfección con “Paráfrase de Reverdy” (*Museu de tudo*), poema que Cabral encabeza precisamente con una reformulación muy significativa de una cita del poeta francés: “Le poète écrit avec des pierres; le prosateur coule le ciment dans les formes”.

El término “paráfrase” es ya indicativo de una vinculación que merece una atención crítica mayor que la que en estas páginas se le pueda dedicar. La paráfrasis que sirve de epígrafe al poema de Cabral proviene del original “le poète est un maçon, il ajuste des pierres, le prosateur cimentier, il coule du béton” (Reverdy 2010: 698), que Reverdy incluye en su obra *Le Livre de mon bord* (1948), una colección heterogénea y fragmentaria de pensamientos escritos entre 1930 y 1936 acerca de temas diversos, pero en los que priman las reflexiones metaliterarias sobre el oficio de escribir y la creación poética. Son asuntos, sin duda alguna, muy del interés de João Cabral, como lo fue también la obra de un poeta tan vinculado al cubismo y a un “surrealismo consciente” muy idiosincrático que podría compararse con el tipo de incursión surrealista tan peculiar del propio Cabral en *Pedra do sono*.

No hay que considerar dicha cita de Reverdy -y la paráfrasis cabralina- como una reflexión aislada, sino que debe leerse como toda una declaración de unos principios poéticos a los que Cabral se adscribe conscientemente. En efecto, en ella queda clara la diferencia que Reverdy establece entre la prosa y la poesía. La primera la concibe como un discurso estructurado mediante una continuidad y una fluidez que, no obstante, también se vincula a cierta idea constructivista. La poesía, por su parte, es para Reverdy el oficio del “poeta-albañil”, una imagen conectada a su vez con la de la “palabra-piedra”, que está en la base de la poética reverdiana y que concibe el poema como un objeto sobrio y minimalista erigido a partir de la colocación precisa de dichas palabras-piedra, mediante una técnica no alejada de la del cubismo. El sentido del poema surge así de la tensión interna creada mediante esas palabras-piedra que, sin argamasa, sin cemento alguno, por medio del resalte del silencio entre ellas, constituyen el edificio del poema. En tal contexto, al contrario de la prosa, que ofrece un discurso, la poesía de Reverdy ni explica ni describe, sino que presenta un objeto

que se erige en experiencia formal desnuda, sin referencias temporales y espaciales. Prueba de ello puede ser cualquier poema tomado, por ejemplo, de *Les Ardoises du toit* (1918), poemario cuyo título ya apunta precisamente a la visión del poeta como “albañil” y del poema como “casa” y “construcción”.

La profunda conexión de la poesía cabralina con esta poética está fuera de toda duda, pues Cabral se vincula conscientemente a la idea de que “o trabalho artístico é (...) a origem do próprio poema (...) Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema (...) A escrita neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso (...)” (Melo Neto 1998: 65). Obviamente, como con Baudelaire y Mallarmé, existen diferencias significativas entre la poesía de Cabral y la de Reverdy. Así, la del brasileño puede verse como una poesía más seca, material y concreta que la del francés. Además, aunque el poema para Cabral es también un lugar y un espacio autónomos, no renuncia nunca a vincular su poesía a una espacialidad histórica, moral y comprometida socialmente, ya sea mediante la región del Sertão, el río Capibaribe o la ciudad de Sevilla, lugares concretos e históricos, pero también simbólicos, sin los que su poesía no se comprende cabalmente. Aun así, la profunda afinidad cabralina con la poética de Reverdy se hace patente en esa lucidez antilírica y antirromántica que los conduce a la concepción del poema como un objeto y al rechazo de la musicalidad de raíz romántica y simbolista. En tal sentido, Reverdy y Cabral conectan más con la concepción intelectual mallarmeana de la música poética concebida desde el silencio de ese objeto verbal sostenido sobre sí mismo que es el poema.

