

**RE
VIS
TA
DE
CUL
TU
RA
BRA
SI
LE
ÑA
3**

REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA

TOMO I

DICIEMBRE 1962

NUMERO 3

**EDITADA POR EL SERVICIO DE PROPAGANDA Y EXPANSION
COMERCIAL DE LA EMBAJADA DEL BRASIL EN MADRID**



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

**JEFE EN EJERCICIO:
SECRETARIO MURILO G. VALENTE**

**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 CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Traducidos por DAMASO ALONSO y ANGEL CRESPO

Carlos Drummond de Andrade nace en 1902 en Itabira do Mato Dentro (Minas Gerais). Hijo de unos hacendados, estudió en Belo Horizonte y Nova Friburgo. Se hizo farmacéutico. Fue profesor de portugués y periodista. En 1929 ingresó en la administración pública y hasta la fecha continúa siendo funcionario. Desde 1933 reside en Río de Janeiro.

Su primer libro, Alguma poesia, se publica en 1930, pero contiene, según el autor, poemas de 1925 a 1930. Sería interesante conocer obra anterior a 1925, por ejemplo, esos 25 poemas da Triste Alegria que parece se conservan inéditos. Tuvo que existir una época formativa, un irse soltando de la tradición anterior. Tal como conocemos su obra, resulta notable, quizá asombroso, ver que en Alguma poesia Drummond de Andrade ha roto amarrazas con todo el pasado poético de su país: ni rastro de los inmediatos parnasianismo y simbolismo. Hay un evidente rompimiento por lo que toca a la palabra poética: el poeta evita, y aun casi llega a eliminar, las troquelaciones y nexos verbales de toda una larguísima tradición (desde el petrarquismo, por lo menos, hasta sus inmediatos antecesores).

Lo mismo que ocurre con el léxico y la sintaxis se ve en el ritmo. La tercera estrofa del Poema de sete faces (composición inicial de Alguma poesia) demuestra la actitud consciente del poeta en este sentido. En la siguiente traducción no hemos alterado ningún valor rítmico:

Pasa el tranvía lleno de piernas:
piernas blancas, negras, amarillas.

Para qué tanta pierna, oh Dios, pregunta mi corazón.
Pero mis ojos
no preguntan nada.

El desdén de la rima es aún más evidente. El poeta no la usa; pero si alguna vez la emplea suele ser para ponerla en solfa. Otra estrofa del mismo Poema de sete faces:

Mundo vasto vasto mundo
si me llamara Raimundo
sería una rima, no sería una solución.

Mundo mundo vasto mundo
más vasto es mi corazón.

No sólo hay ese deseo de esquivar los modos poéticos tradicionales: hay además—como se ve en esos ejemplos—un gusto de hacer manifiesto ese desvío, con una violencia, que es en sí una protesta contra lo anterior: de manifestarlo con ironía, con humor, con incongruencias, con salidas de tono. Hay una abierta intención de exasperar al público formado en el gusto de las generaciones antecedentes. Son las características de una generación literaria. Esta poesía crea elementos positivos; pero es al mismo tiempo una protesta tácita.

El mismo rompimiento ocurre con los temas y con la relación en que el poeta se sitúa ante la realidad. Se diría que aparenta colocarse en una especie de indiferencia frente a lo que le rodea y aun frente a sí mismo: léase Muerte en el avión. Pero aunque en la poesía de Drummond de Andrade el mundo está visto primero como formas, en seguida como relaciones externas (visión objetiva) y, en fin, como una serie de relaciones conceptuales (en la mente del poeta), lo efectivo subyace a todo esto y, de vez en cuando, estalla como en Niño llorando en la noche (1), o como En los muertos de levita (2), donde el poeta nos habla de uno de esos álbumes familiares, con viejas fotografías, que sirven más bien para burla de las viejas modas, y que la polilla va royendo:

(1) Se halla en la antología publicada en la Colección Adonais por Rafael Santos Torroella.

(2) No incluimos este poema porque se encuentra también en la obra citada en la anterior nota.

Solamente no royó el sollozo inmortal de vida que reventaba,
que reventaba de aquellas páginas.

O léase el Desaparecimiento de Luísa Pôrto, intenso, emocionado poema que no hemos traducido aquí por dos causas: por que siendo de los Novos poemas (1947) pertenece a la parte de la obra de Drummond de Andrade que no incluimos en la presente selección, pero que nos proponemos antologizar otra vez, y porque ya ha sido bellamente traducido por Pilar Vázquez Cuesta.

La agria, irónica, punzante, protestataria manera de Alguma poesia se habrá de suavizar poco a poco. Coincide este suavizarse con la lenta recesión de la manera modernista. También se nota que empieza a haber una mayor frecuencia de metros regulares. Siguen a Alguma poesia, Brejo das Almas (1934), Sentimento do Mundo (1940), José (1942). A rosa do povo (1945) es, a nuestro juicio, el libro central en el desarrollo poético de Drummond. Ciertamente que la primera estrofa de su primera composición (Consideração do poema) empieza con una protesta de rimar la voz sono (sueño) con outono:

No rimaré la palabra «sono»
con la incorrespondiente palabra «outono».
Rimaré con la palabra carne
o cualquier otra, que todas me convienen.
Las palabras no nacen amarradas,
sino saltan, se besan, se disuelven...

El programa aún recuerda al Raimundo que no sería una solución. Pero el poeta, a los cuarenta años, ya mira hacia atrás, rememora. Muchas veces recuerda aquella «piedra en medio del camino». Una nueva ternura corresponde a algunos de sus Novos poemas (1947), breve libro que comienza con esta

Canción amiga

Yo preparo una canción
en que mi madre se vea,
todas las madres se encuentren
y que hable como dos ojos.

Camino por una calle
que pasa muchos países.

Y si no me ven, yo veo:
saludo a viejos amigos.

Yo distribuyo el secreto
como quien ama o sonríe.
Del modo más natural,
dos cariños se desean.

Mi vida, y nuestras vidas,
forman un solo diamante.
Aprendí nuevas palabras,
y otras las hice más bellas.

Yo preparo una canción
que haga despertar los hombres
y que adormezca a los niños.

El poeta incorpora, desde aquí, a la evidencia de su poesía esa veta de ternura que antes llamábamos subyacente: desde ahora aflorará, de vez en cuando, con relativa frecuencia (léase de nuevo el mencionado Desaparecimiento de Luisa Pôrto, que es del mismo libro).

Es de observar que el poema que hemos traducido poco más arriba no deja de tener que ver, en su espíritu, con los poetas de tendencia unanimista. Recordemos, por ejemplo, a Paul Fort

(Si toutes les filles du monde voulaient s'donner la main, tout autour de la mer, elles pourraient faire une ronde.

Si tous les gars du monde voulaient bien être marins, ils fraient avec leurs barques un joli pont sur l'onde.

Alors on pourrait faire une ronde autour du monde, si tous les gens du monde voulaient s'donner la main.)

o a Jules Romains, a quien no citamos en gracia a la brevedad. Permitásenos, sin embargo, indicar que la trayectoria de esta clase de poesía puede también seguirse a través de la escrita en lengua castellana. No hagamos, para comprobarlo, sino recordar el poema Masa, de César Vallejo, en el que, primero uno, luego varios, más tarde muchos y, finalmente, todos los hombres quieren dar nueva vida a un cadáver. Esta composición poética termina así:

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

Pero volvamos a la evolución de Drummond de Andrade. Un poco más, y en Claro enigma (1951) encontraremos la rima: sonetos con rima, aunque el poeta, como recuerdo de sus repugnancias antiguas, aún querrá de vez en cuando hacer una transgresión. El pensamiento poético se desenvuelve también dentro de cauces que están más próximos a los modos de la poesía tradicional tan odiados en la época de Alguma poesia. He aquí un soneto:

Legado

¿Qué recuerdo daré al país que me dio
cuanto recuerdo y sé, todo cuanto sentí?
En noche del sin fin, pronto el tiempo olvidó
mi dudosa medalla, y se ríe de mí.

¿Merezco esperar más que esperan otros, yo?
Tú no me engañas, mundo, y no te engañó a ti.
Monstruos de ahora Orfeo nunca los cautivó,
vagando, taciturno, entre el tal vez y el sí.

No dejaré de mí ningún canto radioso:
una voz matinal palpitando en la bruma
y que arranque de alguien su más secreto espino.

De todo cuanto fue mi paso caprichoso
tan sólo ha de quedar, pues el resto se esfuma,
una piedra que había en medio del camino

En los siguientes libros—Fazendeiro do ar (1952-1953) y A vida passada a limpo (1954-1958)—encontramos nuevos sonetos y estrofas más o menos regulares que alternan con el verso libre y parecen anunciar una nueva ruptura formal. Esta se produce, en efecto, en su último libro, Lição de Coisas, publicado en este año de 1962. Bien es verdad que en el mismo hay atisbos y hasta ejemplos de una nueva forma poética, muy eficaz hoy en el Brasil, a cuyo nacimiento no podemos considerar completamente ajeno a Drummond de Andrade.

* * *

La poesía de Carlos Drummond de Andrade debe enfocarse según una doble vertiente, la de la forma y la del contenido, puesto que en ambas ha sido muy significativa su aportación.

La materia de su poesía es, según ha manifestado repetidamente el poeta, la realidad de su tiempo. El se quiere realista y ya cinco años antes de publicar su primer libro expresa así sus propósitos, si bien de manera oblicua, en Revista de Belo Horizonte: «El exceso de crítica, dominante en los años anteriores a 1914, se resolvió en el exceso contrario, de extrema pasividad ante los fenómenos del mundo exterior. El paroxismo de las doctrinas estéticas llegó a DADA; se repitió el descalabro de la Torre de Babel. Ahora, el escritor, huye de teorías y construcciones abstractas para trabajar la realidad con manos puras» (3).

Su inmersión en la realidad, no carente de humor ni de un agudo sentido crítico, le lleva, tras haberla transcendido, a su libro A rosa do povo, en el que reacciona contra el desgarró y la tragedia de un mundo en llamas, inclinándose, sin falsos sentimentalismos, por la libertad y la paz. Pero no vayamos a pensar en una poesía panfletaria o en la que se propongan soluciones utópicas, perdiendo así el poeta los estribos y metiéndose a reformador. Drummond de Andrade se limita a poner de manifiesto el miedo (léase nuestra traducción del poema Congreso Internacional del Miedo), la protesta y la esperanza, pero es lo suficientemente elegante y reservado—lo bastante minero—para no intentar una actitud profética.

Su realismo tampoco es regionalista y, aunque es verdad que sus versos resultan muy brasileños, tendremos que convenir con Paulo Rónai en que «sus anclas fondean antes en el tiempo que en el espacio. Está más ligado al tiempo que al medio. Aunque sea revelador de varios aspectos del paisaje íntimo del Brasil, el arte de este poeta es antes que nada el arte de nuestra época, cuyas crisis y ansias expresa con innegable grandeza:

*El tiempo es mi materia, el tiempo presente, los hombres presentes,
la vida presente» (4).*

(3) Revista citada. Número 1, julio de 1925. Cita tomada de *A literatura no Brasil*, volumen III, tomo I. Livraria São José, Rio de Janeiro, 1959, páginas 578 y 579. (La obra ha sido dirigida por Afrânio Coutinho y el artículo al que pertenece la cita es original de Péricles Eugénio da Silva Ramos y se titula *O modernismo na poesia*.)

(4) Paulo RÓNAI, *Encontros com o Brasil*. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1959, página 74.

Caracterizada a grandes rasgos su actitud realista, conviene referirse de modo semejante a lo ya dicho en relación con el aspecto formal de su poesía. En este sentido. Drummond de Andrade ha dado un ejemplo que han sabido comprender muchos de los poetas posteriores a él: se trata de su largo camino hacia cada vez mayores exigencias formales. Drummond llega a la poesía cuando ya empiezan a estar hechos los hombres de la revolución modernista y sabe usufructuar como nadie la liberación formal e ideológica que dicho movimiento comporta. Pero esta libertad es voluntariamente vigilada por el poeta—que no sigue en este sentido el ejemplo del gran Mário de Andrade, muy preocupado por las experiencias vanguardistas—primero, mediante la eliminación de lo que pudiéramos llamar divagaciones temáticas (la materia poética es clara, definida, objetiva y proporcionada, o así quiere serlo, en cada uno de sus poemas) y en segundo lugar, mediante la adopción de metros tradicionales, tales como los romances de seis, siete y ocho sílabas y el soneto, al que ya nos hemos referido. El ejemplo de Drummond cundió entre los poetas de la generación postmodernista (baste con citar los nombres de Mauro Mota, Lêdo Ivo y, sobre todo, João Cabral de Melo, auténtico renovador, en la actualidad, del verso brasileño) y quiere ser llevado a sus límites extremos por las últimas generaciones poéticas, presas de un afán de orden y concierto en un panorama sobre el que todavía se reflejan las sombras de periodos anárquicos muy anteriores en el tiempo.

Esta es, nos damos cuenta de ello, la silueta, más que el retrato, de Carlos Drummond de Andrade. Aunque pensamos volver sobre su poesía, esperamos que la presente selección de versos de la que hemos considerado primera parte de su obra, añada nuevos rasgos a la imagen que nos proponemos completar cuando traduzcamos una selección de poemas de sus últimos libros.

D. A. y A. C.

CONGRESO INTERNACIONAL DEL MIEDO

Provisionalmente no cantaremos al amor,
que se refugió más abajo de los subterráneos.
Cantaremos al miedo, que esteriliza los abrazos,
no cantaremos al odio porque ese no existe,
apenas si existe el miedo, nuestro padre y nuestro compañero,
el miedo grande de las estepas, de los mares, de los desiertos,
el miedo de los soldados, el miedo de las madres, el miedo de
las iglesias,
cantaremos el miedo de los dictadores, el miedo de los demó-
cratas.
cantaremos el miedo de la muerte y de después de la muerte,
después moriremos de miedo
y sobre nuestros túmulos nacerán flores amarillas y medrosas.

(De *Sentimento do Mundo*, 1935-1940.)

TRISTEZA EN EL CIELO

En el cielo hay también una hora melancólica,
hora difícil en que la duda penetra las almas.
¿Por qué hice el mundo?. Dios se pregunta,
y se responde: No sé.

Los ángeles lo miran con reprobación
y plumas caen.

Todas las hipótesis: la gracia, la eternidad, el amor
caen, son plumas.

Otra pluma, y el cielo se deshace.
Tan manso, ningún fragor denuncia
el momento entre todo y nada,
o sea, la tristeza de Dios.

(De José, 1941-1942.)

MUERTE EN EL AVION

Me despierto para la muerte.
Me afeitó, me visto, me calzo.
Es mi último día: un día
cruzado por ningún presentimiento.
Todo funciona como siempre.
Salgo para la calle. Voy a morir.

No moriré ahora. Un día
entero se desata por mi frente,
¡Cómo es de largo un día! Cuántos pasos
en la calle: la cruzo. Y cuántas cosas
que hay en el tiempo, acumuladas. Sin reparar
sigo mi camino. Muchos rostros
se aprietan en el cuaderno de notas.

Visito el banco. ¿Para qué
ese dinero azul, si algunas horas
después vendrá la policía a retirarlo
de lo que fue mi pecho y está abierto?
Mas no me veo cortado, ensangrentado.
Estoy lippio, claro, nítido, estival.
Y, no obstante, camino hacia la muerte.
Paso por los despachos. Por espejos,
por las manos que aprietan, por los ojos miopes, por bocas
que sonríen o simplemente hablan, yo desfiló.
No me desembarazo, de nada sé, no temo:
la muerte disimula
su hábito y su táctica.

Almuerzo. ¿Para qué? Almuerzo un pez en oro y crema.
Es mi último pez en mi último
tenedor. La boca distingue, escoge, juzga,
absorbe. Pasa música en dulce, es un escalofrío
de violín o viento, no sé. No es la muerte.
Es el sol. Los tranvías repletos. El trabajo.
Estoy en la gran ciudad y soy un hombre
en su engranaje. Tengo prisa. Voy a morir.
Pido paso a los lentos. No miro a los cafés
con su ruido de tazas y de anécdotas,
como no miro al muro del viejo hospital en sombra.
Ni a los carteles. Tengo prisa. Compró un periódico. Es prisa,
aunque va a morir.

El día en su mitad ya rota no me avisa
que comienzo también a acabar. Estoy cansado.
Quería dormir, pero los preparativos... El teléfono.
La factura. La carta. Hago mil cosas
que crearán mil otras, aquí, allí, en los Estados Unidos.
Me comprometo en firme, combino encuentros,
a los que nunca iré, digo palabras vanas,
miento diciendo: hasta mañana. Pues no habrá.

Declino con la tarde, me duele la cabeza, me defiando,
la mano alarga un comprimido: el agua
ahoga la menos que dolor, la mosca,
el zumbido... De eso no moriré: la muerte engaña,
igual que un jugador de fútbol la muerte engaña,
lo mismo que los cajeros escoge
meticulosa, entre dolencias y desastres.
Aún no es la muerte, es la sombra
sobre edificios fatigados, pausa
entre dos carreras. Desfallece el comercio al por mayor,
se van a descansar los ingenieros, los funcionarios, los canteros.
Pero, continúan los motoristas, los *garçons*,
mil otras profesiones nocturnas. La ciudad
muda de mano, de golpe.

Vuelvo a casa. De nuevo me limpio.
Que mi pelo se presente ordenado

y las uñas no recuerden la antigua criatura rebelde.
La ropa sin polvo. La maleta sintética.
Cierro mi cuarto. Cierro mi vida.
El ascensor me cierra. Estoy sereno.
Por la última vez miro a la ciudad.
Aún puedo desistir, aplazar la muerte, no tomar ese auto. No
seguir, parar.
Puedo volver, decir: amigos,
se me olvidó un papel, no hay viaje,
ir al casino, leer un libro.

Pero tomo el auto. Indico el lugar
donde algo espera. El campo. Reflectores.
Paso entre mármoles, vidrio, acero cromado.
Subo una escalera. Me agacho. Penetro
en el interior de la muerte.

La muerte dispone butacas para la comodidad
de la espera. Aquí se encuentran
los que van a morir y no saben.
Periódicos, café, chiclets, algodón para los oídos,
pequeños servicios rodean de delicadeza
nuestros cuerpos amarrados.
Vamos a morir, ya no es apenas
mi fin particular y limitado,
somos veinte para ser destruidos,
moriremos veinte,
veinte nos haremos pedazos. es ahora.

O casi. Primero la muerte particular,
restringida, silenciosa, del individuo.
Muerdo secretamente y sin dolor,
para vivir apenas como pedazo de veinte,
y me incorporo todos los pedazos
de los que igualmente van pereciendo callados.
Somos uno en veinte, ramillete
de soplos robustos prontos a ser deshechos.

Y resbalamos sobre el aire.
frígidamente resbalamos sobre los negocios

y los amores de la región.
Calles de juguete se deshacen.
luces se extinguen; apenas
colchón de nubes, otros se disuelven,
apenas
un tubo de frío roza mis oídos,
un tubo que se obtura: y dentro
de la caja iluminada y tépida vivimos:
cómoda soledad y calma y nada.

Vivo

mi momento final y es como
si viviese hace muchos años
antes y después de hoy, una continua vida irrefrenable,
donde no hubiese pausas, síncope, sueños,
tan suave es en la noche esta máquina y tan fácilmente corta
bloques cada vez mayores de aire.

Soy veinte en la máquina
que suavemente respira,
entre candelas estelares y remotos soplos de tierra,
me siento natural a millares de metros de altura,
ni ave, ni mito,
guardo conciencia de mis poderes,
y sin mixtificación yo vuelo,
soy un cuerpo volante y conservo bolsillos, relojes, uñas,
ligado a tierra por la memoria y por la costumbre de los múscu-
los,
carne en breve estallando.

Oh, blancura, serenidad bajo la violencia
de la muerte sin aviso previo,
cautelosa, no obstante irreprimible aproximación de un peligro
atmosférico,
golpe vibrado en el aire, lámina de viento
en el pescuezo, rayo
choque, estruendo, fulguración,
rodamos pulverizados
caigo verticalmente y me transformo en noticia.

(De *A rosa do povo*, 1943-1945.)

CANTO AL HOMBRE DEL PUEBLO CHARLIE CHAPLIN

I

Era preciso que un poeta brasileño,
no de los más grandes, sí de los más expuestos a la burla,
moviéndose un poco en tu atmósfera o aspirando a vivir en ella
como en la poética y esencial atmósfera de los sueños lúcidos,

era preciso que este pequeño cantor obstinado,
de ritmos elementales, llegado de la pequeña ciudad del interior
donde no siempre se usa corbata pero todos son en extremo ci-
vilizados
y es detestada la opresión, si bien el heroísmo se baña en ironía,

era preciso que un antiguo muchacho de veinte años,
preso a tu pantomima por filamentos de ternura y risa, dispersos
en el tiempo
fuese a recomponerlos y, hombre maduro, te visitase
para decirte algunas cosas, so color de poema.

Para decirte cuánto te aman los brasileños
y que en ello, como en el resto, nuestra gente se parece
a cualquier gente del mundo: incluso a los pequeños judíos
de garrotita y sombrero hongo, zapatos anchos, ojos melancó-
licos,

vagabundos que el mundo ha rechazado, mas se burlan y viven
en las películas, en las calles torcidas con letreros: Fábrica, Pe-
luquero, Policía,
y vencen el hambre, burlan la brutalidad, prolongan el amor
como un secreto dicho al oído de un hombre del pueblo caído
en la calle.

Yo bien sé que el discurso, un arrullo burgués, no te envanece,
y sueles dormir mientras los vehementes inauguran la estatua,
y entre tantas palabras que recorren las calles como autos,
sólo las más humildes, las de afrenta o de beso, te penetran.

No es la salutación de los devotos ni de los partidarios la que
te ofrezco,
—no existen—es la de los hombres vulgares, en una ciudad
vulgar,
ni hago seria cuestión de la materia de mi canto, ahora en torno
de ti
como un ramo de flores absurdas enviado por vía postal al in-
ventor de los jardines.

Hablan por mí quienes estaban sucios de tristeza y feroz disgus-
to de todo,
que entraron en el cine con la aflicción de ratones que huyen
de la vida,
son dos horas de anestesia, oigamos un poco de música,
visitemos las imágenes en lo oscuro; y te descubrirán y han de
salvarse.

Hablan por mí los abandonados de la justicia, los sencillos de
corazón,
los parias, los frustrados, los mutilados, los deficientes, los re-
primidos,
los oprimidos, los solitarios, los indecisos, los líricos, los me-
ditabundos,
los irresponsables, los pueriles, los acariciantes, los locos y los
patéticos.

Y hablan las flores que tanto amas cuando son pisadas,
hablan los cabos de vela que comes en la extrema penuria, ha-
blan la mesa, los botones,
los instrumentos del oficio y las mil cosas en apariencia cerra-
das,
cada trasto, cada objeto del sótano, cuanto más oscuros más
hablan.

II

La noche baña tu ropa.
Mal la disfrazas con el chaleco de lunares,
con la helada pechera de baile,

de un imposible baile sin orquídeas.
Estás condenado a lo negro. Tus pantalones
se confunden con la tiniebla. Tus zapatos
hinchados, en lo oscuro del callejón,
son hongos nocturnos. La casi chistera,
sol negro, cubre todo esto, sin rayos.
Así, nocturno ciudadano de una república
enlutada, surges, a nuestros ojos
pesimistas, que te inspeccionan y meditan:
He aquí el tenebroso, el viudo, el desconsolado,
el cuervo, el nunca más, el llegado muy tarde
a un mundo ya muy viejo.

Y la luna se posa
en tu rostro. Blanco, encalado de muerte,
que sepulcros evoca, más que astiles
submarinos y álgidos y espejos
y lirios que el tirano mutiló, y faces
amortajadas con harina. El bigote
negro crece en tí como un aviso
y luego se interrumpe. Es negro, corto,
espeso. Oh rostro blanco, de lunar materia,
faz recortada en sábanas, rayajo en la pared,
cuaderno de la infancia, imagen sólo,
pero los ojos son profundos y la boca viene de lejos,
sola, experimentada, callada viene la boca
a sonreír, para todos aurora.

Y ya no notamos la noche,
y nos evita la muerte, y disminuimos
como si al contacto de tu bastón mágico volviésemos
al país secreto donde duermen los niños.
Ya no es la oficina de mil fichas,
ni el garaje, la universidad, la alarma,
es realmente la calle abolida, las tiendas repletas,
y vamos contigo a romper vidrieras,
y vamos a tirar al guardia al suelo,
y en la persona humana vamos a redescubrir
aquel lugar—¡cuidado!—que atrae los puntapiés: sentencias
de una justicia no oficial.

III

Lleno de sugerencias alimenticias, matas el hambre
de quienes no han sido llamados a la cena celeste
o industrial. Hay huesos, hay pudings
de gelatina y de cereza y chocolate y nubes
en los pliegues de tu chaqueta. Están guardados
para un niño o un perro. Pues bien conoces
la importancia de la comida, el gusto de la carne,
el olor de la sopa, la blandura amarilla de la patata,
y sabes el arte sutil de transformar en macarrones
el humilde cordón de tus zapatos.
Has comido otra vez: la vida es buena.
Ahora un cigarro: y tú lo sacas
de la lata de sardinas.

No hay muchas cenas en el mundo, ya lo sabías,
y los pollos más bellos
son protegidos en platos de china por espesos cristales.
Siempre el cristal, y no se quiebra,
el acero, el amianto, la ley,
hay milicias enteras protegiendo al pollo,
y hay un hambre que viene del Canadá, un viento,
una voz glacial, un invernal soplo, una hoja
baila indecisa y se para en tu hombro: mensaje pálido
que mal descifras. Entre el pollo y el hambre,
las vallas de la ley, las leguas. Entonces te transformas
tú mismo en el gran pollo asado que gravita
sobre todas las hambres, en el aire; pollo de oro
y llama, comida general
para el día general, que se retrasa.

IV

El propio año nuevo se retrasa. Y con él las amadas.
En el festín solitario tus dones se aguzan.
Eres espiritual y danzarín y fluído,
pero nadie vendrá aquí a saber cómo amas

con fervor de diamante y delicadeza de alba,
cómo, gracias a tu mano, la cabaña se vuelve luna.
Mundo de nieve y sal, de gramófonos roncoss
desde lejos rugiendo el gozo del que no participas.
Mundo cerrado, que aprisiona las amadas
y a todo deseo, en la noche de comunicación.
Tu palacio se desvanece, te lame el sueño,
nadie te ha querido, todos poseen,
quisiste darlo todo y no te lo aceptaron.

Entonces caminas por el hielo y rondas el grito.
Pero no tienes gula de fiesta, ni orgullo,
ni herida, ni rabia, ni malicia.
Eres el propio año nuevo, que te detienes. La casa pasa
corriendo, los vasos vuelan,
los cuerpos saltan rápidos, las amadas
te buscan en la noche... y no te ven.
tú, pequeño;
tú, simple; tú, cualquiera.

Ser tan solo entre tantos esfuerzos,
llevar a mil en sólo un cuerpo débil,
y tener brazos enormes sobre las casas,
y tener un pie en Guerrero y otro en Tejas,
hablar al chino, al marañense,
al ruso, al negro; ser uno sólo, mas de todos.
sin palabra, sin filtro,
sin ópalo:
hay en tí una ciudad que no sabemos.

V

Una ciega te ama. Se abren los ojos.
No, no te ama. Un rico, alcoholizado.
es tu amigo mas lúcido rechaza
tu riqueza. La confusión es nuestra, que olvidamos
lo que hay de agua, de inspiración y de inocencia
en el fondo terrestre de cada uno. Mas, oh mitos
que veneramos, falsos: flores pardas,

ángeles desleales, cofres redondos, jadeos
poéticos académicos: convenciones
del blanco, azul y rojo; maquinismos,
telegramas en serie, y fábricas y fábricas
y fábricas de lámparas, prohibiciones, auroras.
Te has quedado en un simple obrero
mandado por la voz colérica del megáfono.
Eres tornillo, gesto, mueca.
Recojo tus pedazos: aún vibran,
lagarto mutilado.

Pego tus pedazos. Unidad
rara la tuya, en mundo así pulverizado.
Y nosotros, que a cada paso nos cubrimos
y nos desnudamos y disfrazamos,
mal en ti retenemos al mismo hombre,

aprendiz
bombero
dependiente
pastelero
emigrante
presidiario
maquinista
novio
patinador
soldado
músico
peregrino
artista de circo
marqués
marinero
cargador de pianos

apenas sin embargo siempre tú mismo,
el que no está de acuerdo y es afable,
el incapaz de propiedad, el pie
errante, la carretera
huyendo, el amigo
que desearíamos retener
en la lluvia, en el espejo, en la memoria
y al que, sin embargo, perdemos.

VI

Ya no pienso en ti. Pienso en el oficio
a que te entregas. Extraño relojero,
huelo a pieza desmontada: los muelles se unen,
el tiempo anda. Eres cristallero.
Barres la calle. No importa
que el deseo de partir te roa; y la esquina
haga de ti otro hombre; y la lógica
te aparte de sus fríos privilegios.
Se da el trabajo en ti, mas caprichoso,
mas benigno,
y de él surgen artes no burguesas,
productos de aire y lágrima, indumentos
que nos dan ala o pétalos, y trenes
y barcos sin acero, en donde los amigos
haciendo corro viajan por el tiempo,
libros se animan, cuadros se hablan,
y todo liberado se resuelve
en efusión de amor sin paga, y risa, y sol.

El oficio, es el oficio
quien te coloca en medio de todos nosotros,
vagabundo entre dos horarios; mano circumspecta
en el golpear, en el cortar, en el hilar, en el revocar,
el pie insiste en llevarte por el mundo,
la mano coge la herramienta: es una navaja,
y al compás de Brahms haces la barba
en este salón desmemoriado en el centro del mundo oprimido
donde al fin de tanto silencio y vacío te recobramos.

