

RE  
VIS  
TA  
DE  
CUL  
TU  
RA  
BRA  
SI  
LE  
ÑA  
2







**JEFE DEL SEPRO: MINISTRO  
PAULO T. F. NONATO DA SILVA**

**DIRECTOR DE LA REVISTA:  
ANGEL CRESPO**

**REDACCION: JACOMETREZO, 4-6  
MADRID (13)**

Depósito Legal: M. 9.646.---1962

**Gráficas Benzal. - Virtudes, 7. - Madrid**

## POEMAS DE MANUEL BANDEIRA

Traducidos por DAMASO ALONSO y ANGEL CRESPO

*Para hablar de poesía brasileña del siglo XX, y en especial para hablar de la poesía de Manuel Bandeira, es necesario tener en cuenta que la voz modernismo en literatura del Brasil designa algo muy distinto que en nuestro mundo hispánico. En nuestro modernismo, que estaba apuntando en tantas partes del mundo de lengua castellana, y que con Rubén Darío (1867-1916) llegó a espléndida realización, los influjos exteriores más evidentes son los del parnasianismo y simbolismo. En el Brasil se dan esos influjos también, pero se suele distinguir una poesía simbolista: como la del negro Cruz e Sousa (1861-1898) o la del poeta católico Alphonsus de Guimaraens (1870-1921); la poesía parnasiana nadie la representa como el gran Olavo Bilac (1865-1918). Pero en Rubén Darío y en el modernismo hispánico hay una confluencia de elementos que vienen ya del parnasianismo, ya del simbolismo, ya de otras muchas procedencias. Grosso modo, se puede decir que a la poesía parnasiana y simbolista del Brasil corresponde en lengua española la poesía llamada modernista: los tiempos—prescindiendo de todo intento de precisión—son los mismos en ambas escuelas brasileñas y en el modernismo hispánico. Ahora bien, en el Brasil, se llama modernismo una corriente literaria muy posterior, que, en poesía, viene precisamente a destruir la continuación del parnasianismo y del simbolismo. La campanada del modernismo se dió en la llamada Semana de Arte Moderna de São Paulo, en febrero de 1922.*

*Las supervivencias de ambas corrientes siguieron predominando en el Brasil de 1900 a 1920. El modernismo brasileño nace en parte del hastío de una poesía ya estancada: nace como un grito de rebelión, contra las formas poéticas perfectas y medidas, contra el lenguaje tradicional (en los primeros momentos se trata aun de crear un brasileño distinto del portugués); se trata además de revelar e incorporar el espíritu brasileño a la literatura; hay un cambio de enfoque en la imagen, se evitan las tradicionales y se buscan nuevas asociaciones con la realidad; y, luego, el modernismo no es un movimiento meramente poético: abarca y sacude toda la literatura: la poesía, la novela, el ensayo...*

*Es necesario, como nunca, el decir o recordar eso porque las poesías completas de Manuel Bandeira (1), nacido en 1886, son como un escaparate de la poesía de su época. Manuel Bandeira publica su primer libro, «A cinza das horas», en 1917. En este libro los poemas más antiguos, fechados en 1906 y 1907, manifiestan bien la huella parnasiana (veánse en nuestra traducción «La araña» y «Don Juan»). Pero en el mismo libro es bien evidente la procedencia de Verlaine de una melancolía sin causa («... de ne savoir pour quoi / sans amour et sans haine / mon coeur a tant de peine»), de una melancolía, se diría, natural... El poeta lo viene a decir: hacer versos es su modo de llorar.*

Yo hago versos como quien llora,  
de desaliento, de desencanto.  
Cierra mi libro si por ahora  
no tienes causas tú para el llanto.

...Yo hago versos como quien muere.

*Y también es muy significativa la devoción por Antônio Nobre. Toda una serie de poemas está en la línea de la suave melancólica tristeza («Mientras mueren las risas», «Ternura», «Mientras la lluvia cae», «Al crepúsculo»). El influjo verlai-*

---

(1) Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, es su nombre completo.

*niano es evidente también en «Carnaval», sobre todo en algunos poemas, lo mismo que en el*

Pierrot y Arlequín  
mirándose sin  
rencores,

*de nuestro Manuel Machado.*

\*

*Manuel Bandeira ha sido llamado «el San Juan Bautista del Modernismo». La expresión no nos parece afortunada, aunque fue el mismo Mário de Andrade el que la troqueló (2). Manuel Bandeira era en «A Cinza das horas» y en «Carnaval» un buen poeta de su época. Mas no predecía ninguna creencia nueva.*

*Lo que más se correspondería en España con el modernismo brasileño sería el ultraísmo, decimos en cuanto a oposición con lo anterior; en el Brasil contra las supervivencias de lo parnasiano y simbolista y en España contra lo modernista. Con varias diferencias sin embargo: que el ultraísmo fue un movimiento mucho más limitado y de escasa vida; y que fue unos cinco años anterior al modernismo brasileño. Por lo menos esos dos primeros libros de Manuel Bandeira no tenían que ver en absoluto con estas novedades; caían, pues, del otro lado de la divisoria.*

*El libro que necesitaría ya una crítica de fechas sería «O ritmo dissoluto». El título mismo indica una voluntad de renovación: y la renovación es ante todo formal: el poeta ha descubierto las posibilidades del verso libre, experimenta ahora con la rima, la suprime también muchas veces (de esto habrá sólo indicios en «Carnaval»). Pero el camino de Manuel Bandeira no es, ni mucho menos, rectilíneo. Si comparamos «O ritmo dissoluto» y «Libertinagem», libro en el que encontramos algunos de sus mejores poemas, con obras anteriores, senti-*

---

(2) Ahora vemos que Wilson Martins ha sustentado ya la misma opinión que nosotros. *50 anos de literatura brasileira en Panorama das literaturas das Américas*, I, págs. 133-134.

*mos tentación de hablar, no de evolución, que parece lo más lógico en la obra de un poeta intelectual, sino de mutación en el sentido que da a esta palabra la jerga de los botánicos. Mas no debemos precipitarnos: bajo la liberación de la forma, bajo el aparente abandono del «buen gusto», bajo el afán americanista de incorporar a su lenguaje palabras y giros del habla popular, bajo todo esto continúa fluyendo una vena de simbolismo, de lo que se llamó así en el Brasil, que aflora con frecuencia en los libros de este poeta. Unas veces se manifiesta en el gusto por la forma (traducciones de los «Quatro sonetos» de Elisabeth B. Browning, en «Libertinagem»; de «Dois poemas de Christina Rossetti», en «Estrêla da Manhã»; de «Dois, poemas de Verlaine», en «Lira dos cincuent'anos», o en el ensayo de formas tradicionales («Rondó do capitão», en «Lira dos cincuent'anos» y «Gazal em louvor de hafiz», en el mismo libro; o, sin salir de sus páginas, el cosaute, al que llama «Cos-sante», siguiendo la tradición de una lectura sólo muy recientemente rectificada).*

*Tal vez lo que haya en el fondo de estos cambios de forma sea una inquietud por ensayarlos todo, por probar—ante sí mismo, se entiende—las propias aptitudes. Así interpretamos los poemas concretos escritos por Bandeira de acuerdo con las normas de la joven escuela paulista.*

*Y es que en este poeta hay también mucho de profesor de poesía. Recordemos, para probar nuestra afirmación, su «Panorama de la poesía brasileña», antología precedida de un documentado y claro estudio, que publicó el Fondo de Cultura Económica en 1951 y que tanto ha contribuido a dar a conocer la poesía brasileña en España e Hispanoamérica. Y recordemos también su libro «Poemas traducidos», que ya ha merecido varias reediciones, y las versiones de poemas en lengua extranjera que hemos citado... e incluso sus intentos de poesía en francés.*

*No es cosa de citar aquí cuantas antologías y obras didácticas han sido organizadas por Manuel Bandeira, pero tampoco sería justo dejar de referirnos a su hábil traducción del «Don Juan Tenorio» de Zorrilla, que es una de las más simpáticas pruebas de interés por nuestra cultura ofrecidas por este poeta de obra tan atrayente y desconcertante a un tiempo.*

D. A. y A. C.

## EPIGRAFE

Yo nació bien. Cuando niño,  
Cual los demás, feliz fui.  
Después vino el mal destino  
E hizo lo que quiso en mí.

En mi corazón la vida  
Rompió con un mal afán,  
Llevó todo de vencida,  
Rugió como un huracán.

Lo turbó, partió, abatió,  
Sin duelo o piedad quemólo.  
—¡Qué dolor!

Herido y solo,  
Mi corazón—¡solo!—ardió.

Ardió con gritos dementes,  
Ardió en su pasión sombría.  
Y de esas horas ardientes  
Quedó esta ceniza fría...

...Ceniza, esta poca, y fría.

(De *A cinza das horas*.)

## LA ARAÑA

No te alejes de mí, temiendo por mi saña,  
Temiendo mi veneno... Oye mi triste historia:  
Aracne fue mi nombre, y en la trama ilusoria  
del encaje, tejida, lució mi gracia extraña.

Desafié a Minerva un día, y de tamaña  
Osadía hoy expió la incomparable gloria...  
Vencí a la diosa. En celos, ella, de mi victoria,  
Ya no me perdonó: vengóse y me hizo araña.

Yo que era blanca y linda, heme espantosa, oscura.  
Inspiro horror... Oh tú que espías la urdidura  
De mi tela, y el hilo que mi palpo deslía:

Piensa que fui mujer y tuve dedos ágiles,  
Bajo los que, incesante, la vana fantasía  
Creó el manto sutil para tus hombros frágiles.

(De *A cinza das horas*.)

## DON JUAN

Ser de elección. En ti Naturaleza  
Prendió al mirar altivo la chispa que fascina,  
Tú tenías aquella aspiración divina  
De lograr en la vida la perfecta belleza.

La buscaste en amor: indecible sorpresa,  
Poseer..., sueño malo, demencia que ilumina.  
Vencido, tú burlaste a la virtud mezquina.  
No tenías la moral de la masa burguesa.

Moriste insatisfecho. Y cada seducida  
Escarneció tu fe. Porque en tales amores  
Nunca topaste con el misterio de la vida.

Tu alma, que era del cielo, se perdió en el infierno.  
Para poetas, para los graves pensadores,  
De ansia inmortal humana eres símbolo eterno.

(De *A cinza das horas*.)

## POETICA

Estoy harto del lirismo comedido  
Del lirismo bien educado  
Del lirismo funcionario público con cuaderno de notas expediente  
protocolo y palabras de aprecio al Sr. director

Estoy harto del lirismo que se detiene y va a averiguar en el  
diccionario el carácter vernáculo de un vocablo

Abajo los puristas

Todas las palabras, sobre todo los barbarismos universales  
Todas las construcciones, sobre todo las sintaxis de excepción  
Todos los ritmos, sobre todo los innumerables

Estoy harto del lirismo galanteador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo el lirismo que capitula ante cualquier cosa que le sea  
ajena

Por lo demás no es lirismo

Será contabilidad, tabla de cosenos, secretario del amante ejem-  
plar con cien modelos de cartas y las diferentes  
maneras de agradar a las mujeres etc.

Antes quiero el lirismo de los locos

El lirismo de los borrachos

El lirismo difícil y pungente de los borrachos

El lirismo de los payasos de Shakespeare

—No quiero saber nada del lirismo que no es liberación.

(De *Libertinagem*.)

## TERESA

La primera vez que vi a Teresa  
Me pareció que tenía unas piernas estúpidas  
Me pareció también que tenía cara de pierna

Cuando vi de nuevo a Teresa  
Me pareció que sus ojos eran mucho más viejos que el resto de  
su cuerpo  
(Los ojos nacieron y se quedaron diez años esperando que naciese  
el resto del cuerpo)

La tercera vez ya no vi nada  
Los cielos se mezclaron con la tierra  
Y el espíritu de Dios volvió a flotar sobre las aguas.

(De *Libertinagem*.)

## LEYENDA BRASILEÑA

La mata se agitó. Benitín Jararaca se echó el arma a la cara:  
¡Lo que salió del bosque fue el Venado Blanco! Benitín se quedó  
clavado al suelo. Quiso apretar el gatillo y no pudo.

—¡Dios me perdone!

Pero el Cussarium fue acercándose, fue acercándose, se paró  
junto al cazador y empezó a comerse poquito a poco el cañón  
de la escopeta.

(De *Libertinagem*.)

## BELEN DEL PARÁ

¡Bembelelén!  
¡Viva Belén!

Belén del Pará puerto moderno construido en la ecuatorial  
Belleza eterna del paisaje

¡Bembelelén  
Viva Belén!

Ciudad pomar  
(Obligó a la policía a definir un nuevo tipo de delincuente:  
El apedreador de mangos)

¡Bembelelén  
Viva Belén!

Belén del Pará donde las avenidas se llaman Carreteras:  
Carretera de San Jerónimo  
Carretera de Nazaré

Donde la banal Avenida del Mariscal Deodoro da Fonseca de  
todas las ciudades del Brasil  
Se llama líricamente  
Brasileñamente  
Carretera del Generalísimo Deodoro

¡Bembelelén  
Viva Belén!  
Norteña sabrosa  
Yo te quiero bien.

Tierra de la castaña  
Tierra del caucho  
Tierra de biribá bacurí zapote  
Tierra de habla llena de nombres indígenas  
Que uno no sabe si son de fruta árbol o ave de bonito plumaje.

Norteña sabrosa  
Yo te quiero bien.

Me obligarás a sentir nuevas nostalgias  
Nunca más me olvidaré de tu Largo da Sé  
Con la fe maciza de tus maravillosas iglesias barrocas  
Y la ringlera arrodillada de casitas coloniales tan graciosas

Nunca me olvidaré  
De las velas encarnadas  
Verdes  
Azules  
De la dársena de Ver-o-Peso  
Nunca más  
Y ha sido para consolarme más tarde  
Para lo que he inventado esta canción:

¡Bembelelén  
Viva Belén!  
Norteña sabrosa  
Yo te quiero bien.

(De *Libertinagem*.)

## EL CACTO

Aquel cacto recordaba los gestos desesperados de las estatuas:  
Laocoonte estrujado por las serpientes,  
Ugolino y los hijos hambrientos.  
Evocaba también al seco nordeste, bosques de carandíes, matorrales...  
Era enorme, incluso para esta tierra de feracidades excepcionales.

Un día, un tifón furibundo lo arrancó de cuajo.  
El cacto cayó atravesado en la calle,  
Rompió los aleros de las casas vecinas,  
Impidió el paso de tranvías, automóviles, carros,  
Rompió los cables de la luz y durante veinticuatro horas privó  
a la ciudad de iluminación y energía:

—Era bello, áspero, intratable.

(De *Libertinagem*.)

## MOMENTO EN UN CAFE

Cuando pasó el entierro,  
En el café los hombres saludaron,  
Maquinalmente alzaron el sombrero  
Saludaban al muerto distraídos  
Vuelos hacia la vida  
Absortos en la vida  
Confiados en la vida

Solo uno se descubrió con un gesto amplio y demorado  
Mirando largamente hacia el esquife  
Este sabía que la vida es una agitación sin fin alguno  
Que la vida es traición  
Y saludaba a la materia que pasaba,  
Del alma extinta, ya libre para siempre.

(De *Estrêla da Manhã*.)

## TREN DE HIERRO

Café con pan  
Café con pan  
Café con pan  
Virgen María ¿qué ha sido esto maquinista?  
Ahora sí  
Café con pan  
Ahora sí  
Vuela humazo  
Corre, cerca,  
Fuego al horno  
Fogonero  
Echa fuego  
Necesito  
Mucha fuerza  
Mucha fuerza  
Mucha fuerza

Ahú...  
Huye bicho  
Huye pueblo  
Pasa puente  
Pasa poste  
Pasa pasto  
Pasa buey  
Pasa boyada  
Pasa rama  
Del ingá  
Que se asoma  
Al arroyo  
Qué deseos  
De cantar

Ahú...  
Cuando me trincaron  
En el cañisal,  
Cada caña era,  
Era un ofisial...  
Ahú...  
Chiquita bonita  
Del vestío verde,  
Dame tu boquita  
Que la sé me pierde  
Ahú...  
Que me voy ahorita ahora  
Que no quiero estar aquí  
Yo he nasío en los cardales  
Soy de Ouricuri  
Ahú...

Voy deprisá  
Voy corriendo  
Voy que vuelo  
Solo llevo  
Poca gente  
Poca gente  
Poca gente

(De *Estrêla da Manhã*.)

## NEOLOGISMO

Beso poco, hablo todavía menos.  
Pero invento palabras  
Que traducen la ternura más honda  
Y más cotidiana  
He inventado, por ejemplo, el verbo teadorar.  
Intransitivo:  
Teadoro, Teodora.

(De *Belo Belo*.)

## EL BICHO

Ayer vi un bicho  
En la basura del patio  
Buscando comida entre los desperdicios.

Cuando encontraba alguna cosa  
No la examinaba ni la olía:  
Se la tragaba con voracidad.