5. El mito de Anfión y Valéry

Como con Reverdy, la imagen de la piedra es elemento clave en la conversación metapoética que João Cabral establece con Valéry. La vinculación intelectual y poética de Cabral con el poeta francés y con su ética del trabajo y la disciplina artística es indudable. A él le dedica expresamente un poema en *O engenheiro*, y en otro, “A insónia de Monsieur Teste” (*Museu de tudo*), rinde un hermoso homenaje a su lucidez intelectual. Conviene precisar, no obstante, que Cabral conecta esencialmente con el Valéry ensayista y pensador poético, el de los *Cahiers*, por ejemplo (y ahí está el poema de *Agrestes* “Debruçado sobre os Cadernos de Paul Valéry”), y no con el Valéry lírico, del que a conciencia se distancia. Sin entrar en un análisis cuya envergadura superaría de nuevo los límites de este trabajo, puede afirmarse que en Valéry encuentra Cabral un modelo con el que le es fácil identificarse en determinados aspectos esenciales ya mencionados al hilo de Mallarmé y Reverdy. Se trata sobre todo de la desconfianza y el rechazo ante la expresión descontrolada e inmediata de la subjetividad y, por tanto, del rechazo de la inspiración como fuerza creativa. La célebre teoría de Valéry de que “un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots”

(1944: 159) encierra de nuevo, como lo hacía la cita de Reverdy sobre las piedras, toda una concepción artística que vincula la creación poética con la “fabricación” y no con el nacimiento espontáneo típico de la poesía de raíz romántica y subjetiva. Es cierto que Valéry habla de “estado poético” y no exactamente de “emoción”, pero su pensamiento se puede ligar con facilidad a la cita de Le Corbusier, “machine à é mouvoir”, que Cabral, como hemos visto, sitúa al frente de *O engenhoiro*. Precisamente, la imagen del poeta-ingeniero-constructor es medular en la teoría de la creación poética que Valéry formula. Para él, como para Le Corbusier, solo mediante la forma que ese poeta-arquitecto consigue se llega al “estado poético” del que habla en su cita.

Como quedó apuntado, la palabra-piedra se convierte de nuevo en metáfora metapoética del diálogo que Cabral establece con Valéry mediante el contraste de su “Fábula de Anfión” con el *Amphion* del poeta francés (1931).

El mito de Anfión y de su hermano gemelo Zeto, constructores de la muralla de Tebas, el primero con el poder de la música, el segundo con el de la fuerza manual, se ha prestado recurrentemente a una interpretación metapoética sobre la capacidad del arte y del artista para ordenar la realidad. Tanto Valéry como Cabral acuden a él para fundamentar sus respectivas posiciones poéticas en torno a la cuestión. De la literalidad del mito se concluye que, en efecto, el arte, representado por Anfión, posee la capacidad de ordenar el caos de forma armónica y placentera. En tal sentido, que las piedras se muevan voluntariamente al son de la lira de Anfión es la prueba irrefutable de la superioridad y del triunfo definitivo del arte frente a la fuerza para imponer armónicamente el orden y la cultura sobre el desorden y la naturaleza salvaje, pues “la musique aurait le pouvoir de soumettre la nature, de la rendre sensible, et avec Amphion l'on se situe dans la forme la plus radicale de ce pouvoir: la pierre, créature on ne peut plus insensible et inanimée, obéit miraculeusement au son de la harpe du héros” (Fritz 2013: 10).

La obra de Valéry es un melodrama escénico con música de Arthur Honegger estrenado en la Ópera de París en 1931. Su aproximación al mito de Anfión, en el que suprime la figura de su hermano Zeto y sustituye la creación de la muralla de Tebas por la del templo de Apolo, es, sin duda, rica y compleja, y se encuadra en su gran interés por las relaciones entre la arquitectura y la música (y también la danza). Como bien resume Schmid (2019), “le choix du mythe d’Amphion, et de l’intrigue qui en découle, permet de présenter sur scène précisément la structure et l’ensemble des paramètres artistiques de ce ‘théâtre’ : l’origine ou la genèse commune de la musique et de l’architecture pour l’homme, dans le *jeu* de la lyre”.