Fue bueno que callases.
Meditabas en la sombra de las llaves,
de las cadenas, de las ropas rayadas, de las cercas de alambre,
juntabas palabras duras, piedras, cemento, invectivas,
anotabas con lápiz secreto la muerte de mil, la boca sangrienta
de mil, los brazos cruzados de mil.
Y no decías nada. Y un bollo, una náusea
se estaba formando. Y las palabras subiendo.

Oh palabras desmoralizadas, salvadas sin embargo, dichas de nuevo.

Poder de la voz humana inventando nuevos vocablos y dando aliento a los exhaustos.

Dignidad de la boca, abierta en ira justa y amor profundo, crispación del ser humano, árbol irritado, contra la miseria y la furia de los dictadores,

oh, Charlot, amigo mío y nuestro, tus zapatos y tu bigote caminan por una carretera de polvo y de esperanza.

(De *A rosa do povo*, 1943-1945.)

EL AUTOR BRASILEÑO MACHADO DE ASSIS Y EL MITO DE SISIFO

Por H. HOUWENS POST

Que la vida humana se desarrolla en el absurdo es preciso reconocerlo aun sin haber leído a Sartre, Camus, Kierkegaard, Kafka o Pirandello. Sólo el creyente se ha reconciliado con la vida, precisamente porque tiene fe y porque sabe que el racionalismo no conduce a ninguna parte. Para él la vida no es absurda. Por el contrario, la vida le abre el camino real que conduce directamente hacia su meta irremplazable.

Pero «el hombre lúcido» (del que nos habla Camus), el racionalista que razona hasta el fin, precisamente «porque no cree», no ve más que lo absurdo, lo inútil, lo gratuito y, según él, ninguno de los actos humanos conduce a algo que sea verdaderamente digno del hombre; todos ellos se hunden en arenas movedizas. Por despecho, y empujado por su orgullo, se convierte en un «hombre rebelde». Este es el caso de todos los grandes revolucionarios, los revolucionarios del espíritu, quienes no tratan, en primer lugar, de mejorar la vida material. Muy al contrario, las ideas revolucionarias se basan, sobre todo, en una idea metafísica. Se trata de construir un mundo menos absurdo, de establecer la vida sobre una base más racional, más verdadera y más lógica aún si a costa de todo esto ha de comprometerse o destruir la propia felicidad material y espiritual. Pero los revolucionarios, en el acto mismo de la revolución, no se dan cuenta de que se están dejando ir a un nuevo acto absurdo. Inspirados por su fe nueva en un mundo mejor, lo que han hecho es sustituir con ella la fe del mundo ya establecido. Por consiguiente, han perdido la libertad de pensar racional e incluso razonablemente, ya que, precisamente, desde ahora «creen» y tienden de nuevo hacia un fin que les «compromete». Por el contrario, quien se contenta con considerar la vida como una cosa absurda, inútil, no actúa. Es demasiado filósofo para actuar y se da bien cuenta de lo absurdo de todo acto. En el mejor de los casos, se resigna a una serenidad de alma completa. Si no se desespera, sonríe o, uniendo la desesperación a la sonrisa, se vuelve sarcástico. Pero la acción es la característica esencial

de algunos seres y la contemplación lo es de otros. «No hay mano más delicada que la que no se mueve», dice Hamlet.

En todas las épocas, el mito de Sísifo ha sido reconocido en lo que se llama «la condición humana». Todas las grandes obras maestras de la Literatura han sido escritas, inspiradas, por la consciencia de lo absurdo. Y ésto a partir de ese libro tan consciente del problema que es *El Eclesiastés*. Don Quijote reconoce lo absurdo de su vida en el momento de su muerte al darse cuenta de que ni con sus actos más altruistas había contribuido a hacer al hombre más feliz ni, lo que le importaba más, más virtuoso. Hamlet mismo ha dicho: «*The time is out of joint, oh, cursed spite, that ever I was born to set it right.*» Fausto, después de haber estudiado y examinado todo, decía: «*Da stehe ich nun, ich armer Tor, un bin so klug als wie zuvor.*» El libro de Camus, *Le Mythe de Sisyphe* es la expresión más moderna de lo mismo: «Los dioses habían condenado a Sísifo a hacer rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde la que volvía a caer por su propio peso. Habían pensado, con cierta lógica, que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza» (página 163). «Sísifo es el héroe absurdo» (pág. 164). «Si este mito es trágico, es porque su héroe es consciente» (pág. 165). En efecto, si no se es consciente de la inutilidad de la lucha por la vida, incluso de la espiritual, si no se es consciente de lo absurdo de la existencia, si se vive guiado por un ideal cualquiera y se hacen las cosas «con amor», no se está dentro de lo trágico. Pero los mismos grandes santos inspirados han tenido sus momentos de duda y de angustia en los que se han dado cuenta de la tragedia. Porque durante aquellos instantes sabían demasiado bien que practicar la virtud era un ideal como otro cualquiera. Y si continuaban por el mismo camino es que, empujados por su ferviente amor a Dios, sobre todo en los momentos privilegiados, querían realizar conscientemente lo que consideraban que era la virtud.

No es necesario ser un *angry young man* o un *nozem* moderno, o cualquiera que sea el hombre que se atribuya a un ser descontento de la vida o de él mismo, para sumarse a la opinión de la inutilidad de la vida humana. El *nozem* obra solamente empujado por una desesperación *snob* sin saber por qué desprecia la existencia. No es lúcido en absoluto y por esta simple razón carece de cualidad trágica. Es el subproducto del «sisifismo».

A mi parecer, es el brasileño Machado de Assis quien mejor ha reconocido el sisifismo del mundo moderno en el momento exacto en el que Nietzsche (que él no conocía) había pintado la imagen desesperada del mundo moderno en su *Zarathoustra*. Por su parte, Machado de Assis, ha dado, en sus treinta y un libros, una forma irreprochable al mito de Sísifo, y ésto sesenta o setenta años antes de que el mundo europeo haya reconocido «el absurdo». Cosa curiosa, Machado de Assis (1839-1908) se ha resignado a la tragedia y ha conservado su sonrisa desengañada, llena de serenidad clásica, sin ningún gesto de desesperación ni de rencor.

Machado de Assis no conoció el mundo alucinante de Kafka, el del *Proceso* y el de *El Castillo*. Machado había gozado siempre de lo absurdo con su sonrisa iluminada por el humor, un humor casi inglés. Sus libros y sus cuentos innumerables dan de ello una fe infalible. En las *Memorias*

póstumas de Bras Cubas que es, entre sus obras, el retrato más completo y más logrado del autor, el héroe fallecido, el doble del escritor, hace irónicamente el proceso de su vida y se goza, en lo alto del pedestal del más allá, en la *voluptuosidade do nada*. Toda la vida sin un fin que él ha vivido se desarrolla en una visión de esterilidad enloquecida. Sin rencor, sin desesperación verdadera, escucha con una sonrisa, en un raptó indecible, el *cochicho do nada* (el susurro de la nada).

Machado había aprendido a sondear hasta el fondo la inutilidad absoluta de los actos humanos, y nutridos por esta experiencia se sentía incomparablemente rico, y por ésto mismo se reconciliaba con la existencia y la condición humana. Porque después de todo, «la vida es buena» (ísus palabras finales!). «*Quase toda a obra de Machado de Assis é um pretexto para o imprevisto de borboleteios maliciosos, digressões e parenteses felizes*», dice Augusto Meyer en su librito *Machado de Assis*, una biografía ideal, precisamente por ser una fotografía radiográfica de la quintaesencia espiritual destilada de la obra. Rehusamos categóricamente la biografía que nos da, primero, los detalles de la vida, y luego, los de la obra de un autor, para acabar con la explicación de la vida por las obras y de las obras por los hechos concretos, explicación que es siempre arbitraria. Es solamente la obra la que cuenta y la que es bastante en sí misma (1).

La vida cotidiana de Machado de Assis es de una sencillez digna de envidia. Nació, se casó y murió sin dejar hijos. Era mulato, pero de ésto hecho no podría sacarse ninguna conclusión. Era epiléptico, como Dostoievsky, y éste es un hecho de importancia. Ignoramos, sin embargo, la influencia que la epilepsia pueda tener en una obra literaria, a pesar de lo que Afrânio Peixoto, citado por Augusto Meyer en su librito, dice de ello: «*Não é impiedade denunciar-lhe a epilepsia, comprovada e assistida por testemunhas até aqui presentes... porque é determinante ou modificador do seu génio*» (página 96), pero no dice en qué sentido esta enfermedad habría ejercido influencia o dejado huella en sus obras, lo que mucho nos gustaría saber.

Tal vez las memorias de un enfermo de tal mal deben ser siempre «póstumas». ¿Quién sabe? Tal vez compara el sueño con la muerte y considera cada despertar como la resurrección desde la nada. Así, las *Memorias póstumas de Bras Cubas* son la imagen misma de la renovación espiritual

(1) Nos encontramos en la situación privilegiada de no saber nada, o casi nada, de los hechos concretos de la vida de Camões. Digo en una situación privilegiada porque nada que pudiera enturbiar la visión nos distrae. Sólo las obras están ahí, todo lo que importa del más grande «vidente» lusitano. ¡En ellas se refleja todo su genio! ¿Estaríamos mejor informados si supiéramos todos los detalles de su vida o de las de sus innumerables amantes? Me parece que no es de ningún interés saber lo que un escritor ha hecho independientemente de sus obras si son hechos que no se reflejan en sus libros. Digámoslo del modo más absurdo posible: ¿cuál es el interés de saber que un autor, tal o tal día, a tal o tal hora, bebió un taza de té, si de este simple hecho no se pudiera sacar nada en conclusión sobre la vida espiritual del escritor? Sería distinto si, como en el caso de Proust, de una determinada taza de té («momento privilegiado») naciese toda una novela. Entonces no se podría dejar de considerar el hecho y de estimarlo en su justo orden, ya que la taza de té ha sido elemento indispensable en la obra que sin ella no hubiese existido. ¡Proust hace, como un verdadero mago, salir de ella una obra admirable!

del propio autor Machado, que resucitaba después de cada ataque epiléptico. Es curioso anotar que ninguno de los héroes de Machado, como sucede con algunos de Dostoievsky, sufre de epilepsia, probablemente porque el autor no ha querido asimilar sus héroes a su propio caso, que quería pasar en silencio. Porque él mismo no hablaba nunca de su epilepsia. Solamente la designaba con el eufemismo de *coisas esquisitas* (cosas extrañas), sin duda empujado a callar sus ataques por un falso pudor. Por otra parte, a Machado no le gustaban las confesiones demasiado personales. Era como su héroe Luis García, de la novela *Yayá García*: «*Suas maneiras eram frias, modestas e corteses; a fisionomia um pouco triste. Um observador atento podia adivinar por tras de aquela impassibilidade aparente cu contrada as ruínas de um coração desenganado. Assim era; a experiencia que foi precoce produzira em Luis Garcia, um estado de apatia e cepticismo, com seus laivos de desdem. E desdem não se revelava por nenhuma expressão exterior; era a ruga sardónica do coração. Por fora, havia só a máscara imóvel, o gesto lento e as atitudes tranquilas... Era inofensivo por temperamento e por cálculo.*»

* * *

Pero ¿por qué comparamos a Machado de Assis con Sísifo? Sísifo era culpable puesto que se había burlado de los dioses. El castigo a que estaba condenado era precisamente la condena merecida por su pecado. Pero el mito de Sísifo reproduce, bajo una forma distinta, la caída del primer hombre y el destierro del Paraíso. ¿Era Adán menos culpable por haber comido del Arbol de la Ciencia y con él todo el género humano? Machado de Assis, aun no hablando jamás del pecado original, ¿dejaba de sentir su garra en su propia carne? Me parece que el sentido de toda su obra es el haberse dado cuenta de ello, y ésto al mismo tiempo de tener muy clara conciencia de la angustia existencial tan bien definida por Heidegger y Sartre. Angustia que proviene del malestar que experimentamos al poseer libre arbitrio, es decir, la libre elección que el hombre tiene de todas las posibilidades, cualquiera de las cuales nos encadena sin excepción a nuestra condición humana, es decir, a nuestro «pecado original» o, si se prefiere, a la roca que hacemos rodar sin descanso hasta la cima de la montaña. Y Machado que ha debido de ver, reproducidas en la roca simbólica, las mil angustias de la existencia cotidiana, la angustia existencial la ha representado en su famoso capítulo del *Delirio* (cap. VII de *Bras Cubas*). Cuando Bras Cubas vio en sueños la figura de Pandora que le hablaba, tuvo un sobresalto de angustia. («*Ao ouvir esta última palavra recuei um pouco, tomado de susto.*») Esta angustia existencial, que el ser humano olvida muchas veces en sus momentos de euforia, caracteriza todas las obras de Machado de Assis.

«Hay en Machado el estado somnoliento del hombre encerrado en sí mismo, espectador de sus propios actos, incapaz de reaccionar contra su voluntad paralizada, gozándose en su agonía», o lo que es lo mismo, planeando con sonrisas humorísticas por encima de la existencia, gozaba esplendidamente del espectáculo fascinador de su parálisis.

«*Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.*» Esta idea viene

a su pluma a cada paso y revela un rincón del espíritu malicioso, o diabólico, de Machado. Es el daimon que, en Machado, reniega de todo, excepto de la idea voluptuosa de la nada, y que vive en la base de toda la obra. Fue él quien, antes que Sastre, reconoció «la flor amarilla, solitaria y mórbida, de perfume enervante y sutil», es decir, la flor enfermiza de la náusea, la náusea metafísica a la que Sastre había dedicado su primer libro (1937).

El famoso capítulo del *Delirio* es la obra de un vidente místico que con mirada fulgurante ha entrado en los bajos fondos de la Nada y que, a pesar de todo su humor, no oculta su seriedad delante del misterio. El delirio constituye una paráfrasis *avant la lettre*, pero mucho más alegre, mucho más hilarante, del *Mito de Sísifo*, de Camus. La vida que Pandora da a su víctima, precisamente para torturarla, es la roca que cae fatalmente. Cuando Bras Cubas toca la Nada, está en el mismo punto al que había llegado Dante en el centro de la tierra, allá donde se encuentra la cabeza melenuda y peluda de Lucifer, el más grande de los rebeldes entre los ángeles que habían renegado de Dios. Pero aquí no es ya el hombre en rebelión quien habla, porque se ha resignado y no hace más que describir su locura pasada. Si Machado de Assis, en su capítulo del *Delirio*, es un Dante, su infierno no tiene los colores trágicos del de Dante. Al contrario, Machado es un visionario divertido. Pandora, que es la vida pero también la muerte, no desempeña otro papel que el que la mitología india atribuye al dios Siva, que da la vida con sus brazos innumerables y la va pisoteando al mismo tiempo con sus múltiples pies: «*Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.*» Y riéndose en sus barbas, Pandora añade para mayor consternación del autor: «*Não te assustes, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives, não quero outro flagelo.*»

«*¿Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existencia*» (2).

«*Sim, verme, tu vives. Não receies perder este andrajo que é teu orgulho, provarás, ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e, se a tua consciencia reouver um instante sua sagacidade, tu dirás que queres viver.*» Pero en toda esta escena enloquecedora, Bras Cubas, es decir Machado, no pierde su buen humor: «*Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me.*»

Es curioso señalar que ya unos sesenta o setenta años antes del auge del existencialismo europeo en las obras de Heidegger, Sartre y Camus (3), este

(2) Las palabras *existencia*, *existir*, *vivir* y, sobre todo, *muerte* y *morir* abundan en la obra de Machado y no solamente en *Bras Cubas*. Todas estas palabras son términos clave del existencialismo.

(3) Machado se dio cuenta de que su visión y su estilo serían comprendidos solamente al cabo de setenta años. La novela de *Bras Cubas* data de 1879-81. En el capítulo LXXII, el Bibliómano, dice textualmente: «*Olhai-d'aqui a setenta anos, um sujeito, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclinase sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, trelê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espaneja-as, esfrega-as, no joelho,*

escritor brasileño señaló el mal de la existencia como el más grande mal. Bras Cubas reniega de la vida con su sonrisa desengañada al contemplarla póstumamente desde el más allá, justamente porque, como explica en su prólogo, él es un autor fallecido. Sísifo también era un espíritu fallecido que tenía que expiar los pecados de su existencia terrestre. También él estimaba la vida como una cosa inútil, como Bras Cubas: «La vida es un torrente impetuoso y perpetuo», es una idea que viene sin cesar de la pluma de Machado, es decir, es un torrente que hace volver a caer la roca hasta los bajos fondos. Pero el castigo de Sísifo y el de Bras Cubas consisten precisamente en hacer rodar la roca perpetuamente hasta la cima de la montaña. Ellos no tienen derecho a escuchar con voluptuosidad el *cochico do nada* y continuar ociosos. ¡Porque su destino es encarnar el mito!

* * *

Creo que hay dos capítulos en *Bras Cubas* que forman, por así decirlo, los dos dípticos de la filosofía existencial de Machado de Assis: el ya citado del *Delirio* (cap. VII) y el del Humanitismo de Quincas Borba en *Bras Cubas* (cap. CXVII). Uno y otro merecen ser estudiados en conjunto porque constituyen el centro de la filosofía existencialista de Machado de Assis. Pero es preciso decirlo también: Machado es mucho más divertido que Sartre o Camus, y, sobre todo, mucho más que Sartre cuya obra está marcada por un negro pesimismo.

El *Delirio* es un sueño visionario de la condición humana, un sueño verdaderamente grandioso. El capítulo del Humanitismo (no el Humanismo) es su contrapartida aún más humorística, que hace, en cierto sentido, el oficio de una especie de corrección, de un enderezamiento lleno de regocijo, de las ideas pesimistas antes expuestas en el *Delirio*, si es que alguna vez se pueden calificar de pesimistas, porque su humor contagioso es divertido en grado sumo.

El *Delirio*, es, como ya decía, una prefiguración de que lo iba a ser un día el mito de Sísifo de Camus, que data de 1942. Augusto Meyer, sin citar a Camus, ha dicho ya en su libro (pág. 32): «*Para Machado de Assis a natureza e um imenso absurdo, e sua visão do mundo se resume num delírio que provoca o riso, como reação consciente. Intuição delirante do absurdo universal, e com a ironia, que é uma defesa da razão, recobra de si mesmo.*»

Pandora, como he dicho, representa la vida y la muerte a la vez. Hace vivir al hombre pero al mismo tiempo le devora. Pero al ser devorado, éste conserva una sonrisa irónica que le preserva del anonadamiento total. Es esta ironía la que impide a Machado de Assis ser un Pascal, el de los *Pensées*, con el que, a pesar de todo, tiene tanta semejanza. Sin estar hecho, sin embargo, de la misma madera que Pascal, Machado no desea más que aislarse

lava-as, e nada; não acha o despropósito.» Era uno de los momentos más lúcidos de Machado de Assis, lo que es tanto más curioso porque exactamente era entonces cuando la filosofía positivista de Auguste Comte iba a tomar su mayor apogeo, el de un intelectualismo impenitente, en el Brasil. Pero un gran escritor es un sismómetro muy seguro del pensamiento del futuro, que registra porque está dotado de antenas más sensibles que el común de los hombres.

en la voluptuosidad de la nada. Pascal no ve más que la miseria humana y se entristece profundametne, pero le consuela su fe mística y se refugia en el seno de Dios. «*O voluptuoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente*» (cap. XCIX). El es un hombre que se ha replegado en su fuero interno, un ser enjaulado en el deseo, en la manía del anonadamiento de sí mismo, en la concepción nihilista del mundo. No halla solución y no se convierte a una filosofía más optimista. Por el contrario, Sísifo está impulsado por un movimiento reflejo causado por la náusea de todo, excitado por cierto odio, por la rebeldía, ya que odia a los dioses por haberle sujetado a una tarea absurda. Pero se rebela porque se siente superior a los dioses que pueden aplastarle. Y a pesar de todo seguimos pensando en Pascal, a quien Machado ha estudiado mucho: las páginas de Machado dan fe de ello. Incluso cita las palabras de Pascal: «El hombre no es más que el junco más débil de la naturaleza pero es un junco qué piensa. Para aplastarlo no es preciso que se arme el universo entero. Un poco de vapor, una gota de agua son suficiente para matarlo. Pero aun cuando el universo lo matase, el hombre seguiría siendo más noble que aquello que le mata; porque sabe que muere; y de la ventaja que el universo tiene sobre él, el universo no sabe nada.» Pascal tiene una ilusión más que Machado: se siente superior porque «piensa». Machado ha perdido esta ilusión. Lo único que sabe es que existe. Pero Pascal era más feliz que Machado, puesto que sabía refugiarse en Dios y en Cristo. El mundo de Machado está abandonado de Dios y carece de esperanza. El no ve en el hombre más que «una errata de imprenta que piensa» (cap. XXVII). No se falsearía en nada el pensamiento de Machado diciendo: «Una errata de imprenta consciente de su existencia.» Y añade: «Cada época de la vida es una edición que corrige la precedente y que a su vez será corregida también hasta que aparezca la edición definitiva que el editor concederá graciosamente a los gusanos de la tierra.» Así, todas las ediciones de la errata no podrían hacerla menos defectuosa y, por lo tanto, menos absurda. No hay odio virulento en la observación de Machado porque está inspirada por la resignación y sazónada por el humor. Hay siempre un pequeño y travieso daimon que dulcifica el pesimismo y suaviza con ironía encantadora los filos demasiado cortantes de una filosofía abstrusa. Bras Cubas no acepta la vida, pretende no aceptarla, porque no quiere comprenderla. Se niega a resolver ningún problema. Por el contrario, hace desaparecer todo problema con su manía de la muerte. Pero no es cínico. Su resignación y su humor le perservan del cinismo. No es más que el espectador del absurdo. Y ni siquiera quiere resucitar porque está poseído por el deseo de la nada. El lado verdaderamente trágico de las personas que son como Bras Cubas es que gozan de la sensación suprema de su nada en el momento mismo en que la piedra rueda hacia abajo, sin que tengan la fuerza ni el valor de recogerla y de empujarla una vez más hacia la cumbre de la montaña. Un espíritu lúcido hasta tal punto quedaría totalmente paralizado. En revancha, para ser verdaderamente hombre, es preciso gastar la energía que se posee en obras absurdas si se quiere, pero el hombre pierde toda noción de lo absurdo en cuanto comienza a moverse. ¡Y moverse es luchar! El *homo*

faber es un ser combativo que se sirve de la inteligencia como de un instrumento de acción y de lucha para vencer a la Naturaleza ruda y grosera. Su actividad, consciente o inconsciente, está orientada hacia el mundo exterior que quiere, que debe humanizar. ¡Nada parecido ocurre con Bras Cubas! No tiene la menor intención de humanizar el mundo, de renovar cada día la misma lucha indispensable, porque si se deja de luchar, la vida degenera. En el momento en que la piedra está abajo, ya no hay lugar a alegrarse. El mito quiere que se vuelva a comenzar de buen grado, de todo corazón, para llegar al tan deseado fin. ¡Ni siquiera importa que no se llegue, lo esencial es intentarlo! Este no es el lema de Bras Cubas. Por el contrario, Bras es un Oblomov, el héroe de Gontcharov, que pasa el tiempo meditando sobre su vida y no sabría resolverse a la acción jamás. Desde un punto de vista imparcial este «*bicho das unhas e dentes*» que no actúa, es absurdo y más absurdo aún que el hombre que actúa, cuando descompone el orden de los intereses vitales y los invierte. Esta idea es sin duda la que Machado ha querido ilustrar en su *Bras Cubas*, pero sin acentuarla demasiado para que el lector saque por su cuenta las conclusiones.

Creyendo ser «normal», Bras Cubas es más absurdo que el mundo que le rodea y que él desprecia sonriendo.

Peor todavía: se regocija de su nada con cierta voluptuosidad. El hombre no está hecho sólo para pensar y para juzgar los actos de sus conciudadanos. Tal vez éste es también el significado de *O Alienista (El psiquiatra)*, el cuento más profundo que Machado ha escrito en toda su vida. Hay una gran parte de locura en creerse el único ser «normal» sobre la tierra.

Pero el hombre es un animal extraño, pues siendo *homo faber* ha inventado junto a la acción el no hacer nada y, como consecuencia, la cultura y la civilización. Me parece que éste es también el significado del *Delirio* puesto que Pandora hace circular por el cerebro de Bras Cubas toda la historia del mundo y la de todas las civilizaciones. Bras Cubas es aún más absurdo porque, no solamente insatisfecho de la lucha por la vida y divertido con la inutilidad del hacer humano, quiere, además, devorarse a sí mismo con su lógica absurda. Ya Unamuno ha dicho: «¡Señor, vuestro evangelio es odiarnos aún más de lo que odiamos a nuestro prójimo!» Si no se odiase uno a sí mismo, ¿cómo explicarse entonces la enfermedad introspectiva del hombre pensante que no se resigna, antes de haberse aniquilado, a sí mismo? Pero esta conciencia enfermiza no es todavía el drama humano por excelencia. El verdadero drama, según Augusto Meyer, comienza cuando el análisis psicológico se hace por amor al análisis, lo que Machado llama el «descenso del mundo de la luna» (cap. XCIX), este mundo de la luna que no nos hace desear nada más que la destrucción de nosotros mismos y de todo lo que nos rodea. Pero la sonrisa contagiosa de Machado, la sonrisa del sabio, hace desaparecer el gusto amargo de las ideas demasiado sombrías.

El capítulo del Humanismo forma la contrapartida del Delirio. Las ideas desarrolladas en este capítulo constituyen una burla traviesa del mundo de la luna. Representan una filosofía más optimista, más vivificante.

Machado de Assis ha escogido a un loco, que se llama Quincas Borba, para reírse de la manía de los filósofos de querer a toda costa formar un

sistema absurdo y abstruso. «Humanitas, decía él (Quincas Borba), el principio de las cosas, no es más que el hombre repartido entre todos los hombres. Humanitas consta de tres frases: *la estática*, anterior a la creación; *la expansiva*, comienzo de las cosas, y *la dispersiva*, aparición del hombre; constará aún de una fase más, *la contractiva*, la absorción del hombre y de las cosas. *La expansión* que ha iniciado el universo, ha sugerido a Humanitas el deseo de gozar de este universo y por esta razón, ha creado *la dispersión*, que no es otra cosa que la multiplicación personificada de la substancia original.» Este principio parece exactamente la exposición de un verdadero sistema filosófico. Después de estas palabras redundantes e incomprensibles a primera vista, Quinca Borba explica más claramente sus ideas. Resumámoslas: Humanitas y Humanitismo no son más que el deseo que cada ser viviente tiene de continuar viviendo, de lo que Pandora nos ha hablado en el *Delirio* bajo formas innumerables: el amor, el deseo de la felicidad, del bien estar físico y moral, del honor y de la gloria. Este deseo muy vivo no excluye el odio ni la envidia. «Estudia la envidia, ese sentimiento sutil y tan noble. Desde el momento en que cada hombre es una parte reducida de Humanitas, es claro, que ningún hombre será fundamentalmente opuesto a otro, sean las que fueren las apariencias de lo contrario. Así, por ejemplo, el verdugo que ejecuta al reo puede excitar el vano clamor de los poetas; pero realmente, es Humanitas que corrige en Humanitas una infracción de la ley de Humanitas. Yo diría lo mismo del individuo que destripa a otro; es una manifestación de la fuerza de Humanitas. Nada impide (y de esto hay muchos ejemplos) que él, a su vez, sea destripado de la misma manera. Si has comprendido ésto, comprenderás fácilmente que la envidia no es más que la admiración que lucha y, desde el momento en que la lucha es la gran función vital de la humanidad y de todo ser viviente, los sentimientos belicosos son los más apropiados a su felicidad. Es por lo que la envidia es una virtud.» El Humanitismo es, pues, una filosofía de la vitalidad y, esa vitalidad, según Quincas Borba, es el único, el gran remedio contra el dolor que ayuda a destruir.

Bras Cubas había inventado ya en sus primeros capítulos su emplasto de la felicidad, que debía preservar al hombre de la melancolía. Este emplasto representa igualmente bien la vitalidad de la filosofía de Quincas Borba.

«Pero el dolor es, según este último, una ilusión pura.» Si se reciben golpes, es preciso imaginar que no se sufre absolutamente nada. La humanidad es capaz de evolucionar y, dentro de mil años, habrá vencido sus males y no sufrirá. El pensamiento sólo es suficiente para hacer desaparecer toda sensación dolorosa.

Se ve que esta filosofía optimista de la vida es más o menos la de Pangloss, que, también él, decía que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Según Quincas Borba, la humanidad, para ser feliz, no tiene más que seguir su naturaleza. La moral, la religión, el derecho, no sirven para nada o para muy poca cosa, porque, a pesar de todas las prescripciones de la moral y de la religión, la humanidad nunca sigue más que a su propia naturaleza; continúa haciendo instintivamente lo que está bien o lo que es detestable. La razón no sirve para nada. Pero si uno se resigna a este orden de cosas, la vida será más soportable y se aproximará más o menos

al paraíso terrestre. Siendo el hombre una parte de Humanitas, debe vivir según las leyes de Humanistas, o lo que es lo mismo: ¡Quincas Borba quiere que el hombre sea su propio Dios! ¿No se diría que Machado de Assis (contemporáneo de Nietzsche) ha sacado del «Zarhoustra», sin haberlo leído, una especie de catecismo del buen humor, más agradable de leer que el modelo alemán?

Pero también hay Erasmo en la filosofía de Quincas Borba o, mejor, en la de Machado de Assis. Quincas Borba está loco como la heroína del *Elogio de la locura*, la diosa de la locura. Y puesto que ella hace elogio de sí misma, el loco Quincas Borba hace su propio elogio y el elogio de la vida. En los dos escritores el humor procede de la misma fuente. Para los dos escritores la locura es la suprema sabiduría. En el prólogo de *Laus Stultitiae*, la Locura dice: «Sé hasta dónde llega el encarnizamiento de la maledicencia contra mí, y que incluso mis predilectos no se ruborizan de destrozarme. Pero pierde el tiempo calumniándome; esta locura que veis es precisamente la que tiene el poder de devolver el buen humor a los dioses y a los hombres.»