El bicho no era un perro,  
No era un gato,  
No era un ratón.

El bicho, Dios mío, era un hombre.

(De *Belo Belo*.)

## BUEY MUERTO

Como en desbordada corriente,  
Me siento medio sumergido  
Entre destrozos del presente  
Dividido, subdividido,  
Donde rueda, enorme, el buey muerto,

Buey muerto, buey muerto, buey muerto.

Arboles de un paisaje en calma,  
Con vosotros—¡altos de más!—  
Queda el alma, la atónita alma,  
Atónita por siempre jamás.  
Que el cuerpo se va con el buey muerto,

Buey muerto, buey muerto, buey muerto.

Buey muerto, buey descomedido,  
Buey espantosamente, buey  
Muerto, sin forma ni sentido  
Ni significado. Qué fue,  
Nadie lo sabe. Ahora es buey muerto,

Buey muerto, buey muerto, buey muerto.

(De *Opus 10.*)

## TEMA Y VARIACIONES

Soñé haber soñado  
Que había soñado.

Acordeme en sueños  
De un sueño pasado:  
El de haber soñado  
Que estaba soñando.

Soñé haber soñado...  
¿Mas soñado qué?  
Que había soñado  
Estar con usted  
O que había estado,  
Que es tiempo pasado.

Un sueño presente  
Un día soñé.  
Lloré de repente,  
Pues vi, desvelado,  
Que había soñado.

(De *Opus 10.*)

# REFLEXIONES ACERCA DE BAHIA, CUADRO DE UNA PELICULA

(«O Pagador de Promessas»)

Por CARLOS EDMUNDO DE ORY

XV Festival de Cannes, mayo 1962. Sábado, 19. Proyección de la película brasileña «O pagador de promessas» en versión francesa, bajo el título «La parole donnée». Un film de Anselmo Duarte, presentado por Oswaldo Massaini.

Palmarés: Palma de oro: «La parole donnée» («O pagador de promessas»), Brasil.

Premio especial del Jurado: «Jeanne d'Arc», Francia; «L'Eclisse», Italia, etcétera, etc.

El 26 de junio de 1962 el cine «Ambassade-Gaumont», de los Champs-Élysées presenta, en Primera Gala Mundial, una película brasileña. Estos honores, acordados a un cine en mantillas, resultan evidentemente de la corona ganada.

Hasta el momento presente, el cine brasileño no era casi nada. Lejos está todavía del cine mexicano, a la cabeza de todos los países sudamericanos y latino-americanos. Emilio Fernández y Luis Buñuel, tan diferentes, gozan de una merecida fama. Pedro Armendáriz es una *vedette* internacional.

Anselmo Duarte era desconocido fuera de su país. Joven cineasta de documentales domésticos, aún no había puesto la mano en un largometraje. Sus intérpretes no son actores de cine; se advierte claramente que carecen de experiencia. La historia está *mal joué* y, sin embargo, Zé, Rosa y hasta Beau-Gosse son sutiles paradigmas del dramón. Melodrama, dirán los críticos.

Los aplausos de un público entusiasta ratifican la decisión del Jurado. Lo malo es que en las salas de pago no se aplaude como en el teatro. Y no importa si es el mismo público que el año pasado se extasiara ante los fastuosos decorados—salas, espejos, escalinatas, lámparas—de otra película extraordinaria, otra recompensa suprema de jurados competentes. Nos estamos refiriendo a *L'année dernière à Marienbad* (León de oro, Festival de Venecia, 1961).

Nada importa. Que sea «nouvelle vague» o «neo-realismo», los personajes, ellos solos, nos dirán si estamos en tierra de hombres o de fantasmas.

De acuerdo: la calidad de la técnica cinematográfica. Pero la otra carta que se juega es ésta: la intrínscula humana de los temas enfocados.

Todo depende, una vez más, de la óptica del ojo derecho o de la del izquierdo. Si pedimos un arte experimental (de élites iniciadas) o si un arte para el pueblo (con su miga de sentimentalismo). Si nos quedamos provisionalmente con Resnais-Robbe-Grillet, último grito de Francia, y con su «juego de virtuosos» o, por el contrario, nos sentimos más a gusto con Anselmo Duarte-Dias Gomes, intelectuales ingenuos del Brasil, y con su «cándida fábula»..., que a lo mejor puede ser un «mensaje revolucionario».

Puestos a comparar los papeles encarnados a imagen y semejanza del hombre físico, si nos parece más cercano a nosotros Sacha Pitoëff, muñeco mecánico, imitando a Caligari, o Leonardo Vilar, palurdo campesino, imitando a Cristo. El primero, un robot en smoking, abriéndose paso en un laberinto rococó; el segundo, atravesando un largo y estrecho puente colgante suspendido de un abismo y con la cruz a cuestas en pleno siglo xx.

El escenario y la puesta en escena se inspiran en la pieza teatral de Dias Gomes, comediógrafo y novelista. Premio de la crítica brasileña, 1961, a la mejor representación. ¿Autor anticlerical? Las autoridades eclesíásticas de su país han dado el beneplácito. ¿Película anticlerical? Pero si se trata de lo contrario, afirma un crítico de la revista cinematográfica «Nuestro Cine» (núm. 11), Madrid.

Clausurado el Festival, la película se considera menor y se la califica inmediatamente de exótica. El pretendido error del Jurado halla una disculpa en la fórmula diplomática impuesta por Cocteau. En todo caso, el presidente, Tetsuro Furukaki, y uno de los vocales, Romain Gary, son embajadores.

En 1960 el Brasil se presentó al Festival de Cannes. Traía una película de gangsters, «La Ville menacée», a lo *Scarface* («L'ennemi public n.º 1»), asunto de «blousons noirs».

Este año, pues, le tocó la suerte al cine brasileño. Luego existe un cine en el Brasil. No vayan ustedes a pensar que le ha preparado el terreno

Marcel Camus con su «Orfeu negro». No debemos olvidar un nombre célebre: Alberto Cavalcanti. Se ha pasado el tiempo rodando en Europa, y cuando retorna a su país, en 1949, la firma Vera Cruz, fundación de la Banca del Brasil, le encarga la dirección. De ahí, «O Cangaceiro», la primera película auténticamente brasileña que alcanza un éxito mundial.

En 1959 se trajo Marcel Camus su Brasil insólito en las maletas. Quiso dar el pego con imágenes ficticias. Todo lo negro que quieran, no dejaba de ser el Orfeo de Cocteau. En 1960 se trajo «Os bandeirantes» del mismo alejado paraje..., y fue un fracaso rotundo.

Ahora, un grupo de profesionales de la radio y la televisión puestos ante la cámara por primera vez, nos cuentan una historia local que los habitantes de São Paulo y de Salvador se saben de memoria. Quince meses de preparativos—cuatro de rodaje—en Salvador, Bahía, y Anselmo Duarte logra una excelente película y *outsider* de la competición. Ya se ha lanzado a las pantallas del mundo con su reciente diploma de triunfo.

La vieja polémica político-religiosa de problemas internos se convierte, del día a la mañana, en *test* universal.

Sí, señores, es una historia archiconocida allá por haberse llevado a las tablas durante largo tiempo. Leonardo Vilar, su principal intérprete (doce años de representación), obtuvo el premio de la mejor interpretación de teatro. Cinco meses en el Teatro Brasileño de Comedias, San Pablo.

Un eclesiástico español, corresponsal de un diario, presente en el Festival, dijo a propósito de «O Pagador de promessas» que: daba una oportunidad a la Iglesia para defenderse con coraje.

Día 26. Françoise Giroud escribe en «L'Express»: «Dime lo que piensas de esta película y te diré quién eres». «O pagador de promessas», palma de oro de Cannes, es una de esas películas que actúan sobre el espectador como un revelador. La triunfante acogida que recibió en el Festival sorprendió a los críticos, como si el público de Cannes disimulase, bajo su dorado barniz, una especie de humanidad superior.

«A decir verdad, este público está persuadido de ello. De modo que cuando se le ofrece, en francés, una historia que le confronta con cualquier humilde realidad, que es la de todos, siempre que la extrañeza no entre en juego, no tarda en marcar, con su desdén, lo que le distingue del común de los espectadores.»

«Pero desde el momento que todo eso sucede en brasileño...»

Sucede en Bahía. Exactamente: *São Salvador da Baía de Todos os Santos*. Antigua capital del Brasil, fundada por Duarte Coelho en 1549. Allí donde

desembarcaron las primeras carabelas portuguesas. Donde fueron erigidas las primeras capillas. Donde pusieron pie en tierra los primeros contingentes de esclavos.

Salvador, llamado comúnmente Bahía. Ciudad-santuario, con sus 367 iglesias—una por cada día del año, más una más por el año bisiesto y otra por si ha habido error en las cuentas—, según la leyenda. Parece que, contadas con paciencia, no pasan de 250...

Bahía, convertida en la Roma de los Negros, 500.000 habitantes. Magia, espiritismo, francmasonería, catolicismo, macumba.

Y cuartel general de las candomblés.

Candomblé: onomatopeya auditiva. Primitivamente designaba lo mismo danza que instrumento de música. Por extensión, se le da este nombre a las ceremonias africanas de Bahía. En Cuba, Uruguay y Argentina subsiste el término *candomblé* con la significación global de «danza de negros». La candomblé de puro rito Nagô, única que conserva la tradición de los yurubas de Dahomey, es la que se practica en Bahía. La candomblé de los caboclos es una abominable mixtura de un culto sincrético afro-amerindiano que los dignatarios de tradicionales candomblés acusan de mancillar los venerables ritos.

Macumba: otro nombre de la candomblé, dado a las sectas religiosas africanas o a sus cultos y ceremonias efectuados en los estados de Río de Janeiro, Spirito Santo y São Paulo. La macumba colectiva procede del culto bantú (como la *cabula*, aunque con infiltraciones Nagôs); ha ido desagregándose poco a poco hasta llegar a individualizarse, produciendo los *macumbeiros*. Estos son una especie de brujos rurales que practican la medicina de plantas en calidad de curanderos, sanando el ganado con signos de la cruz y plegarias en latines deformados. La macumba es un sincretismo espantoso que deriva en magia negra.

El esquema argumental de «O pagador de promessas» es bien simple. Tan simple como el «Platero y yo» de Juan Ramón Jiménez. Sólo que el asno no se ve por ninguna parte. Únicamente sabemos que se llama Nicolás.

Hay un asno en peligro. Este es su amo, Zé-à-l'Ane. Vivía cuidando sus tierras en compañía de Rosa, su mujer. Aparte sus tierras, su tierna compañera y su no menos amado Nicolás, él no posee más cosa de valor positivo que su fe católica. Un día sobreviene la tempestad...

Nicolás, seguramente espantado, huye a la desbandada. Le alcanza un rayo o choca fuertemente contra un árbol. El caso es que cae gravemente herido.

«Fui a él, lo acaricié hablándole, y quise que se levantara... El pobre se removió todo bruscamente y dejó una mano arrodillada... No podía... Entonces le tendí su mano en el suelo, lo acaricié de nuevo con ternura y mandé venir a su médico.»

El Platero de Juan Ramón murió. Zé, el del asno, tiene fe (no en los médicos, sino en los santos), y, en consecuencia, ofrece un voto a Santa Bárbara, Santa Auxiliadora, invocada por los católicos contra el rayo y la muerte súbita..., si su asno se salva.

La promesa es doble y corresponde a la fe, esperanza y caridad de su propio sentimiento cristiano. Repartir sus tierras entre los campesinos más pobres que él es un signo de caridad. Llevar una cruz a cuestras hasta el altar de Santa Bárbara, en la catedral de Bahía, es signo de tormento por la fe. La esperanza ha salvado a Nicolás. Talla una cruz semejante en peso y tamaño a la de Cristo y, repartidas las tierras, marcha hacia Bahía a siete leguas de camino. Va seguido de su mujer, aunque ella no está de ningún modo comprometida en la promesa.

Este desfile ridículo, risible, melodramático, pseudo-patético—añadan ustedes, perfectamente anacrónico—... a nuestros ojos de hombres materialistas, suscita la burla o la sospecha. ¿Es fe o locura? En el terreno de los actos, nos recuerda asombrosamente dos películas, o más bien tres, en las cuales había «también» esquizofrénicos del mismo jaez. De esos que solemos llamar «iluminados», atacados de manía mística. A menos que no sean cristianos auténticos.

En primer lugar, pensamos en «Nazarin», film mexicano de Luis Buñuel, y en «Celui qui doit mourir», realizado por Jules Dassin en Grecia. Finalmente, en un film nórdico, «La Parole» (Ordet) de Carl Dreyer.

Francisco Rabal encarna un modesto cura de pueblo cuya vida es todo un modelo de imitación de Cristo. Su papel de *Nazarin* (novela de Benito Pérez Galdós) es de una interpretación *tan literal* que se transforma en símbolo. Y de ahí que se nos haya quedado grabada en la memoria visual su figura patética.

Ocurre exactamente igual con la novela de Nikos Kazantzaki. «Cristo vuelto a crucificar». Manolios, el pastor, es una figura que se impone. En cuanto a «Ordet», la obra de Kaj Munk, llevada al cine por Dreyer, más dentro del misticismo fantástico que del panorámico y social, revela un personaje absolutamente impresionante, Johannes (Preben Lerdoff). Criatura intensamente dramática, ese pobre Johannes, visionario en constante *deliquium*, se halla enfermo por haber leído a Sören Kierkegaard. Huye a las landas y grita al vacío: «¡Malditos seáis por vuestra falta de fe!... ¡Ay de aquellos que no creen!... La sola fuerza de su fe en el milagro obra milagros como los de Cristo: resucitar muertos.» Su figura alucinante perdura en el recuerdo.









Tampoco es fácil olvidarse de la imagen atribulada de Leonardo Vilar interpretando el papel principal de la obra de Dias Gomes.

La misma vida intensa de los místicos en los tres ejemplos; en los cuatro. Es que son figuras anormales, misteriosas, apocalípticas. Un mismo rostro fisionómico desfigurado o transfigurado por la fe. Iluminado por la fe. Pero con una luz de otro sol, a nuestros ojos invisible, y cuyo fuego devora el espíritu.

Un conflicto idéntico: entre la Utopía y la Realidad, entre lo Absoluto y lo Relativo, entre la Fe del justo y la Verdad especulativa, entre la *vox clamantis in deserto* y el *professor publicus ordinarius*, entre el Silencio espiritual y la Dialéctica humana. Entre la Vida y la Muerte (o la Locura).

Y todos ellos, los cuatro títeres de la Fe, se ven envueltos en el círculo de la aventura espiritual por los testigos atónitos: la familia, el pueblo, los paisanos de la tierra griega y los bahianos, negros, blancos, mestizos.

De madrugada han llegado exhaustos al pie de la escalinata. Rosa, muerta de sueño, no piensa más que en un colchón mullido. El, Zé, apenas si ha comenzado su calvario. Imperturbable, encariñado con su cruz, no se percata de las risas y las burlas de los pobladores matutinos que presencian el fenómeno atravesando las calles. Sucia de barba la cara, un resplandor intenso ilumina su rostro, que no experimenta cansancio. Todas las reservas de su tesón están intactas. En su heroica vesanía, miseria y grandeza se confunden.

Al penetrar en Bahía por los suburbios pasaron al lado de una casa de vicio. Bajo un soportal vecino, helo ahí: Beau-Gosse (traducción supónomos de «Niño Bonito»). Es el chulo caro, que se hace pagar con creces su lindura por Marli, la prostituta elegida. Su mirada acuciante de macho se clava en la mujer que pasa malhumorada, aunque hermosa, tras el grotesco imitador de Cristo. Rosa lo mira un segundo, imantada.

A partir de estos tres personajes pantomímicos, modernas caricaturas de la Fe, la Fidelidad y la Felonía (Judas), el transparente dibujo de los actos va a enmarañarse entre los tramos de la monumental escalera que conduce a la Iglesia. Esta escalera semeja de algún modo una inmensa red. De algún modo también semeja un laberinto. Sólo para Zé ha de ser una montaña. De algún modo, el monte Sinaí.

La verdadera pantomima comienza cuando aparece, en lo alto, el guardián del templo, el abate Olavo. Desde este momento ya no hay que considerar más que el dúo de ballet, partida y contrapartida, estrofa y antistrofa. Lo demás es comparsa *in crescendo*. La misa va a empezar. ¿Qué haces tú ahí con esa cruz?

Aguardo a que se abran las puertas. Está bien, a nadie se le prohíbe el paso. El se ha quedado solo esperando el momento. Porque llegó con anti-

cipación. Mientras tanto, se le acerca «Niño-Bonito» y se informa de lo que les trae allí. Con taimadas intenciones aconseja una tregua de descanso a la pareja. Ya que el hombre rehusa hacerle caso, resuelve el sueño de la mujer acompañándola a un hotel que él conoce. Sentado al pie de un árbol, junto a su cruz, queda solo el peregrino. No puede irse a la cama dejando sola la cruz.

