

RE
VIS
TA
DE
CUL
TU
RA
BRA
SI
LE
ÑA
4

REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA

TOMO II

MARZO 1963

NUMERO 4

**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. 9646 - 1962

Gráficas Benzal - Virtudes, 7 - Madrid

POEMAS DE MARIO DE ANDRADE

Traducidos por ÁNGEL CRESPO

Al hablar de la gran figura literaria, y cultural, que fue Mário de Andrade, no conviene andarse por las ramas. Al gran polígrafo paulista se le ha acusado, como a nuestro don Marcelino, de ser un mediocre poeta. No vamos a decir que Mário de Andrade haya sido una gran figura poética brasileña, de la talla de un Gonçalves Dias o un Cruz e Sousa, pero sí podemos afirmar que en esto de la poesía le sacaba muchos puntos de ventaja al sabio montañés. Quizá no poseyese, como éste, la facilidad de elocución poética que no tenemos más remedio que admirar en Menéndez y Pelayo, aunque su frialdad nos hiele la sangre, pero en cambio, era poeta por naturaleza, necesitaba del verso para expresar lo más íntimo de sus pensamientos, incluso de los teóricos (1), y sus poemas, salvo en la época en que lo fueron por afán vanguardista, jamás quedaron reducidos a meros ejercicios re-

(1) Es curioso comprobar cómo el pensamiento que informa al poema *Soy Trescientos...*, que traducimos, se encuentra desarrollado en su ensayo *Simultaneidade*, incluido en el libro *A Escrava que não é Isaura*: «Fui educado en un colegio francés. Palpito de entusiasmo, de amor, ante la renovación del arte musical italiano. Admiro y estudio a Huidobro y a Unamuno. Los Estados Unidos me entusiasman como si fuesen mi patria. Con la aventura de Gago Coutinho, fui portugués, fui ruso durante el Congreso de Génova. Alemán, en el Congreso de Versalles. Pero no voté a nadie en las últimas elecciones brasileñas.» La cita nos parece importante para comprender rectamente el idealismo universalista que Mário de Andrade quería enseñar al Brasil, sin perjuicio—admitamos la ironía de la última frase—de su brasileñismo, según expresa inmediatamente en el mismo ensayo.

tóricos (2). Es que el poeta no tardó en tropezarse con la vena de lo popular...

Mário Raúl de Moraes Andrade nació en São Paulo en 1889 y murió en su ciudad natal en 1945. Estudió en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo y ganó la cátedra de Historia de la Música de dicho centro docente en 1922. Participó activamente en la política cultural de su país, sin ser en modo alguno lo que comúnmente se entiende por un político, y su curiosidad, unida a su deseo de lograr una síntesis integradora de la cultura brasileña, le llevó a estudiar la música y la cerámica populares, la pintura y la literatura de su tiempo, los más destacados aspectos, en fin, de las manifestaciones espirituales del Brasil.

Mário de Andrade, novelista, ensayista, poeta, crítico artístico y musical, folklorista y periodista a un tiempo, poseído de una incontenible vocación didáctica, es un escritor un tanto irritante para quienes se dedican a estudiar su personalidad y su obra. *Macunaima* no es una verdadera novela, *A Escrava que não é Isaura* y *O Empalhador de Passarinho*, a pesar de ser libros teóricos del modernismo, carecen de una verdadero sistematización; los poemas de su *Pauliceia Desvairada* y de *Losango Cáqui* no son verdaderos poemas, sino apuntes líricos, greguerías disparatadas y agresivas. (¡Fuera! ¡Fu! ¡Fuera el buen burgués!, dice uno de los versos de la *Pauliceia*). Manuel Bandeira ha dicho de su obra que es más ejemplar que creadora (3). Esta opinión no pasa de ser, a nuestro juicio, una verdad a medias: Mário de Andrade fue un creador precisamente porque creó los presupuestos del estilo que creía más conveniente para la liberación de la literatura brasileña de sus modelos extranjeros. Por eso, el poeta Lêdo Ivo ha podido decir con razón que su obra es un verdadero país formal (4). Ahora bien, que sus preocupaciones estilísticas y

(2) El propio Mario de Andrade lo confiesa en *A Escrava que não é Isaura* cuando, a propósito de la musicalidad en poesía, dice en nota marginal: «Es uno de los mayores defectos de *Pauliceia Desvairada*. Hay musicalidad musical y musicalidad oral. Realicé o procuré realizar muchas veces la primera en perjuicio de la claridad del discurso.»

(3) MANUEL BANDEIRA, *Panorama de la Poesía Brasileña*. Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1951, pág. 89.

(4) LÊDO IVO, *Lição de Mário de Andrade*. Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Saúde. Os Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro, 1952, pág. 4.

pedagógicas no le dejasen plasmar una obra en la que cada libro, cada ensayo y cada poema fuesen un dechado de equilibrio, el modelo de un nuevo clasicismo, demuestra que fue excesivamente creador, un creador de signo contrario al de Saturno, puesto que en cierto modo fue devorado por sus escritos como la araña de Fabre por sus criaturas.

¿Cómo entender, entonces, la obra de Mário de Andrade, y particularmente, pues de ella queremos tratar, su poesía? Será inevitable que procuremos hacerlo dentro del marco del modernismo brasileño, que no tiene nada que ver con el nuestro ni por sus fuentes ni por su sentido, sino antes bien con las corrientes vanguardistas inauguradas durante o inmediatamente antes o después de la Guerra Europea. Aunque tengamos que referirnos al modernismo —lo que es de todo punto inevitable— para hablar de Mário de Andrade, es claro que no podemos hacer aquí un resumen de su historia ni intentar una definición exhaustiva del mismo, cosa que, por lo demás, pondría en un aprieto a los propios modernistas brasileños. (No hay sino pensar en la contradicción aparente de usar armas vanguardistas europeas para combatir el europeísmo de las letras patrias). Baste con indicar que el movimiento, que ya venía gestándose por lo menos desde la célebre exposición de pintura inaugurada en São Paulo por Anita Malfati el día 12 de diciembre de 1917, con su propia obra y la de algunos cubistas, escuchó en la Semana de Arte Moderna el aldabonazo inicial. La vuelta de Europa del célebre novelista y pensador Graça Aranha, quien ya pertenecía a la Academia Brasileña, precipitó los acontecimientos. Graça Aranha era autor de un libro titulado Estética da Vida con el que se rebelaba contra un puñado de fórmulas manidas y convencionales. Si bien es cierto que algún modernista (Oswald de Andrade, paulista como Mário) llamó al libro Bestética da Vida, no lo es menos que entre los modernistas y el prestigioso autor de Canã se estableció una corriente de comprensión y simpatía que, al mismo tiempo que otros esfuerzos críticos y creadores, desembocó en la histórica Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 1922. Un escándalo. Pero un escándalo fructífero.

«En la víspera de la Semana de Arte Moderna, ha escrito Sergio Milliet, la literatura brasileña pasaba por uno de esos períodos de estancamiento estéril en que la obra producida ya no es clásica, porque ya no refleja la cultura colectiva, y todavía no

es romántica porque la fuerza coercitiva del grupo sigue siendo suficiente para impedir la expansión individual. Las formas admitidas y consolidadas se habían transformado en fórmulas sin contenido y al alcance de todos» (5). Podemos imaginar lo que sería, en este ambiente, la celebración de una serie de actos en los que, entre otras cosas, se leyeron poemas, se danzó, se hizo música, se habló de lo divino y de lo humano y, según testigos presenciales, «hubo quien cantó como un gallo y ladró como un perro» o, al decir de Menotti del Picchia, se produjo «la revelación de vocaciones de Terranova y gallina de Angola, muy aprovechables», en frase de Oswald de Andrade (6).

De todo esto salió, no obstante, una auténtica renovación de las letras y, en general, de la vida cultural brasileña (7). Mário de Andrade fue su principal teórico. El ya citado Menotti del Picchia ha llamado a nuestro poeta «papa do novo credo». Y con razón. Mário de Andrade intervino activamente en todas las manifestaciones del modernismo, prodigadas durante los años 1922 a 1930; en los movimientos Pau-brasil y Verde-Amarelo (por los colores de la bandera brasileña), en la Revista de Antropofagia y en la Klaxon... Su importancia en el descubrimiento de la realidad brasileña desde un punto de vista moderno, lejano a las nostalgias de indianistas y sertanistas, es fundamental e insustituible. Con razón ha dicho Nelson Werneck Sodré que el modernismo tendría importancia aunque se hubiese limitado a la aparición de Mário de Andrade, para añadir que «en el poeta paulista, realmente, el movimiento denunció lo que tenía de más consciente y profundo. Mário de Andrade realizó su tarea con una nítida conciencia artística y social, ésta particularmente al final de su existencia. Escritor excelente, dominador de varios

(5) SÉRCIO MILLIET, *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Ministério da Educação e Saúde. Serviço de Documentação. Rio de Janeiro, 1952, pág. 7.

(6) MÁRIO DA SILVA BRITO, *A Revolução Modernista*, in *A Literatura no Brasil*. Direcção de Afrânio Coutinho. Vol. III, t. I. Livraria São José, Rio de Janeiro, 1959, pág. 453.

(7) He aquí los nombres de algunos de los escritores que participaron en la Semana de Arte Moderna de São Paulo: Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Luis Aranha, Sérgio Milliet, Ribeiro Couto y Menotti del Picchia. No podemos, sin embargo, olvidar a otros modernistas, tales como Manuel Bandeira, Plínio Salgado y Cândido Mota Filho.

instrumentos de expresión, y en todos seguro, distinguió el plano formal de las innovaciones del plano en que las mismas afectaban al contenido y daban sentido a lo que era realmente nuevo. Fue además su mejor crítico e historiador» (8). Nos complace hacer hincapié en el aspecto social de su obra, puesto en evidencia por Werneck Sodré. Mário de Andrade, en efecto, vive como ser colectivo, no se encastilla en su fuerte personalidad; atento a cuanto sucede a su alrededor, no es reacio para mezclarse en polémicas, incluso con sus propios compañeros de estética, ni tiene pelos en la lengua cuando hay que denunciar, irónica o paladinamente, un vicio o una injusticia. (Véanse nuestras traducciones de los poemas *La Cárcel de Porto Alegre* y *Arrullo del Caucho*.)

Sus principales preocupaciones estilísticas consistieron, según Luis Martins, en «la estructuración de una técnica del verso libre y, en la esfera de la lingüística, la valorización de la lengua hablada en el Brasil» (9). Mário de Andrade tenía, es verdad, mucho de nacionalista, pero en un sentido no político sino profundamente cultural. Quería que el modernismo fuese la corriente capaz de depositar en sus arenas el oro del alma brasileña. Por eso no tardó en dar, como dijimos al principio, con la vena de lo popular. Su actuación como poeta tuvo, en este sentido, dos facetas perfectamente diferenciables: por una parte incorporó a su poesía muchas palabras y giros del habla popular de su país (gostosura, canhamбора, tiquinho y mil más) y varias leyendas y relatos autóctonos tales como el de la cama de Gonçalo Pires (en el libro *Clã do Jaboti*) o el de la Serra da Rola-Moça, en el mismo libro; de otra parte, el poeta, que había defendido, como ya hemos visto, la introducción del versolibrismo en el Brasil, se sirvió de la forma romanceada popular siempre que lo creyó conveniente. (Véanse nuestras traducciones, en las que se observará, no obstante, la falta de rigor en las asonancias, propia del original.)

Mário de Andrade llegó a dar a algunos de sus poemas el tí-

(8) NELSON WERNECK SODRÉ, *História da Literatura Brasileira. Seus Fundamentos Económicos*. 3.^a Ed. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1960, pág. 481.

(9) LUIS MARTINS, *Homens & Livros*. Coleção Ensaio. Conselho Estadual de Cultura. Comissão de Literatura. São Paulo, 1962, pág. 65.

tulo de moda, composición popular cantable, que nosotros hemos traducido por canción. Su pensamiento puede, en este aspecto, quedar resumido en esta frase del Ensaio sobre Música Brasileira, citada por Rosini Tavares de Lima: «Todo artista brasileño que en el momento actual haga arte brasileño es un ser eficiente en cuanto valor humano. Aquel que haga arte internacional o extranjero, si no es un genio, es un inútil, una nulidad, una reverendísima bestia» (10).

* * *

La obra poética de Mário de Andrade es muy extensa y variada. Se inicia con el libro «Há uma Gota de Sangue em cada Poema», publicado en 1917 bajo el seudónimo de Mário Sobral. Es una obra todavía simbolista en la que el poeta protesta de los horrores de la guerra. Viene a continuación Pauliceia Desvairada, aparecido en 1922, el mismo año de la Semana de Arte Moderna, pero sus versos fueron escritos en 1920 y 1921. El libro va precedido de un Prefácio Interessantíssimo, en el que su autor trata de defender las corrientes vanguardistas de la época con intención de enfrentarlas al parnasianismo-simbolismo predominante en la esfera oficial y aceptado por la burguesía. Pauliceia Desvairada es una obra de ataque, una piedra de escándalo, en la que no son difíciles de descubrir rasgos surrealistas, dadaístas, y creacionistas, algunos de ellos avant la lettre. Su valor es documental, como reconoce Fernando Mendes de Almeida, su apasionado defensor, en un curioso cuadro sinóptico publicado en la obra que dedica al poeta (11).

En 1926 publica Mario de Andrade un nuevo libro de versos. Se titula Losango Cáqui y en él recoge los recuerdos de unas maniobras militares en las que participó como soldado raso. A pesar de su lirismo, el carácter experimental de la obra nos parece predominante. Por eso, y dada la relativa escasez del espa-

(10) *In O Folclore na obra dos Escritores Paulistas*, de Rossini Tavares de Lima. Coleção Ensaio. Conselho Estadual de Cultura. Comissão de Literatura. São Paulo, 1962, pág. 84, *in fine*.

(11) FERNANDO MENDES DE ALMEIDA, *Mário de Andrade*. Coleção Ensaio. Conselho Estadual de Cultura. Comissão de Literatura. São Paulo, 1962, página 33.

cio con que contamos, no traducimos nada de los tres libros citados hasta ahora. Preferimos hacerlo a partir de aquél en el que se inicia la madurez poética de Mário de Andrade, *Clã do Jaboti*, aparecido en 1927. Siguen a éste los titulados *Remate de Males* (1930), *O Carro da Miséria*, *A Costela do Grã Cão*, *Livro Azul*, *Poesías* (1941) y *Lira Paulistana*, impreso en 1946, año en el que también fue publicado *O carro da Miséria* y siguiente al de la muerte de su autor.

En *Clã do Jaboti* están bien patentes las preocupaciones temáticas y lingüísticas de Mário de Andrade. También lo está el sentido de su nacionalismo. (Véase, para esto último, nuestra traducción de *El Poeta come Cacahuates*.) Hay en este libro poemas largos y fundamentales, tales como *Noturno de Belo Horizonte*, que no traducimos en gracia a la brevedad. *Pêricles Eugénio da Silva Ramos* piensa que algunas de las composiciones de este libro han ejercido influencia en la poesía de Manuel Bandeira (12).

Pero es en *Lira Paulistana* y *O Carro da Miséria* donde Mário de Andrade alcanza su plenitud de pensador y de poeta. Del primero de estos libros traducimos una serie de poemas que, con los de *Clã do Jaboti* y el *Soy Trescientos...*, de *Remate de Males*, pretenden ofrecer una imagen aproximada del gran escritor paulista a partir de su primera madurez.

La poesía de Mario de Andrade ha sido muy controvertida e injustamente valorada por exceso y por defecto. En todo caso, y sin que haya alcanzado la altura de la de un Manuel Bandeira, un Murilo Mendes, un Carlos Drummond de Andrade o un João Cabral de Melo, su conocimiento es imprescindible para comprender y valorar la etapa de maduración definitiva que están atravesando actualmente las letras del Brasil.

A. C.

(12) Véase *O Modernismo na Poesia*, por Pêricles Eugénio da Silva Ramos in *A literatura no Brasil*, cit. en la nota 6, pág. 507.

EL POETA COME CACAHUETES

a Carlos Drummond de Andrade

(1924)

Noches pesadas de olores y calores amontonados...
Fue el Sol que por todo el inmenso Brasil
Anduvo marcando a los brasileños de color moreno.

Estoy pensando en los tiempos de antes de mi nacimiento...
La noche era para descansar. Las carcajadas blancas de los mulatos...

¡Silencio! El emperador medita sus versillos
Los Caramurús conspiran a la sombra de los mangos ovales.
Sólo el murmullo de los credos hermanaba a los hombres de mi país
De repente los plantacañas se dieron cuenta de que ya no tenían esclavos,
Por lo que se perdieron muchas vírgenes-del-rosario...

Sin embargo, la verdadera catástrofe fue emperifollar a esta República-temporal.

La gente aún no sabía gobernarse...
Progresar, progresamos un tantico,
Que el progreso también es una fatalidad...
¡Será lo que Dios quiera!...

Siento deseos de catástrofes...
Y deseos del Amazonas y de los vientos *muriçocas*

Que inclinan los batientes...
Siento deseos de guitarras y soledades sin sentido
Siento deseos de gemir y morir.

Brasil...

Masticado en el regusto caliente de los cacahuetes...
Hablado en un lengua moza
De palabras inciertas con un contoneo melado melancólico...
Salen lentas frescas trituradas por mis buenos dientes...
Mojan mis labios que dan besos lentos
Y después semientonan sin malicia los biennacidos rezos...

Brasil amado no porque sea mi patria,
Patria es tal vez de migraciones y del pan nuestro donde Dios
lo de...

Brasil que amo porque es el ritmo de mi brazo arriesgado,
El placer de mis descansos,
El columpio de mis canciones, amores y danzas.

Brasil, que soy yo porque es mi graciosa expresión,
Porque es mi sentimiento cachazudo,
Porque es mi manera de ganar dinero, de comer y de dormir.

(De *Clã do Jaboti*.)

CANCION DE LOS CUATRO MUCHACHOS

Campos de Jordã

Somos cuatro buenos chicos
en una casa vacía.

Somos cuatro amigos íntimos
en una casa vacía.

Somos como cuatro hermanos
viviendo en casa vacía.

¡Ay Dios, si una falda entrase
la casa se llenaría!

Pero eran una vez cuatro amigos íntimos...

(De *Clã do Jaboti*.)

CANCION DEL BRIGADIER

(Campos de Jordán)

Ese brigadier Jordán
Posee estos latifundios
De los que el metro cuadrado
Hoy vale nueve mil reis.
¡Caray, qué hombre tan feliz
Es el brigadier Jordán!
Tiene casa, tiene pan,
Ropa lavada y planchada
Y tierras... ¡Qué tierras: mundos
De pastos y de pinares!
¡Qué juergas en perspectiva...
No pensaba en serrerías
No fundaba sanatorios
Ni ganado criaría!
Vendía todo por ocho
Y con la pasta en el bolso
Se iba a la plaza de Arouche
A comprar aquellas niñas
Que en una pensión están.

Mas no son mías las tierras
De ese brigadier Jordán...

(De *Clã do Jaboti*.)

CANCION DE LA CARCEL DE PORTO ALEGRE

Doña Rita esconde en casa
Una porción de riqueza
Que el marido, en paz descanse,
Juntó por amor de ella.
La riqueza de que hablo
Es plata, pues de los hijos
Sólo uno no se frustró.

A pesar de esta familia
Ya grande, en pleno verdor,
Cuando ella piensa en ladrones
Le corre por las espaldas
Una frialdad de horror.

Tampoco en la ciudad tiene
Comisaría eficaz
A donde ladrón que entra
Toda la esperanza pierde

De ir otra vez a robar.
Doña Rita pasa noches
Sin dormir, sin descansar.
Por un ruidito, la pobre
Se levanta, va a indagar.

Un día va y se decide,
Gasta pero gasta bien.
Manda que hagan una cárcel:
Más segura no se ve
En este Brasil tan grande.
Era, pues, un caserón
Blanco como arcilla blanca
Con unas rejas tan grandes
que oprimen el corazón.
Todos iban a pasear
Por la Plaza de la Cárcel
Pero aún esperan un preso
Que estrene la corrección.

Ahora el hijo vuelve tarde.
Doña Rita, sosegada,
Cose y se zurce las medias
Mientras va llegando el sueño.
Con pensar sólo en la cárcel
Doña Rita duerme bien.

Entonces, en una fiesta,
Ya casi de mañanita,
El hijo de Doña Rita
Tiró seis tiros al pecho
De otro mozo, su rival
En asuntos de pasión.

Se estrenó la corrección.
Doña Rita no fue a verlo.
Desmedra que te desmedra,
Duró tan sólo unos meses
Y al final se nos murió.