«¿Y no es prueba de ello que desde que yo he aparecido ante esta numerosa asamblea el alborozo ha comenzado a cundir en ella?... Ni vosotros habeis podido contener la risa al ver mi rostro» y a continuación hace el elogio de todas las locuras humanas.

Augusto Meyer reconocía la inspiración erasmiana en Bras Cubas: «O Humorismo transcendente desconhece as limitações do mundo ético, está muito além do bem e do mal, pois cortou as amarras que o prendiam á solidariedade humana. Quer mostrar, e isso lhe basta, sob a apariência lógica das coisas, o absurdo de tudo, quer demascarar a razão, Maria Maluca fantasiada de senhora respeitavel. Quando Erasmo escrevia o "Elogio da Locura", estava inconscientemente bem próximo dessa forma extrema do humour.» ¡En efecto, muy próximo de este humor transcendente, pero con toda seguridad, no inconscientemente! ¡Al contrario! Desde el momento en que la Locura se reía de toda la humanidad en todos sus estados y todas sus profesiones, de la pretendida razón que era otra distinta forma de locura, cada vez diferente, la que caracteriza todas las edades del hombre, de la infancia a la vejez, es preciso concluir que nuestro humanista se ha burlado conscientemente de lo que Quincas Borba llamaba el Humanitismo, es decir, del egoísmo, la presunción, la arrogancia, la fatuidad, la obstinación, la envidia, el odio, los celos, la avidez, la lujuria, en suma todos los vicios del hombre que quiere hacer valer sus propias aspiraciones y deseos, a expensas de todo y de todos los que le rodean, para seguir las insinuaciones del diablo. ¿No había dicho Machado en su cuento *La Iglesia del Diablo* que en las virtudes del Diablo prefería el exceso al déficit, como en los *budgets*, es decir, en los vicios? Esta observación ¿no es erasmiana y no es acaso la conclusión final de la filosofía de la diosa Locura? Me asombra que Meyer no haya conectado el humanismo de Quincas Borba con esta filosofía de la diosa Locura del *Laus Stultitiae*. Todo lo que dice es: «No humanismo a sátira visa apenas o absurdo de determinados sistemas filosóficos.» Me parece que hay que añadir más: el humanismo es el total de la locura humana, y representa el común divisor más grande del total de las creaciones humanas.

que, sin el humor que corrige, sería la preconización de un sistema anárquico bien detestable. Es justamente este humor transcendente lo que acentúa la locura y la endereza.

A mi parecer, en el humanitismo, Machado de Assis ha desarrollado conscientemente una derivación muy regocijante del sueño del Delirio. En el cerebro de Quincas Borba, es la locura quien hace su propio elogio, y así, este capítulo del Humanitismo es de origen erasmiano. Sería preciso hacer un estudio de las influencias erasmianas en la literatura del Brasil. Entonces Machado de Assis podría ser considerado como uno de los erasmistas más conscientes.

(De «*Annali dell' Istituto Universitario Orientale*», Nápoles, II, 6 julio de 1960.)

(Traducción de Pilar Gómez Bedate.)

LASAR SEGALL, ENTRE EL EXPRESIONISMO ALEMAN Y EL BRASIL

Por JOSE M.^a MORENO GALVAN

Lasar Segall fue uno de los pocos artistas que supieron a su debido tiempo cuanto había de contradictorio en el camino, en apariencia coherente y unificado, del arte de nuestro siglo. Quienes, en sus primeros años, adquirieron la magistratura suficiente para crear fórmulas absolutas, establecieron una que, por mucho tiempo, pareció indiscutible y que, aproximadamente, podría resumirse así: «El acto estético es forma y nada más que forma.» Hasta el primer manifiesto surrealista pareció que, en efecto, todo el desarrollo visible de esa arte era como la demostración irrefutable de la exclusiva validez formal que se afirmaba. Sin embargo, paralelamente a la evolución autonómica de las formas, existían fermentos ocultos, muy poco visibles para una primera mirada escrutadora, que desmentían terminantemente la definición.

Si la piedra angular del arte contemporáneo hubiese sido exclusivamente Cezanne, como se afirma con tanta reiteración, el problema estaría mucho más clarificado y, efectivamente, la acción estética posterior se hubiese desarrollado «en la forma y nada más que en la forma». Pero la contradicción anidaba ya en la misma base del arte que en el tiempo de Cezanne se estaba inaugurando. Paralelamente a su tentativa de objetivación formal operaba ya una intención subjetivadora y figurativa. Por ejemplo, Van Gogh, al hacer del color temperatura emocional

y de la grafía temperatura grafológica, transformó al objeto paisaje en sujeto paisaje y al objeto hombre en sujeto hombre.

Ese primer fermento, que precisamente por ser de origen subjetivo no tuvo una conciencia clara de su verdadera entidad, no fue en sus comienzos una «tendencia» como en Cezanne, sino simplemente una oscura noción: «la noción de la expresividad», más tarde convertida en tendencia con la palabra «expresionismo». Lo que para Cezanne y Seurat fue objeto de investigación, para James Ensor y Edvard Munch fue sujeto de expresión.

Para percatarse de la exacta situación de Lasar Segall en el arte de nuestro siglo es necesario una conciencia válida de lo que significa el expresionismo en el mundo de las formas contemporáneas. Pues, a pesar de todo lo que se ha escrito, la estimativa artística de nuestros días no ha aclarado suficientemente la fundamental dialéctica sobre la que se ha desarrollado nuestro arte.

Cuando Lasar Segall decía que «apenas podía considerar al hombre como una composición de forma, sino que procuraba también en él la expresión de su ser», exponía una preocupación similar a la de Picasso cuando, frente al fenómeno de la abstracción pura, decía: «Todo eso está bien, pero ¿dónde está el drama?» Es verdad que el drama quedaba más allá de la figuración, pero eso no impedía que quienes especulaban con la forma desimplicada de narrativa estuviesen buscando precisamente la eliminación purificadora, no sólo de la vida dramática, sino incluso de la alegría de vivir. Sin embargo, si yo utilizo aquí la frase de Segall es sólo para demostrar cómo «la forma» entra a formar parte también de su complejo de preocupaciones. El sabía muy bien que lo que quería expresar con su pintura trascendía con mucho a la forma en que necesariamente debería encarnarse, pero «la forma», como primer elemento fisiológico del cuadro, era ineludible y en ella precisamente tenía que realizar todas las *transformaciones* para superar su dictadura. He aquí, pues, la contradicción a la que Segall se enfrentaba: Por una parte, sabía que su acto estético era mucho más que forma; por otra, sabía que la realización física de su quehacer estético no podía desarrollarse más que en la forma.

La situación contradictoria no es de Segall, y nos remite automáticamente de Segall al expresionismo. ¿Cómo resuelve el expresionismo el problema de *expresar* valiéndose solamente de

un elemento que, en principio, no es asequible más que mediante el análisis objetivo y dimensional? Aboliendo el código de su vieja y consagrada armonía; instaurando un nuevo orden armónico. El expresionismo derogó la armonía de la proporción formal para instaurar la armonía de la expresión emocional y subjetiva.

No es la primera vez que, refiriéndome a Segall, me permito señalar una manera de ser alusiva del humanismo. Esa manera de ser no es sólo patrimonio de Segall, sino de todo el expresionismo, y no es un azar que quienes, autorizadamente, proyectan en la patria del expresionismo una restauración de la conciencia humanista conciban como medida previa el abandono del expresionismo. El humanismo—entendido en la clásica acepción de la palabra—implica, además de una alegría de vivir, un sentido humano de la proporción, un código, un canon clásico de la forma. La unidad de medida para el humanismo es la tantas veces formulada «medida del hombre», a la cual, paradójicamente, se le confiere una jerarquía de divinidad olímpica. Todo lo que se ajuste a esa medida está de acuerdo con la armonía prevista.

Parecería nacer de todo ese enunciado una nueva contradicción, si se tiene en cuenta que tanto el arte de Segall como el de los expresionistas pretende ser, y lo es efectivamente, un arte profundamente enraizado en la humanidad. Pero *la humanidad* no es el humanismo. El humanismo es una estética de las cosas humanas y los expresionistas desarrollan un humanitarismo; más que una estética, una ética; más que un canto melódico, un grito desgarrado.

El expresionismo es, precisamente, la ruptura con la armonía prevista, la negación del arquetipo. Si en el humanismo la proporción es «divina», en el expresionismo la proporción es simplemente humana, mortal y perecedera. La primera preocupación expresionista es, por consiguiente, el estado de beligerancia contra todos los viejos códigos armónicos. Si antes de él no conocíamos más que una proporción, su primer gesto conocido es la des-proporción. Desde Van Gogh hasta los últimos tiempos del «Brücke», la progresiva vertebración del expresionismo se va realizando a costa de una progresiva desvertebración del arquetipo humanista. En cuanto ese arquetipo significaba una armonía y una proporción, el expresionismo pone en juego una

movilización de todas las moléculas del equilibrio, las desplaza, rompe con el punto de gravedad del equilibrio e instaura un «orden» absolutamente nuevo del entendimiento de las cosas. Ya no se trata de la belleza, de la armonía y de la proporción. en el sentido clásico de esas palabras, sino de una antibelleza. una desarmonía y una desproporción con la que nosotros, los espectadores, llegamos a un acuerdo, poniendo en juego no nuestra antigua sensibilidad apolínea, sino como un nuevo eros *expresante*, si se quiere subversivo y demoníaco. Se trata, ahora sí, de una transformación que es efectivamente fisiológica y donde la palabra «transformar» reclama todas sus dimensiones. No consiste ya solamente en modificar la forma, sino en traspasarla y trascenderla; en indagar aquello que la forma contiene, en encontrar el núcleo ultraformal de la realidad.

En sus años alemanes, Lasar Segall fue uno de los protagonistas de la aventura, poco comprendida, de des-divinizar la proporción o de *humanitarizar* el humanismo. Quiero decir que formó parte del movimiento expresionista. Hay una escondida lógica en el hecho de que sus primeros años de maduración fuesen germanos y no franceses, como parece ser que pretendió en un principio. Lo que él arrastraba de su Rusia natal y de su origen israelita, un oscuro anhelo de redención, un mesianismo, un humanitarismo, se complementaba y entendía con el trascendentalismo que la pintura alemana de la época intentaba. más que con la reducción formal que por aquel tiempo era la gran tentativa parisiense.

Por supuesto, la condición genuina de un pintor como Segall hubiera sabido trascender todo el esteticismo de París, de la misma manera que Soutine sobrepasó el apolineísmo de Modigliani. Pero es el hecho que Segall se instaló con carácter definitivo en Alemania, desde donde realizó algunas incursiones, más o menos largas, a los países limítrofes, porque allí encontró sin duda alguna un clima más propicio para el desarrollo de la pintura que estaba llamado a realizar. Y fue desde su residencia alemana desde donde le fue posible ese viaje que realizó en 1913 a la lejanía brasileña, que fue decisivo no sólo para su historia personal, sino también para la historia del arte del país que, andando el tiempo, le iba a adoptar.

Y he aquí la aparente contradicción de su arte, contradicción de la que él estaba en el secreto. por lo que siempre pudo

reducirla a síntesis: en su aspecto meramente visible, la pintura de Segall es un desarrollo formal. La arquitectura-síntesis predomina, incluso, sobre la carnación cromática del carácter; le impone su jerarquía avasalladora hasta el punto de que una de las exteriorizaciones más significativas de su pintura es el dibujo y el grabado, es decir, manifestaciones exentas o elusivas de un cromatismo que, en ocasiones, puede considerar innecesario. Pero justamente ahí es donde se descubre la ley de Segall. Pues él trata de modificar la conciencia apolínea en conciencia expresiva desde un cimiento tan radical como es el de la arquitectura básica de la obra. El lleva la temperatura existencial hasta la base misma de la figuración. Lo que en ella hubiese querido ser forma, en él es transforma; la que hubiese querido permanecer simple figuración, en él es transfiguración, es decir, búsqueda de lo que hay más allá de la forma y de la figuración.

Por tanto, a esa primera estructura ósea, él la transforma y la transfigura. A la ecuación consagrada de su equilibrio, él le añade acentos que desmesuran y desequilibran. Sus figuras abandonan deliberadamente el canon de Policeto y contribuyen a la creación, para uso de la criatura de hoy, de un nuevo canon que ya no puede ser arquetípico, sino caracterológico. Hay, por consiguiente, un deseo de individuación humana en cada uno de sus gestos anti-humanistas. Si la figura olímpica, por pertenecer al orden de todos, es *comunitaria*, la figura de Segall es descomunal en el doble sentido de la palabra. Quiere serlo y reivindicar el derecho a serlo por el método de la desmesura, amplificando la cabeza pensante o los ojos inquisitivos, acentuando el gesto expansivo de la desgracia o esquematizando hasta la síntesis el gesto receptivo de la soledad.

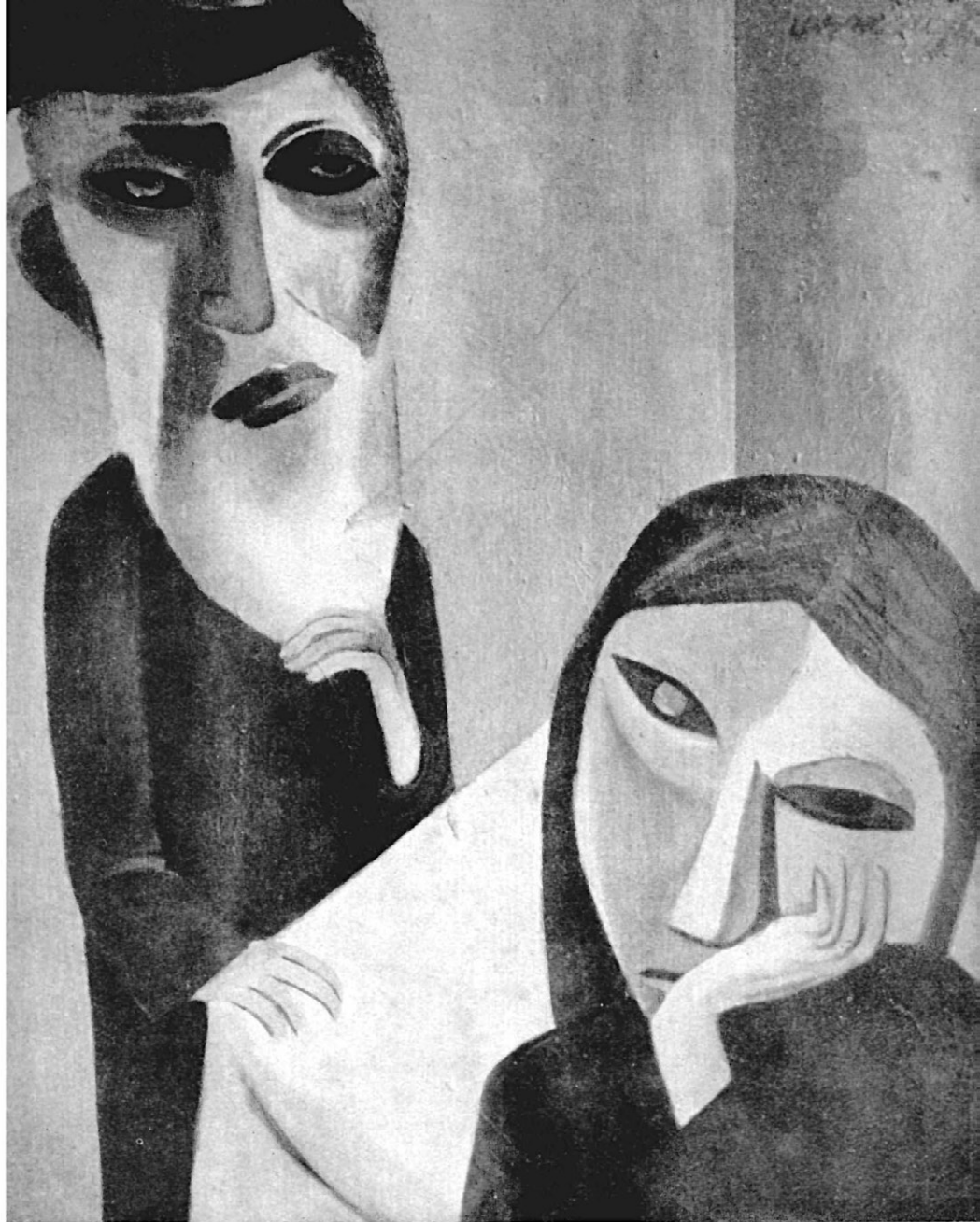
En un cierto sentido, esa figuración quisiera ser signo de un nuevo lenguaje. Y es por eso por lo que pretende abandonar la narrativa figurativa trocándola por la significativa. Se dirá que todo eso pertenece, más que a Segall, a la esencia del expresionismo. Y es cierto en alguna manera. Sólo que el expresionista Segall se distingue dentro del movimiento por el acento personal que aporta desde su mundo. Lo que en el expresionismo típicamente nórdico es la extracción de un submundo demoníaco, en Segall es la expresión de una humanidad activa y actuante que intenta oscuramente redimirse.



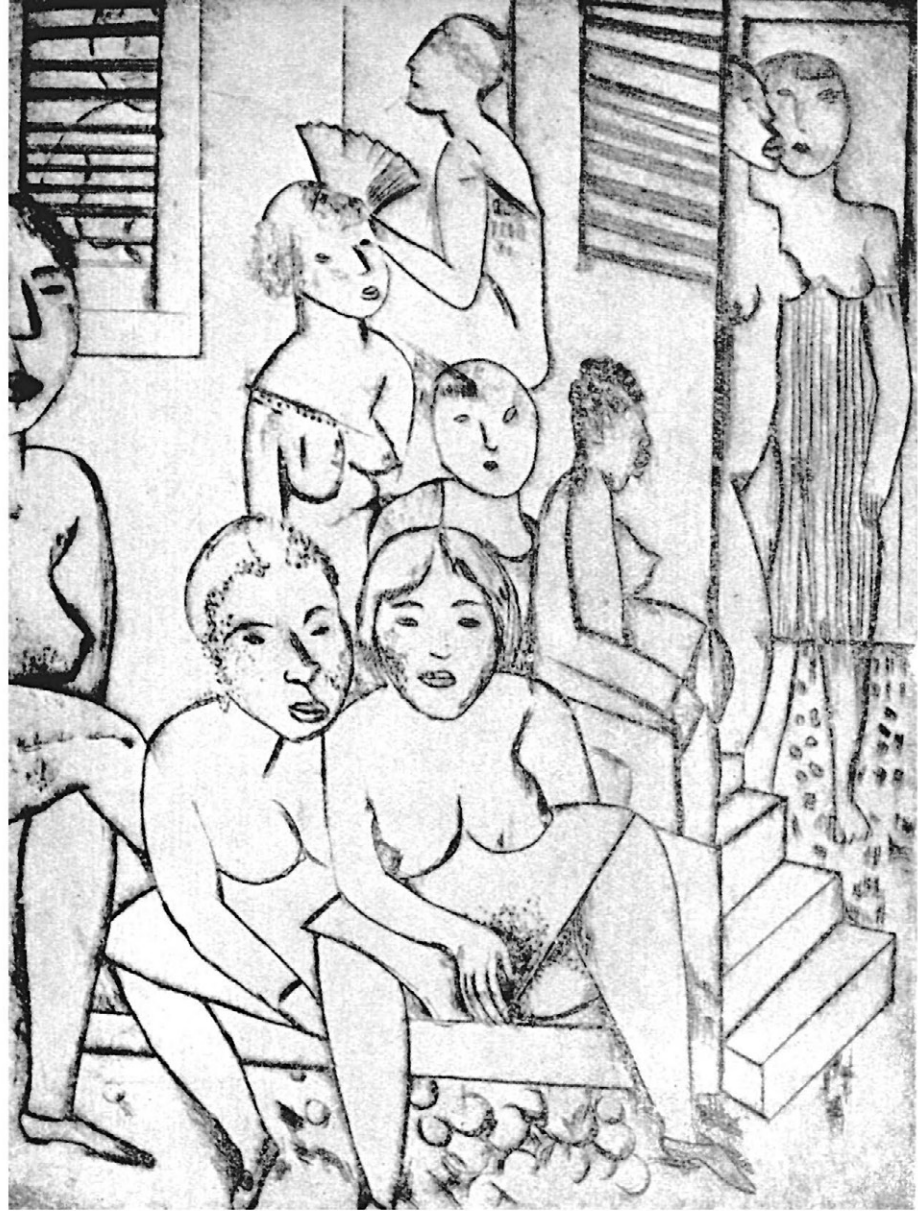
Segall: *El pintor Wollheim*



Segall: *Interior indigente*



Segall: *Dos viejos*



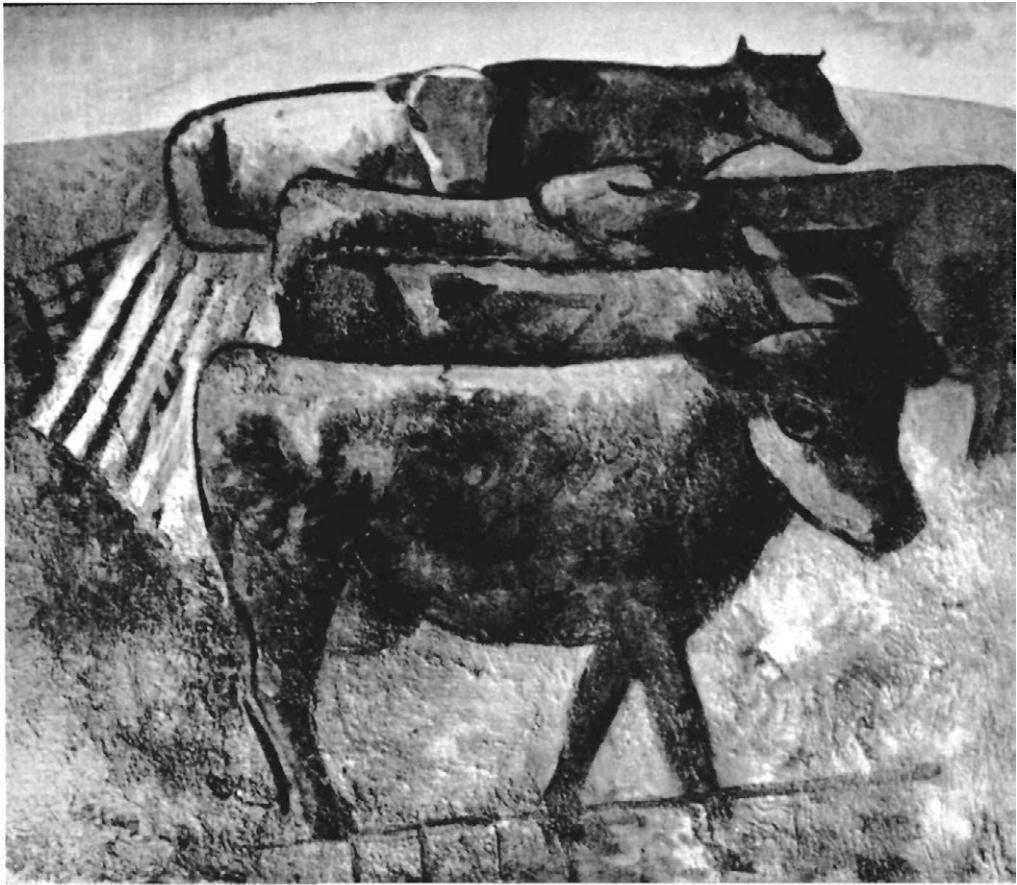
Segall: *Grupo de la serie «O Mague»*



Segall: *Detalle de «Navío de emigrantes»*



Segall: *La Guerra*



Segall: *Grupo de vacas*



Segall: *Retrato femenino*

Además, la definición de la personalidad de Segall no se completa con la de su vida en el expresionismo germano. Desde 1924 vive en el Brasil. Ya desde 1913, fecha de su breve periplo por la tierra tropical americana, el Brasil figuraba en su anhelo como la patria de promisión. Fue, en fin, su patria definitiva desde 1924, años antes de que lo fuera legalmente.

La elección del trópico tiene también una arcana lógica dentro de la ideología del expresionismo, como la añoranza del Sur, ensoñado y luminoso. Desde los descubrimientos de Gauguin, pasando por las incursiones norteafricanas de August Macke y de Paul Klee, la sugerencia del Sur es como un último aldabonazo del romanticismo dentro ya de su vestidura expresivista. El trópico concretamente significaba la posibilidad de una expresión nueva y de una vida nueva, no contaminadas por las luces mensurables de Europa. Para Segall era, además de eso, el encuentro de la tierra de promisión.

La vida brasileña resultó ser, efectivamente, una dimensión nueva para la expresividad de Segall. Y si bien su íntima condición humana de apetencia redentora no lo abandonó nunca, la luz tropical le añadió una vivencia más lúdica de las cosas, en cierto modo, más apolínea. De alguna manera, lo que el país significaba en él como promesa tenía que realizarse en su propia obra. Se diría que lo que el Brasil representa para Segall, desde un punto de vista formal, es el trueque de un entendimiento de las cosas expresivas. En Alemania, con la forma realizaba la luz; en Brasil, con la luz realizaba la forma.

Se advierte ya, desde los primeros años, una penetración festiva, lejanamente folklórica, en la pesadumbre atávica de su figuración. Pero su raíz doliente era el motor que dinamizaba a su obra. Incapaz de pasar con indiferencia por la cercanía de la desgracia o de desoír la llamada lejana a la justicia, en el Brasil mismo es donde él realiza su serie «Mangue», documento y alegato de la vida equívoca de Río de Janeiro, y en el Brasil es donde pinta su serie monumental con las peripecias de los «Progroms» y de los navíos de emigrantes empobrecidos, tránsfugas de mundos. Algo hay, sin embargo, muy definitorio de su nueva etapa: la concreción y un cierto reencuentro de las proporciones antes desdeñadas. En sus tiempos alemanes, Segall pintaba el dolor indefinido, indeterminado, cubriendo totalmen-

te la tierra de sus años. En el Brasil pinta el dolor concretado en cada uno de sus episodios.

Por supuesto, eso significa un cierto cambio en su ideología, que necesariamente tenía que incidir sobre su forma. Su forma brasileña es más concreta y menos desmesurada, más figurativa y menos simbólica, más mediatizada por los acontecimientos y menos expresiva. Fue menos expresiva porque se entregó con mayor delectación a la indagación apolínea de la forma. Así, en el Brasil, sosegadamente, pudo gustar de la forma en lo que tiene de dorada plenitud, tanto indagando la estructura del paisaje como la arquitectura de la persona. El Brasil, paradójicamente, le permitió redescubrir el juego arcaico de la belleza que, muchos años antes, él había abandonado para investigar en la causa del dramatismo.

Por eso, por su reencuentro de los valores de la forma, pudo permitirse el ejercicio lateral de la escultura en el Brasil. Ni siquiera en ella deja de ser Segall un expresionista. Pero era ya el suyo un expresionismo más lúdico, más sensitivo, más luminoso.

Y acaso, en el panorama total del expresionismo, sea esa dimensión eminentemente brasileña la que le ha proporcionado al arte de Segall su peculiaridad más genuina. El arte de un hombre, su motivación y su ideología, no puede apreciarse más que en el conjunto de toda su historia profesional. El de Segall tiene la extrema vertiente expresionista de sus primeros años, unilateralmente dramática y existencial, como los presupuestos del expresionismo parecían exigir. Con su vida brasileña, Segall inaugura una dimensión del expresionismo verdaderamente original dentro del movimiento. Porque si la finalidad del expresionismo es exteriorizar la vida, hay una vida más allá, o al menos paralela, a la de la existencia dramática: la de la alegría de vivir y la del despertar al optimismo.

Con sus años alemanes, conscientemente o no, Segall realizó una crítica. Con sus años brasileños, sin dejar de hacer crítica, Segall abrió su arte hacia una perspectiva que incluía la apología gozosa del vivir.

ANTE UN CENTENARIO

«EL BRASIL RESTITUIDO» DE LOPE DE VEGA

Por ALBERTO SANCHEZ

PRESENCIA DE LOPE

El 25 de noviembre de 1962 se cumplen los cuatrocientos años del nacimiento del más prolífico de los escritores españoles y del más español de los escritores prolíficos: Lope de Vega Carpio.

Poeta lírico y dramático de calidades excepcionales; plenamente identificado con su pueblo y su circunstancia histórica, que es uno de los medios de pervivencia más seguros. Creador del teatro nacional mediante una vena inagotable de comedias, prodigio de libertad estética y de eficacia dramática. Frente a las preceptivas académicas, pero con jubilosa inmersión en el vivo hontanar de la poesía tradicional española. Porque, a pesar de sus frustradas y pueriles pretensiones nobiliarias, hay que insistir en que Lope de Vega es pueblo y pertenece al pueblo, en el sentido más vital y sano de la expresión. Y sin temor a las posibles limitaciones que esta realidad entraña.

Potro es gallardo, pero va sin freno le definió en verso certero, aunque malintencionado, aquel rival literario que se llamó Góngora. Lope, en efecto, tiene bastante de vendaval poético-erótico, desencadenado en la cima del Siglo de Oro. Desde allí señorea el teatro español con la autoridad del número caudaloso de sus obras escénicas y la calidad exquisita de varias de ellas.

Su vigencia se prolonga a través de los siglos y salta con agilidad las fronteras. Perdurable misión de la poesía auténtica. Durante el presente año se han repuesto en los principales teatros de Madrid, citadas por el orden de su presentación, *La bella malmaridada*, *Fuente Ovejuna* y *El Nuemo Mundo descubierto por Colón*. Y *Fuente Ovejuna* ha refrendado su éxito multisecular en escenarios tan dispares como el de Venecia, con motivo del XXI Certamen Internacional, y el Teatro Nacional Georgiano de Tiflis

No podemos detenernos ahora, ni siquiera con rápida enumeración, en la reseña de las múltiples representaciones que corroboran la presencia de Lope ante el público exigente de nuestro tiempo. Ni en el más atractivo estudio de sus causas, alcance y proyección ejemplar. Nuestro tema es mucho más limitado y estricto.