Puede afirmarse que, más allá de la complejidad de su propuesta, el texto de Valéry continúa la interpretación tradicional y positiva del mito al afirmar mediante su poema la creencia en la capacidad del arte para ordenar la materia. Así, para él el poder de la música, una música intelectual, es incuestionable y el poeta-constructor

se presenta como demiurgo soberano que controla y es consciente del poder que ejerce. En el *Amphion* de Valéry, como en el mito, las piedras obedecen y se dejan organizar. En contraste con *Eupalinos ou l'architecte*, texto en el que Valéry trata el tema de la percepción de la música inaudible, pero perceptible, en la arquitectura, "*Amphion décrit (...) la naissance d'une architecture invisible et abstraite qui surgit et se manifeste dans les sonorités mélodiques de la musique*" (Thérien 2015: 408-409). Puede afirmarse, por tanto, que, en tal sentido, Valéry es, en su abordaje del mito de Anfión, un poeta optimista y confiado.

La aproximación cabralina al mito es igualmente rica y compleja, tal vez incluso más que la de Valéry, en tanto que Cabral se desvía de la confianza y del optimismo del poeta francés. En otras palabras, Cabral no asume acríticamente en su poema la teoría poética que Valéry desarrolla en el suyo, sino que, desde el respeto, la corrige o la reorienta, como se verá a continuación.

Como quedó dicho anteriormente, la palabra "fábula" forma parte de otros tres poemas de João Cabral: "Fábula de Joan Brossa" (*Paisagens com figuras*), "Fábula de Rafael Alberti" (*Museu de tudo*) y "Fábula de um arquiteto" (*A educação pela pedra*). Al hilo precisamente de este último poema, se apuntó la relación que dicha palabra guarda con la idea de la construcción poética del *mythos* en el sentido aristotélico. Tal sentido se mantiene en un título como "Fábula de Anfion", un mito basado precisamente en la idea de la "construcción" (de un muro, de un poema) mediante piedras (palabras). No obstante, a nadie se le escapa que la palabra "fábula" encierra también un sentido, no ajeno en absoluto a Aristóteles, que apunta a lo ficticio, a lo no verdadero, aunque sea verosímil; en definitiva, a la "mentira" con la que toda ficción irremediablemente se identifica. Se puede sostener que este sentido se activa en la respuesta que Cabral da al *Amphion* de Valéry y que convierte su "Fábula de Anfion" en un poema perturbador, en tanto que transmite una desconfianza de base alejada de la positividad tanto del mito griego original como de la recreación que de él hace Valéry. Así, la metáfora de la construcción poética, que en el *Amphion* de Valéry está presidida por la armonía que se deriva de que las piedras obedezcan al canto de la lira de Anfión, aparece vinculada en el poema de Cabral al esfuerzo, la tensión, la aspereza y la resistencia que proceden de la incapacidad de Anfión para dominarlas. En la "Fábula de Anfion", las piedras no obedecen o son renuentes a hacerlo. El poeta no parece dominar la materia y todo se vuelve esfuerzo y dificultad en el intento de conseguir una armonía que, al contrario que en el poema de Valéry, no llega a alcanzarse. Lo resume excelentemente Pérez Villalón (2015) al señalar que "la aridez de la página, del signo gráfico y de la escritura opera como un exorcismo [frente a la música y la subjetividad] (...) La palabra impresa, congelada, detendría también el tiempo y lo volvería una imagen estática, regulada por las reglas de la proporción y la geometría (...).