¿Qué haces tú aquí? Le despierta el abate Olavo. Ha bajado las escaleras para preguntar qué se le ofrece. Es el día de la fiesta de Santa Bárbara y los feligreses acuden a misa. Entonces: «Padre mío»... Se lo dice. Vengo con una promesa al altar de la Santa. Le traigo esta cruz. Tenía que salvar a un ser amado, mi dulce, mi más precioso compañero. El padre escucha la historia con conmiseración. Bueno. Bien, ¿eso es todo? Si es todo, no hay nada que objetar. Que el buen hombre cumpla con su promesa. De súbito, la mansedumbre apostólica se trueca en desconfianza. ¿Cómo, prometes un tal sacrificio a causa de un asno?

—Nicolás no es un asno como todos. Tiene un alma de persona.

Estas no son palabras católicas. Un animal es un animal. Solamente las almas de Dios merecen que se ocupen de ellas. Pero, a ver, sigue contando, ¿qué más?...

¡Cuánto le gustaría oír eso a Francis Jammes!: —Tiene un alma de persona.

*«Je prendrai mon bâton et sur la grande route  
j'irai, et je dirai aux ânes, mes, amis:  
Je suis Francis Jammes et je vais au Paradis,  
car il n'y a pas d'enfer au pays du Bon Dieu.»*

*(De «Prière pour aller au Paradis avec les ânes».)*

«... ¿por qué, dice el pueblo de los campos, por qué no habría de entrar mi asno en la Iglesia? Tiene defectos, sin duda, pero a mí me parece tener más. Es infatigable en el trabajo, pero tiene la cabeza muy dura; es indócil, obstinado, testarudo, en fin, es como yo enteramente.»

«De aquí las admirables fiestas, las más bellas de la edad media en honor de los inocentes, de los locos y del asno. El mismo pueblo de entonces es el que en el asno arrastra su imagen y se presenta ante el altar, feo, risible, humillado. ¡Conmovedor espectáculo! Conducido por Balaam, entra solamente entre la Sibila y Virgilio, entra a dar testimonio» («La Bruja», Michelet).

Ahora bien, el nudo del conflicto aparece cuando el sacerdote se entera del origen del voto. En el pueblo de Zé no existe la menor traza de una estatua de la Santa. Para invocarla ha tenido que recurrir a un intermediario, mero subterfugio debido a las circunstancias. De modo que se ha tenido

que postrar ante un ídolo de palo. En suma, es la misma cosa, porque los Orixás africanos equivalen a los santos de la Iglesia católica.

Y aquí entra en escena la peliaguda cuestión de las candomblés (o macumbas), lugares de brujería. *Vade retro, Satanas*. Es interesante observar que el abate Olavo, al sentir la cólera de la indignación, recula eléctricamente, el brazo extendido, sofocado el rostro, que parece que se endiablaba, estéticamente hablando. No obstante, hay que ver en ello el pavor de la contaminación al contacto con la brujería.

Zé ha sido demasiado cándido. No es ningún brujo. Es un católico practicante. Además, es un blanco. Pero también los fieles de las candomblés se proclaman cristianos y católicos, su fe y su sinceridad es incuestionable. No hay que perder de vista que sus Orixás son nuestros Santos. La misma cosa, bajo diferentes nombres. Es una identificación sin vuelta de hoja, tajante. Por supuesto, el sincretismo radica en la correspondencia implícita de esos dos aspectos de divinidades. Ello resulta de la equivalencia fundamental entre las divinidades africanas y nuestros santos canonizados. O más exactamente, los dioses de los negros tienen dos nombres: uno africano y otro católico. Ochala es Jesús. Y las ceremonias africanas de iniciación se terminan con la asistencia a una misa.

San Antonio es Ogún. Santa Bárbara, *Iansâm*. Se ha establecido un calendario meticuloso de divinidades y sus santos correspondientes. Meticuloso como son los ritos. Se señalan sus atributos, fetiches, insignias y ofrendas.

En esta Bahía, tan tergiversada de antaño, medieval y mecánica, el son de las campanas y la melopea de los negros se confunden. La misa y la candomblé, el incienso y el humo del tabaco, los iconos y los fetiches, los creyentes y los supersticiosos, la voz de la Iglesia y los tambores, procesiones cristianas y *afoché* (procesión ritual de un candomblé dentro de desfile carnavalesco); en fin, el olor de humanidades blancas se confunde con la *catanga* (olor de la multitud negra).

Sartre mismo lo dice en su prefacio a «Les damnés de la terre» de Frantz Fanon: «Deux mondes, ça fait deux possessions: on danse toute la nuit, à l'aube on se presse dans les églises pour entendre la messe...»

*A candomblé é religião como a dos senhores...*

Escrita está en estos términos la orden de la Corona: «Mandamos que qualquer pessoa que escravos da Guiné tiver, os faça baptizar e fazer christãos do dia que a seu poder vier até seis mezes sob pena de os perder...»

Así la candomblé es la religión pagana y fetichista importada por los negros yurubes venidos de la Costa de los Esclavos para trabajar en las

plantaciones. Fieles a la religión animista, continúan la adoración de sus ídolos. En sus altares colocan toda clase de imágenes católicas. La Virgen, *Stella Maris*, protectora de los marinos, corresponde a *Yemanjá*, diosa africana del mar.

No les digáis que son paganos y enemigos declarados del espíritu del cristianismo. El profesor Pierson, de São Paulo, recoge de labios de un gran iniciado africano: «Somos tan cristianos como los católicos, pero nosotros seguimos las leyes de Moisés, que ordena sacrificios de gallinas, bueyes, cabras... La Biblia tiene dos partes: el Antiguo y el Nuevo Testamento; nosotros honramos las dos... Antes de la venida de Cristo, el pueblo adoraba a Dios con cantos y danzas. David toca el arpa, entona salmos y danza ante el Señor. También nosotros tenemos nuestros cantos, cada uno de los cuales tiene su significación particular... De la misma manera que los católicos colocan imágenes ante sus santos, nosotros colocamos cualquier objeto para tener presente la memoria de las divinidades. Sólo que nosotros adoramos objetos naturales y no, como ellos, objetos hechos por la mano de los hombres...»

Si tú, estúpido Zé, el del asno, y asno tú mismo, si tú no eres negro, ni siquiera mestizo, sino un legítimo brasileño, hijo de nobles cristianos portugueses, ¿por qué te metes en berenjenales? ¿Quién te manda a ti mezclarte a esos satánicos caboclos? ¿A quién has ofrecido tu tribulación, desdichado? ¡A un ídolo de palo! (*Iansâm*, diosa de los rayos y las tempestades). ¡Huye de mi vista! Y llévate contigo esa cruz, que no es la cruz que nos conviene. ¡Brujo! ¡Brujo! ¡Obscurantista! Todavía peor: encarnación del diablo.

El abate Olavo no duda un instante. Asume la responsabilidad de su negativa y le cierra las puertas en nombre de la santidad del lugar. Vuelve la espalda al ingenuo peregrino. No quiere saber nada más.

El sabe lo que hace. Su conciencia es la conciencia del guardián celoso de su custodia. Dios está con él y contra la profanación de su santa Casa. Rosa ha pasado la noche con esa serpiente cascabel. Ahora vuelve angustiada, hecha una Magdalena. Volando, presa de una crisis de remordimiento, se reúne con su marido. ¿Por qué, entre tanto, él no ha entrado con su cruz en la Iglesia? No está al corriente. Lo encuentra ante la puerta cerrada, rodeado de mirones.

La decisión del párroco ha suscitado gran revuelo entre la *vox populi*. ¿Ha hecho bien o ha hecho mal? Que lo diga la *vox Dei*. Rosa está harta, y más que harta—con su pecado encima—. Intenta convencerle:

—Anda, deja este asunto. Volvamos a casita.

No. No. No. Pura y simplemente, yo he ofrecido una promesa, debo cumplirla al pie de la letra. Que quiere cumplirla hasta el fin, he aquí lo

que tiene metido en la cabeza. Desgraciadamente para ti, pedazo de burro, has caído en la trampa. Has cometido un error notorio: *Iansâm*, es un ídolo pagano. Tú la has confundido con Santa Bárbara, por causa de superstición.

Hace tiempo que las autoridades permiten esta confusión de Orixás en pie de igualdad con los santos de la Iglesia. Henry Valloton, en su libro «Brésil, terre d'amour et de beauté», afirma que «ciertos sacerdotes se han alzado con vigor contra la tolerancia de las autoridades; otros estiman preferible no precipitar nada, mas acelerar el triunfo del cristianismo sobre el fetichismo». Cree que estos últimos llevan razón. Precisamente éste es el problema que plantea la película. Los hechos se exponen en toda su desnudez episódica ante la emoción del público. No hay que echar leña al fuego. Se queman las naves, eso sí. Porque el incendio se está propagando sordamente en la opinión. Después de todo, el abate Olavo no es un Santo Tomás. Habrá que recurrir a los teólogos. Solo, con la voz de su conciencia, deambula, monologa, sube al campanario, se tapa la cara con las manos, interroga al cielo. Parece un Hamlet de la Iglesia católica. Sufre como nadie.

El padre Thomas Koemeyer, que ha profundizado largamente el problema, escribe al respecto: «Se hacen culpables de apostasía todos aquellos que reconocen la candomblé como religión y se dejan iniciar, ante todo, los *pai e mãe* de Santo... La candomblé es un culto nefasto (*cultus vitiosus in modo*), un falso culto (*vitiosus in re*)... Eso es superstición, idolatría, paganismo, un verdadero sacrilegio, una falta de veneración, de hecho y de palabra, hacia el Cristo y los Santos...»

En términos psiquiátricos: alienación mental. En el caso que nos ocupa: alienación religiosa, que deriva en histerismo: posesiones, espasmos, erotismo, trances, comunicación con los muertos, y otros mitos aún más terribles... quién sabe.

Por lo tanto, siendo la candomblé un crimen contra el Espíritu Santo, merece la pena mayor, a saber: *Excommunicatio specialissima, excommunicatio speciali S. Sedi reservata*. A todo lo cual, el padre T. K. tiene que añadir esta salvedad: que la Iglesia no podrá conseguir nada por la fuerza y que ha llegado la hora de convertir realmente a los Negros.

No toquemos más este problema. Queremos saber cómo va a terminar este lío. Aquí se trata nada menos que de convertir a un convertido. Primero se le ha dicho que se vaya y no se va. Esa enormísima cruz que tiene prohibida la entrada en donde deben estar las cruces, compromete el prestigio de la Iglesia. El asunto, a medida que las horas corren, va tomando proporciones alarmantes. La muchedumbre, esta mañana de fiesta, se hace cada vez más densa. Hay peleas en las calles, bandas de música, pregoneros excitados. El pueblo lo sabe todo, murmura, se divierte, grita, y el comercio se aprovecha todo lo que puede.

Pronto van a llegar los negros con sus candomblés de danzas. Ahí están, y se instalan en un rellano de la escalinata. Comienza la *samba*. Fiebre y frenesí. Ritmo y folklore improvisado. ¡Qué película más exótica! Igual podemos decir: ¡Qué película más teológica!

Y mientras los periódicos inflan el suceso a fuerza de sensacionalismo, los repórters acuden sin cesar y los autos de la televisión cargados de altavoces buscan sitio, dando la alerta a la opinión pública: «Zé-à-l'Ane, ¿es un agitador, o un nuevo profeta?...», sin pérdida de tiempo se reúne un consistorio de prelados de la diócesis. Uno de ellos es enviado al lugar de los acontecimientos para ver de encontrar una solución de transigencia; guardóse bien de desaprobar al abate Olavo.

Urgencia del conclave como en «Ordet» la reunión de familia, en «Ceului qui doit mourir» el Consejo de Notables. Lo mismo que antaño el sanedrín de Jerusalén. Es menester encontrar un procedimiento contra el «seductor» de muchedumbres. «¿Acaso alguno de los príncipes o de los fariseos ha creído en él? Sólo ese populacho que no entiende la Ley; es el maldito» (Juan, VII, 48, 49).

Annás interroga a Jesús acerca de su doctrina, que habiendo sido pública, acusan de ser secreta. Zé quiere entrar y no le dejan. Recurre en vano a la fuerza arremetiendo contra la puerta con la cruz a modo de ariete. No ceden los goznes, pese a su truculencia hercúlea. ¿O es que quiere destruir el templo de Dios para reconstruirlo en tres días? Nada que hacer. Ni siquiera con la visita del enviado especial, cuya presencia al primer instante colmó de esperanzas al réprobo. «Desiste, amigo mío.» Se lo pide el dignatario eclesiástico en persona usando de las mejores maneras, como corresponde a su dignidad. Confiésate en pecado de herejía y torna a la buena senda. ¿Qué mal he hecho? No soy ni agitador ni comunista, ni Dios ni el diablo. No me hagan perjurar. Los lisiados acuden a mí y yo los rechazo porque repugno que me crean lo que no soy. No, yo no soy quién. Está ahí, con su cruz para conducirla ante el altar de Santa Bárbara. Ha pensado en ella y en nadie más. Y los «servicios psicológicos», así como «el lavado de cerebro» cesan en la maniobra. Que entre entonces en acción la policía. Ya se ha encargado el chivato «Niño-Bonito» de prevenirla. ¿Acaso ese hombre no está provocando el desorden en la concurrencia? Menudo ruido arman todos, y en particular las negras que se han puesto a danzar como endemoniadas.

A toda velocidad, carros de la policía armada cruzan las calles.

¿Qué pasará? Uno se pregunta, el alma en vilo, ¿qué pasará? Es una sensación de angustia que ya hemos sentido al final de «Celui qui doit mourir». En la película de Dassin, el «travelling lateral» pasando revista a los presente, caras mudas, ojos abiertos, bocas cerradas. Esto tampoco lo ha olvidado Anselmo Duarte. Sólo falta el trágico repiqueteo de tambor. ¿Qué va a ocurrir?

La multitud apenas respira. El mando de la policía le intimida a evacuar los lugares. El hombre perdido los enfrenta. Bajo un ataque de furor, acomete contra las «autoridades» empuñando una navaja.

Ya se sabe que va a morir. Porque él no se irá de allí sino una vez su promesa cumplida... o muerto. Al final de «Celui qui doit mourir», el espectador está sobreaviso desde que comienza el lúgubre batir de tambores, mientras la cámara pasa revista a las cabezas.

Ahora los cuerpos se confunden en la lucha de bandos. El círculo de testigos mudos sale de su angustiosa inmovilidad. Los partidarios del hombre perdido se despiertan. A él se le resbala la navaja de las manos y el abate Olavo logra apartarla de los dedos asesinos que la buscan. Suena un tiro.

Cae exánime Zé, el del asno. Los suyos recogen su cuerpo y lo sitúan en la cruz con los brazos abiertos. Cargan con la cruz y otra vez utilizada como ariete empujan las puertas cerradas, que ceden. Lentamente la Iglesia se abre, sin dificultad.

Como Manolios el pastor, el verdadero Cristo vuelto a crucificar, penetra el muerto en la nave.

Ha cumplido su palabra.

# LA POESIA BRASILEÑA EN ESPAÑA

(Noticia bibliográfica)

Por JOSE LUIS CANO

Las notas que siguen, sobre la poesía brasileña en España, no pretenden ser un estudio completo sobre el tema, ni mucho menos un panorama crítico que exigiría un desarrollo mucho más amplio y un espacio mayor del que dispongo. De acuerdo con el subtítulo que he dado a mi trabajo, sólo pretendo ofrecer en él algunas noticias bibliográficas sobre referencias y versiones españolas de poetas brasileños, especialmente a partir de la gran generación de Manuel Bandeira, ya que del período romántico apenas si se encuentran ecos ni versiones en España, salvo las publicadas recientemente por Angel Crespo en las páginas de la revista BRASIL (1).

El artículo más antiguo que conozco de la crítica española sobre poesía del Brasil es el de don Juan Valera, autor de la famosa novela *Pepita Jiménez*, titulado *La poesía del Brasil*, y publicado en 1855, cuando aún la lírica romántica daba sus últimos

---

(1) En sus artículos sobre las tres generaciones de poetas románticos, publica las siguientes traducciones: «Canción del exilio» y «Lecho de hojas verdes», de Gonçalves Dias, en el correspondiente a la primera generación («Brasil», núm. 3, mayo de 1962); «¡Si muriera mañana!», de Alvares de Azevedo, «Risas», de Casimiro de Abreu, e «Ilusiones de la vida», de Octaviano de Almeida Rosa, en el relativo a la segunda generación (íd., núm. 4, abril de 1962), e «Ideal», de Fagundes Varela, y las estrofas finales de «O navio negreiro», de Castro Alves, en el que trata de la tercera (ibíd., número 5, mayo de 1962).

fulgores. Como es sabido, Valera fue destinado en 1851 a la Embajada española en Río, como secretario de Embajada, y allí, sobre el terreno, como él prefería conocer las cosas—la poesía como las mujeres—, estudió la literatura brasileña, leyó a sus principales poetas, y conoció a la que, muchos años más tarde, en 1867, iba a ser su esposa, y entonces era sólo una niña: Dolores Delavat, hija del ministro de España en Río. Gran aficionado a escribir cartas, se conserva un estupendo epistolario brasileño de Valera, en gran parte inédito aún. La mayoría son cartas dirigidas a su gran amigo el escritor malagueño Serafín Estébanez Calderón, «El Solitario», y es lástima que aún no se hayan podido publicar todas.