Dicen también que de noche
El carcelero, rondando,
Escucha desde el camino
El llanto de Doña Rita
Gimiendo muy despacito...

Mas cosa tan asombrosa
Hay que verla para creerla...

(De *Clã do Jaboti*.)

SOY TRESCIENTOS...

Soy trescientos, soy trescientos cincuenta,
Las sensaciones renacen de sí mismas sin descanso,
¡Oh espejos, oh Pirineos, oh cercados!
¡Si un dios muere, iré a Piauí a buscar otro!
Abrazo en mi lecho las mejores palabras,
Y mis suspiros son violines ajenos;

Piso la tierra como quien descubre a hurtadillas
En las esquinas, en los taxis, en los dormitorios, sus
propios besos.

Soy trescientos, soy trescientos cincuenta,
Pero un día acabaré tropezando conmigo...
Tengamos paciencia, golondrinas breves,
Sólo el olvido es quien condensa,
Y mi alma, entonces, servirá de abrigo.

(De Remate de males.)

La catedral de San Pablo
¡Por Dios, que nunca se acaba!
—Como mi alma.

Una catedral horrible
Hecha con piedras bonitas
—Como mi alma.

La catedral de San Pablo
Nació por necesidad
—Como mi alma.

Sacro y profano edificio
Con piedras nuevas y antiguas
—Como mi alma.

Un día se ha de acabar,
Después se destruirá
—Como mi cuerpo.

Y el alma, memoria triste,
Ha de volar como arena
Sin puerto.

...los que esperan, los que pierden
el aliciente, enmudecen,
los que ignoran, los que ocultan
dolor, los que desfallecen,
los que continúan, los

que dudan aún... ¡Corazón,
Afirma, afirma y abrásate
Por las milicias del no!

(De *Lira Paulistana*.)

El cielo claro tan ancho, lleno de calma en la tarde,
Hay que ver a ese niño adormecido
Bajando los párpados sin pensamiento
Sobre un mundo que aún no ha vivido.

Luces suaves y claras, luces hasta en las sombras,
Dulzura en todo. Los hombres están más lejos,
Son apenas recuerdos manos que se posan
Con un sentimiento sin temor.
Los ruidos se ablandan casi envejecidos,
Dulzura en todo. El suelo es manso,
El aire se olvida. La tensión del impaciente se ablanda
Como la firmeza de las continuaciones.

Yo te custodio, hombre de mi camino...
¡Oh espejos, Pirineos, corrales insistentes,
Por qué no seréis siempre así!
Abril...

(De *Lira Paulistana*.)

Besos, más besos,
Millones de besos preferidos,
Vengo de amores con mi amada,
Insaciables.

Rosas, más rosas,
Millones de rosas paulistas,
Vengo de sustos con mi amiga,
Implacables.

Luces, más luces,
Luces perdidas entre la llovizna,

Traigo tristezas en el pecho vivo,
Implacables.

Ideales, ideales,
Ideales rabiosos del impaciente,
Traigo verdades nuevas en la boca,
Insaciables.

Periódicos, periódicos,
Noticias que me llenan y vacían.
—¡Dame una bomba sin tardar,
Implacable!

Horas, más horas.
Río de mi misterio esquivo,
—Dame violetas para mis dedos
Insaciables...

(De *Lira Paulistana*.)

Llegaste de un futuro salvaje,
Todo fiera y diamante bruto,
Traído por el viento sur,
Viento sur.

Me perseguiste por todas partes,
Me bestializó tu minuto
En Mají, San Bernardo y Embú,
Viento sur.

Para la devastación fraterna,
Incendia el corazón que es puro
En llamaradas de oro y azul,
Viento sur.

Y en la frontera de tu nombre,
Partiendo los espejos de lo oscuro,
Me convertiste en viento sur,
Viento sur.

(De *Lira Paulistana*.)

ARRULLO DEL CAUCHERO

Cauchero brasileño
De la floresta en lo oscuro,
Cauchero, duerme.
Punteando el amor me afano
En cantar una cantiga
Que pueda hacerte dormir.
¡Qué dificultad tan grande!
Quiero cantar y no puedo,
Quiero sentir y no siento
La palabra brasileña
Que pueda hacerte dormir...
Cauchero, duerme...
¿Cómo serán las tinieblas
De la selva virgen de Acre?
¿Cómo serán los aromas,
La blandura o la aspereza
De ese suelo, también mío?
¡Qué miseria! ¡Yo no escucho
La nota del uirapuru!...
Tengo que verlo en noticias,
Sentir por lo que me cuentan,
Y tú, cauchero del Acre,
Más brasileño que yo.
En lo oscuro de la selva,
Cauchero, duerme.

Cauchero, cauchero,
Yo querría divisarte...
Palparte mientras tú duermes,
Mansamente, no te asustes,
Apartando ese cabello
Que te cae por la cabeza.
Algunas cosas sí se...
Robusto se que no eres.
Bajito, descolorido,
Pálido Virgen Santísima,
Como quien no tiene sangre.
Pero, cabra resistente,

Estás allí. Sé que no eres
Ni bonito ni elegante...
Triste, de pocas palabras,
No bromeas ni usas ropas
Distinguidas... Tú no eres
Una cantidad de cosas
Que dan confort y alegría.

Pero eres un brasileño
Más brasileño que yo...
Fuimos ambos los que echamos
Fuera a D. Pedro II...
Ambos estamos debiendo
Los ojos de nuestra cara
A los banqueros de Londres...
Somos los que trabajamos
Para comprar esas perlas
Del escote de la hija
Del diputado Fulano.
¡Compañero, duerme!
Pero nunca nos miramos
Ni nos oímos y nunca
Nos oiremos jamás...
¡No sabemos uno de otro,
no nos veremos jamás!

¡Cauchero, yo no sé nada!
Y estoy, en cambio, rodeado
De un despotismo de libros.
Estos vampiros que viven
Chupándose lentamente,
Con mi dinero, mi sangre,
Y no doy gusto de amor...
En la fuente de sapiencia
De mi casa, fastidiado
Por tantos libros geniales,
«Sagrados» como se dice...
¡Y no escucho a mis paisanos!
¡Y a mis gauchos yo no escucho!
Cauchero, duerme...

LA TRADICION OCCIDENTAL COMO PROBLEMA DEL ESCRITOR BRASILEÑO

Por LUIZ COSTA LIMA

Los problemas de una comunidad nacida de un proceso de trasplatación, como la brasileña, no son comprendidos cuando se pretende contemplarlos como si estuviesen radicados en el ámbito de una cultura de desarrollo endógeno, a ejemplo de la europea.

Bajo muchos aspectos, el intérprete social brasileño, por no decir el sudamericano de manera más amplia, está ya preparado contra este peligro que, caso de subsistir destruiría anticipadamente la totalidad de su trabajo. En el campo de la interpretación artística y literaria, sin embargo, todavía persiste una deficiencia básica: falta darse cuenta de la peculiaridad con que, en una cultura trasplantada como la brasileña, se manifiesta el problema de la recepción de los valores culturales de Occidente. Sucede que la crítica nacional no ha reflexionado todavía sobre el hecho de que la lectura de un mismo clásico griego o latino tiene para un lector sudamericano un significado diferente que para un lector europeo. Grecia y Roma son para él realidades *ajenas*, cosa que no sucede a un europeo, mucho más próximo a ellas. Por eso una obra con el sentido de la *Literatura Européia e Idade Média Latina* sólo podría ser escrita por un Curtins. El brasileño, el sudamericano en general, tiene acceso a Grecia a través de documentos, pues no le ha sido posible un contacto directo a través de la historia. De modo casi semejante, un clásico europeo le habla de una realidad *otra*, que es visitada imaginariamente. La tradición occidental, en el caso de este lector (sudamericano y brasileño) existe, sin embargo,

como una realidad marcadamente intelectual, literaria y con tendencia a un carácter de ahistoricidad, por serle difícil percibir con claridad la vinculación estrecha que guardan la vida y el paisaje diarios con la tradición que las traspasa. En consecuencia, el conocimiento de la tradición occidental provoca en aquel lector una disposición de nostalgia que cuanto más le llena tanto más le aparta de la mayor lección que debería obtener del conocimiento de una tradición cultural: la de disponerse a encontrar, sirviéndose de ella, los instrumentos intensificadores de la visión de su propia realidad. De ahí el efecto, sorprendente desde el punto de vista de una cultura endógena: saber de Grecia, saber de Francia, fueron la forma de que el lector brasileño no supiese del Brasil y de que no quisiera conocerlo sino en la medida en que éste copiase a aquellos antepasados suyos. Y, lo que es todavía más paradójico, hicieron que terminase por no saber expresar nada de forma creadora, pues la realidad que conocía intelectualmente no se identificaba con aquella en que vivía, aun en contra de sus deseos. En último análisis, conocer la tradición occidental se convirtió en una dificultad más para la fermentación de una tradición brasileña de importancia. Pues conocer los clásicos occidentales representa un peligro para el intelectual de una cultura transplantada, de raíz europea, al mismo tiempo que no puede prescindir de este contacto, *puesto que las condiciones infraestructurales de su comunidad la sujetan a reflejar valores y disposiciones de comunidades ajenas que irradiaron hasta ella.*

En un momento brasileño como el actual en que el país penetra más dramáticamente en su proceso de autonomía, dos graves cuestiones surgen para su crítico y su intérprete de arte y de literatura: a) La de mostrar prácticamente que el uso de una tradición supone una continua traducción de la obra a una situación nueva, la de mostrar, por consiguiente, que una obra tradicional no es una obra cristalizada y que, por tanto, una tradición sólo sobrevive cuando no se intenta repetirla. b) La de saber que su campo de indagación no podrá ser satisfactoriamente descifrado si se aplica a «comentar» las interpretaciones europeas de la cultura. Actualmente es muy común, por ejemplo, que se recurra a Marx cuando se habla de la enajenación de las élites y del intelectual brasileño. Se ignora así que el pensamiento del autor se refería a una situación precisa cuyo

carácter resultaba de constantes que no se reproducen en otra época de una cultura de distinto carácter. Esto no implica que el fenómeno de la enajenación cultural no tenga vínculos con el pensamiento de Marx porque sea tratado por un intérprete brasileño. Supone, sí, que Marx no puede ser simplemente glorificado, principalmente en el Brasil. Aquí no bastará ni siquiera el conocimiento de la obra de quienes recientemente tratan de desarrollar una estética marxista sin preconceptos dogmáticos. No es que vayamos a ignorarlos, es que sería contradictorio emplear ahistóricamente un método dialéctico. Conviene tener en cuenta que los motivos que producen la expansión de un fenómeno cultural por varios espacios comunales se diversifican de acuerdo con el sentido de las preocupaciones totales presentes en cada uno. El propio Sartre nos da un ejemplo al demostrar cómo la poesía africana contemporánea parte de una motivación—la rebelación de la raíz de su raza, el negrismo, como manera de oponerse a la explotación colonialista—que no tendría sentido en la poesía europea por más inconformista que fuese (1).

Por otra parte, a partir del punto inicial de la cuestión, es posible evitar todo simplismo generalizador. No se insinúe, por ejemplo, que la transplantación de una cultura implique su enajenación. Esta sería una manera de ver la realidad a la europea. La enajenación es un peligro de tendencia que sólo se produce cuando la comunidad nueva depende económica e ideológicamente de otra que la explota. El ejemplo de los Estados Unidos es flagrante. Aun siendo tan colonizado como el Brasil, el americano se encaró más deprisa con su propia realidad. Sus primeros colonizadores llegaron para permanecer; encontraron una vasta área de fácil acceso (las *prairies*), dando sólo con las montañas rocosas cuando ya estaban técnicamente preparados para transponerlas (2) y, principalmente, porque crearon en el norte una economía que miraba hacia el mercado interior. Todo lo contrario que el Brasil, donde los portugueses llegaban para volver después, donde inmediatamente chocaban con los contrafuertes de la Sierra del Mar y donde, principalmente, organizaban una economía de exportación. El Brasil convergía hacia sus puertos que lo conducían fuera de sí y que le traían libros y mercancías para sus élites y clases con poder

adquisitivo. De ahí la posición de convergencia sumisa para con el extranjero que presentará la cultura brasileña.

Contemplamos un caso típico para comprobar el alcance de esta afirmación: el de Euclides de Cunha en *Os Sertões*. En su conocida obra intenta este autor construir, apoyándose en la ciencia geológica y en la biología, una visión realista de la realidad brasileña. Para él, la resistencia de los *jagunços* de Canudos a las expediciones federales tiene una explicación biológica. Los *jagunços* se adaptan mejor al carácter de la lucha, porque no estando el sertanero obligado a vivir según formas de civilización superiores a su constitución biológica, su adaptación a la rudeza sertanera se produciría naturalmente. El sertanero sobreviviría por efecto de su aislamiento y resistiría en una lucha desigual incluso porque es un «anacronismo étnico». Por otro lado, las tropas federales, aunque bien armadas, sufren la desgracia del mestizaje. El cruce de las razas, continuo en el litoral, habría provocado la aparición de un subproducto, el mestizo, incapaz de adaptarse a las formas superiores de la civilización. «Y el mestizo—mulato, *mameluco* o *cafuz*—antes que un intermediario, es un decadente, sin la energía física de los ascendientes salvajes, sin la altura intelectual de los antepasados superiores» (3, cap. *O Homem*, II, 108). Por eso tendería a aproximarse a las formas biológicas interrumpidas: «La raza superior se convierte en el objetivo remoto hacia el que tienden los deprimidos mestizos» (3, 109). Constituidas así las tropas del Gobierno, no se adaptan a los procesos copiados de civilizaciones superiores ni se integran en una lucha en condiciones anacrónicas.

Euclides da Cunha se funda entonces en la biología—y no importa que las teorías de que se sirve carezcan ya de validez científica—para forjar una visión ambivalente de la realidad brasileña. El *jagunço* es valiente, pero representa una regresión a niveles de civilización superados. Las tropas regulares están formadas con armas y tácticas, y colores, de los ejércitos europeos, son, sin embargo, mestizas y el éxito se compromete. El escritor no puede sentirse inclinado por ninguno de los dos bandos. Queda al margen de ambos, y llevando su postura a las últimas consecuencias, formula inconscientemente una teoría justificadora del comportamiento nostálgico (enajenado) del brasileño. Es cierta la nostalgia por Europa, es verdadero el pesimismo

ante las posibilidades del país, pues la única esperanza es apresurar la vuelta étnica del brasileño al modelo racial europeo.

La ciencia se convertiría entonces en la manera de formular una visión europeizante de la realidad nacional. A través de Euclides da Cunha puede comprenderse lo que significaba para la mayor parte de los intelectuales brasileños *recibir* la obra de un autor europeo o conocer un valor, en el caso de la ciencia, desarrollado en Europa.

Los pocos que se opusieron a la posición radicalizada por Euclides da Cunha nunca encontraron condiciones para hacerse oír. Unos se enmohecieron en las gavetas (Frei Vicente do Salvador y Ambrosio Fernandes Brandão), otros fueron prohibidos por la metrópoli (Antonil), otros ejercieron una actividad más de periodismo político que de orientación intelectual (Hipólito da Costa). Sólo a partir de los años 20 al 30 del siglo actual determinadas modificaciones en la estructura socio-económica del país llegaron a provocar una conmoción en la posición tradicionalmente enajenada del intelectual. Así es que habiendo comenzado el Movimiento Modernista como una copia de las vanguardias europeas y por ser iconoclasta como ellas, en pocos años, la evolución de los acontecimientos sociales empujó a los autores a asumir posiciones más situadas. Y, en la mayoría de los casos, no encontrando la forma estética capaz de contener esta recién despertada sensibilidad para con las modificaciones sociales, encontraron estos autores en las filiaciones partidistas o religiosas el complemento que no habían hallado por medio de sus creaciones literarias. Las primeras presiones socio-económicas provocaron una depuración entre los modernistas, de los cuales sólo se salvaron estéticamente Manuel Bandeira por la poesía y Mario de Andrade por el cuento y la crítica.

Ningún escritor afiliado al Movimiento Modernista expresó más agudamente la significación del proceso de desenajenación que Graciliano Ramos. Al final de su primera novela, *Caetés* (1933), João Valerio termina su autoanálisis entendiendo que no existe ninguna diferencia entre él, pequeño intelectual, y un miserable indio caeté. A través de la reflexión de su personaje, Graciliano Ramos nos hace ver que el escritor (brasileño) posee una conciencia de ilustración y superioridad que es una «conciencia falsa», invertida, pues apenas existen en él una capa de barniz y los lustrosos adjetivos escolares.

La autoidentificación de João Valerio con el indio caeté no está determinada por una especie de concesión lírica de la que sería ejemplo la vuelta de Jacinto (en *A cidade e as serras* de Eça de Queirós) a las sierras de Portugal. Tampoco está presidida por un pesimismo desesperado. En contra de ambas hipótesis, es un proceso de carácter crítico. En la medida en que el escritor reconoce la «conciencia falsa» que posee, es posible superarla y buscar una visión más nítida e intensa de su situación. Si el personaje João Valerio no llegó a esta conclusión, Graciliano Ramos sí la sacó. Como demuestra en breve crónica escrita en la misma época que la novela. La crónica sobre Lampião el famoso cangaçeiro nordestino. Graciliano Ramos, sin dejar de entender las crueldades practicadas por el bandido, se identifica, sin embargo, con él. Es que encuentra en Lampião las virtudes del cuerpo, la confianza física, la valentía llevada hasta la crueldad que en sí mismo, por sus dudas «civilizadas», echaba de menos. Por eso inscribe su esperanza en una manifestación antieuclidian: «Lo que nos consuela es la idea de que en el interior existen bandidos como Lampião. Cuando descubramos el Brasil, serán aprovechados» (4, p. 132).

Graciliano Ramos es el primer escritor brasileño que entiende agudamente la desvinculación en que vive la élite brasileña, amorfa ante su realidad. La profundidad que de esta manera alcanza su obra se convierte en una profundidad dolorosa, que roza la angustia, que agosta las soluciones líricas con su tono rudo de voz ronca, con su aspereza de cuhillo.

La crónica citada fue escrita alrededor de 1936. Un año después, al establecerse la dictadura en el país, Graciliano fue preso, y los intelectuales se callaban o elogiaban al dictador. Durante ocho años, el silencio trabó la continuación de la toma de conciencia del escritor, que era suspendida apenas se iniciaba. Graciliano Ramos y Mário de Andrade habían de esperar nuevos tiempos que jamás se reprodujeron en sus vidas.

La irresponsabilidad a la que volvieron los escritores volvió a ser sacudida con posterioridad a 1950. El esfuerzo del desarrollo industrial, contradictorio y no suficientemente planteado según los economistas, exacerbando las contradicciones sociales y limitando las ventajas de la industrialización a un porcentaje insignificante de beneficiarios, provocó una nueva conmoción que poco a poco alcanza al escritor. De ahí que, *grosso modo*, se

hayan dado dos posiciones. Una es la de aquellos que callan, que no ven con buenos ojos las modificaciones y la agitación en que se sumerge el país, como si la solución fuese no querer verlas. Psicológicamente están dispuestos a engrosar las filas reaccionarias. Al lado opuesto, la llamada línea participante. El público extranjero encontrará un buen ejemplo de ella en la película *O pagador de promessas*, inspirada en la pieza teatral del mismo nombre de Días Gomes.

Si los primeros retroceden ante el poder de la palabra, olvidan los segundos que la palabra es un instrumento opaco y simbólico y, por tanto, no puede participar en una praxis revolucionaria de la misma manera que las bombas.

Ante ambas posiciones están los autores de los que depende la permanencia de los procesos de desmistificación del intelectual y de la revelación de nuestra realidad. En esencia, son éstos Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa y Clarice Lispector. A medida que se profundice en el estudio de sus obras, la crítica brasileña podrá ir mostrando que las palabras se hacen literariamente combativas en la medida en que se convierten en instrumentos sensibles de la detección de la realidad. Lo que es una manera de decir que el escritor sólo penetra en la realidad en la medida en que se hace capaz de iluminar y que, por consiguiente, una lucidez ideológica no es todavía una lucidez estética. El problema del escritor y del artista no es tanto el de tener una ideología—lo que humanamente es, sin embargo, fundamental—o ser lúcido de acuerdo con ella (como piensan los escritores participantes), sino el de descubrir perspectivas cada vez más intensas e internas a la realidad de su situación. No negamos la importancia de las ideologías; lo que negamos es que la ideología pueda, por sí misma, acabar con la enajenación del escritor. La ideología puede circundar la expresión sin penetrar en su comprensión de la realidad.