LOPE Y AMÉRICA

Bastante se ha escrito acerca de la escasa resonancia del descubrimiento y la exploración de América en la Edad de Oro de las letras españolas.

Como si la titánica empresa, quizá la más elevadamente hazañosa en la historia de la humanidad, se hubiese proyectado abrumadora sobre los posibles cantores o hubiese frenado la agilidad de sus plumas.

Solamente el relato, lozanamente escueto, de esos cronistas de Indias, o la crónica en verso de Ercilla en su *Araucana*. Tal vez la trasposición a lo divino, que registra el pasmo ante la maravilla natural, convertida en imagen sobrenatural; así, el capitán Aldana, en su *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios* (1577):

Oh grandes, oh riquisimas conquistas
de las Indias de Dios, de aquel gran mundo
tan escondido a las mundanas vistas...

Menciones, hipérboles, nueva retórica y nuevo vocabulario. Poco más.

En este aspecto, Lope de Vega también había de resultar excepcional. Tres comedias conservamos del Fénix, inspiradas

en la historia americana: *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, *Arauco domado* y *El Brasil restituido*. Y, en simbólica transposición, el auto sacramental de *La Araucana*. Se ha perdido, lamentablemente, la comedia *La conquista de Cortés* (o quizá *El marqués del Valle*), mencionada por Lope en la segunda edición de su novela bizantina *El peregrino en su patria* (1617).

Todas ellas, si es que no se ha extraviado alguna otra, darían un conjunto de cinco obras escénicas, compuestas por Lope sobre las llamadas Indias Occidentales. Habría que añadir el poema narrativo de *La Dragontea*, donde no faltan episodios bélicos reñidos en los mares que ciñen el continente americano.

Y no se agota con ello su aportación al tema, como puede verse consultando la documentada tesis doctoral de Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega* (Buenos Aires, Anejo II de la Revista de Filología Hispánica, 1946).

Todo un conjunto poliédrico de motivos, menciones, alusiones e imágenes, surgido ante la pujante emergencia de una naturaleza virgen y una humanidad nueva.

EL BRASIL DE LOPE

Sin exactitud geográfica, pero de acuerdo con una tradición nacida a comienzos del siglo XVI, Lope llama repetidamente «Isla famosa» al Brasil.

El personaje cómico en *El Brasil restituido* (acto I, escena XIII) explica popularmente la etimología:

que nunca mejor llamaron
a estas islas el *Brasil*,
si ha de quedar *abrasado*...

No obstante, en esta comedia, y por boca del mismo gracioso, que describe una batalla, se añade la justificación botánica del nombre, preconizada por serios tratadistas (acto II):

¡Ea, troncos, dejad presto
las almas vegetativas!
Al filo de estos aceros
caed, hojosos *brasiles*,
que por otros rubios leños
se llama *Brasil* la isla.

Es decir, la abundancia en sus bosques del palo brasil (del color de la brasa) daría el nombre al país, tenido erróneamente por isla.

Lope menciona al Brasil en varias comedias: *Los milagros del desprecio*, *Hay verdades que en amor...* y *El testigo contra sí*. Las naves que parten hacia el Brasil o vienen de allí, el emigrante que busca en aquellas tierras remedio a sus cuidados, el prestigio de lo desconocido fulgurante de leyendas.

Y en el auto sacramental *El triunfo de la Iglesia*, la Fama se dirige con sus trompetas al mundo antiguo y al nuevo:

oiga América gentil
un pregón por cuanto mira
del sol el rayo sutil
de Caribana a Quivira,
de Nueva España al Brasil.

Aquí el Brasil redondea los confines del dilatado continente descubierto por Colón.

¿Cómo se imaginó Lope a los indígenas de aquellas tierras? Son muy pocos y harto genéricos los datos que encontramos en su obra. Fuera de su ánimo, y de la práctica de su tiempo, estaba el documentar científicamente una obra artística. La comedia primeramente citada nos sorprende al indicar en una acotación pintoresca y convencional: «salen algunos indios, con arcos y flechas, y el Brasil en figura de dama india, con una rueda de plumas y una flecha dorada como dardo».

El Brasil, figura simbólica de la *isla famosa*, tan ponderada por su belleza, se personifica en una apuesta *dama*, tocada por un penacho circular de plumas multicolores y armada con áurea flecha. Vistosa presentación escénica—pintar como querer—y pura fantasía.

«India de las Amazonas» es el calificativo detonante aplicado por Berrueco a su mujer en la comedia lopiana *Los novios de Hornachuelos*. En efecto, los caribes, habitantes de las extensas regiones bañadas por los ríos Orinoco y Amazonas, eran tenidos como los más fieros e inhumanos entre los indios de América. Y la palabra *caribe* llegaría a transformarse en sinónimo de individuo feroz o cruel. Así lo emplea Cervantes, aunque en tono irónico, al hacer protestar a Trampagos, protagonista del entremés *El rufián viudo*:

Fuera yo un Polifemo, un antropófago.
un troglodita, un bárbaro Zoilo,
un caimán, un caribe, un comevivos...

En el segundo acto de *El Brasil restituido* se les retrata con negros colores:

A los indios del Brasil
llamaron antropofagos,
que entre estos montes y lagos
vivieron vida gentil,
y enseñados a comer
carne humana...

La «vida gentil», es decir, la idolatría con su antropofagia ritual, era práctica de varias tribus indígenas brasileñas, como de otros territorios americanos, según el testimonio de viajeros y colonizadores.

En otros lugares de la comedia se nos informa que aquellos indios eran adoradores del sol, llamado Apolo según el tópico renacentista. Lanzaban flechas envenenadas, o enherboladas, verdadera obsesión del adversario, aunque éste llevara armas de fuego. Un coronel holandés muere al ser alcanzado por la flecha envenenada que le arroja un indio brasileño.

Poco más es lo que podemos rastrear en tan someras descripciones; montes, lagos, selvas... ligeramente insinuados, forman el marco de naturaleza virgen, como soñado o entrevisto.

Nada sabía Lope de las lenguas indígenas; pero eso no le cohibió para trazar sonoras jitanjáforas que dieran un aire de idioma aborigen a la expresión; así, el indio Ongol (nótese el pergeño exótico de este nombre) exclama en *El Brasil restituido*, al final del primer acto: «*Tupalaguaya*, que viene gran multitud.» Aunque sin llegar por esta vez a las audacias tan eufónicas del *Arauco domado*:

Piraguamonte, piragua,
Bío, Bío,
que mi tambo le tengo en el río...

Por último, es de advertir que en el abundante arsenal retórico proporcionado a nuestros poetas por la toponimia del Nuevo Mundo, el Brasil tiene pronto su lugar adecuado.

Fernando de Herrera cita el «Amazonio río», abrasado por el sol, en contraposición a las zonas polares; y para Lope, según recoge Morínigo, el Brasil viene a significar 'tierra ardiente', algo así como la antítesis de Noruega o la Scitia helada.

«EL BRASIL RESTITUIDO», HISTORIA ESCENIFICADA

Esta comedia, fechada por Lope en Madrid, a 23 de octubre de 1625, se mantuvo inédita hasta su publicación, con estudio preliminar, por don Marcelino Menéndez Pelayo, entre las *Obras del Fénix*, editadas por la Real Academia Española (Madrid, 1902, tomo XIII).

Tiene más interés histórico que dramático. Propiamente es una crónica rimada—eso sí, en gallardos versos—de un episodio de la historia del Brasil en su época colonial. La intriga amorosa es mínima.

Sobre el mismo tema escribió más adelante otra comedia Juan Antonio Correa: *Pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos* (1670).

Evidentemente, el cuadro histórico escenificado por Lope se refiere a la ocupación de San Salvador, a la sazón capital del Brasil, en la bahía de Todos los Santos, por una escuadra holandesa al mando de Jacobo Willekens, en mayo de 1624. Y la reconquista de la plaza por una armada hispano-portuguesa, puesto que Portugal y España todavía seguían unidas bajo el cetro de Felipe IV. Mandaba las fuerzas españolas don Fadrique de Toledo y las portuguesas don Manuel de Meneses, quienes entraron triunfadores en Bahía el 1 de mayo de 1625, poco antes de cumplirse el año de la conquista holandesa.

La comedia de Lope fue compuesta bajo la inspiración y al calor de las primeras relaciones que se imprimieron en España para dar cuenta de aquellos sucesos; y se representó en Madrid un semestre después de la victoria de Bahía. Pedro Vargas Machuca, que firma el día 29 de octubre la aprobación para ser representada la pieza, afirma que Lope la escribió «muy ajustado y conforme a la mejor relación que de este suceso tenemos, calificada de un testigo instrumental que se halló en esta guerra y trajo de ella honrosas señas en sus heridas». No se ha

determinado con precisión cuál de los numerosos relatos escritos entonces pueda ser el aludido por Vargas Machuca.

Menéndez Pelayo critica la comedia con su habitual agudeza: «*El Brasil restituído* es una especie de loa donde no se ha de buscar fábula dramática de ningún género, sino exactitud histórica, buen lenguaje, fáciles versos y mucho entusiasmo patriótico, cualidades que nunca faltan en Lope. Como no era fácil poner en acción todas las peripecias del sitio, se valió, como otras veces, del recurso de introducir personajes alegóricos, que unas veces profetizan y otras veces muestran, en una especie de panorama poético, lo que ha de pasar o está pasando fuera de la escena.»

Entre esas personificaciones o figuras morales aparecen el Brasil, en forma de dama india, como ya hemos dicho; la Religión, presentada como una dama española, y la Herejía, cachorro del dragón infernal, protectora de los invasores holandeses. También tienen su papel dos figuras mitológicas: Apolo, dios de la poesía, y la Fama, gloriosa mensajera con un mundo a sus pies. La simbología no deja de ser un tanto ingenua.

Resulta notable la insistencia del dramaturgo en la ayuda prestada a la invasión por los judíos conversos, verdadero caballo de Troya o quinta columna radicada en la ciudad brasileña. Lope de Vega, familiar del Santo Oficio, reitera aquí, sobre base histórica, el antisemitismo de otras comedias suyas.

En abierto contraste, los indios brasileños luchan denodadamente contra los holandeses. La dama que los representa, el Brasil, está muy agradecida a quienes le liberaron de la noche eterna (la idolatría), sacándole del destierro donde le tenía la molicie «entre las olas de la mar sentada». Cuando los «valientes portugueses» sujetaron su tierra y su mar, ella recibió la fe de Cristo, don supremo. ¿Cómo puede ahora negar su obediencia a la católica majestad de Felipe IV y hacer causa común con los protestantes de Holanda?

Con alegre confianza canta la salida en su auxilio de la escuadra hispano-portuguesa; es un garboso romance, de clara impronta culta y gongorina, bien asimilada:

Parte, al fin, la armada ilustre
por las saladas montañas,
abre camino en las ondas
que cierran espumas blancas,

gime el mar al grave peso
que le oprime las espaldas,
y con alegre zaloma,
lienzo tiende, escotas larga;
ella selva, ellos jardín,
pisando campos de plata,
ciudad portátil del viento,
fábrica de lienzo y tablas...

.....
Resuelven que a la Bahía
y no a Pernambuco vayan,
y con generales vientos
parten, el agua embarcada...

Lope, veterano de la triunfal expedición a la isla Terceira (de las Azores) y de la desdichada a Inglaterra (embarcado en la Armada Invencible), se recrea en sus recuerdos marinos; esa *zaloma* o *saloma*, esas *escotas*, el *lienzo* de las velas, danzan en su imaginación con la nostalgia de la juventud lejana.

ESPAÑA Y PORTUGAL

El poeta tiene mucho interés en repartir equitativamente la gloria del triunfo entre las dos naciones hermanas, unidas entonces en una sola monarquía. Prudente y política actitud—o política prudencia—que se adelanta a posibles celos y recelos.

La empresa es común y parejos los méritos; así lo exalta el Brasil:

Destas dos fuertes naciones
que, por nueva unión hermanas,
la emulación de sus glorias
hace parecer contrarias,
fue con notable alegría;
porque fuera Lusitania,
única a no haber Castilla,
por las Letras y las Armas;
y si Portugal no hubiera,
Castilla por Fénix rara
se celebrara en el mundo;
pero juntándose entrambas,
no digo yo mi conquista,
pero aquella piedra santa
que fue sepulcro de Cristo
fuera victoria de España...

Lope en esta línea no descuida el menor detalle, incluso lingüístico. Al acercarse las naves castellanas y portuguesas al Brasil, en la primera escena del acto segundo, cada marino se expresa en su propio idioma. Mientras el piloto español dice «¡Tierra, tierra!», el portugués «¡Terra, terra!».

Y aún continúa éste, para dar más fuerza a la situación: «Celajes de terra eu vi: / Albiçeras, meu siñor...» Y añade luego: «O Brasil e Santa Elena / vejo, a mais Santo Tomás...»

Hablan después los adalides, don Manuel de Meneses, que manda las fuerzas portuguesas, y don Fadrique de Toledo, hijo del duque de Alba, diestro marino al frente de las castellanas. Recitan sonoras quintillas.

<i>Don Manuel.</i>	Virtuosa emulación de Castilla, o fidalguía de Portugal, con razón ha de ganar este día nombre, laurel y opinión.
<i>Don Fadrique.</i>	Aunque nos recibas mal, Brasil, espero en tu orilla nombre y laurel inmortal. ¡Vivan Felipe y Castilla!
<i>Don Manuel.</i>	¡Tierra, tierra, Portugal!

El soldado Machado encomia la prestancia y el valor de los dos jefes, siempre en alternada compensación, con los modelos de la retórica clásica y la más pausada andadura del endecasílabo:

Bien don Fadrique la grandeza hereda
de don Pedro, su padre. ¡Qué gallardo
se muestra al enemigo, y qué valiente
el portugués, de Marte rayo ardiente!
¡Por vida de Machado, que merecen
de César y Alejandro las divisas,
y que en el campo bélico parecen
al bravo Cipión y a Masinisa!

Incluso el sitiado coronel holandés y sus capitanes saben apreciar las calidades de los enemigos, aunque confíen en anular su esfuerzo:

<i>Coronel.</i>	¡Qué bizarros, Leonardo, resplandecen los generales!
-----------------	---

Leonardo.

Con la misma prisa
que han venido al Brasil por la campaña
del mar, huyendo volverán a España.

Coronel.

¡Notable es la arrogancia portuguesa!

Alberto.

¡Terrible la soberbia castellana!

He aquí en triple perspectiva—brasileña, hispanolusa, holandesa—una cuidada loa, balanceada con discreción y tacto.

Los elogios alcanzan también a otros oficiales y soldados españoles que toman parte en aquellas jornadas memorables: don Enrique de Alagón, don Juan de Orellana, Diego de Espinosa, Pedro de Santisteban y Diego Ramírez. Es una verdadera nómina de personajes históricos, apenas vislumbrados en la acción dramática.

EL GRACIOSO

No podía faltar la figura del donaire, el personaje gracioso que Lope unió definitivamente a la comedia, como contrapunto de los caracteres graves y para darnos la visión cómica y optimista de los sucesos.

Aquí es Machado, con su ilustre apellido lusitano-español. En el fiel de la balanza: «¿No sabe que soy Machado, / castellano y portugués?», dice en el primer acto. Y en el segundo: «Fue mi padre castellano / y mi madre portuguesa.»

Notemos el acierto de Lope al escoger este nombre. Su contemporáneo Simão Machado fue un comediógrafo portugués, digno continuador de la tradición iniciada por Gil Vicente. ¿Y qué diremos de los escritores de nuestro tiempo, que han inmortalizado este nombre en uno u otro país? Bástenos recordar al eximio novelista brasileño Machado de Assis o a nuestro entrañable Antonio Machado.

En cuanto al Machado de *El Brasil restituído*, lo conocemos ya en el primer acto, de centinela sobre el muro de Bahía y recitando un gracioso monólogo, donde elogia la vida sencilla del campo y la aldea, frente a los sobresaltos y las incomodidades del soldado en campaña; se trata de una parodia más del *beatus ille* horaciano, muy del gusto renacentista; la versión irónico-festiva participa de la ambigüedad y el equívoco, peculiares del barroquismo:

¡Bien haya aquel venturoso
 que, avaro y rico en la tierra,
 cuenta doblones que guarda,
 y no montañas de arena!
 ¡Bien haya aquel a quien dieron
 mohatras tan grande hacienda,
 sin que por ella le enojen
 las varas ni las sentencias!
 ¡Bien haya un cura que vive
 sirviendo a Dios en su aldea,
 con sus diezmos y primicias,
 sus bodigos, vino y cera!
 Y ¡bien haya el labrador
 que, con su fértil cosecha,
 no envidia púrpura y oro,
 y sólo el sol le despierta!
 Vengan a la guerra un poco
 los que por allá se quejan,
 sabrán qué es calor y frío,
 cuándo abrasa y cuándo hiela.
 ¡No aprendiera yo en mi patria
 estas que se llaman letras,
 que se estudian en la cama
 y en los coches se pasean!...

Le cogen prisionero los holandeses, pero logra escabullirse y escapar a las montañas, en compañía de los indígenas resistentes. Al desembarcar los españoles y portugueses, se une a ellos y les explica el ánimo de lucha de los brasileños contra el invasor holandés, para terminar con un juego de palabras, montado sobre el famoso apellido del jefe español, coincidente con el nombre de la ciudad imperial: «Decir puedo / que a los pies de tal Toledo / ha de ser Holanda el tajo.»

También su lenguaje se ha contagiado de gongorismo: «Andan por aquí rugiendo / los rui señores de plomo.» Aunque es más proclive al fácil chiste verbal:

¡No diera estas cuchilladas
 en dos herejes de aquellos
 que me llamaron papista!
 Pero, ¿para qué me ofendo
 de un nombre de tanto honor?
 Pues sepan los majaderos
 que me honro de ser papista,
 y que son vinistas ellos.
 Pruébolo: si se deriva

del Papa, cuyos pies beso,
mi nombre, el infame suyo,
de Calvino y de Lutero.
Vinistas no sólo son
por el vino, que añadiendo
tres letras, son calvinistas.

De acuerdo con la práctica escénica, en el momento culminante de la lucha el gracioso ha de escurrir el bulto. ¿Miedo o prudencia? Don Fadrique piensa en lo primero, no sin echar su cuarto a espadas en ingenioso juego conceptual: «Nunca tienen más valor / los que profesan donaire... / Todo ese valor es aire.»

Pero Machado, herido en su dignidad, se lanza temerariamente a la batalla y se apodera de un estandarte enemigo: «Que el valor sabe volar / que de volar a valor / hay una letra no más.» Y regresa victorioso ante el pasmo de los que le contemplan. (Recordemos que también Mengo, el gracioso de *Fuente Ovejuna*, tiene una actuación abnegada al final del tercer acto.)

Al poco, lo vemos lamentándose de haber perdido en un juego muy de campamento; y la grotesta lamentación es otra vaya chistosa, expresada en ágil redondilla:

Pero, pues al otro da
lo que me ha quitado el dado,
para mí será quitado
y para él dado será.

Para terminar sus quejas mediante una chusca redondilla en versos de cabo roto, que sería coreada con gran regocijo.

La etopeya del gracioso se completa en las últimas escenas con un rasgo humanitario, algo enturbiado por implicaciones de codicia y vanidad.

Los holandeses retroceden vencidos, aceptan las condiciones dictadas por don Fadrique para la rendición, y los hebreos, que ayudaron a los primeros, temen por sus vidas. Guiomar, dama judía, quisiera huir al monte, pero teme igualmente a los indios y a los negros; ofrece a Machado dinero, escudos de oro. para que la proteja. Y el gracioso sigue jugando con las palabras, apoyado en fácil disemia: «Si vos escudos tenéis, / ¿qué más defensa que escudos?»

Pero ya no es hora de bromas; se presiente el próximo castigo capital para los judíos de Bahía. Por fortuna—nunca mejor aplicada esta locución—Machado consigue clemencia para Guiomar, que le ha ofrecido mil escudos en doblones. «¡San Pedro! / Yo soy marqués del Brasil / por librarte del brasero», dice el gracioso; y cierra así, con un chiste de humor negro, su destacada intervención en la comedia.

No puede sorprendernos tal motivo de comicidad, puesto que Góngora o Quevedo llegaban en sus burlas y jocosidades a extremos mucho más detonantes para la sensibilidad de nuestros días. En esta línea, Lope de Vega queda muy rezagado, felizmente para la poesía. Estas descargas zumbonas relajaban la tensión patética de la obra y la sazonzaban gustosamente.

En resumen: *El Brasil restituido* puede considerarse hoy como una comedia histórica de circunstancias, grata de versificación; y exaltadora de una proeza en ultramar, que ahora vemos como uno de los últimos destellos de aquel vastísimo Imperio, próximo a su lento, irremediable ocaso.

DORIVAL CAYMI Y LA CANCION POPULAR EN BAHIA

Por VICTOR TAPHANEL

Brasil monumental y americano, cobijando en su extensión caudalosa el alma violenta de la piedra y la oscura raíz del trópico, es dueño de un maravilloso acervo de música popular.

El mundo conoce algo de eso. Y digo algo de eso puesto que sólo el carnaval carioca atravesó las fronteras de la popularidad. Lo hizo—y no en su forma más pura—merced a elementos comerciales, como, por ejemplo, la monstruosa maquinaria del disco. Los famosos «disc-pockey», como les llaman los americanos, se encargaron de dar a conocer al mundo formas musicales híbridas bajo el nombre de «música popular brasileña». Salvo honrosas excepciones, todo ello tiene muy poco que ver con el ritmo profundo que sale del pueblo, marcado en un instrumento musical que puede ser la caja de un limpia-botas desocupado, un *pandeiro* o, simplemente, una caja de cerillas golpeada con los dedos. Esto en cuanto a la música de Río de Janeiro. Allí, en aquella ciudad donde hubo un compositor como Noël Rosa, la insensibilizada industria de la música popular tiene oídos sordos para la verdadera música del pueblo. Sólo de cuando en cuando algún compositor sin escrúpulos se acuerda de él, para comprar por unos pocos cruzeiros la composición. Pero, a pesar de todo, la raíz del pueblo continúa incólume.

Mas existe otra música en el Brasil. El país es grande, sus hombres cantan siempre y sus expresiones son distintas. Es así

como llegamos a San Salvador de Bahía, en el norte de Brasil. Allí también se canta.

BAHÍA: SU VIDA Y MISTERIOS. CAYMI: SU JUGLAR

San Salvador de Bahía. O, más sencillamente, Bahía. Ciudad de misterio. Ciudad con duende. Parece como si el golpear de los *atabaques*, los tambores que llaman a la ceremonia afro-brasileña de la *macumba*, fuese el latir del enorme corazón del Brasil. Allí, por sus calles, corren los personajes de las novelas de Jorge Amado, el alma de los poemas de Castro Alves, los modelos de Caribé, el dibujante argentino que se olvidó de volver, ante el influjo misterioso de la ciudad. Por sus calles y playas deambulan, vivientes, las canciones de Caymi.

Dorival Caymi nació y creció en Bahía. Conoce la geografía de sus calles, se tuteó con el aire salobre del mar, se le nota en el rostro la influencia del Africa. Y lo más importante: toca la guitarra y ama a su tierra.

Dos hombres hay que aman a Bahía más que a nada en el mundo. Son Caymi y Jorge Amado, el escritor. Caymi le da su voz y la acaricia dulcemente en su guitarra. Amado la desnuda y la arrulla en sus libros. Y los dos se comprenden y se complementan. Amado, escribiendo sobre Caymi, dice: «Caymi fue mucho más allá de lo pintoresco. Aquella fuerza colosal del negro bahiano, su instinto de libertad tan acendrado porque nació esclavo, la reacción contra el prejuicio racial, el coraje y el amor a la aventura, características del pueblo bahiano, están presentes a cada instante en sus músicas y en sus letras...

En cuanto a mí, siento la obra de Caymi como hermana de la mía. Ambas se complementan y, de cierta manera, hacen un todo. Describimos los mismos escenarios y los mismos sentimientos. Si yo fuera músico, haría la música que él hace, como él escribiría—mejor, sin duda, que yo lo hago—las novelas que escribo. Por eso mismo hablo de ese mozo cantor y compositor con libertad. Es como hablar de Bahía. Y la reencuentro entera cada vez que oigo a Caymi.»

Y de esa unión de Caymi y Amado surge una de las más bellas canciones bahianas, que figura en la novela *Mar Muerto*. Su título: *E doce morrer no mar*.

La letra es de Amado; la música, de Caymi; la voz, del pueblo que la vive y la canta: el fatalismo del mar, el mito de Yemanyá, la diosa del mar, la de los cinco nombres, que ahoga a los marinos para hacerlos sus esposos, se da con pura poesía en esta canción:

E doce morrer no mar
nas ondas verdes do mar.

Saveiro partiu de noite, foi
madrugada, não voltou.
O marinheiro bonito
sereia do mar levou.

E doce morrer no mar
nas ondas verdes do mar.

Nas ondas verdes do mar, meu bem
ele se foi afogar,
fizo sua cama de noivo
no colo de Yemanyá.

E doce morrer no mar
nas ondas verdes do mar.

Poesía y realidad se abrazan en la obra de Caymi. Es auténtico con arte, lo cual es muy difícil. Es popular en el más amplio sentido de la palabra. Caymi absorbe del pueblo no sólo su pentagrama, sino también su aliento, su drama, su olor. No tiene nada que ver con las canciones de los «disc-jockey». A este respecto, volvemos a citar a Jorge Amado: «No como muchos de esos compositores populares que van en busca de melodías negras para amasar sobre ellas éxitos seguros...»

En la música de Caymi existe algo perdurable dado por lo que el amor y la experiencia vivida consiguen transmitir. Cualquiera puede hacer un *samba* o una canción sobre palabras bien sonantes del idioma *nagô*, basada en la melodía de la *macumba*. Pero sólo él hace la melodía y la canción bahianas, alma y cuerpo del pueblo negro y mestizo, de las *macumbas*, de los muelles, de los *saveiros* de Bahía. Esta es la diferencia.

Sobre esto, sobre su manera de tratar los temas del pueblo, tenemos esta canción de la que Caymi dice que no sabe si pertenece al personaje o a él. Es un recuerdo de su niñez, de la vendedora de *acarajé*, ese manjar bahiano. En la memoria de

Caymi quedó grabado el lamento de la negra cantando sus mercancías por la calle. Lo hizo música.

Dez horas da noite
na rua deserta.
A preta mercando
parece um lamento.

Todo mundo gosta de acarajé.
O trabalho que da pra fazer é que é.
Todo mundo gosta de acarajé...

El mar es una constante en la obra de Caymi. Dorival conoce como nadie el drama del pescador, de su familia, de todos los que viven y dependen del mar.

O mar,
quando quebra na praia
é bonito... é bonito.

O mar,
pescador quando sai
nunca sabe se volta
nem sabe se fica.

Quanta gente perdeu
seus maridos seus filhos
nas ondas do mar.

O mar,
quando quebra na praia
é bonito... é bonito.

Y así continúa Caymi con su melancolía cuando habla del mar, de aquellos dos bahianos: Chico Ferreira y Bento. Uno encarnaba el buey para las fiestas de Navidad, el otro cantaba. El mar se los tragó. La *jangada* volvió sola.

A jangada saiu
con Chico Ferreira e Bento.
A jangada voltou só.

Chico era *boi* do rancho
nas festas de *Natá*.
Não se ensaiava o rancho
sem o Chico se contar.

Bento cantando modas
muita figura fez.
Bento tinha bom peito
e pra cantar não tinha vez.

Agora que não tem Chico
que graça que pode ter.
Se o bento foi na jangada
e a jangada voltou só.

Pero también hay alegrías en Bahía y, por tanto, en las canciones de su juglar: la esperanza del bahiano marino para el dos de febrero, fecha de Yemanyá, la diosa del mar. Día en que las *jangadas* parten mar adentro para llevar los presentes del pueblo junto con los billetes de súplica a la diosa. Cuando arrojan un caballo al mar para que ella cabalgue sobre sus ondas. Todas las esperanzas del pueblo hechas flores y cintas.

Dia 2
de fevereiro.
Dia de festa no mar.
Eu quero ser o primeiro
pra salvar no Yemanyá.

Escrevi un bilhete a ela
pedindo *pra* ela me *ayudá*.
Ela então me respondeu
que eu tivesse paciência de esperar.

O presente que eu mandei *pra* ela
de cravos e rosa chegou.
Chegou, chegou, chegou!
Afinal que o dia dela chegou.

Dia 2 de fevereiro
dia de festa no mar.
Eu quero ser o primeiro
pra salvar no Yemanyá.

Caymi puede vivir fuera de Bahía. Pero siempre es bahiano. La canta y la vive. Bebe su aguardiente de caña—su *cachaça*—en el bar de la esquina. Asimila el problema del parroquiano vecino y hace una canción. ¿Por qué? Porque es pueblo y canta. Porque es bahiano. Y eso quiere decir mucho.

LA NUEVA POESÍA BRASILEÑA

Por WALMIR AYALA

Hablar de la nueva poesía brasileña, la que actualmente se publica en todo el Brasil y se manifiesta viva, esclarecedora, dueña de sus recursos, sean los físicos o los subjetivos, es antes que nada recobrar el hilo del modernismo, el de la *Semana de Arte Moderno*. Allí se abrieron las puertas, allí se definieron las voces maestras que hasta aquí nos han conducido, pues dependemos, los poetas de hoy, de una nítida evolución por acrecentamiento de las líneas más destacadas, de cuño eterno en su raíz clásica, que son el don de un Carlos Drummond de Andrade, de una Cecília Meireles, de un Jorge de Lima. La tentativa de renovar cada período definido de la evolución de nuestra poesía puede ser denominada modernista (el modernismo no se extingue), pero esta denominación está mucho más adscrita a la famosa y feliz Semana de 1922, con su explosión de irreverencia, iconoclasia, violenta y mentalmente joven. Podemos decir que hoy se desea un nuevo modernismo, en el sentido de que los grandes nombres de 1922 y 1930 ya están fijados y completos, al paso que una pléyade de poetas se extenua con su propio lenguaje, alumbrado poco a poco, y más que seguramente cierta de su principio, intuyendo los caminos más inesperados. Estos caminos apuntan a una pasión por el objeto, por la visibilidad, por la clasificación, hasta un concretismo esplendente de visualidad, a punto de confundir la expresión verbal con el espacio visual (confundir, aquí, en el sentido de fundir para recrear el significado).