En su estudio sobre *La poesía del Brasil*, que el lector puede encontrar en el volumen de las *Obras completas* publicadas por Aguilar, Valera se limita a hablarnos con alguna extensión de dos poemas épicos que brillan en el siglo XVIII: el *Uruguay*, de Basilio da Gama, y *Caramuru*, de José de Santa Rita Durão, sirviéndose en parte del libro de Francisco Adolfo Varnhagen *Epicos brasileiros* (Lisboa, 1845). En cuanto al siglo XIX, Valera destaca la importancia del gran poeta romántico Gonçalves Dias, a quien llama el Zorrilla del Brasil, y de quien cita con grandes elogios la leyenda *Yucapirama o el que ha de ser muerto*, y varias poesías: *La madre del agua*, *El gigante de la piedra*, *Lechos de hojas verdes*, *Marabá*, y el canto guerrero de los indios *Tabira*, que recuerda a Valera el coro del *Carmagnola* de Manzoni. Señala Valera la influencia de Zorrilla y de Víctor Hugo en la poesía de Gonçalves Dias, «el más popular de todos los poetas brasileños». Aun así, hay otro poeta del Brasil que le parece más grande y digno de memoria: Araujo Porto-Alegre. Para Valera, Porto-Alegre es el poeta más grande del Brasil y el poeta americano por excelencia, y cita de él con elogio y gratitud su poema *Colón*. Mucho me temo que este desmesurado entusiasmo de Valera por Araujo Porto-Alegre, quien no pasaba de ser un versificador discreto y paciente con ribetes eruditos, se debiese a la debilidad que sentía Valera por los aristócratas poetas, ya que Porto-Alegre (1806-1879) era barón de Santo Angelo.

Para terminar con Valera y su artículo, añadiré que también cita, aunque en breve nota a pie de página, a otros poetas brasi-

leños, como José Andrade y Silva, Gonçalves de Magalhães, Silva Roza, traductor de Byron, y Silva e Souza.

No deja de ser extraño que en toda la ingente obra de erudición y crítica de don Marcelino Menéndez Pelayo no haya apenas referencias a la poesía del Brasil. Sólo he encontrado en una carta dirigida a su amigo y paisano el novelista José María de Pereda, y fechada en Lisboa, el 31 de octubre de 1876, unas breves líneas que transcribo a continuación: «El Brasil es aún más rico que Portugal en poetas líricos, y los ha tenido de primer orden, como Gonçalves Dias, en lo que va de siglo. La literatura brasileña, aparte de sus ingenios más esclarecidos, no es tan conocida como debiera en su antigua metrópoli» (2).

En cambio, Rubén Darío, medio siglo después que Valera, nos habla en una crónica sobre *El Brasil intelectual* de algunos poetas y escritores brasileños, contemporáneos suyos. El período romántico ha quedado atrás, y en la fecha en que Rubén escribe su crónica, umbral del nuevo siglo, dominan ya el simbolismo y el modernismo. Rubén recuerda al «gran Machado de Assis, en su vivaz y alerta vejez, respetado y querido por todos como glorioso patriarca de la patria literatura»; al crítico José Veríssimo, al novelista y poeta Graça Aranha—al que dedica además una semblanza aparte en su libro *Semblanzas americanas*—; a Olavo Bilac, y, sobre todo, a Elysio de Carvalho, «el paladín de la revolución intelectual en la juventud brasileira», de quien elogia especialmente su libro *As modernas correntes estheticas na literatura brasileira* (3).

Pero no podemos rastrear todos los ecos críticos que suscita en papeles hispánicos la poesía del Brasil. Acercándonos a nuestros días, sí podemos afirmar que en los últimos veinte años ha aumentado notablemente en España el interés por los poetas brasileños. No sólo se han publicado varias antologías de poesía brasileña, en excelentes versiones castellanas, sino que además las revistas españolas de poesía—tales como *Poesía de España*, *Cántico*, *Acanto* y otras—han ofrecido notables versiones de algunos poetas del Brasil. Así, por ejemplo, Angel Crespo ha

---

(2) M. MENÉNDEZ PELAYO: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo V. Edición Nacional de las Obras Completas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.

(3) Puede leerse esta crónica de Rubén Darío en la edición de Obras Completas, publicada por el editor Afrodisio Aguado.

publicado en el número XXXVI de *Papeles de Son Armadans* las traducciones de tres poemas de Renata Pallottini y en *Poesía de España* versiones de João Cabral de Melo y Mauro Mota, y Gabino-Alejandro Carriedo, en la misma revista, otras de Carlos Drummond de Andrade. En el número 1 de esta *Revista de Cultura Brasileña*, Dámaso Alonso y Angel Crespo han publicado, respectivamente, excelentes versiones de Murilo Mendes y Cabral de Melo. Ricardo Molina ofreció en el número 5 de la revista cordobesa *Cántico* (junio de 1948) traducciones de poemas de Augusto Frederico Schmidt, Ribeiro Couto, Carlos Drummond de Andrade y Mário de Andrade. En la revista *Acanto* (número 11, noviembre de 1947), Haydée de Meunier publicó una versión castellana de la *Elegía* de Cecília Meireles. Pero los primeros poetas brasileños que se asomaron a los papeles españoles después de la guerra civil del 36, si bien sólo en sus textos originales, no traducidos, fueron Jorge de Lima, Tasso da Silveira, Adalgisa Nery, Alphonsus de Guimaraens y Vinicius de Moraes. De todos éstos aparecieron poemas en la revista barcelonesa *Entregas de Poesía*, bajo el título *Cinco poetas brasileños de hoy* (número 5, mayo de 1944). Claro es que sólo he querido dar una muestra del interés de las revistas españolas de poesía hacia los poetas brasileños. Es seguro que un rastreo detenido de sus colecciones arrojaría una cosecha mucho mayor que la que he podido ofrecer aquí.

También se han publicado en España los originales de algunos poemas brasileños. Recordamos *Cobra Norato e Outros Poemas* de Raul Bopp, edición dispuesta por Alfonso Pintó y publicada por la revista barcelonesa *Dau al Set* en 1954, así como otras obras de Cabral de Melo: *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (Barcelona, 1947), *O Cão sem Plumas* (Barcelona, 1950) y *Dois Paramentos* (Madrid, 1961). Este último libro ha sido incluido posteriormente en el titulado *Terceira Feira*.

En cuanto a las antologías de poesía brasileña publicadas en España, la primera de que tengo noticia es la realizada por Osvaldo Orico—que fue ministro del Brasil en Madrid varios años—con el título de *Poetas del Brasil* (Ediciones de Cuadernos de Literatura, Instituto Miguel de Cervantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1948). Contiene a modo de prólogo una «Breve Introducción al estudio de la Literatura

Brasileña», con especial referencia a los movimientos y tendencias poéticas. Desgraciadamente, tanto el prólogo como la selección no alcanzan a las nuevas generaciones de poetas, deteniéndose en los poetas nacidos hacia fines de siglo o comienzos del actual, cerrándose, por tanto, la Antología con los poetas de la generación del 22, como Jorge de Lima (nacido en 1898) y Raul Bopp (nacido en el mismo año). Se corresponden tales poetas con los de la generación española de 1927, de la que varios miembros—García Lorca, Aleixandre, Dámaso Alonso—nacen también en ese año de 1898.

Pero no deja de sorprender la ausencia de poetas tan importantes como Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, pertenecientes también a la generación de 1922, en la Antología preparada por Osvaldo Orico, a menos que dificultades de traducción lo hayan impedido. La selección hecha por Orico se inicia con Gonçalves Dias, el gran maestro del romanticismo brasileño, y termina con Abgar Renault (nacido en 1901). Junto a los textos originales se ofrece la versión castellana de los mismos. Y cada poeta va precedido de una noticia biográfica y crítica.

Aunque publicada sin fecha, debe ser aproximadamente de la misma época, o quizá anterior, la *Antología de poetas brasileños de ahora*, que publicó Alfonso Pintó, poeta él mismo, en las bellas ediciones de *El Libro Inconsútil* que animaba en Barcelona el poeta João Cabral de Melo. Es una preciosa edición que incluye versiones de cinco poetas brasileños: Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade y Murilo Mendes. Las versiones de Alfonso Pintó son muy poéticas y logradas, y como ejemplo pondríamos la del conmovedor poema de Cecília Meireles a nuestro Antonio Machado. Lástima que la belleza de la edición de este libro se estropee con numerosas erratas.

Pocos años más tarde, en 1950, Pilar Vázquez Cuesta, una de nuestros mejores conocedores de la literatura portuguesa y brasileña, publicó con la colaboración de Leonidas y Vicente Sobrino Porto, una antología titulada *Tres poetas del Brasil*: Bandeira, Drummond de Andrade y Augusto Frederico Schmidt. Apareció el librito en Madrid, sin pie editorial alguno, lo que sin duda debió perjudicar a su difusión. Ofrece esta antología la ventaja de seleccionar bastantes poemas de cada poeta—unos veinte—,

con lo cual el lector puede darse ya una idea bastante completa de la personalidad lírica de cada uno de ellos. También figura una noticia biográfica y crítica de los poetas incluidos y una fotografía de los mismos. Las traducciones son correctas y fieles.

Un año después de la antología de Pilar Vázquez Cuesta, en 1951, publicó la Colección Adonais un conjunto de poemas de Carlos Drummond de Andrade, en versiones castellanas, muy logradas por cierto, de Rafael Santos Torroella, poeta y crítico notable (Col. Adonais, LXXIII, Madrid 1951). La selección comprende unos veinte poemas de los libros más importantes de Drummond, desde *Alguma Poesia* hasta *Novos Poemas*. En alguna ocasión he señalado mi impresión, no sé si errónea, de que estas versiones castellanas de Drummond han influido en uno de los mejores poetas españoles de la nueva generación, José Angel Valente, concretamente en su primer libro, *A modo de esperanza*, también aparecido en la Colección Adonais.

Finalmente, en 1952 se publica la *Antología de la poesía brasileña* de Renato de Mendonça (Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952). El autor ha dividido su selección en dos partes, consagrando la primera a los poetas clásicos y parnasianos, desde Gonçalves Dias a Raul de Leoni. Incluye en esta parte a dieciséis poetas, entre ellos Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac y Alphonsus de Guimaraens. La parte segunda de la antología comprende los poetas modernos, desde Manuel Bandeira (nacido en 1886), hasta Lêdo Ivo. La generación de 1922 es la mejor representada, con Jorge de Lima, Raul Bopp, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt y Vinicius de Moraes. De la generación siguiente, figura João Cabral de Melo (nacido en 1920). Hay que elogiar la belleza de las versiones castellanas, debidas a Rafael Morales las de los poetas de la primera parte, y a Rafael Santos Torroella las de los poetas contemporáneos.

Con esto terminamos esta brevísima noticia de la bibliografía española de poesía brasileña. Es de desear que esa bibliografía pueda algún día ser realizada con criterio más exhaustivo y riguroso, y que el interés por la poesía brasileña vaya creciendo, al tiempo que se publiquen nuevas versiones de los mejores poetas del Brasil. Sabemos que entre los proyectos de la Colección Adonais figura el de publicar un nuevo volumen dedicado a un poeta brasileño, probablemente Cecília Meireles.

## SOBRE LOS GRABADOS POPULARES DEL NORDESTE DEL BRASIL

Por ANGEL CRESPO

### 1

Sílvio Romero, en carta dirigida al escritor Coelho Neto, le hacía la siguiente exhortación: «Si quieren ustedes poesía, pero poesía de verdad, entren en el pueblo, métanse por ahí, por esos rincones, pasen una noche en un rancho, al lado del fuego, entre guitarristas (1), oyendo trovas de desafío. Llamen al cantor campesino (2), uno de esos mestizos (3) desembarazados, de alpargatas de cuero, y pídanle una cantiga. Entonces, sí. La poesía está en el pueblo» (4). Y le contaba, poco después: «Cuando era niño, ni mayor encanto consistía... en oír a las viejecillas..., que cantaban jácaras peninsulares, narraban consejas o empavorecían al auditorio ingenuo con las historias sombrías, en las que aparecía el *juruparí* (5), o el *saci* (6) saltaba sobre un solo pie, iluminando la breña con sus miradas encendidas, cuando no era el *caapora* (7), señor del bosque (8), que rompía de las profundidades, con estruendo de ramas, montado en un *caitetú* (9) monstruoso, que hozaba en los zapotes, gruñendo y rechinando los colmillos. Y fábulas y leyendas, unas irradiando con la aparición de Rudá, el sol; otras, con melodías del canto de las *iarás* (10), o los cuentos que hacían reír a los niños con las astucias del *jabotí* (11), las mañas del mono y las necedades de la onza, siempre burlada por la viveza de los animales astutos» (12).

Puede que todos estos recuerdos empujasen a Sílvio Romero a ocuparse del rico folklore brasileño, pero sobre motivos tan personales, había uno, ambiental y muy de su tiempo, que debió de ser el que con más fuerza le condujese hacia tan abundante cantera de poesía: la curiosidad de escritores y eruditos por la vida y costumbres del pueblo brasileño, muy de moda durante la época de la novela realista y vigorizada y racionalizada, si no despertada, por la llamada escuela germanista de Recife, cuya cabeza fue el jurista y polígrafo mulato Tobias Barreto de Menezes, gran amigo de Romero e iniciador de una corriente de pensamiento que, en lucha contra la cultura de influencia francesa y contra la escolástica de una sociedad aburguesada y en franca decadencia, trató de introducir los principios de la cultura germánica entre los intelectuales de su tiempo. Había, en efecto, que abandonar unas formas culturales enajenadas, copia de las europeas, que, lejos de adaptarse al medio brasileño, trataban de suplantarlo sus exigencias naturales. De ahí que Barreto, a ejemplo de los estudiosos germanos, propugnase la investigación metódica de la cultura indígena.

Pero no vayamos a pensar que esta preocupación era nueva en los años en que Sílvio Romero emprendía sus trabajos folklóricos. Lo nuevo era el método, la investigación directa, el arrojito intelectual de aquellos hombres que, sin contar con una lingüística desarrollada, ni siquiera con los rudimentos de la ciencia estilística, se dedicaron a recoger con fidelidad, de boca del pueblo, los relatos, romances y canciones, procedentes unos de la Península Ibérica, llegados otros en las bodegas y cubiertas de los barcos negreros, y trataron de organizarlos, clasificándolos y siguiendo el curso de sus transformaciones sucesivas.

Si el método era, como decimos, nuevo, no lo era la preocupación. Desde la época colonial, el habitante del Brasil, el aborigen, venía despertando la curiosidad de poetas y prosistas, y este interés fue en aumento con el correr de los tiempos y ascendió hacia su apogeo a partir de la independencia del país. Ya durante el romanticismo, hubo dos corrientes literarias, la indianista y la sertanista, esta última orientada al estudio del blanco del interior, que plantearon con fuerza, en plena época romántica, el problema del conocimiento del hombre brasileño, de sus ideas y creencias, de su folklore y de su manera de vivir. Novelistas como José de Alencar (13) y poetas como Gonçalves Dias,

rehabilitaron al indio brasileño, influidos, sin duda, por la leyenda europea del buen salvaje y, aunque nos conste que ambos hicieron largos viajes por el país y estudiaron la vida y las costumbres de sus habitantes, no nos cabe duda, a la vista de los resultados literarios que obtuvieron, de que su visión fue más poética que científica; de que lo sentimental superó casi siempre, en ella, a lo experimental.

Es a los escritores postrománticos a los que cabe la gloria de haberse acercado con objetividad y espíritu verdaderamente comprensivo a los auténticos problemas sociales y populares del Brasil, sin que esta afirmación nos excuse de hacer justicia a la corriente de interés y simpatía suscitada por indianistas y sertanistas, y más tarde, y en un sentido más político y moderno, por los llamados condoreiros, entre los que destacó el poeta Castro Alves.

En general, los críticos postrománticos fueron muy sensibles a las realidades nacionales. Bástenos con citar, junto a Tobias Barreto y Sílvio Romero, a los no menos célebres Araripe Junior y José Veríssimo y al menos conocido Celso de Magalhães, iniciador de los estudios folklóricos brasileños.