Enajenarse es permanecer inconsciente o en posesión de una conciencia errada de la realidad. La desenajenación no depende exclusivamente de desealarla o de que su significado sea racionalmente percibido. La capacidad de iluminación del artista puede incluso contradecir una ideología enajenadora, que podría ser la del artista, e instaurar en su lugar un proceso de conciencia situada. Fue lo que aconteció con el propio Euclides

da Cunha, que proporcionaba una teoría justificadora de la enajenación del brasileño al mismo tiempo que, en virtud de su capacidad de aprehensión concreta de la realidad, revelaba, sin saberlo todavía, el verdadero condicionamiento histórico y económico determinante de la «conciencia falsa» de la que él mismo participaba.

A la crítica brasileña cabe demostrar que la desenajenación es una conquista por etapas, que una obra no es enajenada o desenajenada obligatoriamente de acuerdo con la ideología de su autor, pues, en síntesis, sólo deja de ser enajenado aquel que, potencializando su capacidad de ver, crea conciencia.

NOTAS

- (1) SARTRE, J. P., *L'Orphée Noir*. Situations III, Gallimard.
- (2) MOOC, Viana, capítulos *Raça e Geografia y Conquista e Colonização, Bandeirantes e Pioneiros*. Editora Globo, 1955.
- (3) DA CUNHA, Euclides, *Os Sertões*. Livraria Francisco Alves, 25 edição.
- (4) RAMOS, Graciliano, *Viventes das Alagoas*, Livraria Martins Editora, 1962.

ARTISTAS GRAFICOS ACTUALES DEL BRASIL

Por VENANCIO SÁNCHEZ MARÍN

Han sido diversas las embajadas de arte que el Brasil ha enviado a Europa en los últimos años. A España nos han llegado algunas que descubren la pujanza artística alcanzada por el Brasil y la plenitud de su incorporación a las corrientes universales del arte de nuestro tiempo.

Exposición clave para el conocimiento del arte contemporáneo brasileño, fue, en junio de 1960, la extensa muestra que el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro reunió y paseó por Europa, acercándola hasta nosotros como una gentileza del Nuevo Continente. La especial atención que España presta a los acontecimientos culturales americanos se puso entonces de manifiesto. Y se manifestó igualmente una correspondencia, por parte de las instituciones y de los artistas de la gran nación ultramarina, que no se ha interrumpido hasta la fecha. Los artistas brasileños, seguros de que aquí se les otorga algo más que una consideración formularia, seguros de que encuentran en España un ambiente propicio de conocimiento y afecto, han comparecido en varias ocasiones para darnos la versión de sus conquistas en el ámbito del arte actual.

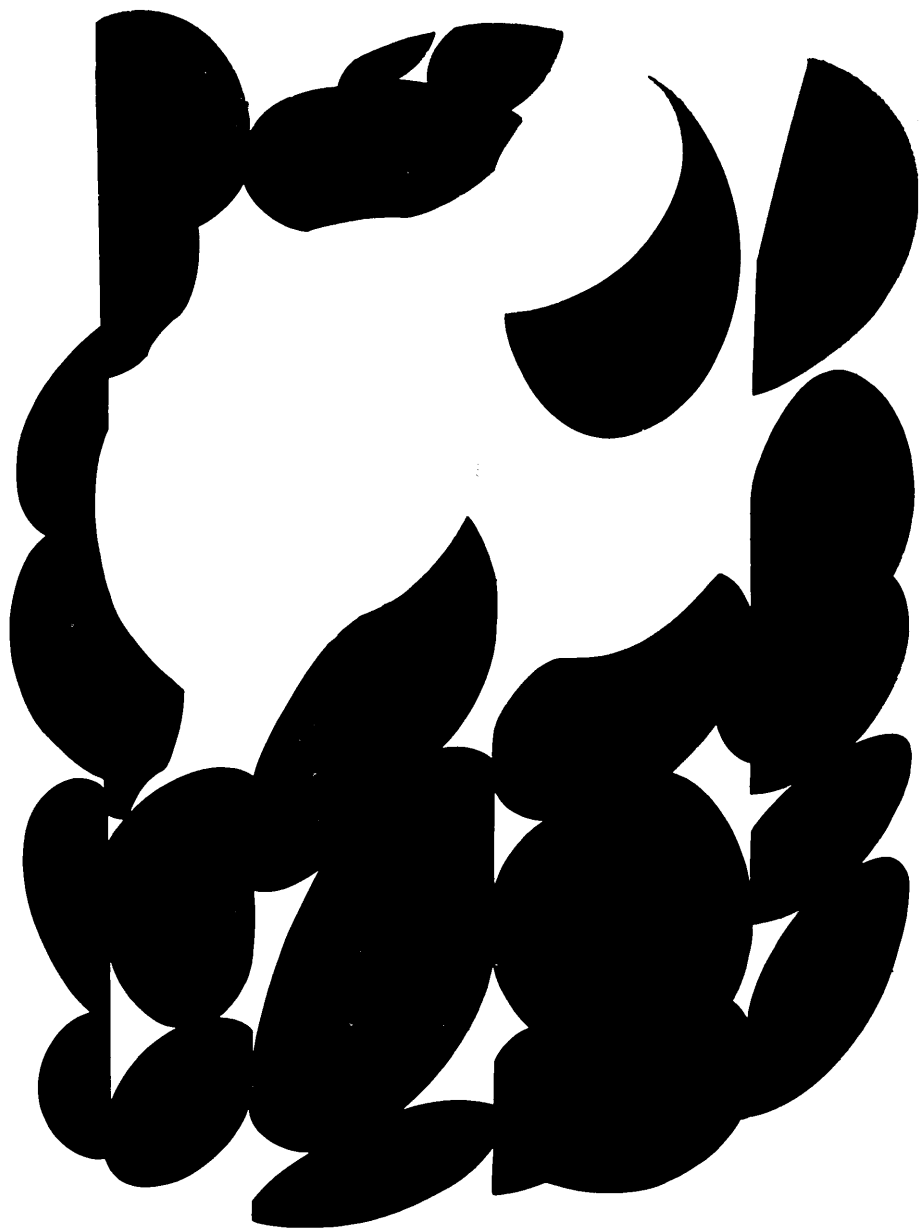
Ya antes de que esta magnífica muestra, organizada por el Museo de Arte Moderno, nos revelara la categoría alcanzada por las expresiones artísticas en el Brasil, se había desplegado ante nosotros la obra de Lasar Segall, en quien la cultura y la geo-

grafía brasileñas habían transformado las características anteriores de su pintura. Europa, en las últimas etapas de las creaciones de Segall, aparecía dimitida ante el empuje, casi fabuloso, del vitalismo de la nueva nación que generosamente le acogió. Y esta vitalidad nos llegaba a nosotros, a través de su obra, haciéndonos participar de las condiciones específicas de un país cuyas particularidades se mostraban tan genuinas como atrayentes.

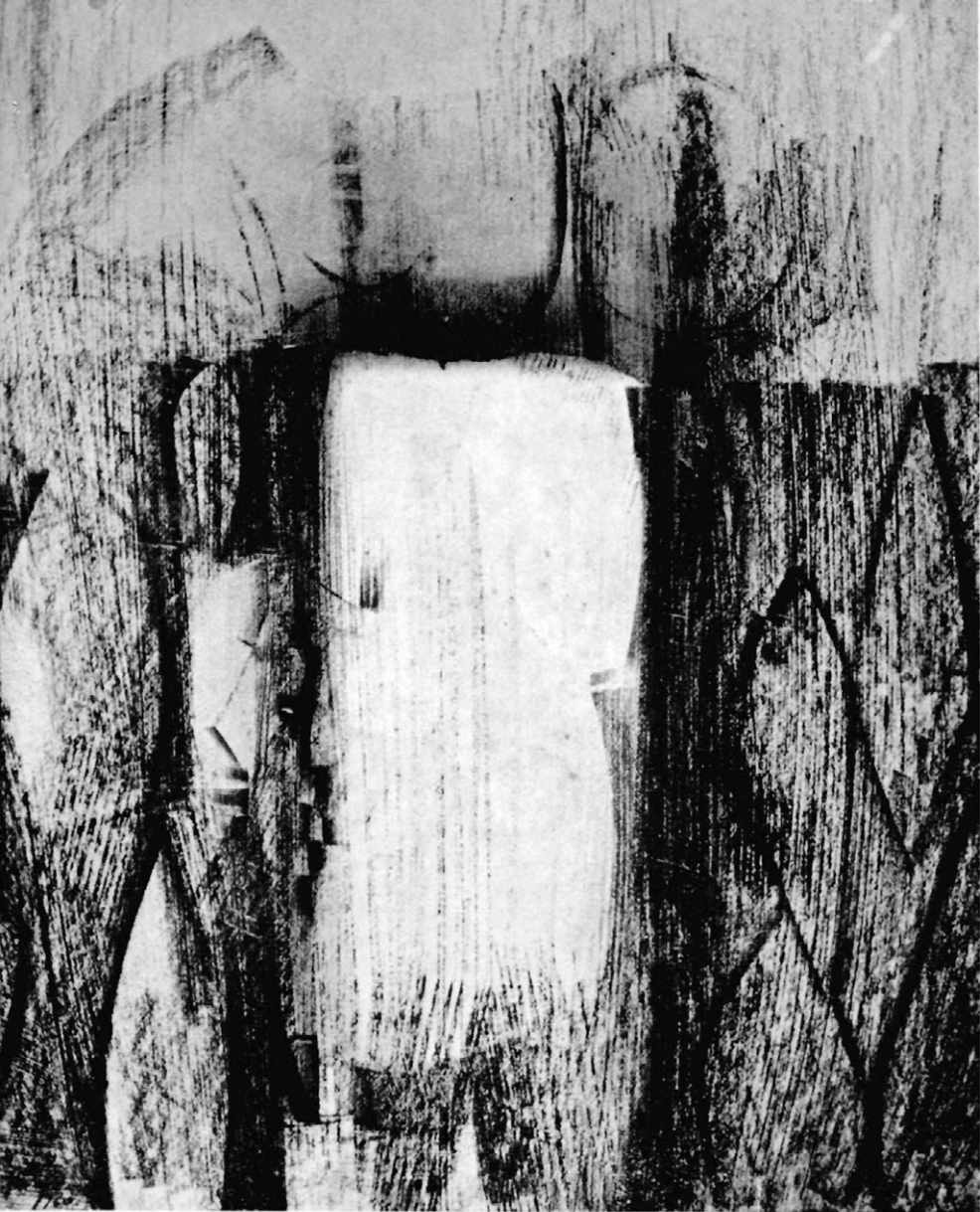
Fue después Weissmann —otro europeo de nacimiento hecho suyo por el Brasil— quien nos aportó nuevas claves de conocimiento del arte actual brasileño. Constructor de torres y puentes, de sistemas metálicos rigurosamente ordenados—recordamos sus tres estructuras de chapa negra, exhibidas en la referida muestra de Arte Moderno Brasileño—, Weissmann realizó en Madrid una exposición que nos sorprendería por el cambio inesperado impuesto a su concepto escultórico. Su constructivismo anterior quedaba sustituido por el afán de liberación de la materia en su pura elementalidad. Sus esquemas, organizados por la inteligencia, dejaban paso a otras chapas furiosamente heridas y golpeadas, a rugosidades de esparto y escayola que eran como una devolución de las expresiones naturales de las cosas. Weissmann nos planteaba, en los dos aspectos, aparentemente tan opuestos, de su obra, la condición dual del arte brasileño, que se manifiesta como un contraste entre lo que esa gran nación tiene de fuerza elemental y nueva y su adelantado sentido de la civilidad y el progreso ordenador.

Se da, en efecto, en el Brasil la coexistencia de un alto nivel cívico y cultural con unas condiciones vitales desarrolladas en un medio natural, pujante e incontaminado. De ahí que en esa nación se haya hecho posible una de las conquistas del hombre más prodigiosas: la erección de toda una ciudad, planificada con el criterio arquitectónico más avanzado, a la que se accede a través de la selva.

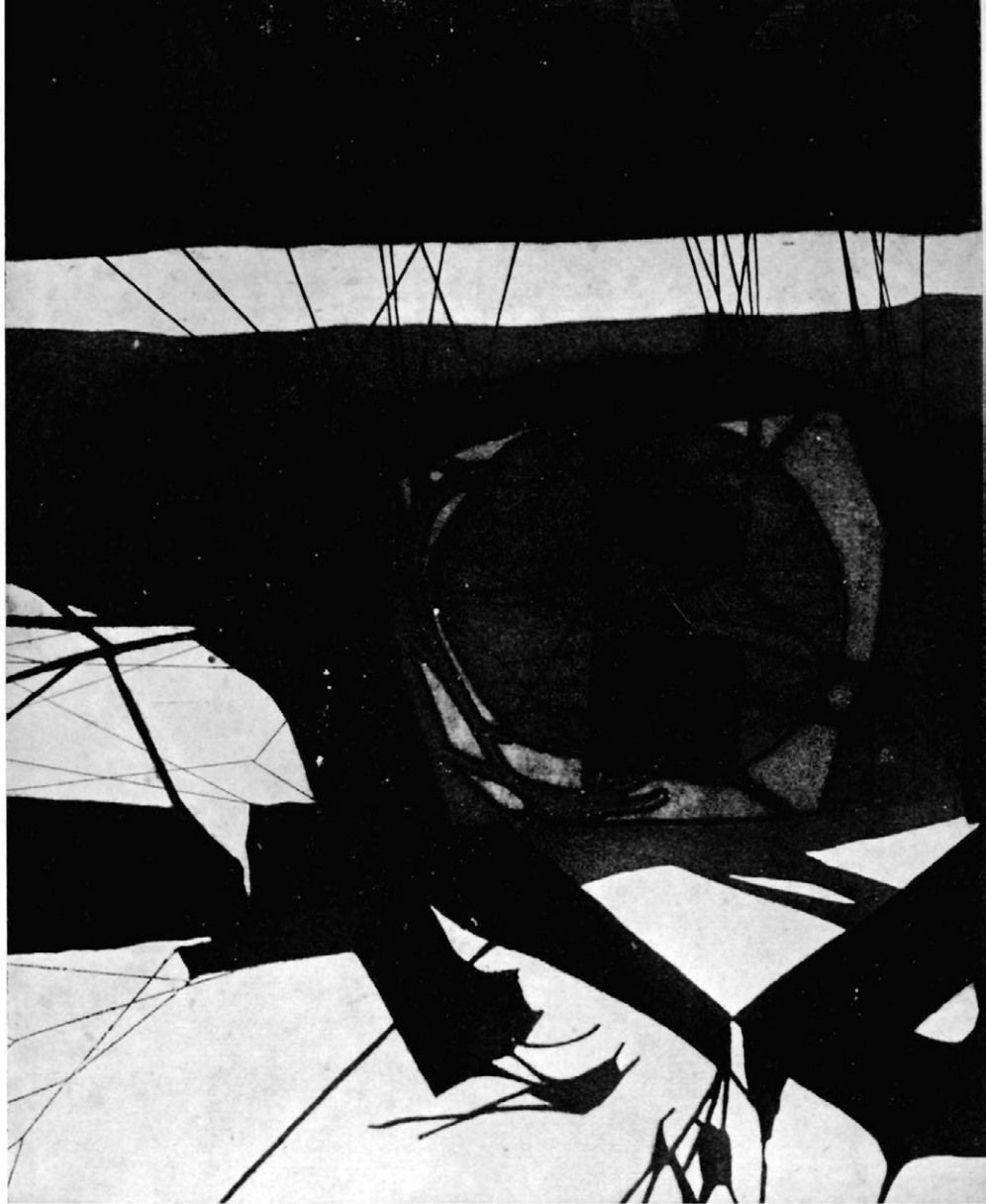
A esta constante aportación de claves para el mejor conocimiento del arte brasileño, que recientemente se nos ha ido ofreciendo a los españoles, hay que añadir los lienzos de Aldemir Martins, expuestos en la Sala Neblí hace poco tiempo. Dichos cuadros descubrían aspectos de un arte arraigado en lo popular, con fisonomía propia e inconfundible, que cultivaba matices autóctonos, si no en oposición a la invasión de las formas estéticas uni-



Fernando Lemos: *Dibujo*.



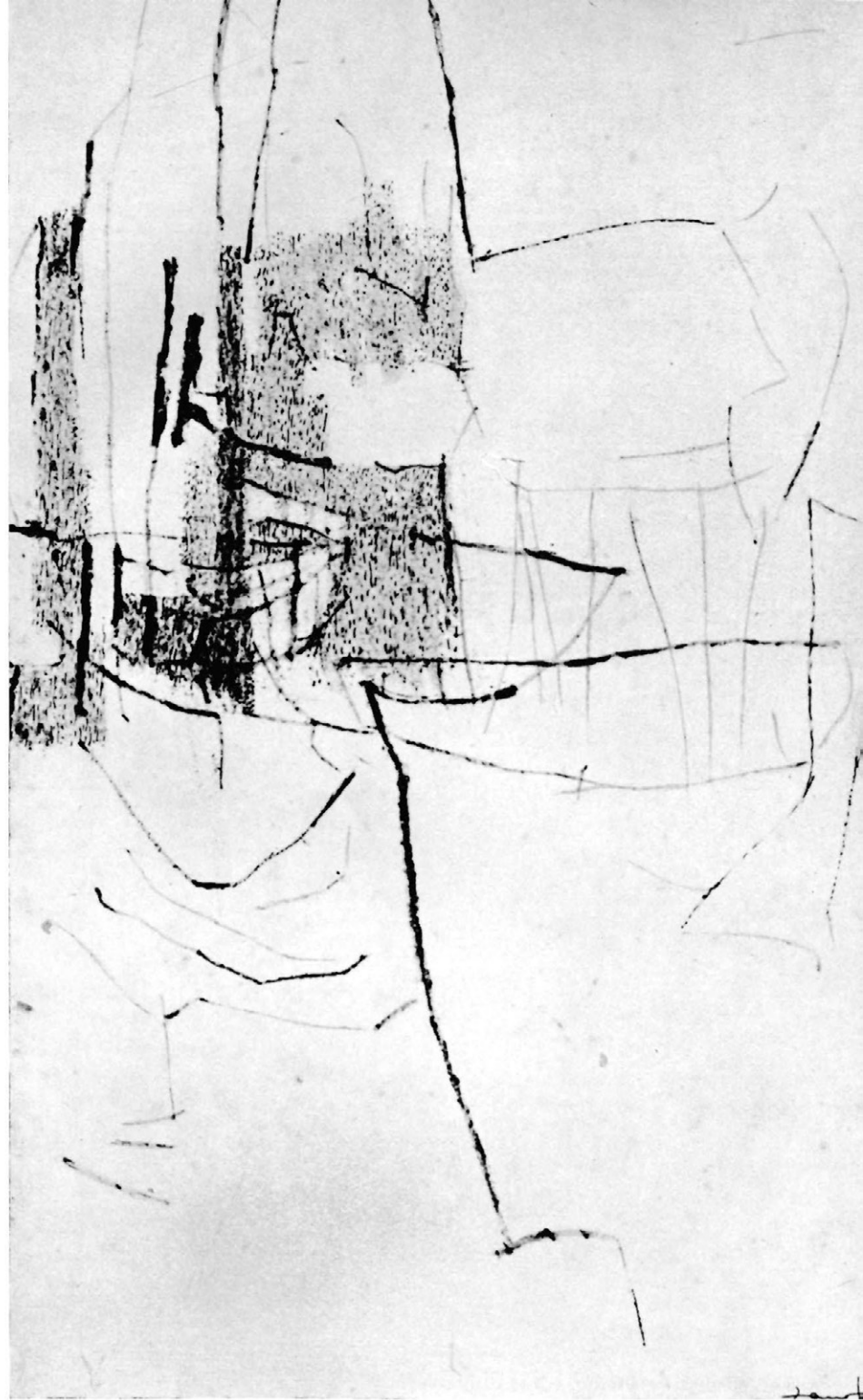
Abelardo Zaluar: *Dibujo*.



Roberto de Lamónica: *Composición*. (Grabado.)



Arthur Luiz Piza: *Composición*. (Grabado.)