Es innegable la influencia del simbolismo en la generación de nuestro modernismo, lo que llevaría a los estudiosos a encontrar la constante del agua como la más reincidente en toda la simbología de nuestra más reciente poesía; «agua», como símbolo de la transitoriedad, del venir a ser subjetivo en que desdobra la tristeza de nuestro lirismo. De cualquier modo, es evidente el golpe de simplificación que el modernismo nos asestó, a partir del cual nuestra poesía llegaría a la exacerbación de la contención, de la economía, de la emoción directa. Perdíamos el lujo de la música montada sobre palabras excesivas, perdíamos el preciosismo del alejandrino orgulloso en

su medida, perdíamos el perfume postizo altisonante, la adjetivación frívola y esnobista del loor epidérmico, carente de amor. Perdíamos el gesto, montado en el aire de un abanico de plumas, poesía de salón, de suspirador y mal romanticismo. Entrábamos de golpe en la liberación, en el verso libre, tanto más difícil de ser ejercitado, puesto que en su base se apoyaba en las mismas verdades poéticas de las formas más rígidas, con el ritmo tan sólo aparentemente liberado pero dependiendo profundamente de una hábil emoción poética (meloepa o imagen). Al implantar el verso libre, al adherirse a todos los objetos, al cantar a los sapos, al embestir contra lo bonito establecido, imponiendo otro credo de belleza, otro concepto, el modernismo abría ventanas a lautilización del pesado y valioso romanticismo, del que jamás nos despegaremos. Y llevábamos con nosotros aquel sentimiento trágico de la vida, el misticismo que estaba en nuestra sangre, que hizo de nuestro simbolismo un momento de alta comunión poética universal. Así veníamos del simbolismo con un ímpetu nada menos que romántico para invadir el modernismo, floreciendo lo mejor de nosotros, nuestra libertad dentro de la tradición que nos tocaba conservar y que garantizaba la validez de nuestra experiencia. Desde entonces, nunca dejamos de ser modernos, inquietos, tomábamos conciencia del Brasil como filón poético, como matriz de nuestra sangre regional (no del regionalismo anecdótico, sino del que nos traería más tarde el extraordinario acontecimiento que fue João Guimarães Rosa, prosista a quien me atrevo a llamar nuestro primer poeta épico). Y continuamos siendo modernistas hasta hoy, con un único desliz, el concretismo, que se dijo no obediente a una evolución lineal, pues quería empezarlo todo de nuevo.

La Semana de Arte Moderno nos daba, a través de una rigurosa y natural depuración, los grandes nombres de nuestra poética. Podemos decir que este movimiento dio «obras» valederas; sin duda, el momento más rico de nuestra poesía desde José de Anchieta, nuestro primer poeta.

Dentro de la propia revolución, entre los que empuñaron las armas, podemos encontrar a este fabuloso Manuel Bandeira, un precursor que atravesó la frontera y se plantó en el lado de allá, absolutamente seguro de sí y de su canto. Este vertería en un poema famoso desde entonces la propia Arte Poética del movimiento. El poema se llamaba *Os sapos*:

O sapo-tanoeiro
Parnasiano aguado,
Diz: meu cançãoeiro
E bem martelado.

Vêde como primo
Em comer os hiátos!
Que arte! E nunca rimo
Os têrmos cognatos.

Y así más adelante. Era una crítica que apasionó luego a los comprometidos; entre los precursores estaban Murilo Araujo, Riveiro Couto, Alvaro Moreyra, Felipe de Oliveira, Ronald de Carvalho.

Apenas culminada la explosión, determinada la crítica y la revisión

del hecho hasta entonces, y principalmente de lo más actual, se organizaron grupos que congregaron los nombres hasta hoy vigentes, a los cuales se afiliaron los poetas todavía en fase de maduración y que hubieron de constituir más tarde el cuadro áureo del movimiento de liberación estética. Así, podemos citar a Oswald de Andrade, Raúl Bopp, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Emilio Moura, Sosígenes Costa, Augusto Meyer y Jorge de Lima. Cito los nombres que han asumido hoy, innegablemente, su puesto, no aquéllos que simplemente, por una u otra razón, influyeron o desencadenaron el hecho. No aquéllos que intuyeron la circunstancia histórica del fenómeno evolutivo. No aquéllos, en fin, que dejaron simiente o apuntaron hacia las brechas; hago relación aquí de los que hoy, a la luz del tiempo pasado, y bajo una nítida visión, se yerguen como poetas mayores de nuestro modernismo todavía vivo.

Afrânio Coutinho, en su excelente *Introdução à Literatura no Brasil*, divide el modernismo en tres fases, sobre las cuales tan sólo nos detenemos de pasada. Y fue Tristão de Athaide quien les dio nombre: Modernismo (desde 1922 a 1930), Postmodernismo (desde 1930 a 1945) y Neomodernismo (desde 1945 hasta nuestros días). A la primera fase ya nos referimos rápidamente más arriba; la de paso, la fase de las aguas divisorias, la de la decisión. La segunda fase (1930-1945) vino a producir un grupo de poetas ya seguros dentro de una codificación de valores bastante tamizada, lanzados ya en un terreno sosegado y de fácil entendimiento, sin el problema de las rupturas. En esta fase, además de las apariciones del momento, se fijaron etapas decisivas de poetas que procedían de 1922 y 1930. Así, añadiremos los nombres de Vinicius de Moraes, Jorge de Lima y Augusto Frederico Schmidt, éstos, dentro de una corriente espiritualista que siempre ha caracterizado a la poesía brasileña de una renovación de instinto místico que hasta hoy persiste y se renueva. Y ampliamos esta lista de poetas que compondrían una antología de nuestro modernismo: Mario Quintana, Tasso da Silveira, Joaquim Cardozo, Emilio Moura, Henriqueta Lisboa, Dante Milano, Alphonsus de Guimaraens Filho, Mario da Silva Brito. La tercera fase, iniciada en 1945, que incluso fue denominada «generación del 45», cosa que algunos críticos rechazan, corresponde al apuramiento formal, en datos de contención en la poesía, reconduciendo en algunos casos a un purismo vicioso de ciertos poetas peculiares de aquel momento (Geir Campos), dando la justa medida de lo regional disciplinado llevado a un plano universal (como en João Cabral de Melo Neto). De este momento o generación, destacamos a los que nos parecen poetas mayores: João Cabral de Melo Neto, Marcos Konder Reis y Lêdo Ivo, seguidos de José Paulo Moreira de Fonseca, Geir Campos, Darci Damasceno, Pércles Eugenio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Afonso Félix de Sousa, Moacir Félix de Oliveira, Paulo Mendes Campos, Bueno de Rivera, Mauro Mota, Oswaldino Marques, António Olinto, Artur Eduardo Benevides, Glauco Sá Brito, Jorge Medaur, Otávio Mello Albarenga, Paulo Armando, Paulo Bomfím, Reynaldo Bairão, Thiago de Mello, Wilson de Figueiredo, Wilson Rocha, Edmir Domingues, Heitor Saldanha, etc.

De la generación del 45 en adelante poco podemos afinar en valoración,

a no ser por dos o tres afluencias más evidentes y decididas. Pero cuando más, son poetas que cantan individualmente, sin un carácter general en el tono, algunos más rarefactos en cantidad, otros en calidad. Pero todos con un crédito de confianza, que puede convertirse repentinamente en una constatación de fin alcanzado. Son todos poetas con obra en desarrollo, incluso algunos, los más importantes, de la generación del 45, como João Cabral de Melo Neto. Sobre este nombre queremos detenernos particularmente, porque marcó, dentro de la generación del 45, al captador de la línea más vigorosa de poética de nuestro modernismo, encarrilada por Carlos Drummond de Andrade, y con esta herencia se individualizó en recreación, ciñendo lo regional a un constructivismo sano y nuevo, yendo a deflagrar saludablemente en el seno de la más reciente generación de poetas brasileños, influyéndolos dentro del clima que les es debido: el de la contención, la economía, la exactitud metafórica, la urgencia simbólica. Esta influencia viene también a justificar, a partir de cualquier actitud, cierta desdramatización exterior que tiende a situar el objeto, sea el que quiera, en sus límites obvios e infinitos de «cosa». João Cabral es precursor único de todo el movimiento más joven de la poética brasileña. Es cierto que también, y con razón, nos guiamos por la música única de una Cecilia Meireles, que nos trajo intacta la flor del simbolismo recreada, nos trabajó para la gracia inmortal del lirismo al que estamos unidos por cálida apetencia. Es cierto que en Jorge de Lima absorbimos el lujo de la verbosidad no ya adornada, sino grave y bíblica, el sabor de la denominación paradisiaca, el espanto delante de la génesis y de todo lo sobrenatural informando la palabra. En Jorge de Lima apreciamos el trompetazo del verso y nos permitimos la resonancia. En Cecilia Meireles, entendemos la sutilización del ritmo, probamos el núcleo del lirismo, nos desdoblamos con él para la captación de un importante tema de nuestro tiempo, el de la prisa, la transitoriedad, el cansancio de espíritu ante la fuga del cuerpo hacia la muerte y la inutilidad de todo nuestro esfuerzo para lograr una construcción al pie de la cual podamos protegernos para la vida eterna. Es cierto que todavía tenemos lecciones que disfrutar en un Augusto Frederico Schmidt, en un Murilo Mendes, el verso cristiano, ancho y aparentemente flojo en el primero, el signo de un surrealismo muy bien punteado en el segundo, la osadía del período prosaico, incendiado de musical trabajo poético. Todo esto se refleja en nuestros más jóvenes poetas. Pero fue João Cabral quien nos tendió la mano desde su juventud precozmente marcada por una diabólica vocación de poeta. Fue él quien mejor se situó en el tiempo y en el espacio para conducirnos mansamente al conocimiento de las aguas que apetecíamos. En cierto modo, continúa siendo el maestro de nuestro neomodernismo, implicado en toda la expresión más actual de pronunciación poética, dentro incluso del concretismo que apela a su primer paso decisivo dentro de la revitalización de la metáfora mediante la exigencia voraz de sus elementos más exactos.

Un elemento que sin duda vino a reforzar la tendencia constructivista de nuestra poética actual es el desarrollo de nuestra arquitectura en camino hacia una renovación formal absoluta. No hay poeta nuevo en el Brasil que no se haya enfrentado al poema, hasta cierto punto, como a un edificio; por lo menos en aquella fase experimental de la intimidad con la técnica mu-

sical y visual de la forma. Cada poema debe ser un edificio sonoro, una construcción que canta, una estructura férrea incommovible de la que alzan el vuelo los pájaros de la emoción. El propio João Cabral apelaba al sentido mineral de su canto, atendía al material utilizado en la escritura poética, el papel, el lápiz, la pluma, minerales como el *verbo* empleado (y lo quería «mineral y limpio», en lo que interviene una actitud ética decisiva). João Cabral se daba cuenta de repente de que la flor que florece viene de la tierra, de la tierra en la que reposa la raíz y reposa el muerto; luego la flor bebe en la muerte su momento de belleza. Así, João Cabral asume lo físico y el misterio, lo telúrico y lo metafísico, en una perfecta e inteligente conspiración de bases para la expresión. Hay señales de ese constructivismo en el poeta-ingeniero Joaquim Cardozo, las hay en Foed Castro Chamma, uno de los buenos poetas de la novísima generación, ésta en un sentido más alquímico, pues su edificio es de magia, pero es perennemente y dolorosamente construido. Hablando del canto, dice Foed Castro («O poder da palavra», edição do Jornal de Poesia, 1960):

*Vêde como êle nasce dos obscuros
silêncios—como rito preexistido,
nasce das minhas mãos, dos meus augúrios
e cresce nos meus dedos e ignora
que nem eu conhecera o seu sentido
mas já o amara como o amo agora.*

Existe el constructivismo y el arte poética y cuando hablo de Constructivismo no quiero establecer aquí una terminología, antes bien recorro al término simplemente como al más adecuado para expresar una constante que se me antoja flagrante en este momento próximo (temporalmente) de nuestra poética, y si lo repito es simplemente por comodidad. Existe el constructivismo de un Mário Chamié, muy próximo ya al concretismo al que nos referiremos adelante, constructivismo de cita, de sintáxis por paralelismo de elementos constitutivos, sin la explicación de los elementos tradicionales de la gramática en su orden más lógico:

*Dia. A avenida jaz num leito
quando sou inerte neste reino
de dormir. Pedra sobre pedra
seus andores duram en terra
e são chamados casa, edificio.*

Existe la preocupación de definir lo «local» del hombre y a través de él la soledad del hombre.

Hay otra arquitectura evidente, más cristalina, centelleante, más vítrea, más triste, la de Marly de Oliveira, joven poetisa con dos libros admirables:

*Bom é ser árvore, vento
Sua grandeza inconsciente.
E não pensar, não temer.
Ser, apenas. Altamente.*

La integración en la naturaleza es aquí primitiva, pero la postura es inamovible, su construcción es moral.

Ya Octávio Mora, uno de los más sabios artifices del endecasílabo, dentro de la más absoluta modernidad y lozanía, dice:

*Com perfil de neblina diluída
em contornos de névoa dissipada,
concentras em meus olhos êsse aspecto
recôndito e insubmisso: dissolvida,
te pareces à serra, que apagada,
delineia montanhas no ar concreto.*

Es difícil poner ejemplos buscando piedras de toque en poetas como Octávio Mora, que se imponen motivos y ejercen luego sobre ellos en continuidades que no se encierran en poemas estancos, pero, que se extienden por medio de reincidencias en temas que se completan, en los cuales es más fácil sorprender una atmósfera que una imagen valiosa.

Ferreira Gullar, otro poeta que marca nuestro momento poético, apareció mucho antes, consagrado, que el concretismo que ahora afirma. Es, en cierto modo, en función del mismo como el concretismo poético, uno de los movimientos más serios con que podemos contar en nuestro panorama artístico, se puede levantar. Como teoría, la poesía concreta es una extraordinaria fuente de indicaciones de rumbo, el más cierto, desde luego para la *desdramatización* a la que actualmente somos solicitados. Como obra hecha dentro del concretismo, Ferreira Gullar sólo puede presentar algunos poemas todavía *emocionales* (y tal vez no sea emocionar la intención de los artifices de la escuela concretista). Veamos al Ferreira Gullar de antes del concretismo:

*Morta,
flutua, no chão.*

Galinha.

*Não teve o mar nem
quis, nem compreendeu
aquêlê ciscar quase feroz. Ciscava,*

Olhava o muro,

*aceitava-o, negro e absurdo.
Nada perdeu. O quintal
não tinha
qualquer beleza.*

Agora,

*as penas são só o que o vento
roça, leves.*

*Apagou-se-lhe
tôda a cintilação, o mêdo.
Morta. Evola-se do ôlho sêco
o sono. Ela dorme.*

Onde? Onde?

Hay en este poema, sin duda, un ejemplo de nuestra poética más nueva, una exacerbación de la libertad que, al principio de este artículo, era presentada como característica del Modernismo. No se trata ya del verso tan sólo libre, sino de la colocación de los elementos significantes en el papel, de tal forma que presten carácter dinámico a la expresión, que distribuyan el edificio del poema de manera más maleable. La extensión del verso no importa ya tanto, lo que fascina es el aislamiento de sus partes —y esto conduce al verso más corto que, inicialmente, sería «momento rítmico» de una continuidad lineal. Se rompe la línea para enfocar el núcleo histórico de la emoción. Se suprime después todo auxilio, toda la gramática, y se tiene, manteniendo el ritmo que el espacio vacío auxilia con su tiempo real y sin materia, el concretismo. La indagación final «Onde? Onde?» mantiene todavía el drama. La utilización de la hoja como espacio plástico susceptible de ser llenado era ya señal del momento siguiente, que se caracterizaba por un tedio inmenso del discurso, por un agotamiento enfermizo de la metáfora.

Homero Homem es otro poeta muy susceptible de ser integrado en esta parte de construcción, distorsión vocabular, invención, renovación verbal, y rozando el concretismo, por la utilización moderada de todas sus virtualidades teóricas. Veamos unos versos de Homero Homem:

*Ólho de aro
pêlo de espuma
trama de escama
abrindo em leque
fechado em pluma*

*Ólho de aro
trama de escama
pêlo de espuma
fechando em leque
abrindo em feixe.*

(PEIXE.)

Además se revela aquí otra constante muy perseguida por nuestros jóvenes poetas: estamos verdaderamente en la era de la visualidad, de tal forma que hasta lo invisible es entendido a partir de aquélla. Así, los poetas asumen el objeto de su canto y lo disecan en facetas constitutivas de su naturaleza terrestre. El movimiento de las formas de la «cosa», su aprehensión, se sitúa en un terreno muy próximo al de las artes plásticas. Sin duda, nuestros poetas sienten gran atracción por la *naturaleza muerta* y quieren sorprender el alma recóndita de los objetos de que el hombre se sirve cotidianamente, y por ese camino descubrir el alma del hombre. Carlos Fernando Fortes de Almeida y José Santiago Naud se sitúan en esta línea.

Mário Faustino es otro poeta cuya aparición señaló un momento de alto tenor poético: se destacó principalmente como crítico, revisor, como lanzador de nuevos elementos. Se impuso después por la inteligencia, grande, de sus conceptos críticos aliados a una «forma de ver» bastante particular, apoyada en el cultivo de la poesía en extensión y profundidad. Su libro

O homem e sua hora fue saludado unánimemente por la crítica. Ejerció la crítica de poesía durante un largo período, el período áureo (podríamos decir) del Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil*. Hizo en seguida un viaje a los Estados Unidos y al volver trajo consigo un largo poema que pretende abarcar el mundo, colocando el poeta individualmente en el cosmos zbarcado, para el cual reserva algunos años de trabajo formal antes de publicarlo. Es un organismo poético lo que nos reserva. De Mário Faustino transcribimos:

*Lá onde um velho corpo desfaldava
As trêmulas imagens de seus anos;
Onde imaturo corpo condenava
Ao canibal solar seus tenros anos;
Lá onde em cada corpo vi gravadas
Lápides eloquentes de um passado
Ou de um futuro erguido pelos anos;
Lá cândidos leões alvijubados
As brisas temporais se espedaçavam
Contra as salsas areias sibilantes;
Lá vi o pó do espaço me enrolando
Em turbilhões de peixes e presságios
Pois na orla do mundo as delatantes
Sombras marinhas, vagas, me apontavam.*

Un poeta que malogró la muerte, y que prometía capacidad para una espléndida construcción poética, fue el pernambucano Carlos Pena Filho. Era esencialmente un lírico, y entre todos, el que más se acercaba a João Cabral de Melo Neto, no sólo por indicios formales, sino también por un comportamiento poético: el de las aproximaciones regionales. En sus sonetos revelaba una herencia simbolista muy bien asimilada:

*O quanto perco em luz conquisto em sombra.
E é de recusa ao sol que me sustento.
As estrêlas prefiro o que se esconde
Nos crepúsculos graves dos conventos.*

*Humildemente envolvo-me na sombra
que veste, à noite, os cegos monumentos
isolados nas praças esquecidas
e vazios de luz e movimento.*

*Não sei se entendes: em teus olhos nasce
a noite côncava e profunda, enquanto
clara manhã revive em tua face.*

*Dai amar teus olhos mais que o corpo
com êsse escuro e amargo desespêro
com que haverei de amar depois de morto.*

Lélia Coelho Frota es otro nombre que se impuso desde la publicación de sus *Quinze poemas*, confirmándose con *Alados idílios* (1958), con el cual ganó el primer premio del IV Concurso Femenino de Poesía de *A Gazeta*. El lenguaje de Lélia Coelho Frota es totalmente particular y en él se juntan un ritmo clásico, un coloquio pastoral, una infancia fabulosa tocando la *célula mater* del mundo, una vejez sabia de risa disfrazada e irónica afrontando la faz desnuda del nuevo mundo:

*Hoje me disfarço
de passarinho
e te levo de leve
sôbre o arminho
do mar.*

Lélia utiliza todos los recursos tan familiares a su generación: el encalegamiento, la repercusión de las rimas internas, el metro corto y económico, expresándose en un tono que no recuerda a nadie, que la destaca. También transcribimos, de la misma autora:

*Era o jovem poeta com sua camisa
duas margaridas e seus olhos gris
Era o jovem poeta com sua risada
tão desesperada seu beijo e cigarro
seus mil teoremas suas porcelanas
e seu anafil suas ladainhas
de gentil paixão (grave, mas gentil).*

Lélia vive contando un fábula; es a veces entrometida, se pasea con cintas en los cabellos, zapatos de infanta, suelta su voz, cuenta lo que ha visto y huye del escenario que se alza a su alrededor, con diminutivos, fuentes afiligranadas, amores sutiles y claros de un romanticismo mozartiano.

Sobre el Concretismo, lanzado en Río de Janeiro por el Suplemento Dominical del *Jornal do Brasil*, con ramificaciones e incluso escisiones (el caso del grupo de São Paulo, por ejemplo), podríamos y deberíamos hablar ampliamente, si este artículo no fuese una simple anotación sobre un momento todavía no discernible en sus últimas consecuencias. Estamos, en verdad, muy cerca de todo para hacer una valoración completa. Pero el concretismo tiene raíces milenarias, desde el grafismo chino en que la palabra *significaba* el objeto, en que la palabra era un signo vivo y visual de sí mismo, pasando por los *Calligrames*, de Apollinaire, por la poética erudita y eruptiva de Ezra Pound, por la disgregación de la sintaxis llevada a cabo por Cummings (y el nacimiento de nuevos sentidos para el sentido del verso), hasta Joyce y su laberinto que pretende representar el universo omnirevelado, con Goringen de lleno en la esfera del nuevo absoluto (animal recién puesto entre los animales escépticos de su pasado y sedientos de una nueva gracia). Así, el concretismo dio valor al espacio (del poema y de la página). Utilizó ese espacio, ordenó el espacio de su significado, simplificó hasta el máximo, de forma que una cosa representase exclusivamente lo que es en verdad, excluyendo la metáfora, el simbolismo estructurado en sintaxis obvias. Y surgía el nuevo poema que, por regla general, era tan sólo una palabra distorsionada en todas las posibles etapas de su movimiento

orgánico e interior. A nuestro modo de ver, esta experiencia no ha producido obras firmes hasta anora. Pero a través de ella, tenemos teorías poéticas que equivalen a una revisión total de valores, síntesis lúcida de un largo camino de arte poética. Entre los poetas concretistas, sobresalen Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Vladimir Dias Pinto, Reinaldo Jardim y Carlos Fernando Fortes de Almeida. Recientemente el concretismo carioca ha desembocado en un neoconcretismo, con mayor libertad de composición, que admite el elemento de la sugestión, de lo imponderable e incluso de lo metafísico, ampliando el campo de la invención sobre el poema, ensanchando su rigidez, introduciendo un modernismo en su resistencia clásica. Del neoconcretismo ¿a dónde iremos? Creemos que es imposible preverlo. Paralelamente al concretismo, en esta otra línea que defiende la contención, la economía, el sentido místico, la reposición del lirismo, entre los que trabajan valientemente el soneto elaborado sobre esta forma tan antigua, un persistente mineraje entre éstos, que no rechazan la sintaxis en sus líneas esenciales y sólo la modifican a medida de su auténtica interpretación personal del ritmo y del sentido, es preciso que citemos a Fernando Mendes Viana, Celina Ferreira, Claudio Murilo, Alcides Pinto, Fernando Pessoa Ferreira, Hilda Hilst, Jorge Tufic, Heitor Saldanha, José Paulo Bisol, Lago Burnett, Lupe Cotrim Garaude, Milton de Lima Sousa, Paulo Hecker Filho, Francisco Bittencourt, Ruth Maria Chaves, Ruth Silvia de Miranda Sales, Zila Mamede, José Santiago Naud y Clea Marsiglia (a nuestro entender, la más importante experiencia de poesía socialista de nuestros días).

Las líneas, en todo caso, todavía no están definidas. Los poetas citados se encuentran aún en fase de ensayo y otros muchos, más sorprendentes y cuyo vuelo no nos anticipamos a imaginar, ensayan otros vuelos más contundentes, más verdaderos en la medida de su autenticidad y de su pasión. El gran peligro de un proceso poético de deshumanización en el que tal vez vivimos, es el de la pasión desaparecida o puesta fuera de nuestro mundo interior como una miserable desorientadora de matemáticas y sutiles armazones de equilibrio. Lo que se busca, la paz del hombre, la armonía de la comunión universal, con Dios o sin El, depende de un imponderable camino de pasión en el que se proyectarán todas nuestras probables vibraciones. Tan sólo somos la antena, poetas entregados al martirio de cuya aceptación depende el canto.

Hemos trazado en este artículo las probables líneas, ejemplificadas, de nuestra poética más reciente, más urgente. Los nombres son puntos de apoyo de un flagrante sentir contemporáneo. Nos disculpamos de la penetración individual en este terreno que hollamos con amor y entrega total. Por ser este un acto de estricta pasión puede padecer los males de la pasión en terreno que exige lucidez. Nos arrepentimos, sobre todo, de las posibles omisiones (siempre involuntarias); pero dejamos, y esto nos satisface, un testimonio tal vez valioso para un contacto del lector, del estudioso, del interesado en general, con nuestra literatura poética a partir de su gran momento: el modernismo; un modernismo que no se agota y nos invita a la aventura permanente, individual y verídica de la renovación.

(Traducción de Angel Crespo.)

DOS POEMAS

Por MAURO MOTA

CANTIGA DE LAVANDERA

*Libres ya del lio tiemblan
pantalones y chaquetas.
En la piedra, paño y carne
no anotados en la lista.*

*Canto azul de lavandera
lavado en la ventolera.
Mezcla de cuerpos gastados.
de espuma, jabón y añil.*

*Sudor de la blusa obrera
(llora de María el pañuelo).
Transita amor por la enagua,
gime el lienzo de la muerte.*

*El sueño duerme en la funda,
la camisa precordial,
manchas del hambre del niño
en mantel de mesa oval.*

*¡Aguas textiles del río
con sabor de sangre y sal!*

LA ENCAJERA

*¿De dónde la prosapia hilandera
de la familia encajera?
¿Dónde la punta del hilo
de atavismo y atavío?*

*¿Y dónde el fin? Madre e hija
salen de la misma hebra
que, al mismo tiempo que gente,
es linaje de carrete*

*encogido y estirado
por la estrada del picado.
mapa mundi de paño
de habitantes humanos.*

*los dedos de la encajera
y los dedos de madera.
esas manos abatidas,
esos bolillos de carne.*

*la sonata y el encargo
en música de puntillas.
Pintan, blanco en lo blanco,
un paisaje de picos,*

*grabado y melodía
esculturas de hilo,
multiforme relieve
con ovillo y carrete.*

*Emigra de la almohadilla
y es un río en la toalla.
Nervio de stirpe viajera
—de matriz, en la encajera—*

*se comunica a las prendas
que usan las otras mujeres,*

*cubre senos y se enrolla
en los vestidos y estolas.*

*Horas y horas en la estera
permanece la encajera,
entre el suelo y la ventana,
con su mundo entre las piernas.*

(Traducciones de Angel Crespo.)

DOS POEMAS DEL CAMPO

Por ZILA MAMEDE

TRIGAL

*Por entre noche y noche, esas veredas
a los maduros trigos invitándome.
Se despiertan los campos, precipita
la luz sus invenciones en el viento.*

*Por entre luna y luna, esa querencia
—un susurrar de espigas que conocen
su vuelta a las cosechas, que los ojos
del invierno abren ya los segadores.*

*Amarilla se ofrece la planicie
y un mar dibuja con crecientes flámulas.
Segadores—marinos sin navíos—*

*pescan semillas, borran en lo glauco
saudades de los peces no nacidos
en ese (no mar de agua) mar de pan.*

MAIZALES

*En los maizales nuevos de mi infancia,
lluvias recién nacidas por los ríos
que reventaban abonando vegas.*

donde mis pies se hundían, tan pequeños,
en el olor de los recientes charcos.
Tierra multipartida, descendía
el grano de las manos de mi abuelo.
Ibamos de mañana a ver las rozas
al suelo devolviéndole los frutos:
hojitas enrolladas, verde calmo
deshilándose al sol, en sol, de sol.
Cuando caían otros aguaceros,
los dedos del maíz subiendo iban
en vertical, abriendo iban los brazos
hasta que, luego, ya el maíz surgía:
pendones, abanicos abanando
el ademán triunfal de la llegada.
Más tarde se cortaban las mazorcas;
lloraba yo de pena, se doblaban
sobre los tallos, sólidas caían
al suelo, al delantal cosechador,
con la paja entreabierta, risa triste
de aquel que siendo niño vese muerto
porque, mazorcas tiernas, de repente
se hacían masa para hacerse pan.
Yo las tomaba con temor—dulzura—,
trenzaba sus cabellos, las dormía:
no eran mazorcas, eran las muñecas
que me encendían; madre, las cuidaba
lavándolas, peinándolas, librándolas
de filos de molinos y de hambres
de animales domésticos, rastrillos
y hogueras de San Juan. Por los terrados
en vano busco los maizales rojos
de rojas amapolas adornando
trenzas de las mazorcas vanidosas.
muñecas blancas cuando yo era niña;
mi abuelo que ahora vive en otro campo
donde, en vez de maíz, ahora es simiente,
mi abuelo, sí, mi abuela, los maizales;
que no teniendo infancia. ya es más mía.

(Traducciones de A. Crespo.)