Sería muy interesante—aunque excesivo para el objeto de este trabajo—seguir hasta nuestros días la línea de los estudios sobre tan interesante literatura oral. Baste con decir que, de entonces a acá, se producen dos hechos fundamentales. Uno de ellos es—después de la auténtica revolución que supuso la llamada Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922)—la incorporación del lenguaje popular a la literatura culta, labor en la que destacaron los poetas de la generación modernista (Mário de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, etc.). Otra, la edición, por el propio pueblo y para el pueblo, de su literatura, facilitada por la tardía difusión de la imprenta. Este último hecho es de una importancia fundamental, no sólo por cuanto ha fijado las más modernas versiones de buena parte del romancero popular brasileño y ha fomentado su crecimiento, no siempre en sentido positivo, sino también porque ha dado lugar a una escuela de grabadores a la que podemos considerar como una de las manifestaciones artísticas populares más puras e importantes del Brasil contemporáneo.



*Arriba:* «Nascimento vida e morte de Jesús Cristo», por Manuel Camilo dos Santos (Paraíba). *Abajo:* «O coronel Manganga e o seringueiro do Norte», por Cerilo (Ceará)





Arriba: «O Lobisomem da Paraíba», por Antônio Batista (Juazeiro-Ceará). Abajo: Grabado y autor no identificados (Campina Grande-Paraíba)





Arriba: «O boi de Minas», por Caetano Cosme  
la Silva (Pernambuco). Abajo: «Cantadores».  
Anónimo (Juazeiro-Ceará)





*Arriba: «O macaco revoltoso», Anônimo (Juazeiro-Ceará). Abajo: «A volta da asa branca e o exemplo de Serrinha», por Antônio Batista (Juazeiro-Ceará)*



El fenómeno cultural que estamos estudiando parece tener su origen en dos estados del Nordeste brasileño: Pernambuco y Ceará. Cuando menos, es en las ciudades de Juazeiro (Ceará) y Recife, capital de Pernambuco, donde radican los más caracterizados talleres gráficos que imprimen los romances y los grabados que los ilustran, confeccionando unos folletos de amplia difusión entre las capas sociales de más bajo nivel cultural. Pero esta difusión no queda circunscrita a los estados mencionados. No sólo los demás estados del Nordeste (Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas y Sergipe) conocen este género literario (14): los folletos, llamados *abecés* en Sergipe y en Bahía, adonde también han llegado, y romances, respondiendo a su denominación ibérica (15), desde San Francisco a Ceará, se encuentran en proceso de difusión en el resto del Brasil y ya han llegado a Río de Janeiro, llevados por los emigrantes que buscan trabajo en aquella capital.

El público de esta literatura oral, que sólo se fija en modestas ediciones, hechas en imprentas verdaderamente rudimentarias, para facilitar su recuerdo y difusión, suele estar compuesto por analfabetos, incapaces de comprender otras formas más refinadas del arte literario, pero incapaces, asimismo, de prescindir de toda literatura. De ahí su interés para comprender la psicología de quienes consumen semejante poesía.

Si al principio de este trabajo nos hemos referido a las formas tradicionales de la poesía brasileña, no todas ellas de origen indígena, no lo hemos hecho únicamente para poner de relieve su arraigo en el pueblo brasileño: hemos tenido también en cuenta que muchos de sus motivos y argumentos han pasado directamente de la tradición oral a los actuales romances o *abecés*.

Con sus variantes locales, no sólo dependientes del idioma (formas dialectales), sino reflejadas incluso en el argumento (efecto de la adaptación y la transmisión), temas como el del caballero Roldán, del ciclo carolingio, que ya fue objeto de las investigaciones de Sílvio Romero, se reflejan en títulos como *Roldão no Leão de Ouro* y *Roldão que raptou dentro de um leão de ouro a Princesa Angélica que se achaba encarcerada*. Pero, como es natural, los asuntos que podemos llamar locales,

como *O cavalo misterioso* y la *História do Boi Mandingueiro* (16), tienen, junto a los relatos de *cangaceiros* (17) y otros temas verdaderamente populares, una abundante representación en estas colecciones de folletos, entre los que no faltan comentarios de actualidad, ya sean de tipo político o de sucesos sangrientos o simplemente cómicos. En cierto modo, algunos de los romances más modernos vienen a suplir entre sus lectores a la prensa de sucesos.

Los mercaderes de esta literatura suelen ser los propietarios de tenderetes y quioscos, los buhoneros e incluso los limpiabotas. Pero su forma más eficaz de difusión es la recitación hecha por profesionales o la lectura que los aficionados más cultos ofrecen al corro de oyentes que suele formarse en los muelles, en los mercados o en las proximidades de las fábricas, a la hora de la salida o durante el descanso de los obreros.

### 3

Tanto los textos como los grabados que los ilustran, suelen ofrecer una calidad muy variable. Abundan el mal gusto y lo que entre nosotros se ha llamado con el despectivo nombre de *astracanada*, pero de entre la enorme masa de versos e ilustraciones, que en todo caso tendrán un interés estilístico en sentido estricto, pueden seleccionarse estupendos ejemplos de arte popular. Vamos, pues, a referirnos a algunos de los mejores romances, para enmarcar el arte de los grabadores en madera del Nordeste del Brasil.

Uno de los más célebres es el llamado del *Boi Mandingueiro*. Encontramos en él una de las descripciones hiperbólicas tan frecuentes en la literatura popular de todos los climas. Es la que pinta al caballo del vaquero (18):

Meu cavalo se sustenta  
em ferro velho fundido.  
Come enxofre em vez de milho,  
bebe chumbo derretido,  
quando se dana, então,  
dez latas de alcatrão  
com sede já tem bebido (19).

Este caballo, que nos recuerda al fabuloso animal que logró  
ensillar el héroe finés Lemminkäinen

(de su piel salía fuego,  
humo de su crin salía...) (20),

nos lleva sobre sus míticos lomos hacia el espíritu, también popular, del *Kalevala*, en el que la hipérbole, referida esta vez a las supuestas cualidades extraordinarias de una persona, acerca a dos literaturas tan diferentes, mostrando así, en el evidente parentesco de ambas descripciones, una constante del alma popular:

El yerno, don excelente,  
no puede entrar en la casa,  
sin que se quite la puerta,  
sin que se arranquen las jambas,  
sin que el dintel se levante,  
sin que el umbral se varíe,  
sin quitar unas paredes  
y cambiar los basamentos.  
Alto en más de una cabeza  
es, y ancho en más de una oreja (21).

Pero volvamos a nuestros romances, para encontrarnos, en el titulado *História do Pavão Misterioso*, con un curioso ejemplo de cómo este género de literatura, lejano a todo rigor científico, mezcla y baraja los datos históricos y topográficos, creando una confusión que puede llegar a ser verdaderamente poética y a recordarnos, como en este caso, formas literarias cultas que persiguen un humor basado en el absurdo:

Eu vou contar uma história  
de um Pavão misterioso  
que levantou vôo da Grécia  
com um rapaz corajoso,  
raptando uma condessa,  
filha de um conde orgulhoso.

Residia na Turquia  
um viuvo capitalista  
pai de dois filhos solteiros,  
o mais velho João Batista,  
então o filho mais novo  
se chamava Evangelista.  
O velho turco era dono  
duma fábrica de tecidos... (22).

Además de los temas fabulosos que estamos viendo y de los históricos, heredados de la tradición peninsular, a los que ya nos hemos referido, los romances nos muestran otros tomados de los argumentos de las películas que han logrado mayor éxito popular o de determinadas obras literarias cultas. Así, hay una adaptación de la novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, que empieza así:

Eis aquí, leitor amigo,  
o *Amor de Perdição*,  
romance que foi real  
cheio de lance e emoção,  
onde o amor foi imolado  
por orgulho e ambição (23).

Y no nos resistimos a copiar unos trechos del romance que trata de la *Peleja de Manel Riachão com o Diabo*:

Riachão estava cantando  
na cidade de Assú  
quando apareceu um negro  
da espécie de urubú.  
Tinha camisa de sola  
e as calças de couro cru.

Beijos grossos e virados  
como a sola de um chinelo.  
Um olho muito encarnado  
e outro muito amarelo (24).

Riachão, que al principio no quería hacerlo, al discutir con el extraño personaje, descubre que se trata del mismísimo Demo-nio y le conjura invocando nombres de santos. Entonces,

O negro, soltando um grito,  
alí desapareceu,  
de uma catinga de enxofre  
a casa toda se encheu.  
Os cães uivaram na rua,  
o chão da casa tremeu (25).

Pero los temas son tantos cuantos puedan interesar a la imaginación popular: historias de amor, dramas folletinescos, anécdotas de palurdos que visitan la gran ciudad, sátiras políticas y

sociales, crímenes, robos y raptos, desafíos, peleas (*Peleja do cego Aderaldo con Zé Pretinho do Tucum*) y valentones. De estos últimos ha dicho João Cabral de Melo Neto: «Hay otro punto de contacto entre la vida de estos valentones y las novelas picarescas españolas: la vida aventurera que los lleva de un lugar a otro. Las aventuras que corren. Los golpes que utilizan, entre los que se dan el simple asesinato o las formas más inteligentes y audaces del robo. Las oscilaciones de la suerte, pues pasan con frecuencia de momentos de gran prosperidad a momentos en los que necesitan mendigar, etc. Y sobre todo, cierta conciencia moral, que les hace comprender el camino equivocado que están viviendo» (26).

Aunque los autores de estos romances suelen ser anónimos, también hay poetas populares que han industrializado, en cierto modo, su profesión. Los más célebres son João Martins de Athayde, de Recife, y José Bernardo da Silva, de Juazeiro (Ceará). Este profesionalismo, lejos de mejorar la calidad de los romances, contribuye a su pérdida de espontaneidad y verdadero sentido folklórico y los sitúa en una zona intermedia entre la literatura auténticamente popular y la culta. Ya se sabe cuán fatales son para el arte estos términos medios. Es, pues, semejante profesionalismo el mayor peligro que se dibuja en el horizonte de este original género literario.

#### 4

Hemos hablado en términos generales de la región creadora y difusora de los romances o *abecés* y de sus ediciones, bella y primitivamente ilustradas. No estará de más que completemos con unos sencillos trazos el perfil de la geografía física y humana del Nordeste brasileño. Siguiendo de Norte a Sur la línea de la costa, esta región natural, la más oriental del Continente Americano—Recife es el gran puerto sudamericano más próximo a Europa—, está compuesta por los siguientes estados: Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas y Sergipe (27). Las tierras costeras suelen ser abundantes, lo son en las inmediaciones de Pernambuco, en zonas pantanosas y en ellas se cultivan el cocotero y la caña de azúcar. Pero muchos habitantes de la costa suelen dedicarse a la pesca, bien al servicio

de patronos o independientemente, sirviéndose de las *jangadas*, balsas formadas por cinco troncos y accionadas a vela. El *jangadeiro* es un tipo hábil y decidido que ha merecido bellas páginas descriptivas de algunos de los mejores escritores brasileños. También viven de la pesca, pero en aguas dulces, corrientes o estancadas, los pescadores de *tarraza* y los cultivadores de viveros. A estos tipos habrá que añadir el de los *tiradores* de cocos que, ayudándose con la *peia* o a cuerpo limpio, trepan a lo alto de los cocoteros para preparar y cortar sus frutos.

Más al interior se encuentran los *agrestes* o bosques de árboles y arbustos poco exigentes de humedad. Si estas formaciones vegetales presentan cierto aspecto bucólico, no puede decirse lo mismo de la *caatinga* o bosque espinoso de los terrenos secos, llamada *silva horrída* o, más poéticamente y por los indios aborígenes, *bosque blanco*. Viven en la *caatinga* el pájaro llamado *juriti*, el *quem-quem* y la temible serpiente cascabel. En este bosque, los vaqueros nordestinos, casi enteramente cubiertos de cuero para protegerse de las espinas, son el tipo humano más característico.

Vaqueros, *tiradores*, *jangadeiros*, negros, mulatos y mestizos, obreros de las fábricas y de la construcción, cortadores de caña y *cambiteiros* (28) son el público habitual de los romances o *abecés*. Y los *retirantes*.

El *retirante* es el tipo más patético de esta amplia zona brasileña, azotada por continuas sequías, entre las que se han hecho célebres las de los años 1877, 1899, 1915 y 1957. Cuando los alimentos y el trabajo llegan a faltar, los campesinos del interior, siguiendo los cursos de los ríos secos o casi secos durante el estiaje, como el Capibaribe y el Beberibe, o de escaso caudal, como el Parnaíba y el San Francisco, van aproximándose a la costa, en busca de un trabajo que les permita subsistir. Son los *retirantes*, el problema social más grave del Nordeste brasileño... Buen asunto para romances. Buen público para esta poesía espontánea y popular (29).

Hace poco, tuvimos ocasión de conocer una importante colección de pruebas de grabados populares del Nordeste brasileño (30). Dichas pruebas habían sido expuestas con anterioridad

en la Biblioteca Nacional de París, en el Kunstmuseum de Basilea, en Oporto y en Lisboa. El primer coleccionista importante de las planchas o matrices de estos grabados, ejecutados por artistas generalmente iletrados, que desconocen hasta los rudimentos de la xilografía y se valen incluso de maderas de embalar, fue el pintor y artista tipógrafo pernambucano Aloisio Magalhães, que recogió bastantes matrices en Pernambuco. Su labor fue continuada por el crítico de arte Lívio Xavier Junior, director del Museo de Arte de la Universidad de Ceará, centro del que proceden las pruebas que en la actualidad siguen su viaje por Europa.

La muestra motivó en su día nuestro comentario (31) pero, dada la importancina de tal exhibición, nos propusimos redactar un trabajo, que ahora intentamos, en el que se dibujase el marco cultural y geográfico de estos grabados. En el mencionado comentario, tratábamos de sintetizar así las características de las obras expuestas: «Gráficamente, las xilografías del Nordeste demuestran un extraordinario poder de síntesis—genial en ocasiones—y una limpieza de ejecución que asombra cuando se sabe que sus autores son autodidactas y se valen de instrumentos y materiales de los más primitivos.»

«La exposición viene a demostrarnos que cuando una comunidad no ha sido desnaturalizada por procesos evolutivos impuestos en contra de su íntima naturaleza, es a sus estratos populares a los que hay que acudir para encontrar las más puras fuentes de la creación artística, incluso de la capacidad para crear arte. Las posibilidades creadoras del pueblo, su realismo, que no excluye el buen gusto ni la fantasía, son bien patentes en esta singular exposición» (32).

La técnica de estas xilografías es de las más simples que puedan imaginarse. Los artistas se valen con la misma maestría instintiva del trazo y de la mancha bien silueteada, que suelen combinar con acierto y equilibrio. Aunque a primera vista podríamos clasificar estos grabados en imaginativos y descriptivos, en atención a sus temas, es preciso que tengamos mucho cuidado para no caer en tamaña confusión. El grabador no es en ningún caso un inventor. Su papel queda reducido al de ilustrador en el sentido más estricto de la palabra, es decir, a ser un mero intérprete gráfico de las creaciones poéticas que han de ser impresas. Por lo tanto, si el grabador es realista cuando traza la

silueta de un animal, una escena de desafío o un paisaje callejero, no dejará de serlo cuando representa al hombre lobo de Paraíba o a la muchacha que se volvió culebra, puesto que se limita a representar algo que le ha sido propuesto por la realidad del romance, obligada por la tradición, sin poner, salvo el gusto, nada de su cosecha. El lector de romances, que no entiende de sutilezas ni libertades interpretativas, no le permitiría el menor desliz. Es decir, sería capaz de contar los dientes del lobizón y medir el tamaño de su monstruosa cabeza de la misma manera que se fijaría en la clase de cananas usadas por el *cangaceiro* de otro relato.

De ahí el auténtico e ingenuo encanto de estos grabados que tantos datos aportan sobre el alma popular de los nordestinos. En general, son equilibrados de composición y carecen de fondo en sentido plástico, de manera que las figuras quedan nítidamente recortadas, exentas de todo misterio y de cualquier complicación espacial. El grabado quiere ser signo, casi letra de alfabeto, si no fuese porque siempre se refiere a tipos o situaciones particulares y bien definidos, antes que creación con vida independiente, si bien su propia fuerza expresiva los convierte a menudo en tal. Es, pues, perfectamente ortodoxo, desde el punto de vista ilustrativo, puesto que se integra en el texto sin perjuicio, en muchas ocasiones, de su valor como obra independiente.

También entre los grabadores, y paralelamente a lo que ocurre con la poesía, va apareciendo cierto tipo de profesionalismo. Ya no son anónimos la totalidad de los ilustradores de los romances nordestinos (33). El riesgo de adulteración, la adulteración consumada, se producen también en este campo. Pero una y otra, poesía y grabado, deben tener un valor permanente, por lo menos los más ejemplares de entre los que hasta ahora disponemos: el de mostrar el nacimiento y la evolución de un arte eminentemente popular y digno de incorporarse, a través de autores de sólida preparación artística, a las tendencias que tratan en la actualidad de lograr un gran arte de mayorías mediante la síntesis de las corrientes popular y culta, que no son, en el fondo, sino dos aspectos de una misma realidad, de una verdadera identidad de aspiraciones.