En Cabral hay siempre fricción y aspereza en la medida en que el trabajo del poeta es "um trabalho de *resistência* às próprias pulsões subjetivas, *resistência* que

encontra (não metaforiza) a *resistência* das coisas [...]” (Sousa 1997: 87) y porque el poema surge de una cantera en la que el poeta debe labrar con mucho esfuerzo y disciplina el material (de ahí las metáforas e imágenes recurrentes en torno al tema en la poesía cabralina). En este sentido, es como si en el poema de Cabral se intuyese también la fuerza manual y el esfuerzo de Zeto, el hermano de Anfión. En palabras del propio Cabral, se trata de crear un lenguaje poético “ em que o leitor tropece, não uma linguagem em que ele deslize (...) uma poesia que não seja asfaltada, que seja um calçamento de pedras, em que o leitor vá tropeçando e não durma, nem seja embalado” (Melo Neto 1994). Podría decirse, en definitiva, que la música del intelecto, esencial en la poesía de Valéry, se torna ruido conscientemente incómodo en la cabralina. El de Anfión, en manos de Cabral, ya no es el mito armónico del poeta francés, sino el de una áspera disonancia.

6. Conclusión: João Cabral de Melo Neto y el canon antilírico

El análisis de los elementos paratextuales queda en muchas ocasiones relegado a un plano muy marginal en la hermenéutica literaria. Sin embargo, pese a que, en efecto, son elementos que se sitúan en los márgenes del texto literario propiamente dicho, su estudio puede contribuir a arrojar luz sobre determinadas parcelas del mismo.

En el caso de la obra de João Cabral, la abundancia y variedad de títulos, dedicatorias y epígrafes se nos ofrece, más allá del valor individual que cada paratexto pueda tener por sí mismo y de la recepción particular de cada lector, como un conjunto articulado de declaraciones que el poeta hace suyas, pues le sirven de modelo y justificación de su propia poética racionalista y antisubjetiva. Sucede con los paratextos que elige de la literatura y la arquitectura francesas, como ha quedado patente en la selección analizada en este estudio. Quedaría por integrar en un trabajo posterior el resto de paratextos provenientes, entre otros, de Racine, Rimbaud, Proust, Char, Bernanos o André Masson, mediante los que expresa su postura a favor o en contra de determinadas posiciones poéticas. Es bien cierto que Cabral no siempre comparte acríticamente las particularidades de cada uno de sus modelos. Así, de parte de la obra de Baudelaire lo puede separar su aversión al romanticismo y a la efusión sentimental. Tanto de Mallarmé como de Valéry le interesa más la reflexión poética que su faceta lírica. Además, frente a Valéry, uno de los grandes referentes cabralinos, establece una posición discrepante en torno al poder del arte como fuerza ordenadora de la realidad. Diferencias aparte, Baudelaire, Mallarmé, Le Corbusier, Reverdy y Valéry son hitos que Cabral sitúa al frente de sus libros y poemas como clara muestra de una estrecha afinidad con unos artistas que han marcado indeleblemente la modernidad antisubjetiva, a la que el brasileño se adscribe en rebeldía contra la tradición de raíz romántica dominante en el panorama literario de su país. Todos ellos le ofrecen una genealogía

poética y un método compositivo esencial para su carrera, un método basado en la disciplina, la racionalidad y la concepción del poema como artefacto.

7. Bibliografía

- Athayde, Félix (1998): *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, Rio de Janeiro/Mogi das Cruzes, Nova Fronteira – Universidade de Mogi das Cruzes.
- Barbosa, João Alexandre (1996): “A lição de João Cabral”, *Cadernos de literatura brasileira*, 1, pp. 62-105.
- Chatelain, François (2001): “La mise en scène de la Fiction: réflexions autour de la structure du recueil des *Poésies* de Mallarmé”, *Romantisme*, 111, pp. 89-105. Disponible en https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_111_1006
- Fritz, Jean-Marie (2013): “À l’ombre d’Orphée: variations médiévales sur le mythe d’Amphion”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 26, pp. 9-33. DOI: <https://doi.org/10.4000/crm.13388>. Disponible en <https://journals.openedition.org/crmh/13388>
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes*, París, Seuil.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*, París, Seuil.
- Gonçalves, Aguinaldo José (1992): “João Cabral de Melo Neto and Modernity”, *World Literature Today*, v. 66, n. 4, pp. 639-643. DOI: <https://doi.org/10.2307/40148608>. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/40148608>
- Gonçalves Lima Rocha, José (2012): “O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos”, *Revista ieb*, 55, pp. 127-147. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i55p127-147>. Disponible en <https://revistas.usp.br/rieb/es/article/view/53976>
- Le Corbusier (1923): *Vers une architecture*, París, Les Éditions G. Crès et cie. Disponible en <https://archive.org/details/versunearchit00leco/page/n253/mode/2up>
- Melo Neto, João Cabral de (1994): “O pedreiro do verso”. Entrevista de José Geraldo Couto en *Folha de Sao Paulo* (22/5/1994). Disponible en <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/22/mais!/index.html>
- Melo Neto, João Cabral de (2020): *Poesía completa*, ed. de A. C. Secchim con la colaboración de E. R. Ribeiro, Río de Janeiro, Alfaguara.
- Melo Neto, João Cabral de (1998): *Prosa*, Río de Janeiro, Nova Fronteira.
- Melo Neto, João Cabral de (1996): “Considerações do poeta em vigília” (entrevista), *Cadernos de literatura brasileira*, 1, 18-31.