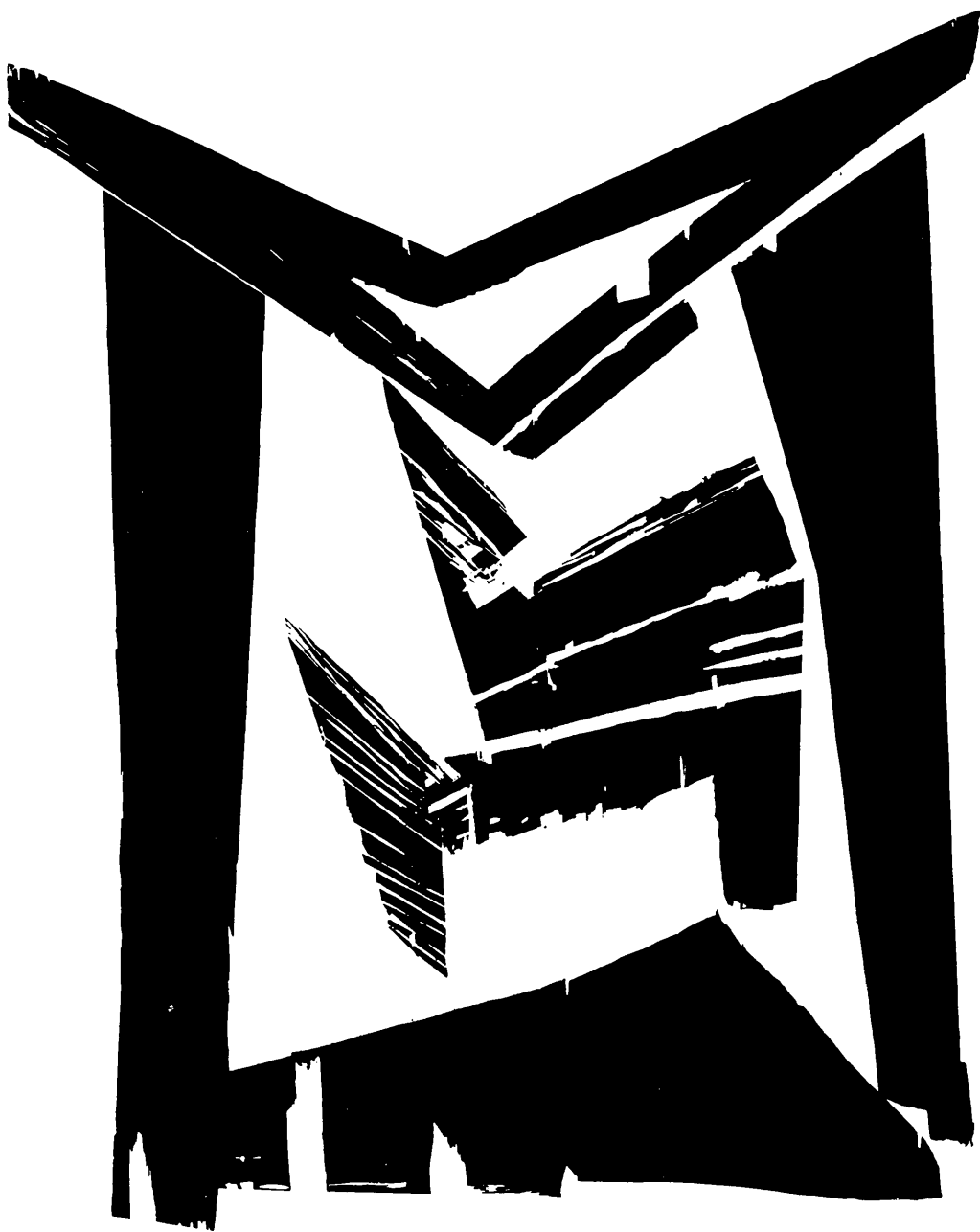
Luigi Zanotto: *Composición. (Dibujo.)*



Anatol Wladislaw: *Dibujo*.



Fayga Ostrover: *Grabado*.



María Bonomi: *Palco*. (Grabado.)

versalistas, por lo menos dispuesto a salvaguardar sus características nacionales. Otra exposición más que recordamos, ha sido la de Lucy Calenda, pintora que, con un ingenuismo encantador, incidía en esta misma postura entrañada en la tipología y el paisaje inconfundiblemente brasileños.

Repasando en nuestra memoria esta serie de muestras artísticas y ordenando sus respectivos significados, nos hallaremos en condiciones para tener una idea, relativamente aproximada, no ya sólo de lo que es actualmente el arte del Brasil, sino también de lo que es esta gran nación, considerada a través del testimonio de su arte. La vitalidad pujante del Brasil es puesta de manifiesto en la influencia ejercida sobre el expresionismo, maduro y europeo, de Lasar Segall; la dualidad de su sentido cívico, constructivo y ordenado y de su irreprimible tendencia a liberar los elementos naturales de todo artificio, para devolverles su expresión genuina, está representada por las dos sucesivas etapas de Weissmann, y, por último, la arraigada voluntad de salvaguardar aquellos valores autóctonos que no prescriben ante las corrientes universalistas, es simbolizada por el arte de Aldemir Martins.

Ahora, una nueva exposición, acogida en la sede del Instituto de Cultura Hispánica, ha complementado nuestro conocimiento del arte actual brasileño con la contemplación de la obra gráfica de diecisiete dibujantes y grabadores, todos ellos de sobresaliente categoría. Sabido el afortunado momento que las manifestaciones de arte gráfico están atravesando en casi toda América, no podía extrañar la elevada calidad de las obras seleccionadas para figurar en esta muestra colectiva. Dicha selección, efectuada por la doctora Lisetta Levi, quien ha evidenciado su agudo sentido crítico profesional, así como una gran experiencia en la realización de esta clase de exposiciones internacionales, viene a demostrar la existencia de una faceta distinta del arte brasileño.

Ya Marc Berkowitz, al realizar la presentación de estos diecisiete artistas gráficos, formula unas importantes observaciones. Señalando cómo los artistas grabadores dan frecuentes muestras de actividad en el escenario internacional, y cómo cada día están imponiendo más la consideración de su arte en el mundo, dice: «Hasta ahora nadie encontró una explicación bastante convincente de la floración de esta modalidad de las artes plásticas, que cuando llega a su más alto nivel es fría, severa y disciplinada. Del Brasil, en general, se espera algo de colores violentos, exótico.

¿Será una reacción contra la exuberancia y variedad de la naturaleza brasileña, contra el espíritu barroco que impregna muchos aspectos de su arte? ¿Será la influencia ocasional de algunos maestros como Goeldi, Leskoschek, Friedlaender, o será apenas la coincidencia o el acaso que hicieran surgir en el Brasil algunos artistas grabadores de talento excepcional?»

Aunque, como Berkowitz afirma, no tiene tanta importancia la respuesta a estas preguntas como constatar el hecho de la existencia de este grupo de grabadores de manifiesto talento gráfico. a los que se van sumando continuamente otros nuevos valores que se forman en los numerosos talleres de grabado que hay actualmente en funcionamiento en Río de Janeiro y São Paulo, sigue en pie la importancia, al menos para nosotros, de su observación de que, llegada a su elevada categoría, esta modalidad plástica se ha tornado en el Brasil «fría, severa y disciplinada».

Porque, efectivamente, la exposición de estos artistas gráficos alcanza casi la frialdad de lo perfecto, la severidad de lo puro y la disciplina de lo exacto. Una técnica rigurosa preside las estampas y dibujos de todos los componentes del grupo, sin excepción. Y una preocupación por revelar las posibilidades autónomas del procedimiento se destaca como la apariencia más visible de sus obras. Lo de menos es que haya una renuncia casi general a utilizar la figuración —sólo dos de estos artistas, Livio Abramo y Rita Rosenmayer, son figurativos—; lo de menos es que también en estas obras se renuncie a la alusión, demasiado fácil, de la exuberancia natural de un país, cuyo exotismo constituye para nosotros uno de sus más poderosos atractivos. Lo importante es extraer la justa consecuencia de la actitud de estos artistas, notablemente distinta a las apuntadas anteriormente. Aquí no se dan ya, independientemente, las tendencias de liberación vital y material —la búsqueda de la expresión genuina de las cosas— y el sentido ordenador de un constructivismo altamente cívico. Aquí ese dualismo queda superado en fórmulas integradoras que participan a la vez de ambas características. Es una tercera posición, más avanzada, que no excluye cierto regusto de ambiente americano, y concretamente brasileño, y que, sin embargo, lo universaliza, lo sitúa en un plano donde lo local, lo nacional, lo continental incluso, es sólo esencia íntima y soterrada. Al propio tiempo, en su aspecto externo, esta posición se conecta con las formulaciones que actualmente describen o testimonian las inquietudes

estéticas del mundo y, principalmente, las que mediatizan el arte europeo.

No queremos decir que el influjo de lo europeo haya prevalecido sobre lo autóctono en estos artistas gráficos del Brasil, induciéndoles a ejecutar sus dibujos y grabados contra todo exceso colorista; pero sí que han alcanzado, a través de un dominio técnico extraordinario, esa serenidad, disciplinada por la inteligencia, que aspira a trascender todo localismo, integrando lo particular en un orden general de superior categoría. El hecho de que muchos de los componentes de este grupo sean originarios de Europa no explica, en realidad, la circunstancia del arte brasileño actual en sus manifestaciones gráficas. Ciertamente Fernando Lemos es lisboeta de nacimiento; Luigi Zanotto y María Bonomi proceden de Italia; Fayga Ostrower y Anatol Wladislaw, de Polonia; Gisela Eichbaum, de Alemania, y la exquisita grabadora Isabel Pons, de nuestra Barcelona. Mas ello no debe considerarse como fundamental, toda vez que el Brasil ha demostrado su vitalidad influyente, muchas más veces que su entidad susceptible de ser influida.

La explicación está, a nuestro juicio, en un fenómeno, hoy universal, que afecta a todos, o casi todos los artistas gráficos que producen sus obras dentro de las corrientes actuales del arte. Se trata, en realidad, de la autonomía conseguida por este género plástico al liberarse de su condición anterior de mera servidumbre ilustrativa. El arte gráfico actual ya no ilustra paisajes ni pasajes literarios o ambientales con sometimiento a una temática concreta e impuesta. El arte gráfico ha independizado su condición de todo texto y de todo pretexto. Ya no acompaña subordinadamente la aventura descubridora de poetas o costumbristas, y ha dejado para la fotografía la prueba documental de los aspectos anecdóticos de la vida. El arte gráfico actual se ha lanzado por su cuenta a la creación de fórmulas libres y propias. Desde este punto de vista, no puede extrañar que este grupo de artistas brasileños no ilustre unas costumbres o una naturaleza coloristas, por atractivas que éstas sean, sino que universalice sus expresiones sustantivas.

El catálogo de esta importante muestra se abre con el nombre magistral de Livio Abramo (1903), hijo de italianos, artista que ha concurrido repetidas veces a la Bienal de Venecia y que obtuvo el premio al mejor grabador nacional en la II Bienal de São

Paulo. (1). Sus cinco grabados denotan grato dominio y ejemplar delicadeza. Los anima cierto toque imaginativo, casi mágico, y poseen la nota indigenista más destacada del conjunto.

Hércules Barsotti (1914), ha participado también en diversas exposiciones internacionales. Nació en São Paulo y en 1959 obtuvo medalla de oro en los Salones paulistas. Su arte se enfrenta con una problemática de índole constructiva y soluciones rectilíneas.

Los dos grabados de Edith Behring (1916) muestran un acertado criterio de las valoraciones en la estampación y participan de las actuales tendencias de dinámica informalista. Nació en Río y estudió con Portinari. Es profesora de dibujo y obtuvo una beca del Gobierno francés en 1953 para grabado en metal.

La más joven de este grupo de artistas es María Bonomi (1935), discípula de Segall. Sus obras analizan con singular acierto la interdependencia de los espacios contrastados. Llegó al Brasil cuando contaba nueve años de edad.

Italo Cencini (1925), en su serie de cuatro composiciones, realiza un estudio profundo de la estructuración formal. Es natural de São Paulo.

Valença Lins Darel (1924), en sus estampaciones, da prueba de perfecta y grata técnica y de un concepto gráfico sostenido con rotundidad. Nacido en Palmares (Pernambuco), es profesor de litografía.

Las cinco excelentes estampaciones de Roberto de Lamónica (1933) le acreditan como un grabador en posesión de los recursos esenciales de esta especialidad, a los que infunde singular atractivo uniendo densidades y líneas finas en un interesante juego de conexiones. Nació en Mato Grosso y realizó un viaje a China, que, sin duda, ha influido decididamente en algunos aspectos de su arte.

Cuatro dibujos de Gisela Eichbaum (1920) ofrecen un curioso entendimiento entre las formas estáticas y las dinámicas. Nacida en Alemania, vive actualmente en São Paulo.

Fernando Lemos (1926) manifiesta un gran dominio de los

(1) Los datos biográficos de los dibujantes y grabadores que han participado en esta bella embajada artística brasileña, acogida por el Instituto de Cultura Hispánica, los debo a la amabilidad de la doctora Lisetta Levi, a quien desde aquí expreso mi gratitud por haberme proporcionado las correspondientes notas.

elementos constructivos, especialmente de ritmo curvo. Ha viajado por Europa, Asia y América y ha sido director técnico del Museo de Arte Moderno de São Paulo. En la IV Bienal de esa ciudad se le concedió el premio al mejor dibujante nacional.

Dos grabados de Ana Leticia (1929) nos revelan una personalidad de acento refinado y aquilatadas facultades técnicas. Es natural de Río, se dedica a la enseñanza del grabado y ha participado en la Bienal de Venecia del pasado año.

Los tres grabados de Fayga Ostrover (1920) sustentan un equilibrio de planos claroscuroistas en función mensurable del espacio. Está en posesión de numerosos premios, entre ellos el Primer premio de Arte Contemporáneo del Museo de São Paulo. Vive en el Brasil desde 1954.

Arthur Luiz Piza (1928), nacido en São Paulo, realiza unos grabados de gran simplificación compositiva, sabiamente resueltos en su aparente ingenuidad, y con reminiscencias de Paul Klee. Ha estudiado en París y ha obtenido el Premio al mejor grabador nacional en la VI Bienal de São Paulo.

El arte extraordinario de Isabel Pons, tan conocido en España, ha estado representado por cinco grabados de increíble finura, en su magistral y siempre sorprendente línea creadora que la ha situado en lugar distinguido del grabado universal. Isabel Pons, que vive en el Brasil desde 1948, está en posesión del premio al mejor grabador brasileño.

Los dibujos de Rita Rosenmayer (1928) son realizados mediante curvas ovales que descubren posibilidades figurativas de gran originalidad. Es natural de Río de Janeiro y ha viajado por Europa.

Anatol Wladislaw (1913), premio al mejor dibujante brasileño en la VI Bienal de São Paulo, altera el espacio con una sinigrafía caligráfica de pequeñas y espontáneas manchas.

Abelardo Zaluar (1924) es un gran dibujante rítmico que crea un sistema expansivo de profundidades blancas y grises. Nació en Río de Janeiro y es profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Y, por último, cierra el catálogo de esta exposición, tan aleccionadora de los aspectos gráficos actuales del arte brasileño, el nombre de Luigi Zanotto (1919), otro extraordinario dibujante, de una levedad y sensibilidad singulares en el recorrido espontáneo de la línea.

EN TORNO A LA POESIA «GAUCHA»

Por HUGO EMILIO PEDEMONTE

La poesía «gaúcha» pertenece al Estado de Rio Grande do Sul, y es una consecuencia de la literatura regional, hermana del gaucho rioplatense y característica de usos y costumbres rurales.

«Gaúcho» o gaucho es, pues, lo mismo. En otro lugar hemos señalado el origen americano de esta palabra (1). Hubo gauchos blancos y gauchos negros, gauchos mulatos y gauchos indios. En el sur del Brasil y en toda la geografía por extensión pampeana del Uruguay y la Argentina la situación política y social de estos pueblos admitieron la comunicación del hombre campesino y el reconocimiento de una comunidad típica.

La estancia (la «fazenda»), el rancho y la pulpería son puntos de relación. La pulpería se formaba con un establecimiento formalmente estable; estaba a veces situada frente a una posta fluvial, otras veces instalada a la orilla de los pueblos medio cubierta por altas chumberas, a la sombra de un ombú. Más tarde, cuando a pesar de que la civilización urbana había avanzado, la vida rural se había vuelto más insegura a causa de las guerras sangrientas por la independencia y luego las peleas locales, la pulpería fue un almacén comercial dividido en dos compartimientos por una gigantesca reja vertical de gruesos barrotes de hierro, que separaba el mostrador, al que se acercaban

(1) ROMAGUERA CORREA (*Vocabulario sulriograndense*, Pelotas, Brasil, 1898) adelantaba del quechúa *huaccho* o del araucano *huecho* lo que nosotros fundamentamos después en *Nueva poesía uruguaya* (Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1958).

los clientes de dudosa confianza. La pulpería fue también un acodo del payador (2).

Tanto los «gaúchos» como los gauchos estaban hermanados por una vida nómada e intervinieron en los mismos momentos históricos. Para ellos la línea fronteriza entre el Brasil y el Uruguay no existía.

Desde el punto de vista lingüístico los modismos de uno y otro lado se hicieron comunes (3). De uno y otro lado surge también el payador.

Este era el equivalente primitivo del juglar. Su escenario era el campo. Su vocabulario producto de un ambiente inculto y objetivamente telúrico.

La suerte del payador «gaúcho» ha sido muy pobre en la consideración histórica. El erudito lo ha olvidado, y alguna recapitulación excelente como la de Manuel Bandeira (4) no tiene un solo recuerdo para este humilde y glorioso cantor popular.

Los atributos de todos los payadores son los mismos. Su interés principal es el contrapunto con otro payador. Son algo así como las «justas» de los trovadores; como los provenzales, por ejemplo, con su «canto repartido»—*jocs partic*—, *partiment*, que dado un tema, intervenían varios trovadores para desarrollarlo y discutirlo (5).

Concolorcorvo, que vio a los payadores, los identifica así:

- a) Improvisa coplas, condición esencial del payador.
- b) Es trashumante como los juglares y los trovadores.
- c) Es considerado como visitante gratisimo y su canto es correspondido por el agasajo popular.

En el *canto individual* el payador actúa solo. Se dirige improvisando a sus oyentes y sobre temas del momento.

En el *canto a contrapunto* el payador debate con su rival sobre diversos temas en forma de preguntas y respuestas. Cuando

(2) Su procedencia no puede ser otra que aymara: *payat'luri* (contrapunto), literal: 'hecho a dúo'. No creemos, y lo hemos rebatido, en ningún origen español de esta palabra. Cf. obra citada.

(3) Comunes son también las palabras que definen las cosas camperas: *facón* (cuchillo grande), *pingo* (caballo hermoso), *naco* (pedazo de tabaco negro).

(4) *Apresentação da poesia brasileira*. Rio, 1954, 2.^a ed.

(5) Cf. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Orígenes de la novela*, p. LIX-LXIII. Madrid, 1905.

un payador elude la respuesta se considera que ha perdido en ese duelo de versos. El único instrumento es la guitarra.

Las diferencias entre los payadores «gaúchos» y los gauchos son exclusivamente de índole retórica. Predomina en éstos el octosílabo español. En el «gaúcho» la variedad es muy grande. La «parcela» o «carretilha» tiene cinco sílabas y una estrofa de diez versos:

*Eu sou judeu
para o duelo
cantar martelo
queria ter...
O pau bateu
levantou poeira
no medio na feira,
não fica gente,
queima a semente
da bananeira...*

El «martelo o galopado» tiene seis versos—a veces siete o diez—y se compone en decasílabos, endecasílabos o alejandrinos y se usa con preferencia en los contrapuntos. Famoso es el contrapunto de «martelo» entre João Martins de Ataíde con Raimundo Pelado do Sol, que dice:

*Quando eu pego em longa discussão,
bebo as aguas caídas de um dilúvio,
e já tapei as chamas do Vesúbio,
passou um mês sem haver erupção.
A cratera eu cavei ate'o chão
para o grande Oceano eu enterrar,
quando este serviço eu aprontar
fica até uma estrada muito boa,
quem quiser ir daqui para Lisboa
não precisa ir a bordo pelo mar!*

En el contrapunto la gracia y, más corrientemente, un espíritu socarrón y agresivo, compone sextinas como ésta:

*Você pra cantar comigo
tem de cumprir um degrêdo.*

*Pisar no chão devagar
bem na pontinha do dedo.
Dar definição de tudo
dormir, tarde, acordar cedo!*

Los elementos payadorescos del «gaúcho», a pesar de la indiferencia erudita, se introducen en la poesía culta de extracción profundamente brasileña. Uno de los grandes románticos—y quizá por esto mismo atento a la expresión de su pueblo—, Gonçalves Dias, inicia uno de sus poemas al estilo más caro del contrapunto payadoresco en su *Canção do exílio*:

*Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.*

En este territorio casi continental del Brasil, el extremo sur es notable por su poesía anónima y representativa. Sin embargo, como también ocurrió en el Uruguay y la Argentina, de esa poesía surgió el «nativismo» y líricos que observan la gracia de sus antecesores, los temas no trascendentales pero capaces de darle fisonomía auténtica a la literatura popular de un tema «gaúcho». Vargas Netto la personifica:

*Eu tinha um pingo tordilho,
que era o melhor pra o lombilho
de todos que já enselhei.
Mas nunca falta um estorvo...
Já encheu barriga de corvo
O meu cavallo de lei...*

*Este cavallo, lhe digo,
era um peão e era um amigo!
Bonito como um enfeite!
Mas a vida, caborteira,
é como vacca tambeira
que esconde o melhor do leite.*

*Bagual «recem enfreado»,
não tinha novillo alçado,*

*que erguesse terra na frente.
Sem nunca levar espôra
barro a dentro ou campo fora
meu bagual sahia rente.*

*Mas no último rodeio,
quebrou-se rodando feio.
Eu trago o dia decór!...
O destino é candongueiro,
Pois sempre tira primeiro
O que nos dá de melhor.*

El propio Vargas Netto ha escrito que el «gaúcho»

*... no deserto dorme
coberto pelo poncho das estrelas...*

Así es difícil que ingrese alguna vez en la ciudad... y en el libro.