## NOTAS

- (1) *Violeiros*.
- (2) *Sertanejo*.
- (3) *Caboclos*.
- (4) HUMBERTO DE CAMPOS, *Antologia da Academia Brasileira de Letras*, páginas 170 y sigs., Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1935. Citado por Luis da Câmara Cascudo en el estudio que precede a la obra de Sílvio Romero, *Cantos Populares do Brasil*, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1954, págs. 17 y sigs.
- (5) El demonio de los indios del Brasil.
- (6) Duende en figura de negrito cojo.
- (7) O *caipora*, de *caa*, bosque, y *pora*, habitante o morador, en lengua india. Especie de diablo disfrazado de hombre.
- (8) *Mata*.
- (9) O *catetú*. Animal monstruoso de la mitología india.
- (10) Mujeres mitológicas, especie de sirenas de las aguas dulces.
- (11) Especie de galápago o tortuga terrestre.
- (12) Loc. cit., págs. 18 y 19.
- (13) Alencar llegó a recoger las poesías relativas a la gesta del ganado.
- (14) Al hablar de la región Nordeste, lo hacemos en un sentido no sólo geográfico, sino también influido por el tema que estamos tratando. Administrativamente, la región Nordeste está formada por los siguientes estados y territorios: Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas y Fernando de Noronha.
- (15) En portugués, la palabra *romance* se emplea para designar la novela. Así, las formas de los relatos en prosa son: *conto* (cuento), *novela* (novela corta) y *romance* (novela). La palabra *rimance* se emplea, para evitar confusiones, al designar la forma poética que nosotros llamamos romance. De ahí que señalemos cómo el pueblo, sin aceptar la palabra culta *rimance*, continúa usando el término ibérico original.
- (16) *Historia del Buey Brujo*.
- (17) Bandoleros, salteadores de caminos, considerados en muchos casos como *bandidos generosos*.

(18) Los textos de los romances o *abecés* que citamos nos han sido amablemente facilitados por el poeta João Cabral de Melo Neto.

(19) Mi caballo se sostiene / en hierro viejo fundido. / Come azufre en vez de maíz, / bebe plomo derretido, / cuando se irrita, entonces, / diez latas de alquitrán / con sed ya se ha bebido.

(20) *Kalevala*. Traducción y prólogo de María Dolores Arroyo, *El Mensaje*, José Janés, editor, Barcelona, 1953, canto XIV, pág. 175.

(21) Op. cit. Canto XXI, págs. 289 y 290.

(22) Voy a contar una historia / de un Pavo Real misterioso / que alzó vuelo de Grecia / con un muchacho valiente, / raptando a una condesa, / hija de un conde orgulloso. // Residía en Turquía / un viudo capitalista / padre de dos hijos solteros, / el más viejo, Juan Bautista, / entonces, el hijo más joven / se llamaba Evangelista. / El viejo turco era dueño / de una fábrica de tejidos...

(23) He aquí, lector amigo, / el *Amor de Perdición*, / novela que fue real, / llena de interés y emoción, / donde el amor fue inmolado / por orgullo y ambición.

(24) Riachão estaba cantando / en la ciudad del Assú / cuando se presentó un negro / del tipo del *urubú* (*especie de buitre*). / Llevaba camisa de suela / y pantalones de cuero crudo. // Labios gruesos y vueltos / como la suela de una chinela, / Un ojo muy encarnado / y otro muy amarillo.

(25) El negro, soltando un grito, / de allí desapareció, / de un olor malo de azufre / toda la casa se llenó. / Los perros ladraron en la calle, / el suelo de la casa tembló.

(26) De un texto leído en Radio Club do Brasil, en el programa *Falamos Críticos* del 26 de mayo de 1953.

(27) Véase la nota 14.

(28) Trabajadores que conducen la caña desde la plantación al molino, a lomos de borriquillos y acémilas.

(29) Para todo lo referente a esta parte de nuestro trabajo, y para su ampliación, pueden verse las siguientes obras de fácil consulta: *Types et Aspects du Brésil*, Extraits de la *Revista Brasileira de Geografia*, traduite en français par Annette et Francis Ruellan, I. B. G. E., Conselho Nacional de Geografia, Rio de Janeiro, 1957, págs. 59 a 175, y *Brasil -alguns apontamentos*, edição e propriedade do Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Lisboa, s/d.

(30) Se celebró sucesivamente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en Barcelona y en Sevilla. Constaba de 72 pruebas en pequeño formato, para folletos en octavo. Véase el catálogo *Grabados Populares del Nordeste Brasileño, de la Colección del Museo de Arte de la Universidad de Ceará -Brasil*, presentados por el Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil en Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 1962. Va precedido de una presentación escrita por João Cabral de Melo Neto.

(31) *Grabados Populares del Nordeste del Brasil*, por ANGEL CRESPO, in *Artes*, núm. 18, pág. 21, Madrid, 23 de abril de 1962.

(32) Art. cit.

(33) En la exposición mencionada, además de veintinueve grabados anónimos o no identificados, había dos de Antônio Batista da Silva, uno de Antônio Lucena, cuatro de Alvaro Barbosa, dos de Caetano Cosme da Silva, siete de Cerilo (Severino Gonçalves de Oliveira), quince de Damasio Paulo, uno de João Pereira da Silva, uno de José Caboclo da Silva, seis de Manoel Apolinario, uno de Manoel Camilo dos Santos, uno de Manoel Serafim, uno de Palito (Severino Marques de Souza) y otro de Walderedo. De los citados en el texto, el titulado *El hombre lobo de Paraíba* es original de Antônio Batista da Silva, y *La muchacha que se volvió culebra*, de Cerilo. (Véase el catálogo citado en la nota 30.)

## CARTA SOBRE LA USURA

Por AFFONSO AVILA

*«De aquí viene el mandarles  
Dios que no lograsen  
usuras los unos de los otros».*  
Tomás Antônio Gonzaga,  
«Carta sobre la usura».

### EL USURERO

La usura engendra  
de su huevo  
*(hombre astucia  
piel astucia  
oso astucia  
hambre astucia  
uso astucia)*

La usura hace crecer  
de sus embriones  
*(en el hombre calvicie  
en la piel calvicie  
en el oso calvicie  
en el hambre calvicie  
en el uso calvicie)*

La usura viste  
con su tejido  
*(de hombre y ornato  
de piel y ornato  
de oso y ornato  
de hambre y ornato  
de uso y ornato)*

La usura come  
de su fruto  
*(donde el hombre usurpa  
donde la piel usurpa  
donde el oso usurpa  
donde el hambre usurpa  
donde el uso usurpa)*

La usura se mueve  
con sus pies  
*(con su hombre  
con su piel  
con su oso  
con su hambre  
con su uso)*

Usura  
hombre astucia  
en la piel calvicie  
de oso y ornato  
donde el hambre usurpa  
con su uso  
usura

## LAS ARCAS

El oro monta  
sus jumentos de oro:  
el secuestro en las patas  
el secuestro en el dorso  
el secuestro en la cola  
con su estiércol de oro

El oro funda  
sus refugios de oro:  
la fiducia en el riesgo  
la fiducia en el forro  
la fiducia en el piso  
con sus trampas de oro

**El oro ceba**

sus crías de oro:  
la ganancia en el heno  
la ganancia en la artesa  
la ganancia en la teta  
con sus ubres de oro

**El oro implanta**

su industria de oro:  
artificio en la obra  
artificio en el torno  
artificio en la máquina  
con sus piezas de oro

**El oro vela**

sus trojes de oro:  
el recibo en el porte  
el recibo en el bolso  
el recibo en el cofre  
con sus lacres de oro

**El oro adiestra**

sus serviciales de oro:  
la pericia en el cálculo  
la pericia en el logro  
la pericia en los agios  
con sus cifras de oro

**El oro habla**

su lenguaje de oro:  
el código en la frase  
el código en el ruido  
el código en el fraude  
con sus letras de oro

**El oro lanza**

sus cartas de oro:  
el ludibrio en el naípe  
el ludibrio en el juego  
el ludibrio en la baza  
con sus rateos de oro

## ELABORACION DEL HAMBRE

La boca y sus silencios

*(de hambre)*

donde la piedra y su inercia  
la inercia y su herrumbre  
la herrumbre y sus yedras  
las yedras y su piedra

La boca y sus silencios

*(de hambre)*

donde el vacío y su mengua  
la mengua y su grano  
el grano y su oruga  
la oruga y su vacío

La boca y sus silencios

*(de hambre)*

donde el ayuno y su asedio  
el asedio y su lengua  
la lengua y su memoria  
la memoria y su ayuno

La boca y sus silencios

*(de hambre)*

donde las moscas y su dispensa  
la dispensa y sus armarios  
los armarios y su sobrado  
el sobrado y sus moscas

La boca y sus silencios

*(de hambre)*

donde la lujuria y su mesa  
la mesa y sus platos  
los platos y su ostra  
la ostra y su lujuria

La boca y sus silencios

*(de hambre)*

donde la gula y su reverso  
el reverso y su metal

el metal y su tenedor  
el tenedor y su gula

La boca y sus silencios  
*(de hambre)*  
donde el soborno y su precio  
el precio y su ajuste  
el ajuste y sus comparsas  
los comparsas y su soborno

La boca y sus silencios  
*(de hambre)*  
donde la usura y su rastro  
el rastro y sus patas  
las patas y su oso  
el oso y su usura

### CORONACION DEL OSO

El oso se corona  
con su lisonja  
*(los áulicos escriben sus periódicos)*

El oso se corona  
con su ungüento  
*(los áulicos predicán su falacia)*

El oso se corona  
con su incienso  
*(los áulicos entonan sus coros)*

El oso se corona  
con su veneno  
*(los áulicos conspiran sus sufragios)*

El oso se corona  
con sus esponjas  
*(los áulicos deciden su sanción)*

El oso se corona  
con su ombligo  
*(los áulicos se cambian de chaqueta)*

El oso se corona  
con su jiba  
*(los áulicos aprestan sus mujeres)*

El oso se corona  
con su calva  
*(los áulicos guarnecen su palacio)*

El oso se corona  
con su oro  
*(los áulicos le sirven su banquete)*

El oso se corona  
con su usura  
*(los áulicos recogen sus limosnas)*

(Traducción de Angel Crespo.)

## TRES POEMAS

Por WILSON ROCHA

### LOS ENIGMAS

A Murilo Mendes

*Entre soledades y objetos,  
ropas y caricias,  
gotean lentos,  
fluyen sordos  
los enigmas.  
Atraviesan  
la espesura amarga  
de la noche.  
Penetran el cierre  
frio  
de las piedras.  
Caen  
en el seno de la tierra,  
en el seno hondo  
y transformador  
de la tierra.*

### CANCION DE LA NIÑA AHOGADA

*En la sombra difusa  
En la arena mojada  
Alga o amapola  
En la playa encontrada.*

*En la marina quietud  
En el silencio de la sirena  
Yace en la playa  
Perdida en la arena.*

*En la turbia transparencia  
De alga amoratada  
Solita, solita,  
En la playa olvidada.*

## DE PROFUNDIS

*Donde la arcilla  
resistió a la forma,  
más allá de los abismos,  
extinguidos los velos,  
modulando  
el origen de las fuentes,  
los amantes muertos  
rígidos de silencio  
yacen  
bajo el sueño de las raíces.*

Traducciones de Ofelia Cubillán (Venezuela).

## ESBOZO DE LA ARQUITECTURA BRASILEÑA

Por GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO

En 1942, mientras los ejércitos fascistas, arrollando las fronteras, trituraban el solar europeo, un suceso de excepcional importancia para el mundo civilizado venía a acaecer en el Brasil. Se trataba de un grupo de ciudadanos norteamericanos recién llegados a Río de Janeiro. El horno no estaba para bollos y el que menos pensaba que los yanquis trataban de reclutar fuerza expedicionaria brasileña para atajar en Europa los desmanes de las potencias del Eje. Otros llegaban incluso a aventurar la posibilidad de que fuera un primer tanteo para la conquista material del Brasil por los Estados Unidos. Pero nada de esto era, por fortuna. El grupo foráneo recorría entusiasmado las calles del Distrito Federal, tomaba fotografías y notas, y así prosiguió la tarea durante meses, al cabo de los cuales se supo la verdadera finalidad de la visita: preparar una exposición sobre arquitectura brasileña. Esta exposición dio la vuelta a todo el Brasil, pasó incluso el océano, y fue tal su repercusión que los organizadores —arquitectos del Museo de Arte Moderno de Nueva York— decidieron imprimir un libro en dos idiomas, «Brazil Builds», punto de partida para la consagración de una arquitectura que ha influido poderosamente en todos los países, revolucionando el arte de construir. A partir de entonces se inicia ese decenio de hegemonía arquitectónica brasileña, y aún hoy es el día en que toda clase de revistas y publicaciones especializadas extranjeras no han cesado de dedicar trabajos y números extraordinarios a la arquitectura de un país que se ha convertido, por méritos propios, en una de las mecas de las nuevas corrientes imperantes.

## PUNTO DE PARTIDA

¿Qué había ocurrido para que esto fuera posible? Lejana quedaba ya la arquitectura colonial—vigente hasta el siglo XVIII—, de pobres formas en cuanto a la habitación se refiere; construcciones a base de tapia (barro sobre una liviana estructura de madera), que más bien indicaban apresuramiento, modo un tanto elemental de salir al paso de las exigencias sociales hasta entonces. Los programas constructivos religiosos y administrativos merecían, por el contrario, atención preferente. Se distinguía entre construcción durable—la que había de servir a muchas generaciones: iglesias, conventos, casas municipales, etcétera—y construcción provisional, llamada sólo a satisfacer las necesidades más urgentes de las modestas familias, de los aventureros de dudoso asiento, de toda esa masa más bien humilde o provisional que constituye la población de un país inédito, que mira sólo hacia el porvenir. La madera se desprecia, no obstante la fabulosa riqueza forestal existente, y es la piedra la que, siendo los portugueses excelentes maestros de cantería, se proyecta al futuro, con idea de perennidad. Es importante, considerar, de todos modos, que, al igual que en el arte popular—y la arquitectura colonial lo contiene en ciertas dosis, no pocas veces—, en la construcción de viviendas se tienen en cuenta las condiciones mesológicas de la más pura autenticidad, conjugando factores de tan vital importancia como la geografía y el clima, la técnica y los recursos del suelo. El encanto indudable de ciertas construcciones no hubiera sido posible sin el aporte tradicional y técnico de los portugueses. Pero la aportación autóctona desempeña un importante papel cuando a las formas importadas se les insufla un particular modo de sentir, ofreciendo una versión más libre, más realista y de mayor sentido plástico. Es un fenómeno tan espontáneo como natural, y los españoles tenemos buena prueba de ello en nuestros pueblos del Sur, de Levante o de la Mancha, donde otrora dominaran los árabes.

Lo que después ocurre—salvando este hábito inevitable de la tierra—es más bien anodino, mimético, falso y desangelado, común a todo crecimiento en desorden. Los grandes acontecimientos precisan un período previo de revulsión. En el Brasil el revulsivo había de ser el famoso «crack» norteamericano de 1929. Wall Street se tambalea y en el país carioca la conmoción

económica es tan fuerte que provoca la «revolução de Outubro» de 1930 y el advenimiento de Getulio Vargas como presidente casi perpetuo. He ahí una fecha que es hito en la arquitectura del mundo. Fecha y circunstancia no son, a pesar de todo, nada sin la providencial entrada en liza del eminente arqueólogo Lúcio Costa, que es nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes y que, con un grupo de inquietos arquitectos, se consagra al estudio de Walter Gropius y su «Bauhaus»; de Mies van der Rohe y, sobre todo, de la obra y doctrina de Le Corbusier, verdadero mentor de la nueva arquitectura brasileña. Lo que el maestro no pudo, lo pudieron sus discípulos. El arraigado academicismo se tambalea, y al pueblo brasileño le corresponde el honor de haber comprendido y aceptado la singular misión de Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Ernani Mendez de Vasconcellos, hermanos Roberto (Marcelo, Maurício y Milton, los tres «emes», como allí les dicen), Paulo Antunes Ribeiro, Abelardo de Souza, Alcides Rocha Miranda, Aldari Toledo, Gilberto Lyra de Lemos, Alvaro Vital Brasil, Ferreira, Saldanha, Saturnino de Brito, Francisco Bolonha, Rino Levi, Sérgio Bernardes, Henrique Mindlin, Olavo Redig de Campos y otros no menos importantes y talentosos.

#### COMPLACENCIA FORMAL

Los años 1931 a 1935 puede decirse que son decisivos para la lucha. Poco tiempo después aparece el edificio del Ministerio de Educación y Sanidad, que en seguida adquiere mundial renombre y que, con sus azulejos de Cândido Portinari y esculturas de Lipschitz, Zamoiski y Bruno Giorgi, ofrece un soberbio contraste con la mediocridad de los edificios que le circundan, contruidos por los mismos años, con idénticos materiales, y revela claramente con calidad de símbolo representativo las características de la triunfante tendencia. También el Pabellón del Brasil en la Feria Mundial de Nueva York pasa a ser objeto de incondicional admiración por parte de los entendidos.