AUSENCIA DE PEDRO

Por MILTON DE LIMA SOUSA

¿Por dónde andará? ¿Cómo identificar en esta orla de suplicio,
La luna que lo toca por las calles súbitamente desiertas?
¿Cómo llamarlo con urgente corazón, haciendo
De mi oscuro ademán una excusa de paz?
¿Cómo hacerlo llegar a mi cariño opaco
Pero sincero, tal vez a la manera de una luz enternecida
Que regresase, simplemente regresase,
Paciente de haber sido—en otra parte—región
De entusiasmo y fe? ¿Cómo habitar la palabra
Que al sentirse mirada y escogida,

Lo haga unir dispares riquezas, en un tiempo
Macerado entre cielo y murmullo, mano y distancia?
¿Qué aire melodioso (de un brío que acumula delicadezas
Y risas) lo protege cuando la noche no es su hogar,
Sino tan sólo su camino insepulto?
Sé que cualquier piedra, luna o viento
Pueden llamarlo hermano, y algún rincón imponderable
Esconderlo. Pero ¿por dónde andará? ¿Su voz ya será raíz volcánica
Recorriendo el mundo? ¿Qué musgo sutil lo protege levemente?
¿Entre rosas filtradas? ¿En alguna serena quinta suburbana?

¿Al ras de un sol privado e íntimo, neutralizado
A través de pudor y sortilegio? ¿Tal vez en el desván fungible
De su propio paso transparente, al fin de una cadena
De afligido rocío? A veces hasta entre hierbas dañinas
Su ternura se expandía, y el sueño era perdón,
Forma rígida de vivir. Distribuyo su nombre
Entre cosas que unen mi sangre, pausas
Antiguas de la naturaleza; ellas lo oyen con nostalgia

Y revelación; ellas me proporcionan indicios, lamentan
Su apresurada ausencia. De pronto, mi arcilla se contrae:

Es el temor de no haberle dicho la palabra labrada
Hace tiempo por el corazón; aquella palabra que solamente
El pudor esquivo mantuvo sepultada en la boca,
Y que el cariño de pluma impidió hacerse confesión.
Sí, el temor de no haberle dicho, susurrado siquiera
La palabra que lo envolviese de tal modo
Que lo pusiese a salvo del embarazo aniquilante,
Haciendo como que su voz, libre al fin del excesivo
Peso de la noche, fuese torre de encanto,
No fina crueldad; y que en su rostro se pudiese leer

La más alta depuración, revelada ya sin ninguna sal
O amargura, pero también muda de consuelo.
Hago una pausa nostálgica con las manos.
Una sonrisa delineada al acaso, en el fulgor casi opaco
De la hora, es apenas de ternura recordada.
Sepúltaseme el corazón en el amplio espacio.
Hay un ondulamiento de sangre en el silencio que inmovilizo.
Cualquier gesto será ornamento de la tiniebla.
Cualquier grito, estupor ridículo.
Las sarguetas oyen mi lamento, me ayudan a buscarlo.

Objetos insomnes que muchas veces lo siguieran
Llegan con tenues noticias, hablan de su cigarro,
De su corrección esquivada de quien acaba de visitar una rosa.
Pero no puedo transformar susurro muerto en paloma.
Mi espera en distancia inútil.
Su vestigio se confunde con la imprecisión de la noche.
¿Qué porción de materia insolvente carga él ahora
En su pupila de niño con zancos?
Apenas repito solemnemente: desapareció el amigo.
Ofrécese un exvoto de barro tosco a quien lo encuentre.

Es poco, pero el sueño es siempre migaja auténtica.
Su nombre percute (insólito) en el cielo.
En verdad, no sé cómo llamarlo; no sé siquiera
Si él así lo desearía; dolorosamente no sé
Si la cualidad de mi abrazo puede ser
Articulación de rocío en los instantes más desolados;
No sé cómo hacerlo regresar a nuestro silencio paralelo.
¡Tierra, no lo laceres! ¡Cielos, hacedlo permanecer niño!
Que las flores suspendan sus perfumes: tal vez él duerma
Entre ellas. ¿Acaso alguna raíz asustadiza, a guisa de ángel improvisado,

Lo retiene entre sus pajas? ¿Su leve cuerpo ya es asiento
De sol y buitres en algún terreno baldío?

Todo es posible: el amigo paraba en cualquier parte,
No escogía confort; cualquier suelo ganaba su cariño.
Ergo lo lamento a través de escuálida dulzura.
Indago tímidamente: ¿cómo hacer que vuelva su pajarero corazón?
No. Ciertamente él anda por ahí: tal vez en los ribazos
Donde el limo más negro habla de amor, y el cielo es todo de mirarse.
Tal vez, entre grave e irónico, enseñe al gusano
Rudimentos de dolor, y al rocío cómo ser más noble;

Ciertamente él dialoga con piedras huérfanas,
Con criaturas que corren detrás de cometas crueles.
Estoy seguro: él vive, en semoviente tristeza,
Protegido por sus ojos finamente pueriles,
Mostrando a los animales que aquí comienza la luz.
Allí la sombra cerca el sortilegio, allá la risa
Más blanca sirve de mástil contra el mundo.
Todo eso hace áspero rumor en mis huesos.
Hay un gesto mediocre de ruego en mi figura.
Toda indagación súbitamente se corrompe, el surco del abandono

Se abre apresuradamente para la nostalgia.
Mis pulsos pártense ante lo celeste, alcanzan
El convulsivo insomnio que agasaja el horizonte.
Pero el amigo continúa desaparecido. Veo su paso
Diluirse en interminables soliloquios.
Entre tanto, tal vez un mínimo de ternura pudiese salvarlo
Del aniquilamiento; tal vez un simple gesto pudiese impedir
Que su corazón de súbito se transformase en epitafio.
Su rostro distinto y fino cava la incredulidad entre luces irreveladas.
¿Cómo fijarlo en la memoria o verlo en el muro vecino?

Tal vez el amigo esté apenas ausente.
Voy allí, ya vuelvo. Y no volvió. Pocos lo oyeron.
Natural; su lenguaje era el propio susurro.
Manos habituadas a los grandes espacios me desertan.
Difícil explicar al transeúnte que en alguna parte
Del viento hay carencia de imponderables. (El amigo había dicho ya vuelvo,
Y olvidado se dejó quedar). *La luna me protege*, decía él.
Cualquier mentira es bella cuando el corazón aletea.
¿Pero por qué esta tardanza hecha de laúd y dolor?
Por qué no volver al convivio de los amigos:

Patio oscuro, es verdad; pobre de consuelo, es verdad.
Con la luna él amasaba la ciudad entera, recorriéndola
Sin parar. De improviso, un hálito de presencia. Engaño:
Es la garúa que lo esconde aún más.
Memorias de gestos y risas pesan, lentamente se incorporan

A la sangre del neón. Voces traumatizadas cercenan mi rocazón.
Nada ofrezco a la noche. Raíz en llanto, mi mirada abre un surco en la ti-
niebla.
Hay una claridad minuciosa en medio de las cosas.
Se llama espera.

(Traducción de Rodolfo Alonso, República Argentina.)

TIPOLOGIA BRASILEÑA

Por RAFAEL SOTO VERGES

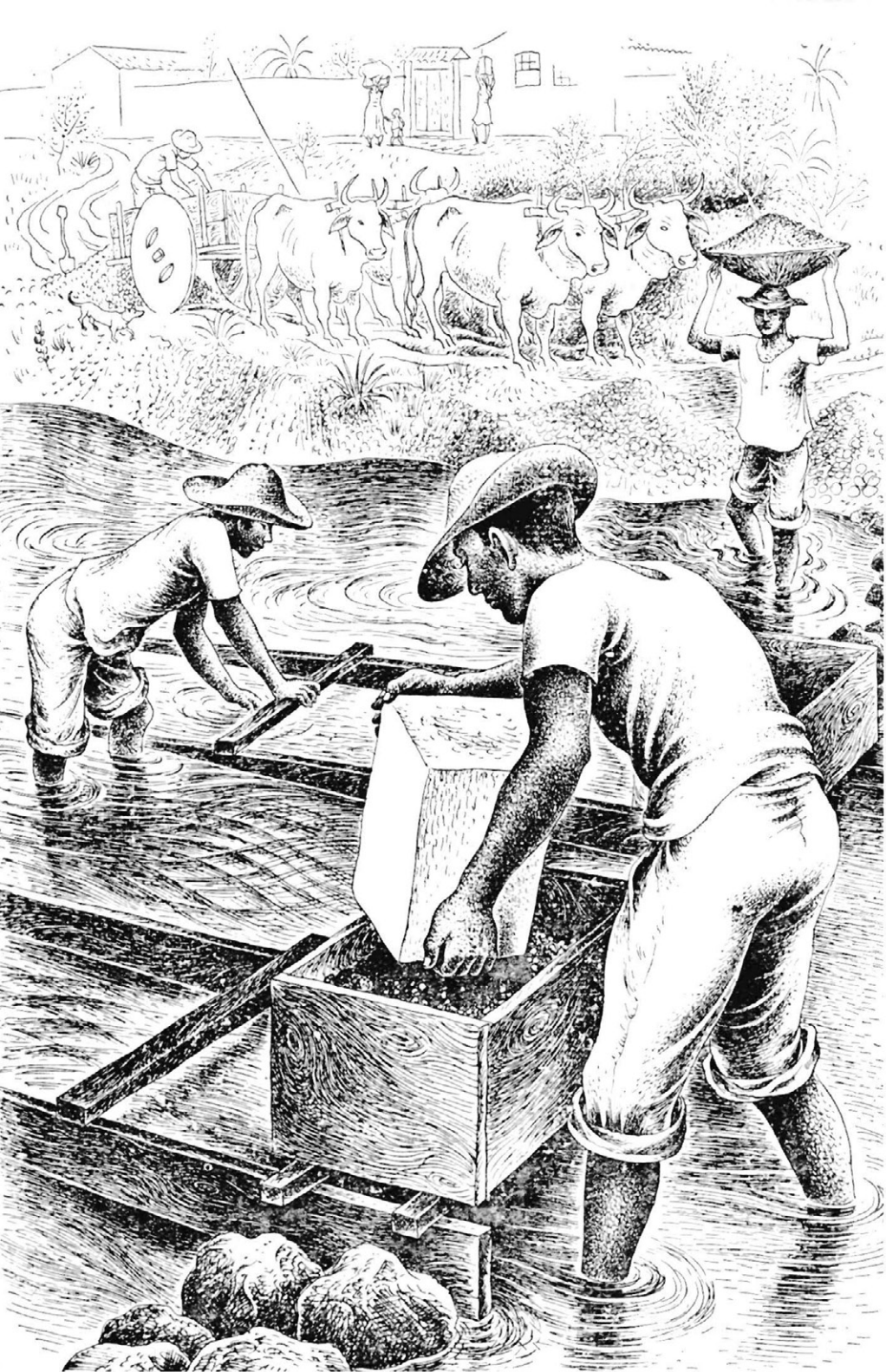
Recorrer un país de punta a punta y describirlo luego a quien no lo conoce, nos parece labor comprometida. Más aún habrá de parecerle al escritor que la acometa. Véanse si no los peligros de puerilidad que están siempre rondando a este tipo de relatos, a los que un enfoque turístico puede corromper y echar a pique. La perversión es clara porque ¿puede darnos la imagen de un país el enunciado, más o menos colorista, de su topología? Libros de éstos hay que más bien parecen escritos para nomencladores, para estadísticas o, más absurdamente, para millonarios. Nos hablan de sus pistas, de sus lugares de recreo, de sus dormidas toponimias. Pero no de su epopeya cívica, del sudor y la sangre de sus hombres.

Naturalmente debemos distinguir entre el sincero testimonio que implica un libro de viajes y el vistoso muestrario, por demás desfigurado y tendencioso, que pregon a pintados paraísos. Porque la diferencia estriba no sólo en los valores literarios, los que van de la guía a un relato viajero, sino en el ojo moral del que describe, en la interpretación de un grupo humano y de unas tierras. La intuición, válida para todos, de una realidad geográfica, histórica y social.

A este respecto, el libro *Brasil, pueblo y costumbres*, de Rose Brown, despierta un rotundo interés. Muy dignamente puede contarse entre los de la colección Panoramas A-Z, «La Universidad en su mano», que dirige Jaime Delgado, catedrático de la de Barcelona.



Vaquero del Nordeste



Buscadores de oro



Buscadores de diamantes (Garimpeiros)



Gaucho (Dibujos de Percy Lau, del libro *Types et aspects du Brésil*)

La autora inicia la relación de su viaje, despegando en Nueva York para una ruta aérea que la lleva hasta Río de Janeiro. De allí volará luego a Minas Geraes, a São Paulo, al Brasil del sur, al estado de Bahía; atravesando la ancha desembocadura del São Francisco, nos describirá todo el país nordeste, de costas bellas y terribles, jugosas tierras ecuatoriales donde, procedentes de Madeira, encañó el primer azúcar.

En este triángulo brasileño, de límites cambiantes, porque casi todas sus fronteras son ríos, que crecen y mudan su curso con las lluvias, todo es rico y jadeante, tierras, corrientes, árboles, y casi no puede hablarse de ellos sin recurrir necesariamente al superlativo absoluto. Y si esto acaece en los registros naturales, ¿cómo no al describir su historia viva, el suceder del hombre y de su *pathos*, fruto al fin, como la selva y el *capybara*, de aquella geografía singular?

Es por ello por lo que en sus registros culturales—historia, tipología, costumbres—este libro resulta apasionante. Podemos asistir a la constitución de un pueblo donde, de común fuente, brotan una poesía épica y un derecho, un canto de vigor y un concepto social. Si el equilibrio es todavía lo utópico—tejas abajo se ventila el asunto—, la historia de un país será sencillamente la historia de una crisis.

La turbulenta crónica se inicia cuando el portugués rey Juan, con unos trazos de su péndola, entrega a sus cortesanos casi toda la costa del Brasil, signada varias décadas antes, por Alvarez Cabral, con una enorme cruz de madera.

Pero en este escenario, donde el pujante cosmos también parece batallar, lo que más nos importa es el factor humano, el *dramatis personae* que, en fin de cuentas, es quien dirime la cuestión. Infinidad de tipos—soldados, indios, marineros, labriegos—se entrecruzan y chocan, mueren como bandadas de gaviotas en las remotas costas, promisorias y crueles. Con las Capitanías nacieron los brotes de una organización humana, pero creció también una cizaña: el feudalismo. Los capitanes-gobernadores hicieron trabajar a los nativos como esclavos.

Durante siglos, a la violenta pasión de riquezas y dominio, se enfrentó la más noble de justicia y libertad. Al cabo, muchos hombres blancos llegaron a convivir con los indios, siendo así precursores de los colonos. Los tres primeros de que se tiene noticia pasaron, si no a la prehistoria, al misticismo de la historia:

Ramalho, que, arrojado de su barco, vagó solo por vírgenes regiones, casándose luego con Potira, hija del jefe indio Tibyrica. Caramurú, «el hombre de fuego», que, salvado de los indios caníbales gracias a su fusil, vivió entre ellos como un dios, enlazándose con la princesa Paraguassu. Y Albuquerque, a quien la hija del jefe Arco Verde libraría del hacha, tomándole luego por esposo. Puede decirse que el matrimonio de aquellas tres parejas, en regiones tan separadas—Santos, Bahía, Pernambuco—son el fundamento, romántico e institucionalizado, de la raza brasileña.

Descendientes de aquellos primeros portugueses fueron los *bandeirantes*. Como Albuquerque o Ramalho, sus padres se habían casado con indias, sobre todo en las regiones de São Paulo. Estos mestizos fueron la materia prístina y purísima de la etnología del Brasil. Por su sangre corrían pasiones contrapuestas, sus conceptos llevaban injertos de dos mundos. Sentían el rencor de los indios hacia las tribus enemigas, contra las cuales habían guerreado sus padres o sus abuelos. Poseían la astucia del indígena y las armas de los blancos. De la organización tribal heredaron un aspecto dinámico, constituyéndose en bandas que asolaban los poblados.

Cuando hallaban un medio propicio, se afincaban. Los *bandeirantes* llegaron a sumar el grueso de la población en numerosas zonas. La geopolítica brasileña, más que a los ganaderos o las misiones jesuíticas, debe a estos mestizos el ensanchamiento de sus fronteras, decretadas primero en la bula *Inter coetera*, revisados más tarde, entre españoles y portugueses, en el tratado de Tordesillas.

En aquel nomadismo, que tiene los solemnes vuelos de una epopeya, se retratan las exigencias de un vivir apurado, más aún, «sin derechos», entre la hostilidad de blancos e indios. Eran hombres osados, sin escrúpulos, que amaban la independencia. Sus incursiones y conquistas constituían siempre una sangrienta y casi salvaje aventura.

A las tensiones de forma antroposóficas—primitivismo, fuerza, afán de tierra—se unían las de una incipiente motilidad histórica. Buscaban el oro, que se sabía estaba oculto; aquella gran montaña de esmeraldas que, como el mito de Eldorado, fue un fuerte acicate de sus correrías. Al fin, dieron con el oro, iniciando su hallazgo una serie de acontecimientos decisivos en la for-

mación del país. Los *bandeirantes*, los abanderados, encarnan con su gesta la lucha a vida o muerte por una libertad y una patria. También encarnan—deseos, viajes, la oculta montaña de esmeraldas—aquel sentido épico que anima la precaria y confusa existencia.

Con la fiebre del oro, surgió otro tipo humano. Los *mineiros*, obreros del oro y los diamantes en Minas Geraes, juegan un papel decisivo en el crecimiento de una conciencia nacional. El colonialismo llevó sus garras hasta la rica vena de metales. La mano de obra la proveyó la esclavitud. Trabajaban los *mineiros* en los torrentes de las montañas, bajo el látigo del capataz. A los brasileños no les estaba permitido poseer objetos de oro. Los esclavos vivían miserablemente en sus chozas y los ricos mandatarios en sus residencias.

Allí, en Ouro Preto, surgió el héroe de la independencia: *Tiradentes*, el esforzado sacamuelas que se enfrentó al estado de cosas. Muchos *mineiros* se le unieron, pero *Tiradentes* fue ahorcado. Los esclavos siguieron lavando las arenas y el oro llenando las arcas cortesanas. La muerte del patriota es un punto de partida de toda la larga historia revolucionaria. La ciudad de Ouro Preto es hoy museo nacional y se recuerda en ella a *Tiradentes* y a sus bravos *mineiros*.

Recorriendo Río Grande, describe la viajera sus inmensas llanuras, destinadas a explotación de ganado. Estas tierras han creado un *gaúcho* que es nervio y ley del paisaje. Procede de aquellos portugueses de Madeira y Azores, que se rebelaron contra el gobierno, mezclándose luego con los indios. El *gaúcho* brasileño es hombre activo, indómito, ama la desnudez del campo, la ilimitada libertad. Alto y fuerte, siempre voluntarioso, vive montado en su cabalgadura, llegando casi a simbiosis con ella. Come carne de buey y el mate le da energías. En las fiestas, los *gaúchos* bailan sus *ranchieras*, y de noche, envueltos en sus ponchos, se relatan historias fabulosas.

Es el tipo de la llanura, que se extiende hacia el sur, por el Uruguay y la Argentina. Habla un portugués muy especial, que contiene numerosas palabras españolas. No se puede negar que es hermano del *gaúcho* argentino, o del uruguayo, héroe enjuto y gigantesco, espectro de voluntad, como le viera Rodó, en su pampa de granito. Voluntad que se yergue hasta el principio misterioso de las cosas y le increpa. Porque si éste existe como

fuerza libre y consciente, ella es su semejante, pertenece a su raza; pero si el mundo es cual patrulla de esclavos, que ronda en el espacio, «teniendo por amo una sombra que se ignora a sí misma», entonces no hay en el cielo ni en la tierra nada más grande que ella.

Los *jangadeiros* son el producto bronco de un peligroso mar. En el nordeste del Brasil la costa se eriza de arrecifes. El oleaje es tan intenso que hace zozobrar las barcas. Los pescadores construyen unas balsas, las *jangadas*, reuniendo tablones de madera muy ligera. En la popa se dispone un banco para el pescador y el agua golpea sus rodillas. No se puede dormir ni descansar en estas balsas, porque los tiburones esperan siempre que el tripulante caiga al agua. Vistas desde un trasatlántico, estas embarcaciones se asemejan al desolado resto de un desastre, y su hombre a un famélico náufrago. Contrariamente, el pescador es recio, afable y vigoroso; en su rostro moreno va escrita, a sol y yodo, la valentía más firme.

En Recife, construida sobre islas, con calles de canales, las *jangadas* se mecen, esperando la noche, la suerte o la tragedia. Aunque su aspecto es simple, tiene la dura trabazón del tripulante, el hombre solo y terco, luchando en la tormenta, con una luz de aceite, las redes y una cesta. Todo o nada en la lucha, un esfuerzo que se aferra a vivir.

Las patéticas tierras del noroeste se aparecen al viajero como un nuevo sáhara, una especie de bolsa donde pasan los años sin que caiga una gota de agua. Los territorios fronterizos se ven afectados por la sequía y sus habitantes llevan una vida muy inquieta.

Peor suerte toca a los que viven en la zona. Cuando hay sequía, muere el ganado; la gente que no huye sucumbe de hambre y de miseria. En estas condiciones ha surgido el *vaqueiro*. Como casi siempre es indio, su tez es marrón y su pelo negro y liso. Todas sus prendas de vestir son de piel y sus cabalgaduras llevan también una especie de armadura, también de cuero, para evitar heridas y desangres entre los arbustos de espinos. Incluso sus utensilios son de piel de cabra o vaca, siempre rígidos y polvorientos. De estos paisajes calvos, llamados el *sertão*, es aún evidente la condición indígena, la llamada telúrica; habla la tierra honda, la morada intrahistórica. Parece que a sus hombres, secos y ariscos como el cardo, les despoja de sueños

falsos o de entelequias; les arroja la vida, lo palmario de todo, la gravedad de lo real.

Tendríamos que hacer honor a muchos otros tipos, descritos por la autora en su viaje humano del Brasil. A los hombres fluviales, a los *caboclos* y *duceiras*, a los plantadores, a los *garimpeiros* o buscadores de oro. Innúmero galería de hombres, presentes y pasados, que dice que el Brasil no es sólo una geografía amena, dispuesta al ojo del viajero, sino un suceso humano, que se viene escribiendo desde siglos, en sus costas, en sus ciudades, en sus montes.

NOTICIARIO BREVE

«ANTOLOGÍA POÉTICA PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD.»—Este es el título del libro que, compilado y prologado por Henriqueta Lisboa, ha sido publicado por el Ministerio Brasileño de Educación y Cultura en 1961. Dicha obra ofrece las siguientes versiones de poemas españoles, cuyos títulos transcribimos en portugués acompañados de los nombres de sus traductores: *Canção tonta*, *O lagarto está chorando* y *Duas luas de tarde*, de Lorca, traducción de J. Carlos Lisboa; *Galo do amanhecer*, de Jorge Guillén, traducción de Henriqueta Lisboa; *Fim de Inverno*, de Juan Ramón Jiménez, traducción de Abgar Renault; *Balada da Pracinha*, de Lorca, traducción de Manuel Bandeira; *Menino*, de Joan Teixidor, traducción de João Cabral de Melo Neto; *Lenda*, de Tomás Garcés, traducción de Cabral de Melo Neto; *Estátua equestre*, de Jorge Guillén, traducción de Henriqueta Lisboa; *Canto espiritual*, de Juan Maragall, traducción de Henriqueta Lisboa; *Cantiga*, de Rosalía de Castro, traducción de Henriqueta Lisboa; *Um soneto encomenda-me*, *Violante*, de Lope de Vega, traducción de Henriqueta Lisboa y, finalmente, *Ao Nascimento de Cristo Nosso Senhor*, de Góngora, traducción de Henriqueta Lisboa.

SANTA TERESA EN PORTUGUÉS.—He aquí la ficha bibliográfica de la reciente traducción aparecida en el Brasil de una de las obras de la doctora abulense: *Teresa de Jesús*, s., 1515-1582. Cartas (II) trad. do texto original segundo a edição crítica do R. P. frei Silverio de Santa Teresa, Carmelita Descalço (Trad. pelas Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro.) Petrópolis, Ed. Vozes, 1961. 414 pág. 22 cm. Cr\$ 480.000 (III) 1961. 186 pág. Cr\$ 270,00. (Obras de Santa Teresa de Jesús, 7, 8.)

SUBASTA DE CUADROS.—Está proyectada para el día 5 de este mes de diciembre una gran subasta de cuadros que se realizará en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y cuyo beneficio revertirá en favor de la campaña «Ayude a un niño a estudiar», que viene proporcionando becas escolares a centenares de niños pobres. Han ofrecido sus obras, entre otros, los siguientes artistas: Iberê Camargo, Ivan Serpa, Ivan de Moraes, Antônio Bandeira, Benjamín Silva, José Paulo Moreira da Fonseca y Frank Schaeffer.

CAMPAÑA CONTRA EL ANALFABETISMO.—La mayor campaña contra el analfabetismo realizada en el Brasil será emprendida en breve por la SUDENE en todo el nordeste brasileño. Serán empleados en esta campaña todos los medios modernos de divulgación.

PLAN DE EMERGENCIA EDUCATIVA.—«Es necesario que se sustituya la huella digital de los que hoy no saben escribir por la firma del ciudadano brasileño consciente de sus derechos y enteramente consciente de sus deberes», ha dicho el Presidente Goulart en el discurso que pronunció ante los secretarios de Educación de los Estados brasileños.

La reunión, en la que estuvo presente el ministro de Educación Nacional, versó sobre el «Plan de emergencia de la educación», al cual ha destinado el Gobierno un presupuesto de seis millones de cruzeiros para la construcción de nuevas escuelas, mejora de las condiciones materiales de los colegios y bolsas de estudio y preparación del profesorado.

El mencionado ministro, señor Darci Riveiro, declaró que antes de mediados de octubre entraría en vigencia dicho plan en el Estado de Goiás. Añadió que serán destinados a aquel Estado de la Federación cuarenta y tres millones de cruzeiros.

CINE.—La película brasileña «O pagador de promessas», dirigida como ya saben nuestros lectores, por Anselmo Duarte y premiada con la Palma de Oro del Festival Internacional de Cannes, ha obtenido en el pasado mes de noviembre el primer premio en el VI Festival de Cinema de San Francisco de California, donde obtuvo también el premio para la mejor música.

También ha sido premiada, en el Festival de Cinema de Bilbao, con la Medalla de Plata la película brasileña «Festival de Arraías», que participó en dicho certamen por iniciativa del Sepro de Madrid.

Asimismo, en el I Festival Internacional del Film Científico, celebrado recientemente en Roma, fue concedido el Premio de Cinematografía Educativa y Científica a la película brasileña sobre cirugía cardíaca con circulación extracorporal, de la que es autor el profesor P. J. Duarte, de São Paulo.

EXPOSICIÓN DE ESCULTURA.—En la Casa del Brasil en Roma fue inaugurada en octubre una exposición de obras del escultor brasileño Bruno Giorgi, que inauguraba a su vez la galería de arte de dicha institución cultural.

GILBERTO FREYRE, DOCTOR HONORIS CAUSA.—En noviembre último, recibió solemnemente el grado de Doctor Honoris Causa de la Facultad de Letras de Coimbra, nuestro colaborador el sabio e ilustre profesor Gilberto Freyre, quien acababa de dictar un curso en la Universidad de la ciudad del Mondego.

ARQUITECTURA.—El Gobierno libanés ha aceptado el plano del arquitecto Oscar Niemeyer para la Feria Internacional Permanente de Trípoli.

Por su parte, la Universidad del Paraguay ha invitado al arquitecto brasileño Fernando Saturnino de Brito, miembro de la Misión Cultural Brasileña en aquel país, a que organice el plano general de la Ciudad Uni-

versitaria y a que elabore los proyectos de las facultades de Química y Odontología.

LENGUAS ORIENTALES.—La Facultad de Filosofía de la Universidad de São Paulo va a instituir, para el año escolar de 1963, estudios de lenguas orientales, cuya duración será de cuatro años. Las lenguas que se estudiarán han de ser las siguientes: ruso, árabe, japonés, chino, hebreo y armenio.

NUÉVA REVISTA.—La Universidad de Recife (Pernambuco) ha publicado el número primero de la revista «Estudos Universitários», dirigida por el rector de dicho centro cultural, profesor João Alfredo Gonçalves da Costa Lima. El Consejo Consultivo está formado por los profesores Aluizio Becerra Coutinho, Cecília María Doménica Sanioto Dilaseio. Evaldo Bezerra Coutinho, Francisco de Albuquerque Martins, Guilherme de Albuquerque Martins, José Cavalcanti de Sá Barreto, Gilberto Osorio de Oliveira Andrade, Luiz María de Sousa Delgado, Luiz Ferreyra dos Santos, Luis Osorio de Siqueira Neto, María do Carmo Tavares de Miranda y Newton Lins Buarques Sucupira.

Forman el Consejo de Redacción los profesores José Gláucio Veiga, Joel de Albuquerque Pontes y Rui da Costa Antunes y es secretario ejecutivo el hispanista profesor Luiz Costa Lima. Como ya anticipamos en nuestro número anterior, ha sido nombrado corresponsal para España el escritor Angel Crespo.

Este primer número, cuya cubierta y presentación gráfica han corrido a cargo de Orlando da Costa Ferreira, publica los siguientes trabajos: *Prefácio de uma Tradução*, de Gilberto Freyre; *Reflexões sobre a Pré-revolução brasileira*, de Celso Furtado; *Um Projeto de Lei Agrária para o Estado de Pernambuco*, de Cláudio Souto; *O Professor Universitário como Educador*, de Paulo Freyre; *Rumos da Renovação Brasileira*, de Vamireh Chacon; *Historiografia Ocidental e Cultura Brasileira*, de Nelson Nogueira Saldanha; *Teoria do Ocio* (poema), de Sebastião Uchoa Leite; *Reflexões sobre Arte, Universidade e Cultura*, de João Alexandre Barbosa; *Oportunidade para a Universidade Brasileira*, de Jarbas Maciel y *Uma Europa Nova*, de Gadiel Perrucci.