HOMENAJE A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Por ANGEL CRESPO

EL POEMA

Si el poema no es una piedra
a la medida de la mano,
entonces debe ser un guante
perfectamente cortado.

Si no es un guante, es un anillo
hecho de un metal violento
o un dedal que empuja a la aguja
que confecciona el pensamiento.

Si no es un dedal, es un látigo
que restalla contra las sombras
o el mango de un martillo
que hace sonar segundos y horas.

Si no es un mango, es un espejo
que sólo refleja lo claro:
no admite su impoluto azogue
la duda del segundo plano.

Si no es un espejo, es un lápiz
que sólo escribe un alfabeto:
el alfabeto de las sílabas
que se pueden tomar a peso.

EL POEMA

Todo poema es un cuchillo
que donde corta sana
o es un hilo que como cuentas
—collar—ensarta las palabras.

Si no es un hilo, es el pabilo
de una vela perenne,
con una llama que consume
una cera que permanece.

Si no es un pabilo, es el hueco.
geométricamente exacto
en el que caben las palabras
a la vez que la mano.

Si no es un hueco, es la raíz
de un árbol siempre verde,
diferente de los demás
y a nada indiferente.

Si no es raíz, es herramienta
de cortar las raíces
para hacer sitio a las palabras
que pugnan por abrirse.

EL MISMO POEMA

El poema llega sin prisa
por entre bosques y fronteras
mas en terreno despejado
es cuando se vuelve poema.

Un poema llega a la mano
en forma de agua, polvo o viento,
pero hasta no tener su forma
no es un poema: falta el verbo.

Un poema, cuando está frío
o caliente, es un agua turbia;
ha de tener de nuestras manos
la desigual temperatura;

ha de ser como la colmena
con sus celdillas y su miel:
rectilíneamente exacto
como los bordes del papel.

Un poema lleno de versos
es un cántaro lleno de agua:
perderemos la espuma
si le rebosan las palabras.

EL MISMO POEMA

Un poema es igual que el canto
de la medalla o la moneda:
junta dos caras—una el sí
y la otra el no—y es de una pieza.

O tal vez sea como curva,
de un lado convexa y del otro
cóncava, o como el dios Jano:
una cabeza con dos rostros.

Pero si despacio se coge,
quedamos asombrados
al comprobar que siempre mira
sin pestañear nuestras dos manos.

Y será el asombro mayor
cuando lo tomemos a peso
y, aun no teniendo iguales fuerzas,
sean iguales los esfuerzos.

O cuando queramos mirar
aquello que el poema mira

y él mismo nos acerque a los ojos
el sí y el no de nuestra vista.

VIDA DEL POEMA

Para conservar un poema
hay que ponerlo a la intemperie,
sobre todo cuando graniza
mejor que cuando llueve.

No hay que guardarlo entre algodones
en un cofre o en una caja:
mejor que en las aceras,
hay que dejarlo en la calzada.

En vez de bajar a la calle
y depositarlo en el suelo,
deben abrirse los batientes
y arrojarlo sin miedo.

Entonces, cuando es un poema
y no es una flor fría,
lo podremos recuperar
de entre las ruedas que lo pisan.

Sentiremos entonces
lo que suele sentir tu mano:
algo que es a la vez
descomunal y delicado.

ALFREDO VOLPI, PINTOR DE VANGUARDIA

Por WILSON ROCHA

Un contacto eficaz, por breve que sea, con las últimas fases de la pintura de Volpi nos hace creer, ante todo, que el arte, como la historia, es también un camino de evolución y de progreso.

El instinto pictórico de Volpi, dotado de una profunda pureza interior, se ha aliado a su extraordinaria sensibilidad cromática para elevar los valores esencialmente plásticos e intrínsecos de la pintura a un nivel estéticamente superior y muy por cima del pasado de la pintura brasileña de todos los tiempos. Volpi, sin duda, es un caso aparte en la historia de la pintura del Brasil, porque en él, como en ningún otro artista brasileño, se encuentran, como cristalizadas, la tradición nacional anónima y legendaria del gusto primitivo, el alma auténtica y viva del Brasil y la expresión real de su colorido popular.

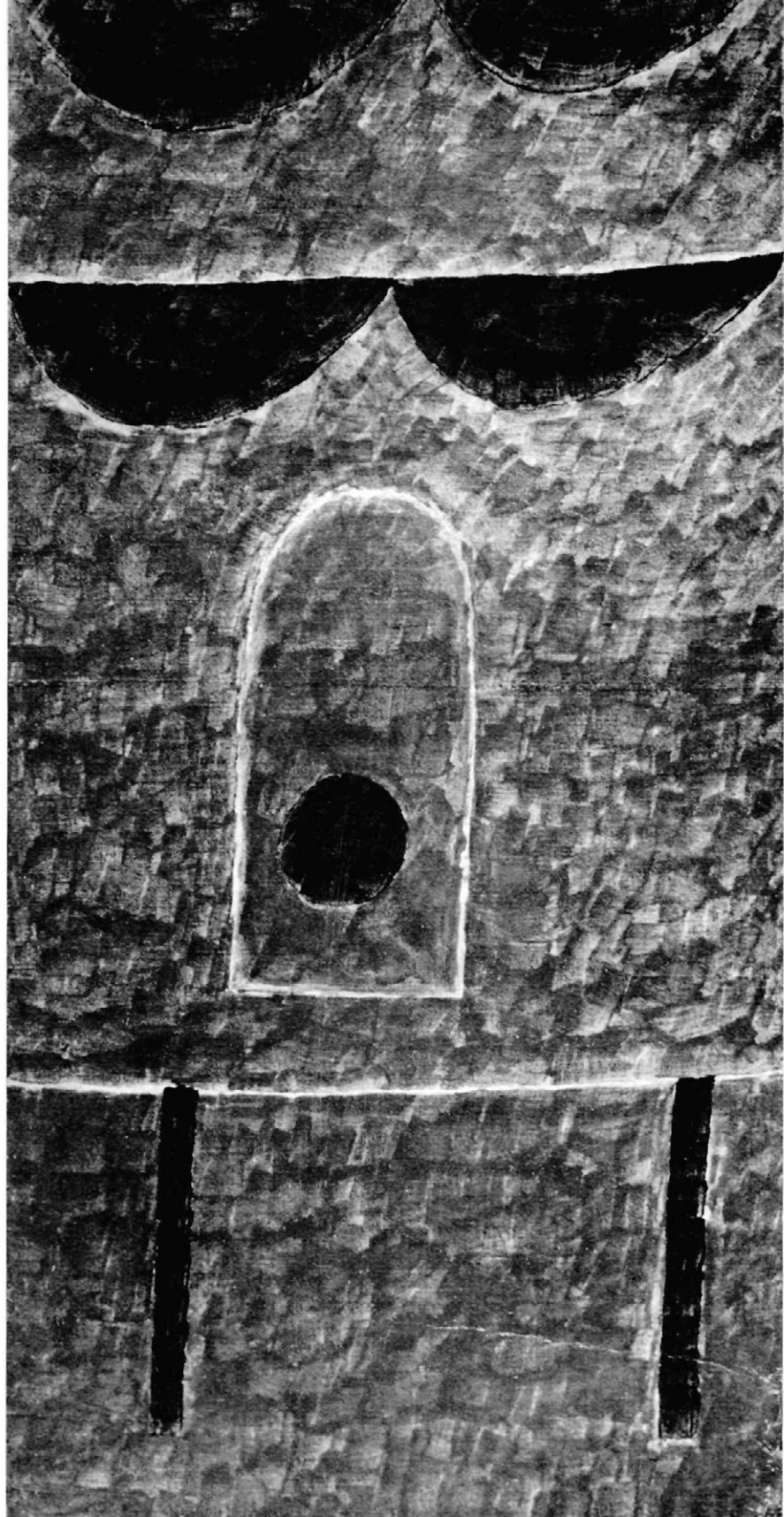
La autenticidad plástica de Volpi, esa realidad universal a la que ha llegado su pintura, se manifiesta sobre todo en una integración en su propia visión plástica, en su aguda sensibilidad y en su profundo instinto pictórico. Llegada de un figurativismo basado en el conocimiento del oficio y en un elevado sentido cromático, la pintura de Volpi ha mantenido un ritmo normal en la trayectoria de su evolución. Han sido varias las etapas de esta evolución tan auténtica como todo aquello que rodea al mundo pictórico de Volpi. Y así, depurando poco a poco sus colores, su pintura se fue liberando naturalmente de cualquier clase de sugestión naturalista. Por eso, la visión renovada y el extraordinario poder de Volpi se apoyan hoy, sobre todo, en un absoluto dominio del color.

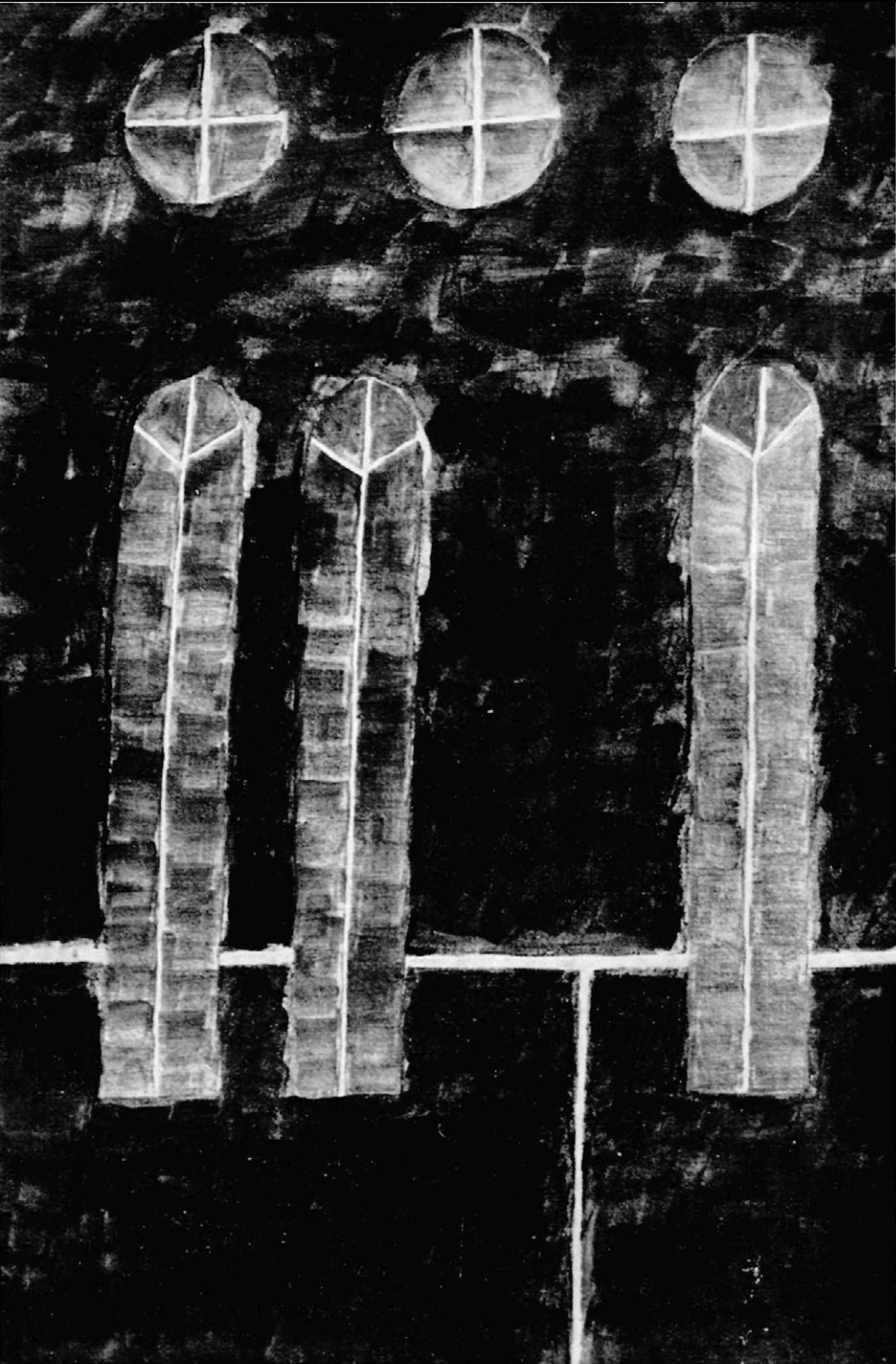
En esta afirmación del color aliado a la plena consciencia de los recursos de la técnica, de su uso y de sus varios empleos, la estética de Volpi parte del principio de la necesidad interior. Además del camino que Volpi se trazó al principio, las resonancias de su espíritu puro y los grandes recursos de su sensibilidad de colorista han conducido a su pintura, en una integral evolución dentro de sus propias dimensiones exteriores, en busca de una realidad universal que afirma la amplitud de un concepto y alcanza una plenitud espacial.

Partiendo de sus propias experiencias, la pintura de Volpi ha evolucionado en sí misma, en su irreductible integridad. Con la importancia de los resultados excepcionales de sus investigaciones del espacio y del color, ha alcanzado esa definitiva madurez conquistada con amor y humildad en una profunda integración de todos sus medios. Los caminos de la pintura de Volpi, caminos aparentemente independientes, la han llevado a los elevados dominios de la autonomía. No hay, rigurosamente hablando, antecedentes históricos en la obra de Volpi. Su pintura, muy distante de las fórmulas frías e impersonales de la matemática, nunca fue primitiva ni ingenua, como erróneamente ha sido clasificada en el Brasil. Jamás hizo Volpi concesiones. En él, el artista ha estado siempre por cima del hombre. Por eso ha seguido Volpi el camino del artista.

La gran experiencia de Volpi es una experiencia propia, ajena a toda escuela, a cualquier movimiento y a todas las conquistas de la pintura contemporánea. Transformando virtualmente los medios compositivos en función de una total integración del color en la organización del espacio, la pintura de Volpi abre nuevas y revolucionarias perspectivas cuya importancia quizá podrán estimar mejor las generaciones futuras.

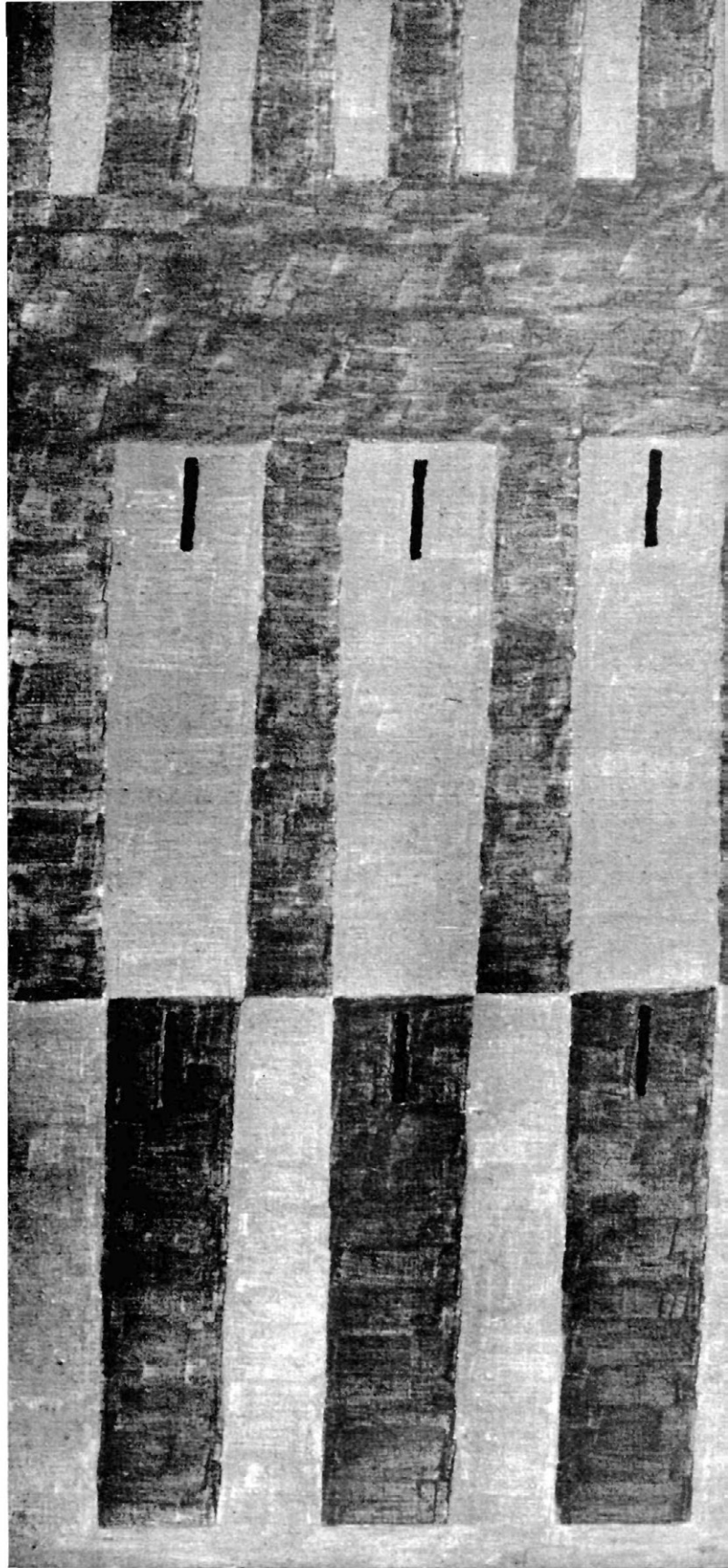
La obra de Volpi, todavía no estudiada debidamente, deja de pertenecer a un país y a un pueblo para pertenecer a la humanidad. Una visión personalísima se afirma en la fisonomía y en la sustancia de su arte. Un arte de alcances universales y permanentes, auténtico como todo aquello por cuyas palabras habla el idioma perdurable y conmovedor de la poesía.



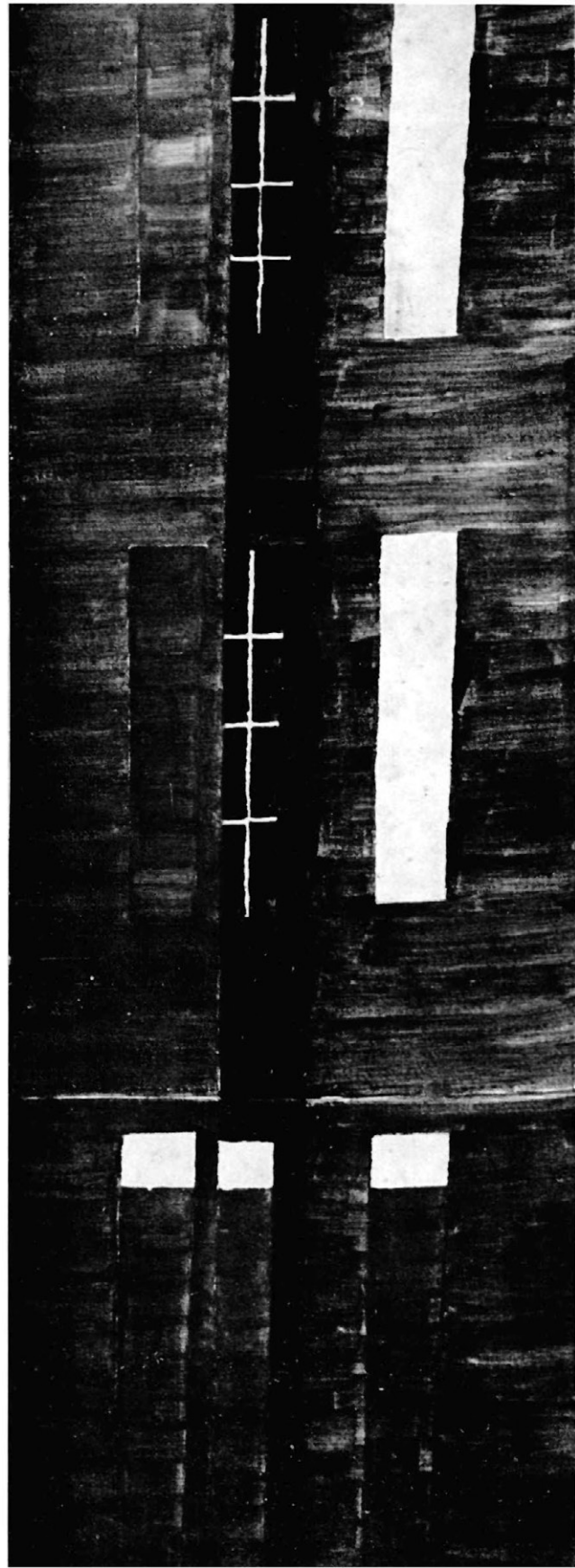


Alfredo Volpi: *Fachada*.