En un principio, las realizaciones de los jóvenes arquitectos de entonces se entregan a la caprichosa explotación de sus ideas, aprovechando los cuantiosos medios que a su alcance pone el

presidente Vargas, que tiene sus miras puestas en la monumentalidad deslumbradora. Del referido Ministerio de Educación y Sanidad hasta el «Yachting-club» o la famosa iglesia de Pampulha, en Belo Horizonte (y citamos sólo tres colosales realizaciones de Niemeyer, que pronto destacó del grupo inicial, para convertirse en uno de los genios universales), poco o nada aparece de la preocupación social que ha matizado, con el transcurso del tiempo, a la arquitectura del Brasil. Poco o nada que no fuera ostentación, comodidad y lujo, lo mismo que cuando las grandes obras de la etapa colonial se distanciaban tanto de las provisionales construcciones de tapia, destinadas a la habitación. Una meritísima excepción, sin embargo: la ofrecida por el arquitecto Affonso Eduardo Reidy, que, atento a las exigencias graves y urgentísimas de quienes, constituyendo legión, viven en humildísimos bajareques, se lanzó a realizaciones como el bellísimo conjunto de viviendas «Prefeito Mendez de Moraes», en Pedregulho, para suplir con alegres y utilísimos trazos (con mosaicos de Portinari, Burle Marx y Medeiros, incluso) las chozas y barracas de una sola pieza, donde convivían una o más familias. Esta actitud de Reidy—aun estando latente en otros arquitectos de su generación—había de tener gran repercusión en lo sucesivo, a medida que el vertiginoso crecimiento de la población iba poniendo de manifiesto, cada vez más y más, la gravedad del problema de los alojamientos.

## UNA EDAD DE ORO

Considerar esta extraña y repentina floración de talentos arquitectónicos, capaces de asimilar e interpretar nacionalmente las más atrevidas y depuradas corrientes mundiales, exige tener en cuenta lo que, al propio tiempo, acontece en otras lides de la creación, porque el momento estelar del arte brasileño no se concreta, en efecto, sólo a la arquitectura, sino que se produce con igual intensidad en otras plásticas y en las letras. La famosa Semana de Arte Moderno celebrada en São Paulo en 1922 influyó decisivamente en la pintura y la escultura, dejando el campo abonado para otras eclosiones aún más sensacionales, como esta de la arquitectura. El clima latente mina poco a poco el perezo y tradicional academicismo, hace perder absurdos respetos, y

un nuevo espíritu brota, lleno de vitalidad, ansioso de formas nuevas, tanto para incorporar el Brasil a la marcha del mundo moderno como para reasumir esas formas en la entraña popular, en cuanto constituye el venero cultural de la raza desde sus primeros estadios.

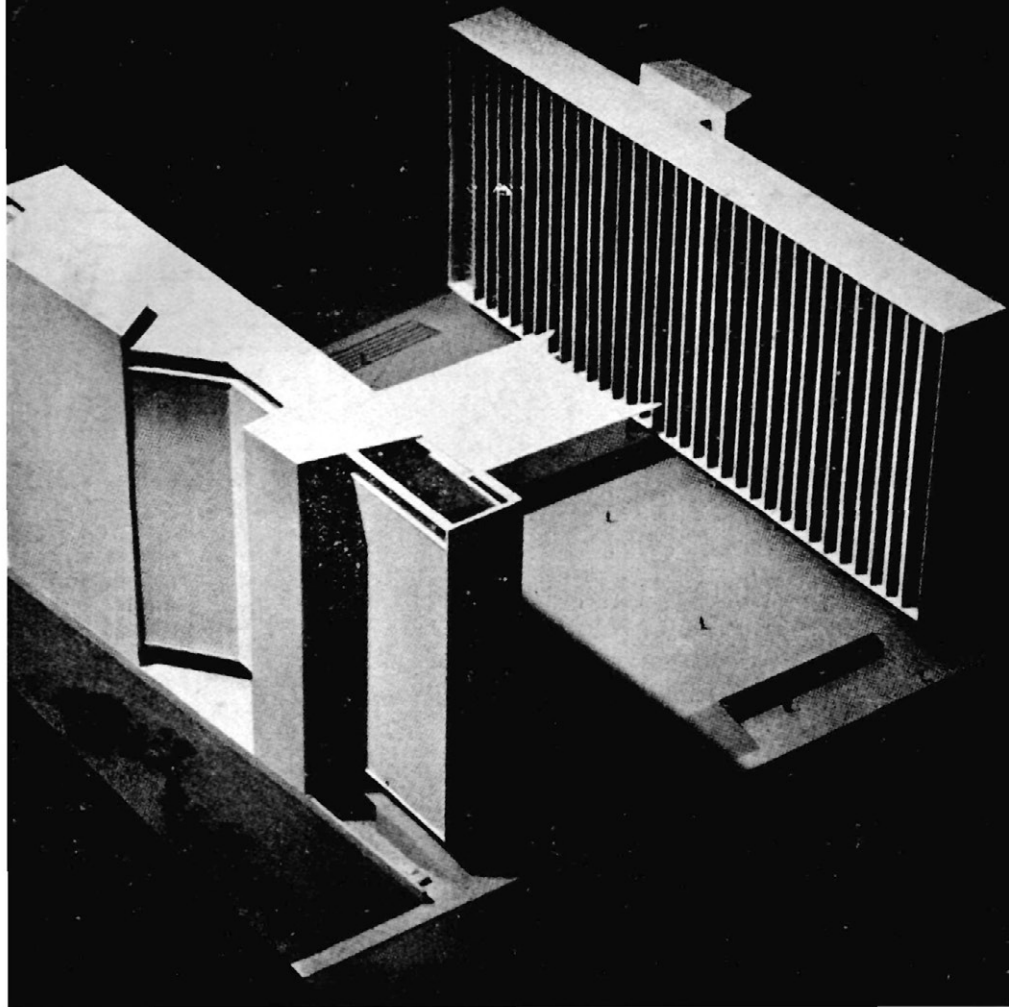
Así se produce el impulso generacional de los años 30, que permite la sazón más o menos mediata de pintores como Cândido Portinari, Lazar Segall, Anita Malfatti, Társila de Amaral, Emiliano de Cavalcanti, Marcelo Grassman, Aloisio Magalhães, Djanira, etc., y del grupo de arquitectos de la primera hora, que llamaron con aldabón de oro a las puertas de los asombrados norteamericanos y de los no menos sorprendidos círculos europeos (\*). En raras ocasiones un país ha podido ofrecer tal conjunto de universales valores coincidentes. El destino del Brasil y su papel en el mundo viene representado por esta edad de oro, indudablemente precursora de futuros concretos más alentadores, pues sin el concurso de estos fanales propios, nada verdaderamente firme, estable y trascendental puede alcanzar un país, por dilatada que sea su riqueza natural y deslumbrantes los adelantos materiales que consiga.

#### ARQUITECTURA DE IDA Y VUELTA

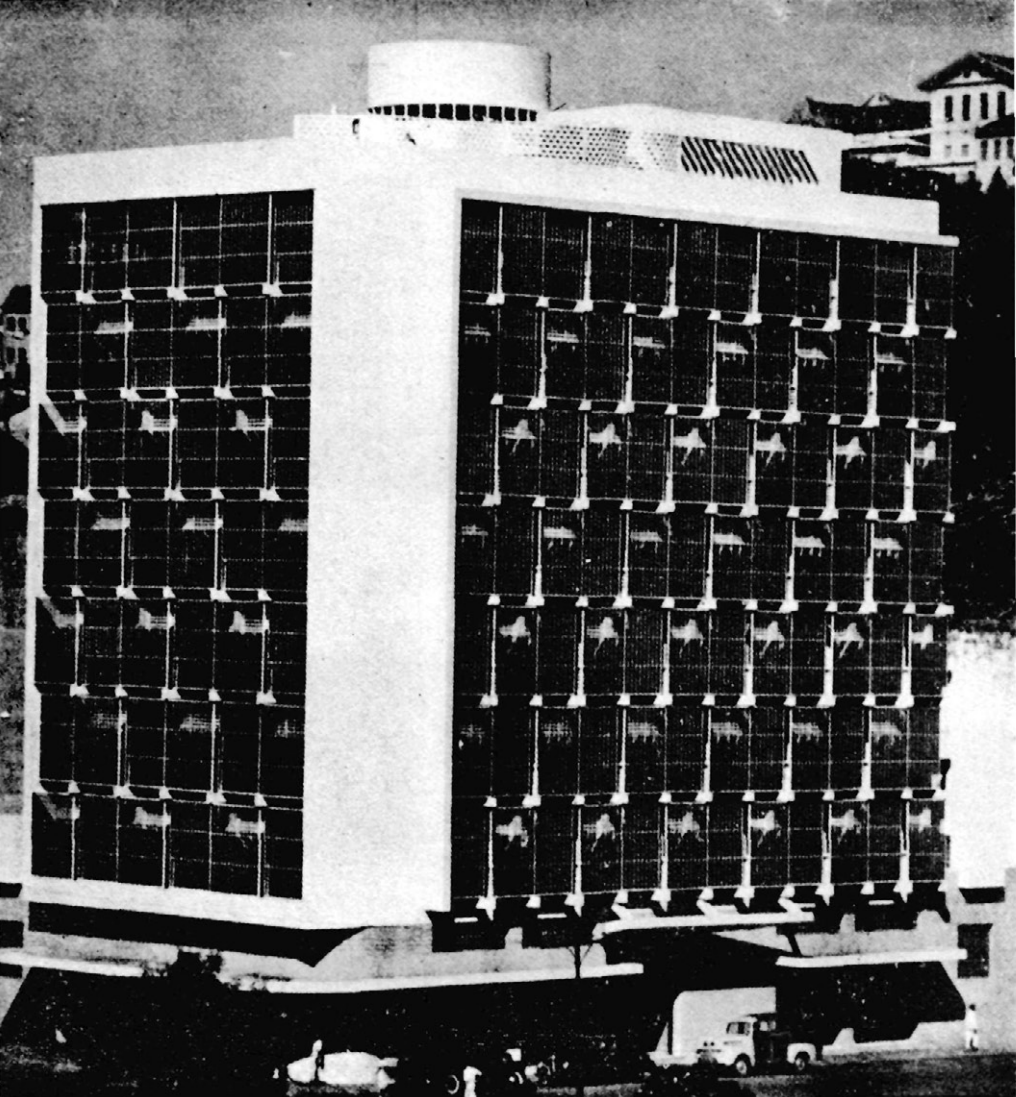
Ya tenemos, pues, esbozados—otra cosa no pretendemos—prolegómenos y razones de esta apoteósica irrupción del Brasil en la arquitectura mundial de nuestros días. Si los maestros europeos son la fuente propicia, sobresale especialmente la figura de Le Corbusier, cuyos discípulos brasileños tienen la fortuna de poseer la tierra de promisión, el campo ideal—por su pureza, flexibilidad y exuberancia—para toda clase de libres experimentaciones redentoras. Pocos países con menos prejuicios, con menos impurezas, con menos *chauvinismos* aletargadores. No bastarían,

---

(\*) Del mismo modo se reproduce la aparición o la entrada en sazón de novelistas como Guimarães Rosa, Jorge Amado, José Lins do Rego, Clarise Linspector, Adonias Filho, Erico Veríssimo, José Geraldo Vieira, Otavio de Faria, Antonio Collado, Dantas Mota..., y poetas como Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Raúl Bopp, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes y João Cabral de Melo Neto, que elevan el Brasil a potencia literaria de primer orden.

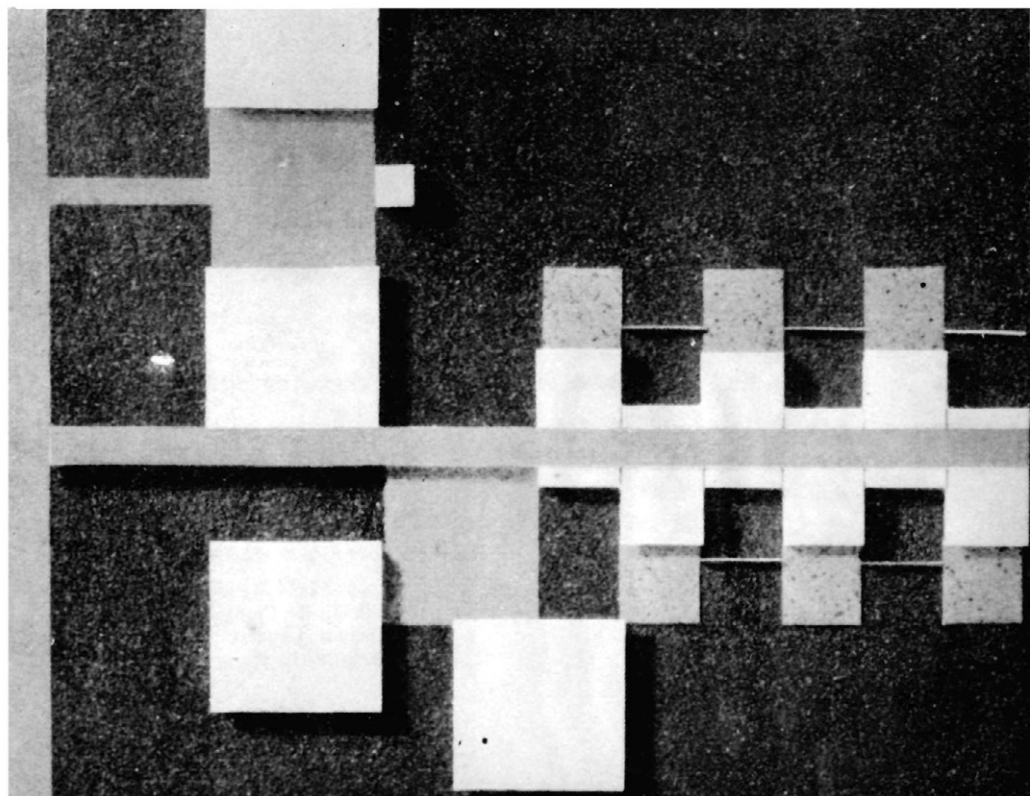


Fundación Getúlio Vargas (Maqueta)  
Plaza de Botafogo (Rio de Janeiro)  
Arquitecto Oscar Niemeyer



Edifício «Caramurú».  
Salvador  
Arquiteto Paulo Antunes-Ribeiro

Universidad de Paraná  
Facultad de Derecho (Maqueta)  
Arquitectos Sérgio Bernardes  
y Marcos de Vasconcellos





Iglesia de Pampulha  
(Minas Gerais)  
Arquitecto Oscar Niemeyer

sin embargo, foráneas ideas y condiciones favorables, si, al propio tiempo, no se cuenta con imponentes acervos seculares de cultura y ese don inaprehensible de la genialidad, lo mismo en el artista que desarrolla la idea que en el intuitivo pueblo soberano, que sabe aceptar y comprender la raíz puramente nacional de esa nueva expresión que el espíritu creador del arquitecto brasileño supo dar a los fríos e inexpressivos bloques de hormigón de las nuevas doctrinas arquitectónicas, para prestar un sentido más humano y realista a la morada del hombre.

De hecho y como arte, la Arquitectura no tiene patria, esto es bien sabido; pero en cada caso necesita «su versión», para atemperarse a las características étnicas, ecológicas, geográficas, geológicas, históricas, ideológicas y culturales del país. Por no entenderlo así, en no pocas regiones del mundo han fracasado o no han conseguido imponerse todavía las nuevas corrientes de la arquitectura. Trabajando silenciosa y tenazmente, estudiando con toda meticulosidad y entusiasmo las nuevas tendencias y dando una nueva aplicación a los legados arquitectónicos y artísticos de sus mayores, es como el arquitecto brasileño puede crear una arquitectura específicamente brasileña. Parte, pues, del estudio de la tradición para interpretar «nacionalmente» las nuevas formas universales y hace posible el juego de los materiales tradicionales con el hormigón bisoño. De este modo, vuelven o permanecen las viejas fachadas revestidas de artísticos azulejos y los grandes paños de cerámica esmaltada; se experimentan hasta la saciedad todo tipo de parasoles, introduciendo con profusión paredes taladradas, retículas, celosías, claustros y paneles sobre chasis, que realzan prodigiosamente la belleza plástica de los edificios; y del dinamismo de las formas barrocas se extraen las formas libres, los volúmenes proyectados en el plano y en el espacio con un sentido no exento de dramatismo.

No hay duda de que, con estos ingredientes, el Brasil ofrece, en su momento, a la arquitectura mundial un prisma intensamente nuevo, una faceta completamente diferente, una expresión harto revolucionaria y una doctrina—en fin—genuinamente brasileña (universales expresiones de auténtica raigambre nacional), cuyo estilo es imitado más allá del océano. El movimiento se impone en el mundo con la firmeza y la conciencia de una experiencia madura, en evidente contraste con su corta edad. Se copia esta arquitectura, en lugar de limitarse a aprovechar la

lección de su génesis. La revista italiana *Domus* la llamó arquitectura *boomerang*, o de ida y vuelta, porque, nacida al calor de las corrientes europeas, ya había hecho escuela en el mundo, incluso antes de haber superado la fase de complacencia formal que precede a un conocimiento más profundo de los valores esenciales de la composición.