Los resúmenes en francés y en inglés han sido realizados por José Laurênio de Melo, Jarbas Maciel, Roberto Cavalcanti de Albuquerque, Juracy Andrade y Jaques Décourcelle. La sección de notas de este número inicial ha corrido a cargo de Orlando da Costa Ferreira, Vamireh Chacon, Jomard Muniz de Brito, Walter da Costa Porto, Roberto Cavalcanti de Albuquerque, Jarbas Maciel, Sebastião Uchoa Leite y Luiz Costa Lima.

A punto ya de aparecer el segundo número de «Estudos Universitários», esperamos que a partir del tercero empiecen a aparecer en dicha revista colaboraciones de los más prestigiosos escritores españoles.

NACIONES UNIDAS.—La Comisión de Asuntos Humanitarios, Culturales y Sociales de la Organización de las Naciones Unidas ha elegido por unanimidad al profesor brasileño Lineu Albuquerque Mello para el cargo de vicepresidente.

UNESCO.—Ha sido designada la siguiente Delegación para representar al Brasil en la XII Conferencia General de la Organización de las Naciones

Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura: jefe, embajador Paulo Carneiro; delegados, profesor Abgar Renault, profesor Gabriel Fialho, doctor Heriberto Miranda Jordão; delegados suplentes, Conselheiro Mário Vieira de Melo y profesor Américo Jacobina Lacombe; asesores secretarios, Octávio Lafayette de Sousa Bandeira, Ademar Soares de Carvalho, Lavinia Augusta Machado y Agildo Sellos Moura.

El embajador Paulo Carneiro, delegado permanente del Brasil en la Unesco, ha sido elegido presidente de la XII Conferencia General de este organismo de las Naciones Unidas. Nacido en 1900, en Río de Janeiro, el señor Paulo Carneiro obtuvo el diploma de Química Industrial en la Escuela Politécnica de su ciudad natal y llegó a catedrático de la misma. Doctor en Ciencias por la Universidad de París, fue director del Instituto Pasteur de Río de Janeiro y, en 1935, nombrado secretario de Agricultura, Industria y Comercio del Estado de Pernambuco. Ha representado al Brasil en varias conferencias internacionales y, en el seno de la Unesco, ha presidido el Comité Ejecutivo para salvar los monumentos de Nubia y la Comisión Internacional para una Historia del Desarrollo Científico y Cultural de la Humanidad. El nuevo presidente de la Conferencia General de la Unesco es miembro de la Academia Brasileña de Ciencias.

Al tomar posesión de su cargo, manifestó que este organismo es el único que reúne las condiciones necesarias para proporcionar al mundo un verdadero equilibrio: «El establecimiento de la paz del mundo no podrá ser conseguido, afirmó, sin una reforma del comportamiento y las opiniones a través de la educación y la cultura.»

«**CADERNOS DO POVO BRASILEIRO.**»—Han sido lanzados por la Editora Civilização Brasileira los seis primeros tomos de la colección *Cadernos do Povo Brasileiro* que, libres de todo sectarismo, tratan de proporcionar a los lectores informaciones para la discusión de los principales problemas del Brasil.

JORGE AMADO.—«Gabriela, clavo y canela», traducida al inglés en los Estados Unidos, se ha convertido en un auténtico *best-seller* a pesar de su elevado precio: cinco dólares con noventa y cinco centavos. La traducción ha sido efectuada por los señores L. L. Barret y William L. Grossman para la editorial Knopf, que ya comunicó al genial escritor brasileño las propuestas recibidas para que su obra sea llevada al cine.

Por lo que se refiere a otras obras de Jorge Amado, se ha dicho en Río de Janeiro que en los primeros días de este mes de diciembre se iniciará en Juazeiro la filmación de «Seara vermelha», que ya ha sido editada en veintisiete idiomas.

TEATRO BRASILEÑO EN BERLÍN.—Con el título de «El testamento del perro», se ha estrenado en Berlín una obra de Adriano Suassuna, traducida por Wilhelm Keller, director del Instituto Cultural Brasil-Alemania.

GRACILIANO RAMOS EN ALEMANIA.—Ha sido autorizada para circular en el Berlín Este la obra de Graciliano Ramos «San Bernardo», que ya ha alcanzado la tercera edición en la Alemania Oriental.

POESÍA BRASILEÑA EN CHECOSLOVAQUIA.—Por iniciativa del profesor Zdenek Hampejs, a quien se debe la publicación en Checoslovaquia de las poesías de Carlos Drummond de Andrade, van a ser publicadas en la revista «Svetova Literatura» (La Literatura Mundial) selecciones de poemas de Vinícius de Moraes y Geir Campos.

Radio Praga ha difundido tres programas sobre poesía brasileña, presentados por el profesor Hampjs, quien está preparando una antología de poemas de Manuel Bandeira.

COMISIÓN DE INTERCAMBIO HISTÓRICO HISPANO-BRASILEÑO.—Para crear en España una Comisión de Intercambio Histórico Hispano-Brasileño, integrada por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y la Fundación «Pedro II», de Río de Janeiro, y para proceder a la investigación completa en los archivos españoles sobre esta clase de temas históricos, se ha celebrado a primeros de diciembre en el Instituto de Cultura Hispánica una reunión a la que asistieron don Pedro Calmón, rector magnífico de la Universidad de Río de Janeiro; don Ismael Ribeiro, abogado de São Paulo y representante del señor Chateaubriand Assis; don Ciriaco Pérez Bustamante, rector de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo y catedrático de la Universidad de Madrid; el padre Francisco Mateos, S. J., del Instituto de Santo Toribio de Mogrovejo; el secretario general del Instituto de Cultura Hispánica, don Enrique Suárez de Puga, y otros estudiosos.

La propuesta de temas históricos a estudiar ha sido presentada por el director de la Fundación «Pedro II», don Alejandro Marcones Filho, y abarca los siguientes: «El almirante Antonio Oquendo y el poder naval de Castilla en el Atlántico durante el siglo XVI», «La expedición del almirante Flores Valdés y la expulsión de los franceses del nordeste del Brasil en el siglo XVI», «El padre Montoya, general de los jesuitas en Paraguay, y la lucha con los "bandeirantes" paulistas», «Ciudad Real de Guayra y el imperio teocrático jesuita-guaraní», «El traslado de la capital del Brasil a Río de Janeiro por el marqués de Pombal, en virtud de la invasión de Río Grande do Sul por los españoles», «São Paulo también es una ciudad castellana», «Felipe II y el Imperio atlántico.»

La Comisión de Intercambio Histórico Hispano-Brasileño, que contratará y dirigirá al personal que ha de llevar a cabo estas investigaciones, estará integrada por los señores Calmón, Ribeiro, Pérez Bustamante, Mateos, Suárez de Puga, Alvarez Romero y Tormo. El doctor Calmón se encargará personalmente de la investigación sobre el almirante Flores Valdés.

SELENEH DE MEDEIROS.—El ministro Paulo Nonato, jefe del Servicio de Propaganda y Expansión Comercial y el profesor Costa Pinto, director de la «Casa do Brasil», de Madrid, patrocinaron un recital de poesía de la escritora doña Seleneh de Medeiros. En el programa incluyó la ilustre poetisa diversos poemas en castellano, como homenaje a la poesía española, además de ofrecer en primera audición algunos de sus poemas todavía inéditos, ilustrados muchos de ellos con la interpretación a la guitarra de seleccionados fondos, entre los que destacaban varias composiciones de Tárrega.

La poetisa brasileña cumplió así una etapa más de su misión cultural por diversos países europeos antes de dirigirse a Lisboa, donde ofrecerá el último de sus recitales en tierras del Viejo Continente.

BIBLIOGRAFIA DEL NUMERO ANTERIOR

Por TEREZHINA F. SPINOLA

MANUEL BANDEIRA

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Núm. 1635.
Bandeira, Manuel 869.1 (81)
Ban
———. Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana por ——. 3.^a edição. - Rio de Janeiro. - Dep. de Imp. Nacional, 1951. - 312 págs. 16 cm. - Instituto Nacional do Livro. Bibl. popular brasileira. XXVIII. - R. 55.231.
- 2) Núm. 1.636.
Bandeira, Manuel 869.1 (81)
Ban
———. Apresentação da poesia brasileira seguida de uma antologia de versos. - 2.^a edição aumentada. - Rio de Janeiro. - Casa do Estudante do Brasil. - [1954]. - 443 págs. - 18,5 cm. - R. 55.128.
- 3) Bandeira, Manuel 869.0-1 (81)
Ban
———. Drummond [de Andrade]. - [Frederico Schmidt. Tres poetas del Brasil. Traducción y prólogo de Leonidas Sobrino Porto, Pilar Vázquez Cuesta, Vicente Sobrino Porto. - Madrid. - [Estades] 1950. - 100 págs. + 1 lám. - 20 cm. - R. 21.949.
- 4) Núm. 2.244
Bandeira, Manuel 869.8 (81)
Ban
- . Flauta de papel. - Rio de Janeiro. - Alvorada Edições. - 1957. - 164 págs. - 31,5 cm. - Cronistas do Brasil. - R. 56.328.
- 5) Bandeira, 92 (Gonçalves Dias) (81)
Manuel Ban
———. Gonçalves Dias. Esboço biográfico. - Rio de Janeiro. - Irmãos Pongetti. - 1952. - 233 págs. + 2 hoj. 22 cm. - R. 35.564.
- 6) Núm. 2.469
Bandeira, Manuel 918.15 (81)
Ban
———. Guia de Ouro Preto. - 3.^a edição. - Rio de Janeiro. - Casa do Estudante do Brasil. - [1957]. - 173 págs. + 18 láms. + 2 plans. plegs. - 28 cm. - Grab. intercal. - R. 55.733.
- 7) Bandeira, Manuel 7 (811.6) (058.7)
Ban
Guide d'Ouro Preto. ——. Traduction, notes et bibliographie par Michel Simon. Illustrations de Luis Jardim. [Rio de Janeiro]. - Ministério das Relações Exteriores do Brasil. - [Imprensa Nacional]. - [1948]. - 2 hojs. + 187 págs. + 1 hoj. + 2 maps. plegs. - 24,5 cm. - R. 14.854.
- 8) Bandeira, 92 (Bandeira) (81) : 869, D
Manuel Ban

- . Itinerario de Pasárgada. - (s. l.) Jornal de Letras. - [A Noite]. - (s. a.). - 131 págs. + 8 láms. - 22,5 cm. - R. 35.559.
- 9) Núm. 2.606 920 (81)
Bandeira, Manuel Ban
———. Itinerario de Pasargada. De poetas e de poesia. - Rio de Janeiro. - Liv. São José. - [1957]. - 232 págs. - 22 cm. - Grab. intercal. - R. 55.683.
- 10) Núm. 1.505 860.9 (81)
Bandeira, Manuel Ban
———. Literatura Hispanoamericana. - Rio de Janeiro. - Pongetti. - 1949. - 223 págs. - 19,5 cm. - R. 55.049.
- 11) Núm. 1.632 869.1 (81)
Bandeira, Manuel Ban
———. Mafria do Malimgo (Versos de circunstância). - Rio de Janeiro. - Liv. São José. - [São Paulo. - Graf. da Revista dos Tribunais]. - 1955. - 120 págs. - 18 cm. - R. 55.077.
- 12) Núm. 1.637 869.1 (81)
Bandeira, Manuel Ban
Obras primas da lírica brasileira. Seleção de ———. Notas de Edgard Cavalheiro. - São Paulo. - Liv. Martins. - [1957]. - 421 págs. - 21 cm. - R. 55.129.
- 13) Bandeira, Manuel 869.0.09-1 (81)
Ban
———. Panorama de la poesía brasileña. Acompañado de una breve antología. - México. Fondo de Cultura Económica. - [Gráf. Panamericana]. - 1951. - XIV págs. + 1 hoj. + 274 págs. + 1 hoj. - 22 cm. - Colección Tierra Firme. - R. 15.480.
- 14) Núm. 1.635 869.1 (81)
Bandeira, Manuel Ban
Um poema de ——— [Acalanto para as mães que perderam o seu menino]. - [Rio de Janeiro]. - Philobiblion. - [1956]. - 6 hoj. - 16 m. - Cart. - Grab. intercal. - R. 55.230.
- 15) Núm. 1.374 808.81 (81)
Bandeira, Manuel Ban
Poemas traduzidos por ———. 3.^a edição revista e aumentada. - Rio de Janeiro. - J. Olympio. - [São Paulo. - Graf. da «Revista dos Tribunais»]. - 1956. - 228 págs. - 19 cm. - Coleção Rubaizat. - R. 54.728.
- 16) Núm. 1.633 869.08 (81)
Bandeira, Manuel Ban
———. Poesia e prosa. Introdução geral por Sérgio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. - Rio de Janeiro. - José Aguiar, ed. - [Graf. Lux]. - 1958. - 2 tom. en 1 vol. - 18 cm. - R. 55.269.
- 17) Bandeira, Manuel 869.0-1 (81)
Ban
———. Poesias... 6.^a edição aumentada. - Rio de Janeiro. - José Olympio. - [Graf. «Revista dos Tribunais»]. - 1955. - 402 págs. - 22,5 cm. - R. 36.267.
- 18) Núm. 1.634 869.0-1 (81)
Bandeira, Manuel Ban
———. Poesias... 7.^a edição. - Rio de Janeiro. - José Olympio. - [São Paulo. - Graf. da «Revista dos Tribunais»]. - 1955. - 401 págs. - 22 cm. - R. 55.339.
- 19) Bandeira, Manuel 869.0-1 (81)
Ban
———. Poesias completas. - [Rio de Janeiro. - Americ. Edit.]. - [Imprensa Nacional]. - [1944]. - 332 págs. + 2 hoj. - 19,5 cm. - Coleção Joaquim Nabuco. - R. 2.317.
- 20) Bandeira, Manuel 869.0.09 (81)
Ban
———. De poetas e de poesia. - (s. l.) [Imp. Nacional]. - 1954. - 124 págs. - 19 cm. - Ministério de Educação e Cultura-Os Cadernos de Cultura, 64. - R. 28.848.
- 21) Bandeira, Manuel 869.0-1 (81) (082.2)
Ant
Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica. Por ———. - Rio de Janeiro. - [Imp. Nacional]. - 1949. - 389 págs. + 1 hoj. - 17 cm. - Biblioteca Popular Brasileira. XXVII. - R. 20.640.
- 22) Núm. 988 469.3 (81)
Hildebrando Lima Lim
———. Pequeno Dicionário Brasileiro da língua portuguesa revisto na parte geral por Manuel Bandeira.
- 23) Zorrilla, José 86-2 (81)=69
Zorr
———. D. João Tenório. - Tradução de Manuel Bandeira.

- 24) Junior, Peregrino 061.1 (81) (04)
Jun
———. Recepção do Sr. Peregrino Junior em 25 de julho de 1946. Discursos dos Srs. Peregrino Junior e Manuel *Bandeira*.
- 25) Albano, José de Abreu 869.0-1
(469) Alb
- . Rimas de José Albano. Edição organizada, revista e prefaciada por Manuel *Bandeira*.
- 26) Ali, M. 469.6 (81)
Sai
———. Versificação portuguesa por Said M. Ali. Prefácio de Manuel *Bandeira*.

Biblioteca Nacional

- 1) *Bandeira, Manuel* H-A
22746
———. Guide d'Ouro Preto. Traduction, notes et bibliographie par Michel Simon. Illustrations de Luis Jardim. Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Serviço de Publicações. - 1948. - R. 180.784.
- 2) *Bandeira, Manuel*
103355 869.14"19"
———. Poesias Completas. Rio de Janeiro, América Editora. Imprensa Nacional. (s. a. 1944). 332 páginas + 2 hoj.
- 3) *Bandeira, Drummond. Schmidt.* H-A
18500
———. Tres Poetas del Brasil. Traducción y prólogo de Leónidas So-
- brino Porto, Pilar Vázquez Cuesta y Vicente Sobrino Porto. Madrid, Estados, 1950. 100 págs. 86-14-19.
- 4) *Bandeira, Manuel* H-A
22806
———. Panorama de la poesía brasileña. Acompañado de una breve antología. Traducción de Ernestina de Champourcin. México, 1951. - R. 185.684. - 869. (81)-8.09.
- 5) *Bandeira, Manuel* H-A
30935
———. Brief history of brasilian literature by Manuel *Bandeira*. - Translation, introduction and notes by Ralph Edward Diwimick. Washington, Pan American Union, 1958. 869.0 (81). 09.

Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- 1) Núm. 457 Sec. 3
Bandeira, Manuel
———. Panorama de la Poesía brasileña. Acompañado de una breve antología. - Traducción de Ernestina Champourcin. - Buenos Aires. - Fondo de Cultura Económica (Panamericana). - 1951. - 274 págs. + 1 hoj. - 22 cm.

POESIA BRASILEÑA CONTEMPORANEA

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) *Bandeira, Manuel* 869.0.09-1 (81)
Ban
———. Panorama de la poesía brasileña. Acompañado de una breve antología. - México. - Fondo de Cultura Económica. - [Gráf. Panamericana]. - 1951. - XIV págs. + 1 hoj. + 274 págs. + 1 hoj. - 22 cm. - Col. Tierra Firme.
- 2) *Bandeira, Manuel* 869.0.09-1 (81)
Ban
———. De poetas e de poesia. - (s. l.) [Imp. Nacional]. - 1954. -

124 págs. - 19 cm. - Ministério de Educação e Cultura os Cadernos de Cultura, 64.

- 3) **Bandeira, Manuel** 869.0.09-1 (81)
Ban

———. Apresentação da Poesia Brasileira. - Seguida de una antologia de versos. 2.^a edição aumentada. - Rio de Janeiro. - Edit. da Casa do Estudante. - [Graf. Carioca Ltda.]. - 1954. - 443 págs. + 2 hoj. - 19 cm.

- 4) **Bastide, Roger** 869.0.09-1 (81)
Bas

———. A poesia afro-brasileira. - [São Paulo]. - Martins. - [Rev. dos Tribunais]. - 1943. - 151 págs. - 18 cm. - Mosaico, 4.

- 5) **Cidade, Hernani**

———. O conceito de Poesia como expressão da Cultura. - São Paulo. - Saraiva & C. - 1946. - 312 págs. + 1 hoj. - 18,5 cm. - Col. Studium.

- 6) **Coletânea** 869.0.09-1 (81)
Col

Antônio Carlos Machado. — de poesia sub-riograndenses. - [1834-1951]. - Rio de Janeiro. - Minerva. - [Tupy]. - 1952. - 391 págs. - 24 cm.

- 7) **Costa, Alfonso** 869.0.09-1 (81)
Cos

———. Poetas de outro sexo. - Rio de Janeiro. - (s. i.) 1930. - 275 págs. - 18,5 cm.

- 8) **Faria, Octavio de** 869.0.09-1 (81)
Far

———. Dois poetas. Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes. - [Rio de Janeiro. - Of. Graf. D'«O Livro Vermelho dos Telephones». - 1935. - 343 págs. - 19 cm.

- 9) **Figueira, Gastón** 869.0.09-1 (899)
Fig

———. Poesía brasileña contemporánea (1920-46)... - Montevideo. - Inst. de Cultura Uruguayo Brasileiro. - [Tall. Gráf. «Gaceta Comercial»]. - 1947. - 136 págs. + 4 hoj. - 22,5 cm.

- 10) **Lisboa, Henriqueta** 869.0.09-1 (81)
Lis

———. Convívio poético... - Rio de Janeiro. - Secretaria da Educação do Estado de Minas Gerais. - [Imprensa Oficial]. - 1955. - 202 págs. + 1 hoj. - 18 cm. - Coleção Cultural.

- 11) **Milliet, Sérgio** 869.0.09-1 (81)
Mill

———. Panorama da Moderna poesia brasileira. - [Rio de Janeiro. - Imp. Nacional]. - 1952. - 133 págs. - 25 cm.

- 12) **Moura, Eneas de** 869.0.09-1 (81)
Mou

———. Coletânea de poetas paulistas. - Rio de Janeiro. - Minerva. - 1951. - 352 págs. - 24 cm.

- 13) **Obras** 869.0.09-1 (81)
OBA

———. Primas da Lírica Brasileira. Seleção de Manuel *Bandeira*. Notas de Edgard Cavalheiro. - São Paulo. - Martins. - (s. a.) 390 págs. - 25 cm.

Biblioteca Nacional

- 1) **Pinto do Carmo, J. A.** H-A

25901

———. Ciclos de la poesía brasileña. Traducción del doctor Andrés J.

Abad. - Buenos Aires. - Unión Cultural Americana. - [Rio de Janeiro. - Gráfica Olímpica Editora. - 1954]. - 64 págs. - 869.0 (81)-1.09.

Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- 1) **Valera, J.** Sec. SA

Núm. 1.368

———. De la poesía del Brasil. - (s. a.).

- 2) **Orico, O.**

Sec. 4

Núm. 2.240

———. Poetas del Brasil. - 1948.

- 3) Bandeira, Manuel**

—, Panorama de la poesía brasileña. Acompañado de una breve

antología. Traducción de Ernestina Champourcin. - Buenos Aires. - Fondo de Cultura Económica (Panamericana). - 1951. - 274 págs. + 1 hoj. - 22 cm.

O PAGADOR DE PROMESSAS

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras

- 1) Azevedo, Fernando de 008:9 (85)
Az2f
A cultura brasileira. Introdução ao
estudo da cultura no Brasil por

— . Rio de Janeiro. - Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. - 1943. - R. 121.830.

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Caymi, Dorival
 —. Cancioneiro da Bahia. Prefácio de Jorge Amado. Ilustrações de Clovis Graciano. - 2.ª edição. - [São Paulo]. - Martins. - [Revista Grafica dos Tribunais]. - 1947. - 156 págs. - 23,5 cm.

- 2) Tavares, Odorico
———. Bahia. Imagens da Terra e
do povo. Ilustrações de Carybé. -
2.^a edição. - 292 págs. + 19 láms. -
24 cm.

Biblioteca Nacional

- 1) **Jiménez Caballero, Ernesto** H-A
31323
Bahia de Todos os Santos

e de Todos os Demônios. Desenho de Lenio. - Bahia. - Universidade da Bahia. - 1958. - 869.992"19".

CINEMA BRASILEÑO

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Núm. 1.351 792.93 (81)
Cavalcanti, Alberto Cav
—, Filme e realidade. Prefácio
de Benedito J. Duarte. - São Paulo.
Martins. - [Rev. dos Tribunais]. -
1953. - 258 págs. + 1 hoj. + 20
lâms. - 22 cm. - R. 36.222.

Medicina da Universidade de São Paulo. - R. 28.765.

- 2) Favero, Flaminio 778.5 (81)
Fav
A cinematographia na documenta-
ção de danos deformantes percep-
tíveis, por — e Manuel Pereira. -
São Paulo. - Editora Ltda. - 1935. -
7 láms. + 20 h. - 25.5 cm. - Sepa-
rata dos Anais da Faculdade de

- 3) Núm. 1.354 792.93 (81)
Faria, Octávio de Far
_____. Significação do far-west. -
[Rio de Janeiro. - Depart. de Imp.
Nacional]. - [1952]. - 65 págs. +
1 hoj. - 19,5 cm. - Ministério da
Educação e Saude. Os Cadernos de
Cultura. - R. 21.682.

- 4) **Paiva, Saluyano Cavalcanti** 778.5 (81)
Pai
 ———. **O gangster no cinema.** [Pre-

- fácio Yolandino Maia]. - Rio de Janeiro. - Edit. Andes. - (s. a.) 198 págs. + 1 hoj. + 16 láms. - 19 cm. - Na seara das artes n.º 1. - R. 35.551.
- 5) Viany, Alex 778.5 (81)
Via
Introdução ao cinema brasileiro, por ———. - Rio de Janeiro. - Inst. Nacional do Livro. - [Emp. Graf. da «Revista dos Tribunais»]. - 1959. - 487 págs. + 3 hoj. + 20 láms. - 19 cm. - Biblioteca de Divulgação Cultural. Serie B, IV. - R. 60.741.
- 6) Núm. 1.364 792.93 (81)
Sadoul, Georges Sad
———. O cinema, sua arte, sua técnica, sua economia. Com 26 ilustra. - 2.ª edic. rev. e atualizada por Alex Viany. - Rio de Janeiro. - Casa do Estudante do Brasil. - [1956]. - 339 págs. ilustr.
- 7) Núm. 1.357 792.93 (81)
Logger, Guido Log
———. Elementos de cinestética. - Rio de Janeiro. - Agir. - 1957. - 163 págs. ilustr.

ARQUITECTURA BRASILEÑA

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Costa, Lúcio 72 (81)
Cos
———. Arquitetura brasileira. - [Rio de Janeiro. - Depart. de Imp. Nacional]. - [1952]. - 41 págs. + 1 hoj. + 4 lám. - 19.5 cm. - Ministério da Educação e Saúde. Os Cadernos de Cultura. - R. 21.679.
- 2) Mindlin, Henrique E. 72 (81)
Min
———. Modern Architecture in Brazil. Preface by prof. S. Giedion. - Rio de Janeiro. - Colibris. - [N. V. Drukkerij]. - [1956]. - 256 págs. + 1 hoj. - 29.5 cm. - R. 51.609.
- 3) Papadaki, Stamo 72 (81)
Pap
———. The work of Oscar Niemeyer with afore work by Lucio Costa. - New York. - Reinhold Publishing Corporation. - [1950]. - a-k +. - 220 págs. - 23 cm. - Tel. - Grab. intercal. - R. 21.037.
- 4) Ríos, Adolfo Morales de los 72.01 (81)
Rio
———. Teoria e filosofia da arquitetura. - Rio de Janeiro. - Ed. Borsoi. - 1960. - 1 vol. - 23 cm.
- 5) Buschiazzo, Mario J. 72.034 (81+8.03) (09)
Bus
———. Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica. - Buenos Aires. - Emecé. - Tall. Cía. Impreso-
ra Argentina. - [1961]. - 169 págs. + 1 hoj. + 39 láms. - 22 cm.
- 6) Santos, Paulo F. 72.034:271.5 (81)
San
———. O barroco ou jesuítico na arquitetura do Brasil... - Rio de Janeiro. - Livraria Kosmos. - [Graf. Jornal do Commercio]. - 1951. - 150 págs. con 51 láms. + 3 láms. pleg. - 24.5 cm.
- 7) Núm. 1.289 726.5 (81)
Cam
Campiglia, G. Oscar Oswaldo
———. Igrejas do Brasil. - [São Paulo]. - Melhoramentos. - [1957]. - 388 págs. con 155 láms. - 27 cm. - R. 54.689.
- 8) Núm. 1.295 720.90 (81)
Rodrigues, José Wash Rod
———. Documentário arquitetônico (relativo à antiga construção civil no Brasil). - São Paulo. - Liv. Martins. - (s. a.) 4 vol. - 29.5 cm. - R. 54.697: Son los fascículos V, VI, VII y VIII con 40 láms.
- 9) Arroio, Leonardo 726.5 (814.1)
Arr
———. Igrejas de São Paulo; introd. ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade, com uma carta do cardeal-arcebispo de São Paulo, d. Carlos Carmello Motta; pref. de Affonso de E. Taunay, com vinhetas de Orlando Matos e

- 51 fotografias fora do texto. - Rio de Janeiro. - J. Olympio. - 1954. - (Coleção Documentos Brasileiros, 81).
- 10) Núm. 1.287 727.3 (81)
Dep
Brasil. Departamento Administrativo do Serviço Público.
———. Ilha universitária. Realização do Escritório Técnico da Cidade Universitária... - Rio de Janeiro. - Imp. Nacional. - 1954. - 33 págs. ilustr.
- 11) Núm. 1.288 725 (81)
Calmon, Pedro Cal
———. O Palácio da Praia Vermelha, 1852-1952. - Rio de Janeiro. - [Of. Graf. da Universidade do Brasil]. - 1952. - 68 págs.
- 12) Orico, Osvaldo
Brazil, capital Brasilia. (Transl. by Manoel Antonio de Pimentel Brandão). - [Rio de Janeiro. - Serviço Graf. do IBGE]. - 30 págs. (Sin indicación.)
- 13) Rosenbauer, Stefan e Hugo Rodrigo Otávio 726.7 (81)
Ros
———. O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Pref. de D. Marcos Barbosa. [Texto em português, francês e inglês]. - Rio de Janeiro. - Agir. - 1955. - (Igrejas e Mosteiros do Brasil, I).
- 14) Silva-Nigra, Clemente Maria da 726.7 (81)
Sil
———. Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro... Salvador. - Tip. Beneditina. - 1950. - XXIII, 210, 309, 226, 110 págs. ilustr.
- 15) Sinzig, Pedro 726 (81)
Sin
———. Maravilhas da religião e da arte na igreja e no convento de São Francisco da Baía... Rio de Janeiro. - Imp. Nacional. - 1933. - IV, 359 págs. ilustr. (Instituto histórico e geográfico brasileiro. Rio de Janeiro. Revista. Boletim).

Biblioteca Nacional

- 1) Morales de los Ríos Filho, Adolfo H-A 32907
———. Legislação do Exercício da engenharia e arquitetura e agrimensura no Brasil. - 2.^a edição. - Rio de Janeiro. - Editora A Noite. - 1956. - 696 págs. - 23,5 cm. - 351.82 (81).

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Queiroz, Dinah Silveira de 869.0.3 (81)
Que
———. Floradas na Serra. - 8.^a edição. - Rio de Janeiro, etc. - José Olympio. - [Graf. Revista dos Tribunais]. - 1955. - 153 págs. + 1 hoj. - 22,5 cm.
- 2) Queiroz, Dinah Silveira de 869.0.3 (81)
———. Margarida La Rocque. - São Paulo. - José Olympio. - [Gráfica Editora Brasileira]. - 1949. - 277 págs. - 23 cm.
- 3) Queiroz, Dinah Silveira de 869.0.3 (81)
Que
———. A Muralha. - 2.^a edição. - Rio de Janeiro. - José Olympio. - 1954. - 459 págs. + 1 hoj. - 22,5 cm.
- 4) Queiroz, Dinah Silveira de 869.0.3 (81)
Que
———. A sereia verde. - Rio de Janeiro. - Liv. José Olympio. - [Graf. «Rev. dos Tribunais»]. - 1942. - 239 págs. + 2 hoj. - 18,5 cm.