Página anterior: *El club marrón*.



Volpi: *Puestas*.



Volpi:
Composición.

TRES POEMAS DE OS RODÍZIOS (*LOS RODEZNOS*)

Por MARIO CHAMIE

EXPLICACION SUCINTA

Cumplir el salto, sal, la altura mide,
mide la recta
que describo entre el tema y el poema
poema de una cosa
cierta: casa, caballo, no un vértigo, una piedra:
piedra con clima
casi nada de alma mas sensual apenas.

Apenas cuerpo
de flor, también de palo y piel y hierro,
hierro o costra
sin fantasía, que es un falso talismán,
un talismán de loza.

El don mío es presente. El motivo está aquí,
aquí en el cuarto
cual debería estar: entre los muebles
muebles inflados.

LA LENGUA

Los labios gástanse.
Caen en lo oscuro
mientras la lengua

mueve la esponja
del verbo fértil
que expresa larga
misión de legua
entre la varia
pasión sin guía.

La lengua asusta.
Lleva saliva,
hidrato y fiera.
Lleva la fiesta
del bicho en viva
suerte de meta
que a salvo dícese
en la hora aviesa.
Un vano susto
que nos despierta
de la enemiga
baba de ser
nuestra caída.

La lengua quema.
La lengua enjuga.
Mario la exalta
en las arrugas
del rostro, emblema
lanzado al área
de única angustia
caída sobre
caliente arena
que lluvia enuncia
con don de diosa.

Es siempre nuestra.
Tras cielo, velo
mueve los remos
de voces naves.
En vano Orfeo
buscaba el ceño
número (el nueve)

misterio, el leño
de aquella nave
que se desliza
en aguas leves
del mar Egeo...

Cae en lo oscuro.
Ella desnuda,
la lengua hiere
ese sonido,
aquella lente
que me refleja
hombre del Este.

¡Mas uso el término
que manifiesto,
rota la veste
que dentro lleva
todo el sentido
del roto esquema
que nos ordena!

Lengua, virus, legua,
esponja y regla.
Yo, Mario, el cuerpo.
Ella, nuestra cohorte,
su juego inverso
de hacerme fuerte
si me dispersa.

Remordimiento.

TIERRA, FENIX TONTA

La tierra acecha.
Parten leña
sobre sus úlceras
menores.

Sufre
dolor alfilerado
pero no muerde.
Roe, airea la hierba
y con la cola,
la tierra, fénix tonta,
borbotea las aguas
del cuerpo, de los ojos.

Le clavan en la carne
uñas contra los labios
de orlas después de selva,
que la hembra derrama
cuando expande la savia.

Pero ella se entenece.
Golpeada y exhausta,
oh, se mira y se ve
con la cáscara rota
presa al aire-auri-cielo
que por doquier la oprime.

Muy poco se enfurece
tal gleba (mares sólo)
que aguanta martillazos
en sus mayores úlceras.

(Traducciones de Ángel Crespo.)

RUBEN DARIO Y SU «SALUTACION AL AGUILA»

Por ANTONIO OLIVER

Un poema escribió Rubén Darío en el Brasil que ha motivado las más apasionadas controversias. No se hizo tan popular como la «Sonatina»—que también las suscitó—, ni mucho menos llegó a despertar la popularidad y los entusiasmos del titulado «A Roosevelt» o de la «Salutación del optimista». De la «Salutación al Aguila»—que de esta composición se trata—he hablado algo en mi libro «Este otro Rubén Darío», y en verdad que todavía se puede hablar o meditar mucho más. De la actitud que lo inspira, el propio poeta parece arrepentido en la «Epístola a Madame Lugones», solamente meses después y luego en toda su vida posterior. Pero ese arrepentimiento es exterior a su sentir de 1906, quiero decir que está determinado por la equivocada política internacional en América de los Estados Unidos. La «Salutación al Aguila» no consigue de éstos para Rubén la importancia que para Walt Whitman mereció su breve elogio al presidente Lincoln, ni sirve para que el gobierno de Méjico, que giraba en 1910 bajo la órbita yanqui, admitiese al poeta en las Fiestas del Centenario, con lo que el país de Amado Nervo perdió un canto que pudo ser comparable, en grandeza, al que Rubén dedicara a la Argentina. Los estudiantes mejicanos en 1910 sólo admiraban a Darío como autor de la oda «A Roosevelt» y de la «Salutación del optimista», llegando a ver en la persona y la obra del poeta, no ya un símbolo del nacionalismo mejicano, sino de la unión de toda Hispanoamérica.

Se celebraba en Río de Janeiro, en 1906, la Tercera Conferencia Panamericana. Washington había maniobrado hábilmente

para conseguir el triunfo del monroísmo. Se oponían en dicha conferencia dos doctrinas políticas: una, la de Monroe, «América para los americanos»; otra, la doctrina Drago, defensora de las pequeñas nacionalidades ante toda índole de apetencias e hija del jurista argentino de dicho nombre. Rubén, iba como secretario de la Delegación nicaragüense, y llegó a Río en un barco alemán en el que viajaban numerosas representaciones estatales. Llevaba un flamante uniforme de diplomático, hecho por el sastre Vancoppenolle, de París, y de ayudante al famoso Julio Sedano. Por orden del poeta, éste recogió en una carpeta especial todas las noticias de prensa relativas a la oposición previa entre las dos doctrinas antedichas.

Darío había escrito en Málaga, en las vacaciones navideñas de 1903-1904, su oda «A Roosevelt», terrible invectiva y desafío al presidente que pronunció el decidido «I took Panamá». Desafiar entonces un hispanoamericano al Presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, cuando España estaba vencida y Rusia no era aún beligerante, constituía un bizarro atrevimiento, aunque ese desafío fuese puramente mental. La actitud de Rubén se consideró un valiente gesto del más noble americanismo y de rechazo, la más radical y profunda hispanidad. La composición «A Roosevelt» publicada, en 1904, en la revista *Helios*, de Sevilla, y en 1905 en el gran libro ruberiano «Cantos de Vida y Esperanza», era como un rezo profano, como una afirmación de fe, como una carta de creencia para toda Hispanoamérica. Desde Bolívar nada se había hecho tan firme, tan rotundo, para despertar el sentimiento de unidad. Pero ese sentimiento de unidad ya no era antiespañol, como en el siglo XIX. Málaga debe una lápida, u otro mejor recuerdo, al poeta de Nicaragua, porque fue junto al mar malagueño y frente a la tumba de Torrijos, donde Darío sintió la necesidad de ser un poeta civil y no el cantor de engañosas Eulalias de Versalles. Los lectores españoles e hispanoamericanos que conocieron el gran poema de Rubén, vibraron de emoción y de patriotismo solidario. Ese sentimiento común suponía el nacimiento de la Hispanidad. Sin que se lograra de Derecho la confederación de los países hispanoamericanos y de España, todos los que leían la oda «A Roosevelt», se sentían identificados con el poeta, a pesar de que Rodó había dicho de éste que no era el cantor de América. Esa famosa composición tenía el carácter de aviso, o advertencia, al poderío norteamerica-

no. Sois grandes, viene a decirles Darío; pero, tened cuidado, porque en América hay muchos cachorros sueltos del león español que se pueden revolver contra vosotros, si los atacais.

La reacción dariana frente a Roosevelt, es como una fuerte nota de protesta y de amenaza. Casi, de veras, una individual declaración de guerra, un rechazo madrugero y viril del monroísmo mal entendido, al confundir «América» con «Norteamérica», o más exactamente, con los Estados Unidos, en la aplicación del proloquio famoso.

Pero, lo sorprendente, es que de actitud tan altiva y arrogante, Darío salta en 1906, no a la posición contraria, como quieren muchos, aunque sí a una postura intermedia que se refleja en su «Salutación al Águila», donde hace la alabanza del sentido práctico de los Estados Unidos. Si «A Roosevelt» unió a todos los lectores de lengua española en una perfecta comunidad espiritual, la «Salutación al Águila», en cambio, los dividió inmediatamente, y el propio autor tuvo que recibir los golpes y los enfurecimientos de muchos de sus amigos y admiradores. El primero de ellos que acudió al ataque fue Rufino Blanco-Fombona, quien le dijo de una manera violenta: «¿Cómo no lo han lapidado a usted?», a lo que Rubén contesta con bromas y evasivas muy ingeniosas, si bien poco convincentes. Porque, en verdad, lo que hace Darío en la «Salutación al águila», no es declarar la guerra a Estados Unidos, sino convenir la paz. Ignoramos cuál sería la reacción de Isaac Arias Arjé, cónsul de Colombia en Málaga, ex-compañero del poeta en las fiestas españolas del IV Centenario del Descubrimiento de América, pero no es difícil adivinarla, puesto que él fue el silencioso propulsor de la oda «A Roosevelt». La «Salutación al Águila» está escrita en verso blanco, con una métrica que imita al hexámetro latino, lo que, como sabemos, también hizo el poeta en la «Salutación del optimista», en el «Canto a Roma» y en la composición inspirada en el viejo Mitre, el gran patriota argentino. El viraje espiritual hecho por el poeta, resultó decididamente rotundo, como se demuestra con sólo recordar algunos versos que resultan antológicos de la discutida «Salutación»:

*«Bien vengas, mágica Águila de alas enormes y fuertes,
a extender sobre el Sur tu gran sombra continental,
a traer en tus garras, anilladas de rojos brillantes,*

*una palma de gloria, del color de la inmensa esperanza,
y en tu pico la oliva de una vasta y fecunda paz.
Bien vengas, oh mágica Aguila, que amara tanto Walt Whitman,
quien te hubiera cantado en esta olímpica gira,
Aguila que has llevado tu noble y magnífico símbolo
desde el trono de Júpiter hasta el gran continente del Norte.*

... ..
*Muy bien llegada seas a la tierra pujante y ubérrima,
sobre la cual la Cruz del Sur está, que miró Dante,
cuando, siendo Mesías, impulsó en su intuición los bajeles,
que antes que los del sumo Cristóbal supieron nuestro cielo.
E pluribus unum! ¡Gloria, victoria, trabajo!
Tráenos los secretos de las labores del Norte,
y que los hijos nuestros dejen de ser los retores latinos
y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter.»*

Darío, de la parte hispanoamericana, se hallaba cansado de discursos y oratorias decimonónicas. Veía en todo ello nada más que palabras, palabras y palabras. Reconocía, hidalgamente, el progreso y la praxis norteamericanos y veía y sentía cómo Hispanoamérica, en este sentido, se quedaba atrás. La independencia política sólo había sido un desahogo espiritual, pero no una palanca de unión y de grandeza. Ahora bien, tal actitud se ha de entender de igual a igual y no implica el sometimiento. Bien claro y contundente lo dice Rubén:

*«Aguila, existe el Cóndor. Es tu hermano en las grandes alturas.
Los Andes le conocen y saben que, cual tú, mira al sol.
May this grand Union have no end!, dice el poeta (1),
Puedan ambos juntarse en plenitud, concordia y esfuerzo.»*

Aunque en lo que Darío quiere convertir al Aguila es en una paloma, hay algunos exégetas, entre ellos el poeta y profesor español Pedro Salinas, que han dado la justa medida interpretativa de esta «Salutación». ¿Por qué no puede desear el poeta la concordia, la plenitud del esfuerzo conjunto de las dos Américas, la hispánica y la anglosajona? ¿Acaso el panamericanismo bien

(1) Alusión al canto del mismo tema del poeta brasileño, gran amigo de Darío, Fontoura Xavier.

entendido está en oposición del hispanoamericanismo? Comprendamos bien todos los apóstrofes e hipérboles de la «Salutación al Aguila». Recordemos, por otra parte, la composición titulada «A Colón», de 1892, donde el poeta se queja de las continuas y «encanalladas revoluciones» y de las luchas fraticidas hispanoamericanas para desear que los hombres blancos fueran como los Atahualpas y Moctezumas. En esta amistad noble, de resultados prácticos anhelada por Rubén, hay una doctrina implícita que concilia la oposición entre monroísmo y draguismo, las dos tendencias que van a batirse, con derrota plena momentánea de la segunda, en la Tercera Conferencia Panamericana de Río de Janeiro.

Darío, con sentido de la ponderación y de la ecuanimidad, frenó en sus viejos impulsos gracias a la habilidad diplomática norteamericana, aunque no renunció en manera alguna a sus anteriores composiciones «A Roosevelt» y «Salutación del optimista», la última verdadero y grandioso himno de la Hispanidad.

La «Salutación al Aguila» la escribió el gran nicaragüense tal vez en el palacio de la titulada condesa de Río de Janeiro o, quizá en ruta, hacia el puerto fluminense. No sabemos si llegó a leerla ante Mr. Root, el ministro de Relaciones Exteriores norteamericano, que tan preponderante papel jugó en la Tercera Conferencia aludida. Insistimos, eso sí, en la satisfacción que a Mr. Root le produciría el conocimiento del poema, satisfacción que podría medirse, en intensidad, con la decepción de los norteamericanóforos que se entusiasmaron dos años antes con la celebrísima oda «A Roosevelt».

Sin embargo, la verdadera valoración de la «Salutación al Aguila» se encierra, en mi opinión, en las siguientes y breves conclusiones:

1.º El panamericanismo de Rubén no puede confundirse con el monroísmo.

2.º Por tanto, este panamericanismo dariano, es compatible, dentro de la cortesía y buen entendimiento internacional, con el hispanoamericanismo de su «Salutación del optimista», que predica la confraternidad entre todos los pueblos de raíz hispánica.

3.º Entendimiento entre el Aguila y el Cóndor no quiere expresar dominio de parte de la primera y sometimiento del segundo.

4.º En cuanto la noble amistad y concordia sea entendida

como dominio, siquiera sea económico, cobrará de nuevo vigencia y permanencia el sentido de la oda «A Roosevelt».

5.º Por último, corresponde a los políticos y estadista norteamericanos y a los hispanoamericanistas de las universidades de los Estados Unidos el buen estudio y comprensión de los tres grandes poemas darianos citados, porque fue en la intención continental y política, mucho más aún que en la estética, en la que Rubén Darío resultó un verdadero adivinador, un *vate* auténtico, en el profundo y radical significado de esta mágica palabra.

REGIONES CULTURALES DEL BRASIL

Por J. COSTA PINTO NETTO

INTRODUCCION

El título general de la serie de comentarios que nos hemos propuesto escribir para esta revista, invitados amablemente por el doctor Murilo Gurgel Valente, jefe en ejercicio del Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil en España, es el mismo del libro (1) del que es autor el profesor Manuel Diégues Junior, que lo es de Antropología Cultural y Etnografía del Brasil en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y director del Centro Latino Americano de Investigaciones de las Ciencias Sociales.

Es también idéntico al de la conferencia que pronunció este ilustre profesor en la Casa del Brasil, en la Ciudad Universitaria de Madrid, a invitación nuestra, el tres de diciembre próximo pasado.

No encontrarán aquí los lectores otra cosa que algunas notas y comentarios en torno a la división del Brasil en regiones culturales propuesta por el profesor Diégues y sobre algunos aspectos por él considerados, relativos a la cultura brasileña en sus diferenciaciones regionales.

Nuestro interés consiste, fundamentalmente, en ayudar a comprender el Brasil, de tan sorprendentes y, en apariencia, contradictorios aspectos culturales y que por eso mismo da lugar a tanta curiosidad y tanta incompreensión.

El objetivo que nos anima es la divulgación, lo que equivale a decir que sólo nos preocupa aclarar, usar un lenguaje comprensible a cuantos, no siendo especializados en ciencias sociales, se interesan por conocer el complejo cultural brasileño.

De acuerdo con los conceptos expuestos por Diégues Junior, la *región cultural* comprende espacios territoriales definidos por ciertas características

(1) Se trata del vol. 2, serie VI, Sociedade e Educação, *Regiões Culturais do Brasil*, editado en 1960 por el Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, del INEP., Ministério da Educação e Cultura.

que dan unidad de ideas, de sentimientos, de estilo de vida, a un grupo de población. Con otras palabras, diríamos que una región cultural se caracteriza por la unidad de las relaciones espaciales de la población, por la unidad de la estructura económica existente y por las características sociales generales, lo que produce un tipo de cultura y crea un modo de vida específico, propio de la región, diferente del de otras regiones.

Diégues expone un concepto detallado de la región cultural basándose en una pléyade de estudiosos de varios países, entre los que figura Preston James.

Lo fundamental de una región cultural es la homogeneidad de vida social.

Otra serie de eminentes estudiosos ha propuesto divisiones o esquemas de división cultural del Brasil: Roquete Pinto, Arthur Orlando, Silvio Romero, y más modernamente Donald Pierson, Mario Wagner, Vieira da Cunha, Tristão de Atayde y Charles Wagley.

Cada uno de estos estudiosos propone una clasificación que atiende más al objetivo específico de sus estudios que propiamente una división cultural de carácter general. Así, ora es el aspecto lingüístico, ora el aspecto étnico o racial, ora el aspecto de la producción económica, o simplemente agrícola, etc., el que orienta a los autores de la mayoría de las clasificaciones conocidas.

Diégues parte del proceso de ocupación humana, donde se encuentran asociados todos los varios aspectos particulares. Según sus propias palabras, «se forman (las regiones) como resultante del sistema de ocupación humana del portugués al adaptarse a cada ambiente, a través de un tipo de explotación económica que se hizo bastante definido y, al mismo tiempo, esclarecedor de las condiciones en virtud de las cuales se fijaba».

Etnicamente, tres corrientes confluyen al iniciarse el proceso de ocupación humana del Brasil para la formación de sus regiones culturales. A saber: el portugués, el negro de Africa, traído como esclavo, y el indígena, dueño originario de la tierra.

Cada uno de estos grupos humanos concurre con elementos culturales distintos, que, una vez en mutuo contacto, dan lugar a formas nuevas de cultura bajo la influencia, fundamentalmente, de los factores económicos y geográficos, pero también de los sentimentales, raciales, políticos, religiosos, etc., en diferentes dosis.

Se fueron desarrollando géneros de vida, diferentes en las varias regiones, de acuerdo con la variación de intensidad de actuación de aquellos elementos.

Estos géneros de vida son revelados «por el conjunto de técnicas, de las creencias y sentimientos, de las maneras de actuar y pensar, de las actividades, del estilo de vida, creados, en suma, o desarrollados por el grupo dentro de una determinada o relativa unidad».

Para Diégues, el proceso de ocupación humana del territorio del Brasil, que se desarrolló bajo la jefatura del portugués colonizador, se basa principalmente en las relaciones entre el medio físico y las condiciones económicas. Así tuvieron origen las características que permiten el esquema propuesto por el autor en su división del Brasil en regiones culturales.

Muchas son las tentativas que han sido hechas para la clasificación cultural del Brasil. Según Diégues Junior, cupo probablemente al gran médico

brasileño Nina Rodrigues, la primera de estas tentativas, cuando en 1894, dedicado como estaba a los primeros estudios sobre la cultura afro-bahiana (2), propuso su clasificación cultural basada en los tipos étnicos predominantes en cada región.

Nina Rodrigues señaló en el Brasil cuatro regiones étnicas:

a) La región del mestizaje luso-africano, del Estado del Maraón al Estado de Bahía (Litoral Norte).

c) Región del mestizaje de las razas blanca y negra, pero con predominio de la blanca, en los Estados de São Paulo, Minas Gerais, Río de Janeiro y Espírito Santo (Centro).

c) Región de franco predominio del elemento blanco, en virtud de la escasez del negro y también del indígena (Extremo Sur).

d) Región de franco predominio del elemento indígena (Amazonia y Estados occidentales).

Con posterioridad a la de Nina Rodrigues, otras divisiones culturales han sido propuestas para el Brasil, todas ellas, sin embargo, teniendo en cuenta objetivos particulares y partiendo de criterios que interesaban más a otros aspectos que a los estrictamente culturales.