- Merquior, José G. (1962): “El Serial de João Cabral de Melo Neto”, *Revista de cultura brasileira*, t. I, v. I, pp. 34-41. Disponible en https://igrbarcelona.org/noticias/wp-content/uploads/2020/12/01_06_1962.pdf
- Müller, Adalberto (2022): “Poesia e emoção”, *Teresa*, 22, pp. 184-202. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.170013>. Disponible en <https://revistas.usp.br/teresa/es/article/view/170013>
- Oliveira, Fábio de (2017): *O poema inquieta o papel e a sala: Um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e a arquitetura*, São Luís, Universidade Federal do Maranhão. Disponible en https://www.academia.edu/35373300/O_Poema_Inquieta_o_Papel_e_a_Sala_um_estudo_sobre_Jo%C3%A3o_Cabral_de_Melo_Neto_e_a_Arquitetura
- Pinheiro Torres, Alexandre (1990): *Ensaaios escolhidos II*, Caminho, Lisboa.
- Reverdy, Pierre (2010): *Œuvres complètes*, ed. de E.-A Hubert, París, Flammarion.
- Rodrigues Ribeiro, Edneia (2020a): “O poeta no Museu: textos inéditos de João Cabral de Melo Neto”, *Manuscrita*, 42, pp. 22-36. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i42p22-36>. Disponible en <https://revistas.usp.br/manuscriptica/es/article/view/178405>
- Rodrigues Ribeiro, Edneia (2020b): “Um velho mestre à espreita: Willy Lewin, leitor de João Cabral”, *Revista Letras*, 102, pp. 135-151. DOI: <https://doi.org/10.5380/rel.v102i0.76550>. Disponible en <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/76550>
- Schmid, Holger (2019): “Du jeu au rite : Amphion et sa musique au XXe siècle”, *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, I. DOI: 10.54563/demeter.393. Disponible en <https://www.peren-revues.fr/demeter/393> [último acceso: 27/03/2026]
- Souza, Bruno Henrique Alvarenga (2022): “Do caos interior ao anticaos objetivo: a poesia de João Cabral de Melo Neto em *Pedra do Sono* e *Os três mal-amados*”, *Scripta*, v. 26, n. 56, pp. 88-101. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2022v26n56p88-101>. Disponible en: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/27551>
- Tavares, Maria de Sousa (1997): “João Cabral e a tradição literária”, *Românica*, 6, pp. 85-104.
- Thérien, Claude (2015): “Sur l’architecture et la danse chez Valéry”, *Revue philosophique de Louvain*, tomo 113, n. 3, 405-423. DOI: 10.2143/RPL.113.3.3103648. Disponible en https://www.persee.fr/doc/phloul_0035-3841_2015_num_113_3_8456
- Valéry, Paul (1944): *Variété V*, París, Gallimard.
- Yee, Jennifer (2018): “‘La Beauté’: Art and Dialogism in the Poetry of Baudelaire”, *Neophilologus*, 102, 1-14. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11061-017-9536-6>. Disponible en <https://link.springer.com/article/10.1007/s11061-017-9536-6>