## DOCTRINA Y DEFINICIÓN

Para terminar, ¿qué es, en definitiva, la arquitectura brasileña? ¿Cómo los arquitectos brasileños de la primera hora definen, incluso, la Arquitectura, que es tanto como decir la arquitectura que ellos piensan y pretenden? Autoridades extranjeras han dicho que el arquitecto brasileño vuelca su intimidad en la masa inerte del hormigón, transformándola en un todo de entrañable afinidad con el ambiente, sin modificar el paisaje ni cambiar el horizonte para poder construir, antes bien, amoldando la construcción al medio y obteniendo un cuadro único e impresionante, en el que la habitación se vuelve parte integrante de la belleza del escenario. En esa auténtica fusión con la naturaleza se basa, precisamente, el carácter humanísimo y peculiar de la arquitectura del Brasil. En esa fusión y en la extraordinaria sensibilidad latina del arquitecto para prestar a la obra el color, la forma, el movimiento y la expresión que la distinguen de todas las realizaciones universales.

Por eso, para la pléyade brasileña de la primera hora, la arquitectura moderna «es el juego de volúmenes en el espacio, dentro de un ritmo plástico, sujeto a arte aplicada y a los problemas de los materiales que se deben emplear». Ya Lúcio Costa advirtió que «no se trata de una búsqueda arbitraria de la originalidad por sí misma o de la preocupación ingenua de encontrar soluciones audaces, lo que sería opuesto al arte, sino del legítimo propósito de innovar, extrayendo la inspiración de la posibilidad virtual de la nueva técnica, con la sagrada obsesión, propia de los artistas verdaderamente creadores, de desvelar el mundo de las formas todavía no reveladas». Y Oscar Niemeyer observaba que la arquitectura moderna es, antes que nada, obra de creación artística, exigiendo del arquitecto contribución especial. «Por tanto—decía—, no basta que resuelva de forma clara y funcio-

nal determinado problema, ni tampoco que sea bien ejecutada, si le falta esa característica fundamental.» «De otra parte—añadía después—, la arquitectura moderna no vive, no puede vivir, ya enclaustrada; el arquitecto moderno no es el hombre que se limita a trazar un proyecto o a fiscalizar un revestimiento; por el contrario, necesita ser un psicólogo, un conocedor del pueblo y de las condiciones locales, casi una mezcla de sociólogo y geólogo, para poder esbozar una construcción que encuadre en los moldes de la moderna arquitectura mundial, conciliando el arte con la técnica y presentando un todo armónico y equilibrado adaptable al carácter del individuo y las condiciones genuinas del país.»

De parecida manera se han expresado otras grandes figuras de la especialidad, no exentas, en ocasiones, de la más honda preocupación urbanística. Los grandes espacios, los huecos ampulosos, los parasoles, las sinuosidades, las curvaturas, todo, en fin, en una construcción moderna tiene una finalidad propia, como igualmente la disposición de los conjuntos habitados debe responder a determinada finalidad. Y esa finalidad, aparte la inevitable imposición del funcionalismo—que no es creación de nuestra época, sino que ya estuvo presente en la arquitectura de otras etapas de la historia y, siempre, en la popular—, no es otra que la de servir más y mejor al hombre.

## DOS CRONICAS

Por DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

### PAROQUISA TIENDE LA MANO

*La llamó Paroquisa el ama porque le recordaba a una india que tenía este dulce nombre, la que vino del Amazonas, traída a Guaramiranga, en Ceará, por un amigo.*

*Paroquisa llegó con una hijita, la niña Cipiarrí, que aprendió a jugar con los niños blancos. Pero la madre jamás pudo olvidar a su tribu, y lloraba. A veces, sentía un impulso, se rasgaba las ropas, se adornaba con plumas y con cuentas, y salía corriendo hacia el bosque, donde se hartaba de la ilusión de su vuelta al clan perdido. Otras, cuando las niñas se lo pedían, se ponía a bailar, alegre, pero después de un rato caía en un furor pavoroso, aullando, saltando, hasta hacer que las pequeñas huyesen asustadas.*

*Esta nueva Paroquisa no vino del Norte, vino del Sur, de allá por Paraná. Pero incluso cerca de Londrina, orgullo del interior brasileño, se encuentran tapuyas «paroquisas», indias de la naturaleza, que no hay quien las civilice.*

*Vino a Río porque quería conocer el rio-mar, el Agua Grande de sus abuelos y el museo donde—¡lo jura!—está embalsamado un tío suyo.*

*Pero ésta no es una Paroquisa furiosa. La suya es una nostalgia de dulzura perdida. ¿De dónde le vendrá la generosidad, incluso la buena educación tapuya, que tan bien conocí yo en mi zona de la Mogiana? Paroquisa no se adapta a nuestras*

*costumbres. Si llega a casa del ama una vista, ella viene de la cocina, sucia, con las manos oliendo a cebolla y se empeña en saludar al recién llegado. La dueña de la casa le explica, con toda paciencia, que no debe hacerlo. Paroquisa no se convence:*

*—Le va a parecer a la mujer, si no aparezco, que soy una soberbia.*

*Le han enseñado algunas nociones de higiene, y le asusta la cantidad de cosas que pueden producir enfermedades:*

*—¿Puedo comer bollo?... ¿No me sentará mal? Mire que tengo la oreja agujereada...*

*Un día de éstos ocurrió la aventura de la primera salida de la criada. El ama invitó a Paroquisa a dar un paseo. Paroquisa se sintió muy satisfecha, se lavó y se vistió con mucho esmero. Entonces, la señora y la tapuya se pusieron en la cola del autobús, gran novedad para Paroquisa. Fueron llegando los autobuses, la cola se movió, y les llegó la vez a la tapuya y a su señora. Pero antes de subir, se produjo una escena de patética ridiculez. Paroquisa, con rapidez, dio la mano a cada una de las personas que estaban en la cola:*

*—Hasta luego, hasta luego, hasta luego...—despidiéndose amablemente.*

*Hubo quien la saludó efusivamente, deslumbrado por ese rayo de sol de buena voluntad humana desaparecida de las ciudades. Hubo quien encogió, desconfiado, la mano, y quien no entendió la cosa; quien se rió y quien se enterneció. Una breve revolución sentimental conmovió profundamente la cola. Y la señora y Paroquisa se fueron.*

*Cuando me contaron la historia me impresioné mucho, con la única y tranquila mano tendida hacia la indiferencia de la ciudad. Y me pregunté si no estamos perdiendo, caminando hacia aquello que el tapuya considera, con el labio caído:*

*—¡Pero qué falta de poca educación!*

*El jovial hasta luego a la dama desconocida, al muchacho atlético, a la criada, al boy, al portugués y al soldado produjo un inesperado resplandor poético en una cola cualquiera. Era la visita del sentimiento de fraternidad del Campo, donde cualquier hijo de Dios merece, por lo menos, nuestros buenos días y nuestra despedida.*

*Había en Río, hasta anteayer, un hombre que se llamaba Juan Bautista, el Juan Bautista de las orquídeas para los enamorados de estos caminos llenos de secretos de amor que son todos los caminos de Río. No era un florista con lugar fijo, sentado junto a una puerta húmeda y olorosa a follaje, ni tampoco uno de esos comerciantes de flores del Mercado, carentes de poesía. Era único en su género. Descubrió una radiante profesión. Se encontró con un cable de acero suspendido de la Piedra de la Gávea, colgado desde una altura vertiginosa, de las que hacen temblar las piernas. Se entrenó, y aprendió a subir por el cable como un tarzán por los bejucos. ¡Qué alegre ascensión la suya! Juan Bautista tenía sus forofos, unos niños que venían a saludarle durante sus gloriosas subidas. Algunos se reían. Era el éxito de la risa, estimulando los espíritus:*

*—Fíjate... Sube... como si fuese un mono.*

*Otros no decían nada. Se metían los dedos en la boca y miraban, miraban para lo alto, pálidos de envidia y de emoción. Juan Bautista, a veces, se las arreglaba para hacer señas a la chiquillería. ¡Era un éxito! Llegaban tarde a la escuela, no podían contar a la madre y al padre lo que habían estado haciendo, porque los padres interpretan siempre como tonterías nuestras mayores admiraciones, pero aun así era estupendo contemplar aquella arriesgada aventura.*

*Los niños volvían incluso con la idea de haber cometido un hurto. ¡Tanta emoción..., y gratis!... ¡Tanta belleza conseguida sin trucos! El cosechador de orquídeas era casi un héroe de las aventuras de los tebeos. Juan Bautista descansaba en una gruta, fresca y agradable, puesta en el aire como la mano de Dios Padre hecha albergue y seguridad. Después, seguía viajando por una cuerda... y allá, en lo más alto, conocía la vastedad de los vientos puros, poseía la visión de la ciudad, insignificante desde aquella altura: tan sólo tiras blancas, entre el mar y la montaña. En este mundo agreste estaba su vasto reino de las orquídeas. Orquídeas blancas, traslúcidas, para manos de novias, orquídeas intensamente violetas para expresar, sin palabras, un poco de sentimiento, y también las más rojas, manchadas de claro, chorreantes de orvallo, sensuales y temblorosas, como bocas y rostros esperando el amor. Juan Bautista cogía contento las*

*flores, como un conquistador. ¡A centenares! Y venía, con una cesta atada a los hombros, deslizándose hasta abajo. En el camino estarían los novios. Eran sus clientes habituales. Juan Bautista no conocía el verdadero precio de las flores. Había orquídeas de cincuenta cruceiros, las más raras, y las había de diez, las más corrientes. Y las criadas de Copacabana aparecían a veces con tres o cuatro orquídeas en el vestido del domingo:*

*—¿Quién le ha dado... esas flores?—preguntaba la señora, con un vivo sentimiento de frustración.*

*—¡Mi novio!... ¿Verdad que son bonitas! Ni el florista de enfrente tiene orquídeas tan grandes y frescas. ¿No es verdad?*

*¡Ah, cuánta pequeña felicidad repartía Juan Bautista entre los niños y los enamorados! El mismo fue un verdadero rey en esta ciudad de monarcas desconocidos. Anteayer, los novios del eterno paseo de la ciudad no vieron ya a aquel hombrecillo amable que vendía sus maravillosas orquídeas, impregnadas de un perfume y una frescura que les venía con seguridad de la pureza de las alturas.*

*Juan Bautista estaba tendido en el fondo del precipicio. Fue un niño quien identificó ante la policía al héroe de sus sueños. Era un pelele aplastado, arrugado, parecía un papel viejo que se estruja y se tira a la calle. Pero sobre aquel harapo ensangrentado cayó y se esparció desde el cesto una lluvia de orquídeas. Era la opulenta mortaja de un rey.*

(Traducción de A. Crespo.)

## NOTICIARIO BREVE

NUEVO ACADÉMICO.—Ha tomado posesión de su sillón en la Academia Brasileña de Letras el nuevo académico Afrânio Coutinho, elegido para cubrir la vacante producida por la muerte del escritor Luiz Admundo.

El nuevo académico ocupa el sillón número 33 y el discurso de recepción fue pronunciado por su colega señor Levi Carneiro.

Autor de varios libros de crítica estilística, Afrânio Coutinho se hizo notar en las letras brasileñas por haber sido el introductor de la llamada «nueva crítica». Su actividad intelectual ha sido intensísima durante los últimos años, no sólo en cuanto escritor, sino también como profesor de literatura. Además de pertenecer a los cuadros docentes de varias instituciones particulares, el señor Afrânio Coutinho es catedrático del Colegio Dom Pedro II, de gloriosa tradición docente, y de la Universidad del Brasil.

Con él son cinco los escritores bahianos que pertenecen en la actualidad a la Academia Brasileña de Letras. Ha publicado los siguientes libros: «Daniel Rops e a Ansia do Sentido Novo da Existência», Bahía, 1935; «L'Exemple du Métissage», París, 1939; «A Filosofia de Machado de Assis», 1940; «Aspectos da literatura barroca» (tesis de concurso), Río, 1951; «O Ensino da literatura», Río, 1952; «Por uma crítica estética», Río, 1953; «Correntes cruzadas», Río, 1953; «Da crítica e da nova crítica», Río, 1957; «Euclides, Capistrano e Araripe», Río, 1959; «Introdução à literatura no Brasil», 1959; «A crítica», Bahía, 1959.

Afrânio Coutinho ha dirigido las siguientes publicaciones: «A Literatura no Brasil», editorial Sul-Americana, 1955-1959, 4 tomos; «Obra Crítica de Araripe Junior», Casa de Rui Barbosa, 1958; «Obra Completa de Jorge de Lima», Editora José Aguilar, 1959; «Biblioteca Luso-Brasileira», de la Editora José Aguilar.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE EN CHECOSLOVAQUIA Y EN AUSTRIA.—La Editorial Bellas Artes de Praga ha firmado un contrato con el gran poeta

Carlos Drummond de Andrade para la publicación en lengua checa de una antología poética, con prefacio de Zdenek Hampjs.

La editorial Paul Neff, de Viena, ha incluido recientemente en una antología de cuentos de misterio el de Carlos Drummond de Andrade titulado «Flor, Telefone, Moça».

MARÍA CLARA MACHADO EN EL CINE.—La obra teatral de María Clara Machado titulada «Pluft, o Fantasminha» ha sido llevada al cine por Romain Lesage. La proyección de la película dura una hora y media y fue presentada con éxito en el Festival de Cine para la Juventud, una de las manifestaciones artísticas de la Bienal de Venecia, como representante del cine brasileño. Ya ha sido concertada la distribución de «Pluft, o Fantasminha» en los países europeos y de la América del Sur.

PORTINARI EN «VÉRTICE».—La revista portuguesa «Vértice» dedica su número doble 223-224 (Coimbra, abril-mayo de 1962) a la obra y a la personalidad del gran pintor brasileño, recientemente fallecido, Cândido Portinari. En la cubierta de dicho volumen se reproduce el cuadro «Retirantes», que también aparece en su interior, con otras dieciocho obras del pintor paulista.

La parte literaria del número doble se abre con unos datos biográficos de Cândido Portinari, junto a los cuales se estampan párrafos de Mário de Andrade y de Germain Bazin, así como una crónica de Rachel de Queiroz. Siguen a esta introducción los siguientes trabajos: *Portinari pintor de camponeses*, por Mário Dionísio (tomado del volumen II, fascículo 7, mayo de 1946, de la misma revista); *Un son para Portinari*, por Nicolás Guillén (tomado del libro *La paloma de vuelo popular*); *Estive em casa de Cândinho*, por Carlos Drummond de Andrade; una carta de Portinari al pintor portugués Lima de Freitas, y *Cândido Portinari, París, 1956*, por Joaquim Namorado.

ESTUDIOS UNIVERSITARIOS.—El director de esta *Revista de Cultura Brasileña* ha sido nombrado corresponsal en España de la revista *Estudos Universitários* de la Universidad de Recife (Pernambuco). En la credencial extendida por el Rector de dicha Universidad, Excmo. Sr. João Alfredo da Costa Lima, se hace constar que «la citada designación ha sido hecha en consideración al valioso papel que este poeta y crítico español está asumiendo en su país como estudioso y divulgador de la cultura brasileña».

## NUESTRA SECCION BIBLIOGRAFICA

*Por dificultades surgidas con motivo del cierre de algunas bibliotecas durante la época de vacaciones estivales, nos ha sido imposible completar la sección bibliográfica de este número de nuestra revista. En el siguiente, publicaremos ordenadamente los títulos relativos a los números 2 y 3.*

## INDICE DE ESTE NUMERO

|                                                                                                               | <i>Páginas</i> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>DÁMASO ALONSO y ANGEL CRESPO (Traducción de): Poemas de Manuel Bandeira ... ..</b>                         | <b>89</b>      |
| <b>CARLOS EDMUNDO DE ORY: Reflexiones acerca de Bahía, cuadro de una película («O Pagador de Promessas»).</b> | <b>104</b>     |
| <b>JOSÉ LUIS CANO: La poesía brasileña en España (Noticia bibliográfica) ... ..</b>                           | <b>116</b>     |
| <b>ANGEL CRESPO: Sobre los grabados populares del Nordeste del Brasil ... ..</b>                              | <b>122</b>     |
| <b>AFFONSO AVILA: Carta sobre la usura ... ..</b>                                                             | <b>136</b>     |
| <b>WILSON ROCHA: Tres poemas ... ..</b>                                                                       | <b>142</b>     |
| <b>GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO: Esbozo de la arquitectura brasileña ... ..</b>                                  | <b>144</b>     |
| <b>DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ: Dos crónicas ... ..</b>                                                         | <b>152</b>     |
| <b>Noticiario breve ... ..</b>                                                                                | <b>156</b>     |