Roquete Pinto, por ejemplo, en su obra *Seixos rolados*, e interesándose solamente por el aspecto antropológico, habla del área del *caboclo* (I), área africana y área europea.

En Arthur Orlando, mirando especialmente a los tipos sociales y humanos, encontramos referencias al *tapuio* (II) de la Amazonia, al pernambucano, al mestizo bahiano, al paulista, al *gaúcho* (III), al *campineiro-faiscador* (IV) y al *teuto-brasileiro* (V).

Bajo el punto de vista de la agricultura, André Rebouças clasificó las zonas agrícolas del Brasil de la siguiente manera: la Amazonia, la zona del Parnaíba (3), zona del Ceará, zona de la Paraíba del Norte (4), zona de la Paraíba del Sur (5), zona del Paraná (6), zona del Uruguay (7), zona auro-ferrífera y zona Central.

Silvio Romero, con un criterio mucho más económico-social, habla de «zonas sociales»: la ganadera del norte, la del caucho, la de la pesca fluvial en el río Amazonas y sus afluentes, la del ganado de los sertones (VI) secos del norte, la ganadera de Minas Gerais, Goiás y Mato Grosso, la del azúcar, desde el Maraón hasta el norte del Estado de Río de Janeiro, en la que también se incluyen áreas de cultivo del algodón, tabaco, banana, cacao, coco y fibras, la minera, en Minas Gerais, sur de Bahía, Goiás y Mato Grosso, la ganadera de Santa Catarina y Mato Grosso, la cerealista en Santa Catarina y Río Grande do Sul y la ganadera de este último Estado.

(2) Cultura afro-bahiana, tipo de cultura nacida del contacto entre el negro de África y el brasileño de Bahía (Salvador) que se refiere principalmente a la religión y sus fiestas y rituales y a la alimentación.

(3) Se refiere al río del mismo nombre.

(4) Se refiere al río del mismo nombre.

(5) Se refiere al río del mismo nombre.

(6) Se refiere al río del mismo nombre.

(7) Se refiere al río del mismo nombre.

Más cerca de nosotros, en la «clasificación de las sociedades de nuestra población» propuesta por Tristão de Atayde, vemos los elementos relativos a las condiciones psicológicas de las poblaciones sirviendo de base para dividir al Brasil en el litoral y el sertón, la ciudad y el campo y el Norte y el Sur.

En la *Introdução ao estudo do folclore brasileiro*, Joaquim Ribeiro habla de «áreas de homogeneidad cultural» que son, en su opinión, el área de civilización costera, la de civilización agrícola, la de civilización pastoril, la de civilización minera, la de civilización rioplatense y el área de civilización amazónica.

Varios otros estudiosos y científicos sociales, mirando hacia estudios específicos y determinados, han propuesto clasificaciones regionales del Brasil basadas en elementos culturales de sus poblaciones. Donald Pierson y Mário Wagner Vieira da Cunha (8), Charles Wagley (9), Preston James (10) y otros, citados todos ellos por Manuel Diégues Junior.

Aludiendo a Max Sorre, Diégues define una cultura y caracteriza la «personalidad cultural» del Brasil afirmando que «una comunidad política se apoya sobre un complejo en el que intervienen géneros de vida de acuerdo con el medio, un tesoro de tradiciones, el uso de una lengua común, una misma actitud ante los problemas de la vida, al lado de los elementos materiales, en resumen, lo que se llama una cultura».

Su división cultural del Brasil, nacida de la observación y la investigación, es la más nueva y la más rigurosamente cultural.

El proceso de la ocupación humana del territorio descubierto por los portugueses a través del cual se desarrollaron las interferencias del medio físico y las condiciones económicas, constituye la base del criterio adoptado.

Y como proceso, que es acción, no se detuvo ni puede detenerse. En el Brasil se desarrolla continuamente aquella ocupación humana iniciada en el siglo xvi. Además, como país nuevo, inmenso, de características demográficas sencillamente explosivas y desarrollándose bajo las influencias generales de un mundo en fase de rápidas y fulminantes transformaciones de sus acervos científico-culturales, nuestro país lleva a efecto una continua reocupación humana de su territorio, trayendo en consecuencia nuevos matices y alteraciones a los aspectos culturales de sus regiones.

Es difícil en el Brasil de hoy mantener una tradición muy prolongadamente. Incluso las tradiciones mueren y se alteran con una rapidez que no se da en cualquier otro país del mundo.

He aquí, pues, cómo dividió el Brasil en regiones culturales el profesor Diégues Junior, adoptando el criterio arriba descrito:

- a) Región Nordeste Agraria del Litoral.
- b) Región Mediterránea Pastoril.

(8) En *Pesquisa e possibilidades de Pesquisa no Brasil*, in «Sociologia», año IX, número 4, 1947.

(9) En *Estudos de Comunidades no Brasil, sob perspectiva nacional*, in «Sociologia», vol. XVI, número 2, 1954.

(10) En *The Cultural Regions of Brasil*, in *Brasil: portrait of a half continent*, The Dryden Press, N. Y. 1951.

- c) Región de la Amazonia.
- d) Región Minera.
- e) Región Centro-Oeste Minera y Pastoril.
- f) Región del Extremo Sur Pastoril.
- g) Región de Colonización Extranjera.
- h) Región del Café (faja industrial).
- i) Región del Cacao.

Hay dos regiones más sobre las cuales dice el autor que «todavía no podemos caracterizarlas como absolutamente independientes». Son las de la Sal y la Pesca.

En una actitud científicamente correcta, prefiere esperar las «investigaciones y estudios que vengan a ser realizados más profundamente», para llegar a conclusiones seguras.

La serie de comentarios aludida al principio sobre las regiones culturales brasileñas de la clasificación de Diégues Junior, que hoy iniciamos, comprende diez artículos, cuyo objetivo ya hemos descrito.

Estos artículos corresponderán a cada una de las regiones culturales, el último de los cuales dedicaremos a las áreas de la Sal y de la Pesca.

Veamos, dentro aún de este primer artículo, la región cultural núm. I.

I. EL NORDESTE AGRARIO DEL LITORAL

Tras las primeras incursiones meramente exploratorias y de acopio de los portugueses, durante los primeros años que siguieron al descubrimiento, mientras predominaba el interés por el *pau brasil* (VII), que era cortado simplemente y enviado a Portugal, sintieron los colonizadores la necesidad de fijar al hombre en la nueva tierra.

Esta necesidad se hacía también sentir debido a la amenaza de navíos, principalmente franceses, que en incursiones por la costa del Brasil extraían y cargaban el palo brasil.

El elemento fijador por excelencia fue la plantación de la *caña de azúcar* en las márgenes de los ríos y en el litoral del Nordeste. Es éste, pues, el rasgo más característico de la ocupación humana y de la fijación definitiva del hombre blanco en esta región.

La penetración hacia el interior en el sentido Oeste y Sur fue realizada gracias a la cría del ganado, que jugó allí un papel equivalente al de la plantación de caña en el litoral.

Con la plantación de caña llega indispensablemente la construcción de los ingenios y las casas de los propietarios, alrededor de las cuales se crearon núcleos que fueron la célula inicial de pueblos y ciudades.

Se trataba del *señor del ingenio*, viviendo con la familia en su *casa grande*, próxima al *ingenio* donde se fabricaba el azúcar, manteniendo alrededor a los *agregados* (VIII), los elementos espontáneos, los oficiales de diferentes oficios que se fueron congregando alrededor y la mano de obra constituida por el esclavo negro, llegado de África, que habitaba las *senzalas* (IX).

Plantar la caña, fabricar el azúcar, desarrollar su comercio y su exportación, defender estos bienes e intereses y atender las necesidades generales

de los grupos humanos que se formaban en torno a todo ello, he aquí el proceso en sus líneas básicas, a través del cual el hombre se estableció, la tierra fue dominada, los primeros núcleos se convirtieron en pueblos y ciudades y fueron ganando poco a poco la complejidad de las sociedades en su no interrumpido desarrollo.

La *casa grande*, la residencia del propietario del ingenio, era el centro en torno al cual se desarrollaban todas las actividades. Y todo formaba un núcleo autónomo. Al decir de Diégues, «se plantaba mandioca (11) para hacer harina (12), se sacrificaba el ganado para comer la *carne verde* (13). Las dueñas de casa hacían dulces; sabrosos dulces de cajú (14), de maracujá (15), vino de jenipapo (16), golosinas que eran servidas en la sobremesa o a la llegada de una visita amiga. Las esclavas hacían en casa puntillas y encajes, encajes y puntillas que adornaban los vestidos, las camisas, los corpiños con que la señoritas salían a misa los domingos, cuando en el propio ingenio—cosa rara—no había capellán. Casi siempre este capellán, un fraile, que era también el padre maestro, enseñaba religión, aritmética, portugués, música y francés a los hijos del dueño del ingenio».

Otro elemento constituyente del núcleo que se formaba era la capilla, «dedicada a las prácticas religiosas de aquella pequeña comunidad, donde se celebraban los bautizos, las bodas y otras festividades y se enterraban los muertos de la familia».

El ingenio (17) de azúcar era organizado con características patriarcales, esclavistas y latifundistas.

El señor de ingenio, portugués al principio, y después sus descendientes brasileños, y el negro esclavo africano son las principales figuras humanas. En muchos sitios ejercieron también alguna influencia el holandés, el judío y el indígena. El holandés llegó con las invasiones de 1624 y 1630; el judío, especialmente el judío portugués, huyendo de las persecuciones de la Inquisición, y el indígena más combatido que apaciguado. La contribución del indígena brasileño no fue grande. Con excepción de los padres catequistas, pocos más tenían tiempo y paciencia para educarlos, enseñarles la lengua portuguesa y las costumbres europeas. Era más fácil combatirlos y eliminarlos.

Bajo el punto de vista estrictamente cultural, el africano es absolutamente preponderante en orden a la importancia que cupo a cada uno de aquellos

(11) y (12) Mandioca, raíz de arbusto con la que, debidamente tratada, se fabrican varias especies de comida, entre ellas la *farinha* o harina de mandioca, uno de los alimentos básicos del pueblo de la región.

(13) Carne verde, o carne fresca como la que se vende en las carnicerías.

(14) Cajú, fruta tropical muy abundante en el litoral del Nordeste brasileño, de sabor delicioso y muy rica en vitaminas A y C.

(15) Maracujá, fruta brasileña muy usada para refrescos y para infusiones con aguardiente de caña.

(16) Jenipapo, fruta brasileña que usaban los indígenas para ennegrecerse el rostro y el cuerpo. En el Nordeste se hace un licor delicioso con esta fruta, el licor de jenipapo, muy apreciado durante las fiestas de San Antonio y San Juan en Bahía.

(17) *Engenho* (ingenio), es una expresión usada tanto para significar la casa o barracón donde se fabricaba el azúcar como todo el conjunto de la propiedad del *senhor de engenho*, incluso el área de la plantación de caña.

elementos. Más particularmente todavía, la mujer africana, la esclava, la *mucama* (18), la doméstica, el ama de leche (19) de los hijos de los señores blancos. Comidas, detalles en el vestir, danzas y cánticos, toda la extraordinaria riqueza folklórica del Africa, todos estos rasgos de cultura africana fueron unidos definitivamente a la cultura del Nordeste, siendo intermediaria la esclava negra.

Y fue a través de la mujer africana como se produjo la fusión racial. ¡Cuánta negra esclava engendró en su vientre los hijos de los blancos, sus señores!...

Es interesante advertir que el colonizador portugués, por regla general, partía para la aventura de colonización del Brasil sin mujer. Iba solo. En los primeros tiempos era escaso el número de mujeres blancas. El número de hombres era incomparablemente mayor.

La sociedad que se formó, patriarcal y agraria, tuvo en la casa grande del ingenio su base fundamental.

Arquitectónicamente no era una copia fiel del tipo de casa portuguesa; sufrió adaptaciones, podríamos decir que fue tropicalizada. Además era más amplia, más ventilada, con dependencias vastas y más numerosas. El clima, el aislamiento respecto a cualquier centro de población, pueblo o ciudad, el trabajo esclavo para atender los servicios, el patriarcalismo del ambiente social, todo influyó en la creación de una arquitectura de características propias, externa e internamente: la Casa Grande del Nordeste brasileño.

La vida de sus moradores se volvía cada vez más aristocrática. Las fiestas y reuniones elegantes, las recepciones y los saraos se hicieron tradicionales en las casas de las grandes familias. Saber recibir bien a los invitados y viajeros era una cuestión de principio. La comida era de lo mejor. Sentadas alrededor de largas mesas, comían hasta sesenta u ochenta personas.

La expresión social del señor del ingenio era de gran importancia. En los primeros siglos de la colonización brasileña, y no sólo en el Nordeste, sino en todas las regiones, el señor del ingenio, situado en el vértice de la pirámide social, fue la figura más significativa. Política, social y económicamente, su influencia fue decisiva en la caracterización de la personalidad social de la época en el Brasil.

Diégues Junior, citando a João Alfredo, transcribe un trecho de una biografía del barón de Goiana que puede ser tomado como la instantánea de un tipo-patrón del señor de ingenio: «El barón, sumamente activo, madrugador, estaba en pie y en movimiento al romper el alba; a las ocho de la mañana ya había dispuesto todos los servicios del día, asistido al comienzo de algunos, recorrido edificios, ingenios, oficinas, enfermerías, caballerizas, establo, corrales, zahurdas y gallinero, y hablado con el cocinero para saber o proponer los platos del almuerzo y la cena.» «Al barón le gustaba la vida mundana; quería mesas y salas llenas; no podía estar sólo con los de casa; organizaba paseos y diversiones e iba a las fiestas públicas.»

(18) Mucama o mucamba era la esclava negra joven, preferida por los señores y escogida para los servicios domésticos y para cuidar a los niños.

(19) Muchas veces, la mucama daba el pecho al hijo de los señores, partiendo su leche entre aquél y su propio hijo. Era ama de leche.

Y Diégues concluye: «A aquellas fiestas públicas comparecían los señores de ingenio con sus fraques y casacas; iban a la iglesia, al jurado, al ayuntamiento; se hacían acompañar de pajes con sus vistosas libreas; el pueblo los saludaba con reverencia casi filial...»

Era la llamada «aristocracia de los cañaverales».

En la estratificación social existente, entre el señor de ingenio y el esclavo, en los dos extremos, figuraban los mercaderes, los pequeños labradores, los labradores sin tierra, los artífices, los mecánicos y agregados. Pero la economía agraria del tipo desarrollado en el Nordeste sólo fue posible gracias al trabajo esclavo del negro africano.

El negro fue un elemento activo de innegable valor y marcó hondamente la cultura y la sociedad nordestina.

Abolida la esclavitud en 1888, el sistema de economía agraria del Nordeste azucarero sufre un impacto violento. Y como suele acontecer en casos semejantes, el cambio de técnica se impuso con todo un rosario de consecuencias económicas, sociales y culturales, incluso con la posterior recuperación en nuevos moldes a base del trabajo libre y la mecanización industrial.

Cambia todo el sistema, del patriarcalismo a la burguesía, del ingenio a la fábrica, del señor de ingenio al fabricante. Y cambian los modos de vida y las costumbres cambian y cambian los aspectos culturales.

El esclavo manumitido abandona, por regla general, los ingenios y se dirige a la ciudad en busca de empleo.

La emigración constituye un factor de disgregación de la familia. La patología social empieza a presentar fenómenos como el de la prostitución, el amancebamiento, el pauperismo, etc.

Las tradiciones, los hábitos sociales, sufren alteraciones. Pero ciertas costumbres se mantienen todavía más o menos intactas. La proximidad de las ciudades es un factor de más rápida mudanza.

Muchas veces, nuevas formas de explotación económica sustituyen a la plantación de caña. Es el caso bien actual de los campos petrolíferos de la concavidad bahiana, situados exactamente donde florecen los cañaverales. Y llegan inevitablemente las alteraciones sociales que alcanzan a todos.

Las clases sociales están bien definidas y los criterios básicos de las diferenciaciones son siempre los mismos: el económico y el racial, ricos y pobres, negros y blancos.

En las ciudades se siente menos la existencia de estas diferencias, no sólo por la más intensa mezcla, sino también por el desdoblamiento más detallado de las categorías y de las jerarquías funcionales que creó una clase media mejor definida y más numerosa.

Y de esto, como siempre, se derivan las variaciones de toda especie, desde la casa que habitan a la ropa que visten, a los alimentos que ingieren, a las actividades sociales que mantienen.

Describiendo las fiestas populares de la región, escribe Diégues Junior: «Las diversiones son pocas en el medio rural. Los sábados por la noche, en Navidad, el día de la Patrona, es cuando aparecen: danzas, holgorios populares, quermeses. Manifestaciones tradicionales, consagradas por el folklore de la región, persisten en las poblaciones rurales: el *maracatú* (X), el *reisado*, los *pastoriles*, los *guerreros* y otros varios *holgorios*. Las fiestas de San Juan,

como las de Navidad, todavía conservan, *grosso modo*, sus tradiciones en las áreas rurales. En algunas fábricas o ingenios hay fiestas del Patrono. El mástil y la hoguera de San Juan persisten en la zona rural y a veces en la ciudad o en el pueblo. En torno a la hoguera se hacen compadres y ahijados con igual seriedad que en la pila bautismal o en la escribanía. Dos personas saltan sobre la hoguera y dicen: «San Juan dijo, San Pedro confirmó, que fuésemos compadres San Juan mandó.»

En las ciudades, van desapareciendo estas fiestas. El cine, la radio y el fútbol dominan por completo el interés de casi todos.

En la región azucarera del Nordeste se hallan localizadas cinco capitales de Estado.

Allí pueden sentirse muy vivamente las transformaciones. La importancia de estas capitales es enorme para la región.

La tendencia general es el cambio de los hábitos rurales por las costumbres urbanas. Y siempre el cine, la radio, los deportes, principalmente el fútbol, y más recientemente la televisión, constituyen elementos preponderantes de fomento y mudanza.

Bajo los aspectos económico-industrial, Recife, capital del Estado de Pernambuco, es ya una dinámica «metrópoli regional», como dice Diégues.

Salvador, capital del Estado de Bahía, es más conservadora, más intelectual, más artística, y por ello más tradicional. Allí, las tradiciones desaparecen más difícilmente. Dice Diégues: varias fiestas tradicionales, que no han desaparecido, se manifiestan decadentes. Se conserva la del señor do Bomfim, en enero, aunque ya no presente las características de antaño, incluso el lavado de la iglesia, que ha perdido muchos de sus aspectos primitivos.

Aspecto típico de Bahía es el traje de la bahiana, que raramente se ve hoy por las calles pero que se conserva y luce en determinados festejos públicos.

Los trajes más típicos del Brasil son el de vaquero del Nordeste, de cuero sin curtir, el de *gaúcho* de Río Grande del Sur y el de bahiana. Este, realmente insuperable por su belleza y colorido.

He aquí el traje de bahiana según la descripción de Diégues: «El vestuario de las bahianas está formado por elementos de la cultura iorubana—telas vistosas, sayas de vuelo, chales, brazaletes, aretes—de la cultura negro-mahometana, principalmente del grupo haussa—las *rodilhas* o turbantes—y de la cultura angoleño-congolesa, las *miçangas*.

Con este traje aparecen las muchachas de Santos, usando un vestido cuyo color está de acuerdo con su *orixá* (XI), y las vendedoras callejeras en las calles de Salvador, y hoy en calles de otras ciudades del Brasil, con sus dulces, cocadas, *pés-de-moleque*, bollitos de tapioca, cuzcuz, golosinas de maíz e igualmente los llamados afro-bahianos: *acarajé*, *abará*, *efó*, *vatapá*...

Las otras capitales del Nordeste son João Pessoa, Maceió y Aracajú.

En todas estas ciudades, en sus fisonomías urbanas, se observan constantes mudanzas del tipo tradicional de casa, que es de fachada rectangular, muchas veces cuadrada, con una puerta y dos ventanas. Casas bajas, de dos aguas, cuartos sin ventanas, comedores y recibimientos, cocina y un largo corredor que separa las dependencias por ambos lados. El retrete suele construirse casi siempre lejos del cuerpo de casa.

Hoy en día estas casas están siendo sustituidas por otras modernas y funcionales. En el centro de las ciudades surgen los rascacielos.

La actividad pública, cada vez más pronunciada, de la mujer, la difusión de la educación media y de los cursos especializados (dactilografía, comercio, corte y confección, estenografía, etc.), la centralización en los clubs de varias categorías de la vida social, que anteriormente se producía en las casas particulares y, finalmente, la sindicalización de las clases trabajadoras y los seguros sociales, son cuatro factores de muy importante significación en la rápida evolución de las costumbres urbanas del Nordeste. Estos y los medios de divulgación ya citados: el cine, la radio, la televisión, además de la imprenta.