Biblioteca Nacional

- 1) Silveira de Queiroz, Dinah 7 150
———. El juicio de Dios. Traducción de Matilde de Rafael. - Barcelona. - 1952.

BIBLIOGRAFIA DEL PRESENTE NUMERO

Por TEREZHINA F. SPINOLA

CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Andrade, Carlos Drummond de
869.0-1 (81)
And
——. Fazendeiro do ar & poesia até agora. - Rio de Janeiro. - José Olympio. - [Revista dos Tribunais]. - 1955. - 561 págs. + 1 hoj. 22,5 cm.
- 2) Andrade, Carlos Drummond de
Núm. 1.619
869.1 (81)
And
——. 50 poemas escolhidos pelo autor. - [Rio de Janeiro]. - Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação. - [Dpto. Imp. Nacional]. - 1956. - 98 págs. - 19,5 cm.
- 3) Andrade, Carlos Drummond de
869.1 (81)
And
——. A Rosa de Povo. - São Paulo. José Olympio. - [Emp. Gráf. «Revista dos Tribunais»]. - 1945. - 220 págs. - 18,5 cm.
- 4) Andrade, Carlos Drummond de
Núm. 1.621
869.1 (81)
And
——. Soneto da Buquinagem. Xilografuras de Manuel Segalá. - [Rio de Janeiro]. - Philobiblion. - 1955. - 5 hoj. + 1 lám. - 17 cm.
- 5) Andrade, Carlos Drummond de
869.0-1 (81)
And
——. Viola de bolso. - [Rio de Janeiro]. - Depart. Imprensa Nacional]. - 1952. - 42 págs. + 1 hoj. - 19,5 cm. - Ministério da Educação e Saúde. Os Cadernos de Cultura.
- 6) Bandeira, Drummond, Schmidt.
869.0- (81)
Ban
Tres poetas del Brasil. Traducción y prólogo de Leónidas Sobrino Porto, Pilar Vázquez Cuesta y Vicente Sobrino Porto. Madrid, Estes, 1950. 100 págs. + 1 lám. R. 21.949.

Biblioteca Nacional

- 1) Andrade, Carlos Drummond de
28326
4
——. A Rosa do Povo. Capa de
Sta. Rosa. - São Paulo. José Olympio. - [«Revista dos Tribunais»]. 869-14 «19». - 1945. - 220 págs.

- 2) **Bandeira, Drummond, Schmidt.**
18500
H-A
Tres poetas del Brasil. Trad. y prólogo de Leónides Sobrino Porto. Pilar Vázquez Cuesta. Vicente Sobrino Porto. - Madrid, 1951.

- 3) **Andrade, Carlos Drummond de**
C2226-5
V
———Poemas. - Selección, versión y prólogo de Rafael Santos Torroella. - Madrid, Rialp. (Arges). 1951. 75 págs. + 3 hoj. - Colección Adonais.

JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS

Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Núm. 2.600 920 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de
———. Adelaide Ristori-Folhetins. - Rio de Janeiro. - Graf. Olímpica. - 1955. - 1 ret. + 73 págs. - 16,5 cm.
- 2) Núm. 1.869 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de
———. O alienista e outras histórias. Apresentação de Osmar Pimentel. - [São Paulo]. - Saraiva. - [1957]. - 167 págs. - 19,5 cm.
- 3) Núm. 1.870 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de
Machado de Assis, Casa Velha. Introd. Lucia Miguel Pereira. - São Paulo. - Martins. - [Revista dos Tribunais]. - [1955]. - 211 págs. + 8 láms. - 22,5 cm.
- 4) Assis, Joaquim Maria 869.0-3 (81)
Machado de Ass
Machado de Assis, Casa Velha. São Paulo. - Liv. Martins. - [Tip. Reis Cordero & Botelho]. - [1945]. - 177 págs. + 1 hoj. - 17,5 cm.
- 5) Núm. 2.238 869.8 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de
Machado de Assis, Dialogos e reflexões de um relojoeiro. Escritos de 1886 (A+B), de 1888 e 1889. («Bons Dias»). Recolhidos de «Gazeta de Notícias». Organização, prefácio e notas de R. Magalhães Junior. - [Rio de Janeiro]. - Civilização Brasileira, S. A. - [1956]. - 277 págs. - 21 cm.
- 6) Assis, Joaquim Maria 869.0-3 (81)
Machado de Ass
———. Contos fluminenses. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - [1952]. - 2 vol. - 20 cm. - Obras Completas.
- 7) Assis, Joaquim Maria Machado de José de Alencar. O Guarani..., com un estudo de ———. Sin otras indicaciones.
- 8) Núm. 1.874 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de
Machado de Assis, Contos sem data. Organização e prefácio de R[aimundo] Magalhães Jun'or. - [Rio de Janeiro]. - Civilização Brasileira. - [1956]. - 276 págs. 22 cm.
- 9) Assis, Joaquim Maria 869.0-6 (81)
Machado de Ass
Machado de Assis, Contos esquecidos. Organização e pref. de R[aimundo] Magalhães Junior. - [Rio de Janeiro]. - Civilização Brasileira. - [Revista dos Tribunais]. - [1956]. - 271 págs. - 22 cm.
- 10) Núm. 1.873 869.0-3 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de
Machado de Assis, Contos recolhidos. Organização e prefácio de R[aimundo] Magalhães Junior. - [Rio de Janeiro]. - Civilização Brasileira. - [Revista dos Tribunais]. - [1956]. - 276 págs. - 22 cm.
- 11) Assis, Joaquim Maria 869.0-6 (81)
Machado de Ass
———. Correspondência. - Rio de

- Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - [1953]. - 396 págs. + 1 hoj. - 20 cm. - Obras Completas.
- 12) Assis, Joaquim Maria 869.0.09 (81)
Machado de Assis
———. Crítica literária. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - [1953]. - 336 págs. - 20 cm. - Obras Completas.
- 13) Núm. 1.548 869.09 (81)
Assis, Joaquim Maria Assis
Machado de Assis
———. Crítica teatral. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [Graf. Brasileira]. - [1955]. - 294 págs. - 19,5 cm. - Obras Completas.
- 14) Núm. 2.236 869.8 (81)
Assis, Joaquim Maria Assis
Machado de Assis
———. Crônicas. [A presente foi cotejada e revisada por Henrique de Campos]. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - 1955. - 4 vol. - 20 cm. - Obras completas, 22-25.
- 15) Núm. 2.237 869.8 (81)
Assis, Joaquim Maria Assis
Machado de Assis
———. Crônicas de Lelio. Organização, prefácio e notas de R. Magalhães Junior. - Rio de Janeiro, etc. - Ed. Civilização. - [São Paulo. - Graf. Revista dos Tribunais]. - [1958]. - 328 págs. - 21,5 cm.
- 16) Núm. 1.875 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Assis
Machado de Assis
———. Dom Casmurro. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson Inc. - [1955]. - 432 págs. - 20 cm. - Obras completas de Machado de Assis.
- 17) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
———. Esaú e Jacó. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - [1952]. - 545 págs. + 1 hoj. - 20 cm. - Obras completas.
- 18) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
———. Helena. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - [1952]. - 310 págs.
- + 1 hoj. - 20 cm. - Obras completas.
- 19) Núm. 1.878 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Assis
Machado de Assis
———. História da meia-noite. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [1951]. - 253 págs. - 20 cm. - Obras completas de Machado de Assis.
- 20) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
———. Histórias românticas. [A presente edição foi cotejada e revista por Henrique de Campos]. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson Inc. - [1957]. - 461 págs. - 20 cm. - Obras completas de Machado de Assis.
- 21) Assis, Joaquim Maria 869.3 (81)
Machado de Assis
———. Histórias sem data. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - [1957]. - 306 págs. - 20 cm. - Obras completas de Machado de Assis.
- 22) Núm. 1.882 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Assis
Machado de Assis
———. Iaiá Garcia. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [1955]. - 302 págs. - 20 cm. - Obras completas de Machado de Assis.
- 23) Núm. 1.883 869.8 (81)
Assis, Joaquim Maria Assis
Machado de Assis
———. A ideia do Ezequiel Maia. Notas e introdução de J. Galante de Sousa. - Rio de Janeiro. - Edição do «Organização Simões». - 1954. - 52 págs. - 16 cm. - Coleção Carolina, 1.
- 24) Núm. 2.239 869.8 (81)
Assis, Joaquim Maria Assis
Machado de Assis
———. Idéias e imagens de ———. [Organizado por Raymundo Magalhães Junior]. - [Rio de Janeiro]. - Civilização Brasileira. - [Revista dos Tribunais]. - [1956]. - XI + 220 págs. - 21 cm.
- 25) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
Machado de Assis
———. Memorial de Aires. - Rio de Janeiro, etc. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed.

- Brasileira]. - 1952. - 278 págs. + 1 hoj. - 20 cm.
- 26) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
Machado de Assis. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. - Rio de Janeiro. - Inst. Nacional do Livro. - [Graf. da «Revista dos Tribunais»]. - 1960. - 304 págs. + 1 hoj. + 1 lám. - 24 cm. - Obras, VI.
- 27) Núm. 2.240 869.8 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de Assis. *Páginas recolhidas...* - Rio de Janeiro, etc. - W. M. Jackson. - [1957]. - 298 págs. - 20 cm. - Obras completas de Machado de Assis, vol. 15.
- 28) Núm. 1.887 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de Assis. *Papeis avulsos*. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson Inc. - [1955]. - 310 págs. 20 cm. - Obras completas de Machado de Assis.
- 29) Núm. 1.627 869.1 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de Assis. *Poesia completa*. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [1950]. - 534 págs. - 20,5 cm. - Obras completas, núm. 18.
- 30) Núm. 1.626 869.1 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de Assis. *Poesia e prosa*. - Organização e notas de J. Galante de Sousa. - Rio de Janeiro, etc. - Civilização Brasileira. - [Revista dos Tribunais]. - [1957]. - 194 págs. - 21,5 cm.
- 31) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
Machado de Assis. *Quincas Borba*. - Rio de Janeiro, etc. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - 1951. - 403 págs. - 20 cm.
- 32) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
Machado de Assis. *Resurreição*. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - 1952. - 235 págs. + 3 hoj. - 20 cm.
- 33) Núm. 1.891 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de Assis. *Notas e introdução de J. Galante de Sousa*. - Rio de Janeiro. - Edição da «Organização Simões». - 1954. - 68 págs. - 16 cm. - Coleção Carolina, 2.
- 34) Assis, Joaquim Maria 869.3 (81)
Machado de Assis
Machado de Assis. *A Mão e a luva*. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson Inc. - [São Paulo. - Graf. Editora Brasileira]. - [1950]. - 239 págs. - 20 cm. - Obras completas de Machado de Assis.
- 35) Núm. 1.888 869.3 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de Assis. *Posthums reminiscences of Blaz Cubas by ———. Translated from the portugues by E. Dercy Ellis*. - Rio de Janeiro. - Instituto Nacional do Livro. - 1955. - 304 págs. - 19 cm. - Coleção de Traduções de Grandes autores brasileiros, I.
- 36) Assis, Joaquim Maria 869.3 (81)
Machado de Assis
Machado de Assis. *Relíquias de Casa Velha*. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - [1952]. - 2 vol. - 20 cm. - Obras completas.
- 37) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
Machado de Assis. *A Semana*. - Rio de Janeiro, etc. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - 1942-1948. - 3 vol. - 20 cm.
- 38) Núm. 1.791 869.2 (81)
Assis, Joaquim Maria Ass
Machado de Assis. *Teatro*. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [1957]. - 428 págs. - 20 cm. - Obras completas, vol. 19.
- 39) Assis, Joaquim Maria 869.0.3 (81)
Machado de Assis
Machado de Assis. *Várias histórias*. - Rio de Janeiro. - W. M. Jackson. - [São Paulo. - Graf. Ed. Brasileira]. - 1952. - 278 págs. + 1 hoj. - 20 cm. - Obras completas.
- 40) Romero, Sylvio 92 (Machado de Assis) (81)
Rom

- . Machado de Assis. - 2.^a edição. - Rio de Janeiro. - José Olympio Edit. - [São Paulo. - Impressora Commercial]. - 1936. - 156 págs. - 22 cm.
- 41) Junior, Peregrino
92 (Machado de Assis) (81)
Jun
———. Doença e constituição de Machado de Assis. - Rio de Janeiro. - José Olympio Edit. - [Graf. «Revista dos Tribunais»]. - 1938. - 164 págs. - 18 láms. - 18,5 cm.
- 42) Meyer, Augusto
92 (Machado de Assis) (81)
Mey
———. Machado de Assis. - 2.^a edição. - Rio de Janeiro. - «Organização Simões». - [Empresa Gráfica da «Revista dos Tribunais»]. - 1952. 145 págs. + 2 hoj. - 17,5 cm. - Coleção Rex.
- 43) Exposição Machado de Assis
92 (Machado de Assis) (81)
Exp.
———. Rio de Janeiro. 1939. - Centenário do nascimento de Machado de Assis. 1839-1939. - Rio de Janeiro. - Serviço Graf. do Minist. da Educação e Saúde. - 1939. - 238 págs. + 2 hoj. + 26 láms. - 30,5 cm.
- 44) Conde, Hermínio
92 (Machado de Assis) (82)
Con
———. La tragedia ocular de Machado de Assis. Prólogo del doctor A Vázquez Barriere. Traducción de la Dra. Elcira Puricart de W. - Buenos Aires. - El Ateneo. - [Ferrari Hnos.]. - 1947. - 144 págs. + 1 hoj. - 20 cm.

Biblioteca Nacional

- 1) Machado de Assis 4
33476
———. Contos. - Seleção de José Osório de Oliveira. - Lisboa. - Dois Mundos. - (Barcelos. - Companhia Editora do Minho). - 1948.
- 2) Machado de Assis 1
81247
———. Narraciones escogidas. Versión directa por... R. Cansinos Asens. Madrid. - 1919.
- 3) Machado de Assis, H-A
Joaquim Maria 29668
———. Dom Casmurro. - Traducción del portugués por Ramón de Garciasol. - Buenos Aires. - Espasa-Calpe. - Argentina. - 1955. - 211 págs. - 869.0 (81).09.

ARTE MODERNO

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Artes 7 (81)
Art.
As ——— plásticas no Brasil. - Rio de Janeiro. - [Instituição Larragoiti. - Graf. Ouvidor]. - 1952. - 1 vol. - 30,5 cm.
- 2) Bandeira, Antônio Rangel 7 (81)
Ban
———. Da liberdade de criação artística. - [São Paulo]. - Instituto Nacional do Livro. - [Rev. dos Tribunais]. - 1956. - 103 págs. + 2 hoj. - 15,5 cm. - Biblioteca de Divulgação Cultural, III.
- 3) Bardi, P. M. 7 (81)
Bar
———. The arts in Brazil. - [Milan]. - Edizioni del Milione. - [Off. Grafiche Esperia]. - 1956. - 296 págs. + 2 hoj. - 28 cm.
- 4) Biddle, George 7 (81)
Bid
———. Novos rumos na Arte Americana. Tendências para a Socialização-Apoio do Governo Federal. - [Rio de Janeiro. - Companhia Editora Americana]. - (s. a.) 16 págs. - 23 cm.

- 5) Costa, Lúcio 7 (81)
Cos
———. Consideraciones sobre arte contemporâneo. - Rio de Janeiro. - Depart. de Imp. Nacional. - 1952. - 37 págs. + 1 hoj. - 19,5 cm. - Ministerio da Educação e Saúde. Os Cadernos de Cultura.
- 6) Carvalho Filho, 7 (81) (04)
Antonio Balbino de Car
———. II Bienal de São Paulo. - (s. l.) Serviço de Documentação. - [Imp. Nacional]. - [1954]. - 9 hoj. - 25 cm.
- 7) Monteiro, Adolfo Casais 7 (81)"19"
Mon
———. Uma tese e algumas notas sobre a arte moderna. - [Rio de Janeiro]. - Serviço de Documentação. - [Imprensa Nacional]. - 1956. - 66 págs. + 3 hoj. - 19,5 cm.

Biblioteca Nacional

- 1) Valadares, José H-A
30856
———. Artes maiores e menores. - Seleção de crônicas de arte. - 1951-1956. - Bahia. - Universidade. - 1957. - 176 págs. - 7 (81) (04).
- 2) Figuerola-Ferretti, Luis Ba
9924-12
Arte moderno brasileiro. - Textos de ———, Mauricio Nabuco e Carlos Flexa Ribeiro. - [Notas biográficas y catálogo]. - Madrid. - Estados imp., S. A. - 1960. - 7 (81)"19":061.43.
- 3) Almeida Cunha, Luis de Ba
9926-13
———. Art in Latin American today. - Brasil I. - [English translation by William Carey. - Mein]. - Washington. - Pan American Union. - 1960. - 7 (81)"19".

Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- 1) Almeida Cunha, Sec. F
Luis de Núm. 4.792
82
———. Art in Latin American today. - Brasil I. - [English translation by William Carey. - Mein]. - Washington. - Pan American Union. - 1960.

Facultad de Filosofía y Letras

- 1) Romero Brest, Jorge 75 (81)
R68j
La pintura brasileña contemporánea. - Notas preliminares por ———. - Buenos Aires. - Edit. Poseidon. - 1945. - 112 págs. - R. 121.281.

EL BRASIL RESTITUIDO

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- 1) Lope de Vega Sec. E
Núm. 1.061
———. El Brasil restituído. - Ed. G. Solenni. - 1948.

MUSICA POPULAR Y GENERAL DEL BRASIL

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Caymmi, Dorival 784 (81)
Cay
———. Cancioneiro da Bahia. Prefácio de Jorge Amado. Ilustrações de Clovis Graciano. - Segunda edição. - [São Paulo]. - Martins. - [Graf. Revista dos Tribunais]. - 1947. - 156 págs. - 23,5 cm.

- 2) Tavares, Odorico 39 (812.8) Tav
 ———. Bahia. Imagens da terra e do povo. Ilustrações de Carybé. - 2.ª edição. - 292 págs. + 19 láms. - 24 cm.
- 3) Prado, José Nascimento de Almeida 398.8 (812.8) Pra
 ———. Baile pastoril no sertão da Bahia. - São Paulo. - Departamento de Cultura. - [Graf. da Prefeitura]. - 1951. - 3 hoj. + págs. 64-160. - 23 cm. - Separata da «Revista do Arquivo», n.º CXLIV.
- 4) Cosme, Luis 78 (81) Cos
 ———. Introdução à Música. - Rio. - Organização Simões. - [Graf. «Revista dos Tribunais»]. - 1954. - 142 págs. + 1 hoj. - 18,5 cm.
- 5) Cosme, Luis 78 (81) Cos
 ———. Música e Tempo. - Rio de Janeiro. - (s. 1. Depart. de Imp. Nacional). - 1952. - 44 págs. - 19,5 cm. - Ministério da Educação e Saúde. Os Cadernos de Cultura.
- 6) Figueiredo, Lucila de 78 (81) Fig
 ———. Pelo maravilhoso reino da música... - Rio de Janeiro. - A Noite. - (s. a.). - 1 ret. ant. + 299 págs. + 3 hoj. - 19,5 cm.
- 7) França, Eurico Nogueira 78 (81) Fra
 ———. Música do Brasil. - Rio de Janeiro. - Instituto Nacional do Livro. - [Revista dos Tribunais]. - 1957. - 141 págs. + 2 hoj. - 16 cm. - Biblioteca de Divulgação Cultural. Serie A-XIV.
- 8) Proença, M. Cavalcanti. 78 (81) Pro
 ———. Ritmo e Poesia. - Rio. - Organização Simões. - [Graf. «Revista dos Tribunais»]. - 1955. - 116 págs. + 2 hoj. - 17,5 cm.
- 9) Silva, José Paulo da 78 (81) Sil
 ———. Linguagem da Música. - Rio de Janeiro. - (s. i.) 1954. - 1 ret. + 8 hoj. + 448 págs. - 27 cm.
- 10) Música 78:372 (81) Mus
 ——— para escola elemental. - Rio de Janeiro. - Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos. - 1955. - 247 págs. - 23 cm. - Coleção Guias de Ensino e Livros de texto. Serie I, vol. 6.
- 11) Alvarenga, Oneyda 78:398 (81) Alv
 ———. Música popular brasileira. - [Traducción de José Lion Depetre]. - [1947]. - 272 págs. + 1 hoj. - 22,5 cm. - Colección Tierra Firme, 33.
- 12) Siqueira, Baptista 78:398 (81) Siq
 ———. Influencia Amerindia na Música Folclórica do Nordeste. - Rio. - [Oficina Grafica da Universidade do Brasil]. - 1951. - 87 págs. + 1 hoj. - 27,5 cm.
- 13) Congresso da Juventude Musical Brasileira (81) 78 (063) Con
 São Paulo. 1954. - Anais do Primeiro ———. Organizado por Esaú de Carvalho. - [Rio de Janeiro]. - Serviço de Documentação. - [Imp. Nacional]. - [1956]. - 71 págs. + 1 hoj. + 10 láms. - 25 cm.
- 14) Acquarone, F. 78 (81) (09) Acq
 ———. História da Música Brasileira. - Rio de Janeiro. - Francisco Alves. - (s. a. 1948?). - 360 págs. + 6 láms. - 33 cm.
- 15) Almeida, Renato 78 (81) (09) Alm
 ———. Compêndio de história da Música brasileira. - Rio de Janeiro. - F. Briguiet & Cia. - [Tupy]. - 1948. - 183 págs. com 12 láms. - 18,5 cm.
- 16) Bettencourt, Gastão de 78 (81) (09) Bet
 História breve da música no Brasil, por ———. - [Lisboa]. - Secção de Intercambio Luso-brasileiro do S. N. I. - [Oficina Gráfica Limitada]. - [1945]. - 124 págs. + 1 hoj. - 17 cm. - Coleção Atlântico, 3.
- 17) Mariz, Vasco 78 (81) (09) Mar
 ———. A Canção de Câmara no

- Brasil, Prefácio de Gastão de Bettencourt. - Porto. - Progredior. - 1948. - 174 págs. + 1 hoj. - 19 cm.
- 18) Melo, Guilherme de 78 (81) (09)
Mel
———. A música no Brasil. Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. - 2.^a edição. - Rio de Janeiro. - Imprensa Nacional. - 1947. - X + 362 págs. - 21,5 cm.
- 19) Núm. 1.335 780 (81)
Cosme, Luis Cos
———. Horizontes de música. - [Rio de Janeiro]. - Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação. - [Depart. Imp. Nacional]. - [1953]. - 43 págs. - 19,5 cm. - Os Cadernos de Cultura, n.º 61.
- 20) Núm. 1.334 780.3 (81)
Cosme, Luis Cos
———. Dicionário Musical. - Rio de Janeiro. - Instituto Nacional do Livro. - [Revista dos Tribunais]. - 1957. - 1 lám. + 137 págs. - 25,5 cm.
- 21) Núm. 1.338 780.4 (81)
França, Eurico Nogueira Fra
———. Do lado da música. - [Rio de Janeiro]. - Ministério da Educação. Serviço de Documentação. - [Depart. Imp. Nacional]. - 1957. - 121 págs. - 19,5 cm. - Os Cadernos de Cultura.
- 22) Núm. 1.330 780.9 (81)
Carpeaux, Otto Maria Car
———. Uma nova história da música. - Rio de Janeiro. - Zahar. - [Edipe]. - (s. a.). - 449 págs. - 21 cm.
- 23) Núm. 1.327 780.98 (81)
Azevedo, Luis Heitor Aze
Correia de
Luis Heitor. 150 anos de música no Brasil (1800-1950). - Rio de Janeiro. - José Olympio. - [Revista dos Tribunais]. - 1956. - 423 págs. - 22,5 cm. - Coleção Documentos Brasileiros, n.º 87.
- 24) Núm. 1.347 781.97
Biblioteca Nacional Bib
Rio de Janeiro
Edições raras de obras musicais coleção Teresa Cristina Maria. ——— [Catálogo]. - Rio de Janeiro. - Graf. Olímpica. - 1955. - 24 págs. + 4 láms. - 23,5 cm.
- 25) Ferreira, Ascenção 782 (81)
Fer
E de tororo maracatu. Ensaios de ——— a Ariano Suassuna. - Rio de Janeiro. - [Casa do Estudante do Brasil]. - 1951. - 115 págs. + 7 láms. - 23 cm. - Danças Pernambucanas. Direção de Hermilo Borba Filho.
- 26) Azevedo, Luis Heitor Correa 782 (81) (09)
Aze
Relação das óperas de autores brasileiros, por ———. - Rio de Janeiro. - Minist. de Educação e Saúde. - 1938. - 116 págs. + 10 láms. - 23,5 cm.
- 27) Mariz, Vasco 784+398.8 (81)
Mar
———. A canção brasileira. - [Rio de Janeiro]. - Serviço de Documentação. - [Imp. Nacional]. - [1959]. - 305 págs. + 25 hoj. - 25 cm.
- 28) Núm. 1.342 784.49 (81)
Melo, Verissimo de Mel
———. Rondas infantis brasileiras. - São Paulo. - Dep. de Cultura. - [Graf. da Prefeitura]. - 1953. - 67 hoj. - 23 cm. - Separata da «Revista do Arquivo», n.º CLV.
- 29) Núm. 1.328 784.498 (81)
Brandão, Theo Bra
———. O reisado alagoano. - São Paulo. - Departamento de Cultura. - [Graf. da Prefeitura]. - 1953. - 225 págs. + 7 lám. - 23 cm.
- 30) Núm. 1.332 784.498 (81)
Chiarini, João Chi
———. Cururu. - São Paulo. - Departamento de Cultura. - [Graf. da Prefeitura]. - 1947. - 61 hoj. + 3 láms. - 23,5 cm. - págs. 85-198.
- 31) Núm. 1.321 786.4 (81)
Album Alb
———. pitoresco-musical. Publicado pelos sucs. de P. Laforge. - [Rio de Janeiro. - Kosmos]. - [1954]. - 19 hoj. + 7 láms. - 26 cm. - Reimpresão facsimile da edição de 1856. Inc. Disco long-play.
- 32) Núm. 1.341 784.4 (81)
Garcia, Angélica de Gar
Rezende
———. Nossos avós cantavam e cantavam. Ensaio folclóricos e tradições brasileiras. Livro n.º Op. 27. - 2.^a edição. - Belo Horizonte. - Car-

neiro & Cia. - [1957]. - 188 págs. + 8 hoj. - 31,5 cm.

- 33) Núm. 1.324 784.498 (81)
Alvarenga, Oneida Alv
Melodias registradas por meios não-
mecânicos. Organizados por ———. -
São Paulo - Arquivo Folclórico. -
Discoteca Pública Municipal. - [Graf.
Tupi]. - 1946. - 480 págs. - 30,5 cm.

- 34) Azevedo, Luis Heitor Correia de 78:016 (81)
Aze

Bibliografia musical brasileira
(1820-1950), por ———, com a co-
laboração de Cleofé Person de Ma-
tos e de Mercedes de Maura Reis. -
Rio de Janeiro. - [Graf. «Revista
dos Tribunais»]. - 1952. - 253 págs.
+ 12 láms. - 24 cm. - R. 36.232.

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras

- 1) Bettencourt, Gastão 78 (81)
B52g
Breve história da Música no Bra-

sil, por ———. - [Lisboa. - Oficina
Gráfica]. - [1945]. - 124 págs. +
1 hoj. - 17 cm. - Cart. - R. 152.473.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- 1) Congresso da Juventude Musical
Brasileira. São Paulo, 1954 F
4428
Anais do primeiro ———. Organi-

zado por Esaú de Carvalho. - Rio
de Janeiro. - Ministério da Educa-
ção e Cultura. - [Imprensa Nacio-
nal]. - 1956.

MAURO MOTA

O B R A S

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Núm. 2.209 369.5 (81)
Mota, Mauro Mot
Cadeira vinte e poesia, sempre
—— e Luiz Delgado. - Recife. -
Secretaria de Educação e Cultura. -
[Serv. Graf. Jornal do Comercio]. -
1958. - 37 págs. - 22,5 cm. - Cadernos
de Pernambuco, n.º 9.

- 3) Núm. 2.548 918.13 (81)
Mota, Mauro Mot
—— Paisagem das sêcas. - Recife. -
Instituto Joaquín Nabuco de Pes-
quisas Sociais. - [Imp. Oficial]. -
1958. - 151 págs. + láms. I-XIII con
3 map. - 23 cm.

- 2) Mota, Mauro 369.0.09 (81)
Mot
——. Geografia literaria. - Rio de
Janeiro. - Minist. de Educação e
Cultura. - [Graf. «Revista dos Tri-
bunais»]. - 1961. - 193 págs. + 3
hoj. - 16 cm. - Inst. Nacional do
Livro.

- 4) Núm. 1.239 634.4 (81)
Mota, Mauro Mot
——. O cajueiro nordestino. -
[Rio de Janeiro]. - Ministério da
Educação e Cultura. - Serviço de
Documentação. - [1956]. - 166 págs. -
Coleção «Vida Brasileira», 7.

INDICE DE ESTE NUMERO

	<i>Páginas.</i>
DÁMASO ALONSO y ANGEL CRESPO (Traducción de): Poemas de Carlos Drummond de Andrade	165
H. HOUWENS POST: El autor brasileño Machado de Assis y el mito de Sísifo	185
JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: Lasar Segall, entre el expresionismo alemán y el Brasil	196
ALBERTO SÁNCHEZ: Ante un centenario. «El Brasil restituido» de Lope de Vega	203
VÍCTOR TAPHANEL: Dorival Caymi y la canción popular en Bahía ...	216
WALMIR AYALA: La nueva poesía brasileña	221
MAURO MOTA: Dos poemas	231
ZILA MAMEDE: Dos poemas del campo	234
MILTON DE LIMA SOUSA: Ausencia de Pedro	236
RAFAEL SOTO VERCÉS: Tipología brasileña	240
Noticiario breve	246
TEREZINHA F. SPÍNOLA: Bibliografía del número anterior	251
TEREZINHA F. SPÍNOLA: Bibliografía del presente número	258