En opinión de Diégues «lo que más ha influido en las transformaciones verificadas en las capitales de la región es el progresivo desarrollo industrial. En efecto, es cabalmente en estas capitales donde se vienen desarrollando las actividades industriales. Industrias textiles, principalmente, o de la alimentación se diseminan en sus núcleos y en su vecindad. Las capitales del Nordeste Agrario son, sin embargo, ciudades típicamente comerciales; el comercio es su principal función. La industria completa el paisaje económico, ya sean las industrias en general o la del azúcar en particular, la que, normalmente, se sitúa lo más cerca posible de la capital.»

NOTAS DEL TRADUCTOR

I) *Caboclo* es originariamente una palabra que designa al indio brasileño, pero que ha tomado con el tiempo una serie de acepciones, primero designadoras de la raza no blanca de un individuo—mulato, mestizo, etc.—y después refiriéndose a los tipos rústicos del interior, aunque sean de raza blanca, por asimilación a los indios que se fueron retirando de la costa cuando esta fue colonizada.

(II) *Tapuío* o tapuya, indio que todavía no ha adoptado las costumbres de los blancos. En ocasiones, lo mismo que *caboclo*.

(III) *Gaúcho*. Se dice del habitante del Estado de Rio Grande do Sul. Originariamente la palabra se empleaba para designar a los habitantes de aquel campo.

(IV) *Campineiro-faiscador*. El que busca en el campo pepitas de oro y piedras preciosas.

(V) La emigración germánica al Brasil ha sido uno de los fenómenos sociológicos más importantes acaecidos después de la Independencia. Estos alemanes han sido absorbidos por la población brasileña con más rapidez e intensidad que en los demás países a los que han emigrado. La novela de Graça Aranha *Canã* relata un episodio relacionado con este problema.

(VI) *Sertones*. La palabra nordestina *sertão* significa lugar aun no cultivado o apartado de las poblaciones y del mar y escasamente poblado o sin población alguna. Su significado es comparable al que antiguamente se daba a la palabra desierto. Como nuestros lectores encontrarán con frecuencia este término, hemos preferido castellanizarlo, transformándolo en sertón, y considerándolo incluido entre el numerosísimo grupo de palabras terminadas en *ão* en la lengua portuguesa y en *ón* en la española. Seguimos con ello el ejemplo de los escritores que han incorporado al castellano palabras semejan-

tes tales como *jungla*, *iceberg*, etc., en vez de buscar una traducción que nunca sería exacta.

(VII) *Pau brasil* o palo brasil, madera que se empleaba en la tintorería, de cuyo nombre se deriva el del país. El 20 de enero de 1500, el español Vicente Yáñez Pinzón tocó la costa del Brasil y descubrió un cabo al que llamó de Santa María de la Consolación. Este mismo u otro próximo fue llamado por los portugueses Santa Cruz. El país fue llamado también Tierra de los Papagayos y posteriormente Brasil, nombre de origen probablemente francés y alusivo al palo brasil, mercancía tan importante que dominó el primer ciclo económico de aquellas tierras.

(VIII) *Agregado* es el labrador pobre que trabaja en la hacienda de otro. Por asimilación y corrupción de su primitivo sentido, se dice de quienes viven en casa ajena, tolerados como parásitos. El agregado es un tipo que suele aparecer en las novelas brasileñas, principalmente del período realista-naturalista.

(IX) *Senzala*. Se llama así el conjunto de chozas que habitaban los esclavos negros.

(X) *Maracatú*. Es palabra pernambucana y designa a las comparsas que bailaban al son de instrumentos de percusión, muchas veces improvisados.

(XI) *Orixá*. Divinidad del culto fetichista negro-africano.

PROBLEMATICA DE LA LENGUA PORTUGUESA

Por JOAQUIN ARCE

El denso volumen titulado sencillamente *Gramática Portuguesa* (1), con su medio millar largo de páginas, se impone inmediatamente a la atención del lector por la amplitud dada por las autoras al término *gramática*. En realidad, lo que el libro pretende ser es un estudio, sincrónico y diacrónico, del portugués; el título, pues, más apropiado, más exacto, hubiera sido el de *Lengua Portuguesa*. Una lengua concebida en todo su ámbito espacial y temporal, con una tendencia a la que arrastra, sin duda, el carácter imperial de la misma.

En relación con el conjunto, los gramáticos puros sentirán sacrificadas las partes estrictamente gramaticales, la morfología y la sintaxis. La morfología es casi esquemática, acude directamente al dato, a la norma, sin especulaciones teóricas innecesarias. La sintaxis se centra en torno a las «particularidades sintácticas de las palabras», perspectiva fecunda en la comparación con una lengua extranjera, pero que elude el abordar la estructura del período, eje fundamental del organismo lingüístico que se estudia. La fonética y la ortografía, en cambio, están ampliamente tratadas y con un enfoque rigurosamente científico. Es natural que así sea en el plan general de la concepción del libro, no sólo por el relieve evidente que ambas partes gramaticales adquieren en la lengua portuguesa, sino por ser las que admiten una exposición más circunstanciada en el respectivo campo

(1) PILAR VÁZQUEZ CUESTA y MARIA ALBERTINA MENDES DA LUZ, *Gramática Portuguesa*, Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, Gredos, 1961 (551 págs.).

de estudio. La ortografía, por ejemplo, aun siendo la parte más arbitraria de la ciencia gramatical, permite, en el caso del portugués, un estudio histórico de la misma, liberándose así de la mera relación de unas normas convencionalmente admitidas. La fonética, por su parte, cuenta hoy con una terminología rigurosa, con una bibliografía abundante en el campo de los estudios hispánicos y hace posible un tratamiento científico, bien aprovechado en el libro que reseño, que contrasta con una tradición empírica de reglas aproximadas, confiadas a la «viva voz» del enseñante y al buen oído del discente. Es de justicia señalar, por tanto, la aspiración de esta *Gramática Portuguesa* a alevarse a un nivel de alcance lingüístico, universitario, lejos de los habituales intentos, tan frecuentes en el campo gramatical, de los no especializados. La cuidadosa atención a la bibliografía es el principal síntoma de esta aspiración; no son sólo las obras generales o fundamentales las que aparecen señaladas, sino también estudios parciales, concretos, que al final de cada capítulo permiten, potencialmente, una ulterior ampliación de cada aspecto tratado.

Fuera del campo estrictamente gramatical, nos encontramos con una síntesis bien documentada de historia de la lengua y con un buen estudio de geografía lingüística del portugués. La gramática, el concepto de gramática se ensancha, se enriquece. Pero este enriquecimiento lleva consigo la objeción fundamental al título del libro: la de no ser una mera descripción sincrónica de la lengua portuguesa en su fase actual. El lector, casi sin quererlo, se deja atraer más por la historia que por la norma lingüística, más por el ámbito y por el marco que por el fenómeno gramatical. Sufre con ello el estricto criterio metodológico de la gramática, aunque gane el sentido humanístico y unitario de las diversas perspectivas que la lengua ofrece.

El portugués plantea problemas de límites y de fronteras. Ello explica la necesidad de abordar el estudio del portugués en la Península Ibérica, el portugués del Brasil y el portugués en el resto del mundo. Sendos capítulos, bien nutridos documental y bibliográficamente, están dedicados a estos tres aspectos. En este amplio territorio debe justamente destacarse la importancia dada al portugués del Brasil. Es éste un problema vivo también para los españoles. Ser naciones creadoras de imperios, forjadoras de espacios lingüísticos, significa asumirse una secu-

lar responsabilidad. Hay que aceptar una base, una norma lingüística que corresponda a las características reales de un lugar determinado. Y hay que reconocer los derechos de los nuevos impulsos, no puede descartarse la gama de matices, que será tanto más rica cuanto más extensa es la zona de difusión, de dispersión de la lengua. El Brasil es una realidad geográfica y lingüística que se impone, abraza más de las tres cuartas partes del número total de hablantes de portugués y podría albergar a muchos más en su inmenso territorio y en su espléndido futuro. Los portugueses peninsulares no llegan a la décima parte del total; y Portugal, como España, como nuestra Europa, tendrá que anclarse en muchos casos en su presente, nutrido, vivificado sólo por su pasado. Pero la matriz lingüística aspira a que se respeten también sus derechos venerables. Es un problema vasto y complejo, sin fácil solución, porque es un problema de hombres que piensan y hablan en la misma lengua, pero matizando de distinto modo, con sus hablas, sus orgullos y debilidades. Las autoras de esta nueva Gramática—portuguesa una y prematuramente desaparecida, española la otra y bien atenta al devenir de la lengua portuguesa desde su cátedra madrileña—adoptaron como norma básica la de la antigua metrópoli, más concretamente, la de la capital portuguesa. Su iberismo, su eropeísmo, las justifica. Pero esa abrumadora realidad lingüística que es el Brasil no puede quedar, y no queda de hecho en este libro, en un segundo plano.

Las diferencias estudiadas al tratar del portugués del Brasil tienen en cuenta los diversos estratos culturales o sociales. Se estudian, según esta perspectiva, en los tres planos de la lengua literaria, familiar y popular, los brasileñismos bien definidos, que proceden en general de influencias extrañas a la cultura europea o son formas que en Portugal han quedado arrinconadas con el tiempo. No falta, no podía faltar tampoco una «Pequeña historia del portugués del Brasil», de la que son piezas fundamentales el sustrato indio, sobre todo tupí, y la influencia de las lenguas importadas de Africa por los esclavos que sustituyeron a los indígenas en el duro trabajo de la tierra.

Como breves observaciones a detalles aislados, me permito sugerir que, en una edición futura, y dada la amplitud de la bibliografía citada, podrían tenerse en cuenta los lusitanismos, o mejor, brasileñismos introducidos en los países de habla espa-

ñola, concretamente en el español del Río de Janeiro, punto que toca levemente Max Leopold Wagner en *Linguo e dialetti dell' America Spagnola*, Firenze, Edizioni Le Lingue Estere, 1949. En cuanto a la forma derivada del tupí-guaraní *naná*, mejor sería para el italiano tener en cuenta la forma ya italianizada *anasso* que la usual en portugués y español *ananás*, aunque se registre también a veces en los vocabularios italianos (pág. 137). Por último, cuando se dice en la página 291 que llevan acento las palabras agudas terminadas en *a*, *e*, *o* abiertas, deberían excluirse de los ejemplos los monosílabos para ponerlos aparte, ya que el monosílabo puede ser tónico o átono, pero no «agudo», denominación que presupone la existencia de una o más sílabas átonas precedentes.

En conclusión: a una lengua imperial, expansiva, como la portuguesa, le ha correspondido, en este caso, una gramática también expansiva en su significado, en su alcance. Y en esa expansión reside precisamente su importancia y su límite.

NOTICIARIO BREVE

MÚSICA EN LA CASA DEL BRASIL.—Se han celebrado recientemente en la Casa del Brasil de la Ciudad Universitaria de Madrid dos recitales de piano, gracias a los cuales ha sido posible a los profesionales y aficionados españoles conocer varios aspectos de la música brasileña contemporánea.

El primero de ellos corrió a cargo del pianista español Alberto Giménez Attenelle, nacido en Barcelona en 1937 y discípulo de Frank Marshall y Marcel Ciampi. Después de una larga estancia en el Brasil, este joven intérprete nos brindó el siguiente programa: *Sonatina número 3*, de Camargo Guarnieri; *Vals número 6*, de Fructuoso Vianna, y obras de Lorenzo Fernández, Heitor Villa-Lobos (*6 cirandas* y *A lenda do coboclo*) y el español Isaac Albéniz.

El segundo recital fue el de la también pianista Maria Cecília Pacheco Schnetzler, del Estado de São Paulo y discípula de Terezinha de Jesús Lopes y Maria José Simões de Moraes Barros. También ha estudiado con Fritz Jank y ha sido solista de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio en el Teatro Municipal de São Paulo.

Llegó a España con beca de estudios concedida para participar en el V Curso Internacional de Música de Santiago de Compostela. En la actualidad reside en Madrid como becaria del Instituto de Cultura Hispánica y discípula del pianista Javier Alfonso.

He aquí el programa de su recital: *Preludio en Sol Menor*, de Bach-Siloti; *Andante Spianato* y *Polonesa*, de Chopin; *Tres preludios*, de Gershwin; *Preludio y Toccata*, de Javier Alfonso; *Valsa Suburbana*, de Lorenzo Fernández; *Impressões Seresteiras*, de Villa-Lobos, y *Paulistana número 2*, de Claudio Santoro.

GRABADOS Y DIBUJOS BRASILEÑOS EN EL INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA.—Durante los últimos días del pasado mes de enero y los primeros del siguiente, se ha celebrado en la sala de exposiciones del Instituto de Cultura Hispánica (Ciudad Universitaria) de Madrid una importante muestra de dibujos y grabados brasileños de la actualidad.

La exposición vino al cuidado de la crítico de arte Lisetta Levi, y estaba integrada por obras de cuatro artistas que han obtenido en las bienales de São Paulo «Premios al mejor grabado nacional» (Livio Abramo, Fayga Ostrower, quien también obtuvo el «Gran Premio» de la de Venecia; Artur Luiz Piza y la catalana de origen Isabel Pons) y dos que obtuvieron «Premios al mejor dibujo nacional» en el mismo certamen (Fernando Lemos y Anatol Wladislaw). Además de los mencionados, aportaron sus obras los siguientes artistas: Maria Bonomi, Gisela Eichbaum, Luigi Zanotto, Roberto de Lamónica, Abelardo Zaluar, Hércules Barsotti, Edith Behring, Italo Cencini, Valença Lins Darel, Ana Leticia y Rita Rosenmayer.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, PROPUESTO PARA EL PREMIO NOBEL.—La candidatura del poeta Carlos Drummond de Andrade al Premio Nobel de Literatura ha sido lanzada por el profesor Jhon Nist, de la Universidad de Arizona (U. S. A.), en carta enviada al embajador de Suecia en Washington, señor Sunner Jarring. La noticia y la copia de la carta del profesor Nist, también poeta y autor del célebre poema *Dulce et Decorum*, han sido enviadas al Itamaraty por la Embajada del Brasil en la capital norteamericana. El profesor de la Universidad de Arizona considera a Carlos Drummond de Andrade como «el mayor poeta contemporáneo», y ha publicado sobre él recientemente en la revista *Américas* un interesante trabajo.

EL INTELLECTUAL DEL AÑO.—El señor San Thiago Dantas, ministro de Hacienda del Gobierno del Brasil, ha sido escogido como «El intelectual del año» en un concurso organizado por la Unión Brasileña de Escritores.

LOS LIBROS MÁS VENDIDOS EN 1962.—Los libros brasileños más vendidos en 1962 han sido los siguientes: *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa; *Corpo vivo*, de Adonias Filho; *Os Velhos Marinheiros*, de Jorge Amado; *O Arquipélago*, de Erico Veríssimo; *O Retrato*, de Osvaldo Peralva; *Primo Altamirano e Elas*, de Ponte Preta; *O Encontro Marcado*, de Fernando Sabino; *Licão de Coisas*, de Carlos Drummond de Andrade; *Para viver um grande amor*, de Vinicius de Moraes; *A cabeça do Papa*, de Macedo Miranda; *A Barca dos Homens*, de Autran Dourado; *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues; *A raiz amarga*, de Maria de Lourdes Teixeira; *Terreno baldio*, de José Geraldo Vieira; *Doralinda*, de Otávio Melo Alvarenga; *Poesia e vida de Alvares de Azevedo*, de R. Magalhães Júnior; *Drama e glória dos Bicampeões*, de Armando Nogueira e Araújo Neto; *Antologia poética*, de Carlos Drummond de Andrade; *História da Literatura Ocidental*, de Otto Maria Carpeaux; *Vento do Amanhecer em Nacarubira*, de José Condé; *A Glória de César e o Punhal de Brutus*, de Alvaro Lins; *Matéria de Memória*, de Carlos Heitor Cony; *O Fiel e a Pedra*, de Osman Lins; *São Miguel*, de Guido Wilmar Sassi; *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes; *Mundos Mortos*, de Otávio de Faria; *Passe as Férias em Nassau*, de Julieta de Godoi Ladeira; *Alexandre e outros Heróis*, de Graciliano Ramos; *Diário I*, de Walmir Ayala y *Tratado Geral dos Chatos*, de Guilherme de Figueiredo.

LITERATURA BRASILEÑA EN YUGOSLAVIA.—Dos obras clásicas de la literatura brasileña acaban de ser editadas en Yugoslavia, en traducción del escritor Joseph Tabak: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida y *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Ambos libros contienen estudios biográficos y críticos y se han publicado por iniciativa de la editorial Znanje, de Belgrado.

DOCUMENTALES CINEMATOGRAFICOS EN LA CASA DEL BRASIL.—En el pasado mes de enero fueron proyectados en la Casa del Brasil de Madrid los siguientes documentos: *Noticiário de Atualidades Brasileiras*, *Rio*, *Fantasia a Jato* y *Cirurgia Cardíaca com Circulação Extra-corpórea (Laboratório da Universidade de São Paulo)*.

ACTORES EXTRANJEROS EN EL BRASIL.—El pasado mes de febrero llegaron a Río de Janeiro los actores Rossano Brazzi, del cine italiano, y Rhonda Fleming, quienes participarán en la coproducción americano-brasileña *Pão de Açúcar*.

DIRECTOR CINEMATOGRAFICO FRANCÉS EN RÍO.—El director cinematográfico Philippe de Broca (*El amante de cinco días*, *Cartouche*, etc.) llegó el pasado mes de febrero a Río de Janeiro para preparar el rodaje de su próxima película, *El hombre de Río*. Hablando para la prensa, el señor Philippe de Broca declaró que Jean-Paul Belmondo y Françoise Dorleac serán los principales actores de esta nueva producción en la que participarán numerosos actores brasileños.

FESTIVAL DE CINE POLACO.—La filmoteca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro dio principio el día cuatro de enero pasado a su V Festival dedicado a un país extranjero. Comenzado en 1958, el Museo mostró, a través de su filmoteca, retrospectivas de los cines americano, francés, italiano y soviético. Ahora, mientras prepara la retrospectiva del cine inglés, realizará un festival del cine polaco, con la exhibición de dieciocho películas de largo metraje, dieciocho de dibujos animados, seis de marionetas, dos documentales y siete películas de la famosa producción polaca de cinema experimental, entre las que se destaca *Dos hombres y un americano*, que la crítica mundial considera una obra maestra.

CONCIERTOS POPULARES.—El Teatro Municipal de Río de Janeiro va a ofrecer una serie de conciertos sinfónicos populares en plazas públicas, asociaciones y campos de deporte.

VI CARAVANA MUSICAL.—Se encuentra en fase de organización la VI Caravana Musical de la Ley Humberto Teixeira, que traerá a Europa a Carmélia Alves, Jimmy Lester, Lúcio Alves (*bossa nova*), Catulo de Paulo y Altamirano Carrillo, además de instrumentistas y bailarines. La Ley entra así victoriosamente en su sexto año consecutivo de excursiones al extranjero, donde ha presentado ya a setenta artistas brasileños.

CONCIERTOS BRASILEÑOS EN BÉLGICA.—El maestro y compositor brasileño Eleazar de Carvalho ha dirigido dos grandes conciertos en la capital belga al frente de la orquesta de la televisión del país, que interpretó obras de Beethoven y de varios compositores brasileños.

EXPOSICIÓN BRASILEÑA EN CHECOSLOVAQUIA.—El embajador en Praga, señor Jaime Barros Gomes, y el Ministro de Educación de Checoslovaquia inauguraron en el Palacio Dunay, el pasado mes de enero, la Exposición de Arquitectura Brasileña, que está recorriendo varios países de la Europa Central y Oriental, bajo el patrocinio del Departamento Cultural y de Informaciones del Itamaraty. Esta exposición ha tenido amplio eco en la prensa de Praga y del resto del país.

BIBLIOGRAFIA DEL PRESENTE NUMERO

Por TEREZINHA F. SPÍNOLA

MARIO DE ANDRADE

Biblioteca Nacional

- 1) Andrade, Mário de H-A 7461 Aires, Schapire. - 1944. - 128 págs.
—, Música del Brasil. - Traduc- R. 149.000.
ción de Delia Bernabó. - Buenos

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Andrade, Mário de B869.1
—, Poesias completas. - São Pau-
lo, Liv. Martins (1955). - 495 págs.
ilustradas. - (Obras Completas, 2). -
1924.
- 2) Andrade, Mário de B869.3(81)
And
—, Amar, verbo intransitivo, idi-
lio. - 2.^a ed. - São Paulo, Liv. Mar-
tins (1955) 185 p. ilus. - (Obras Com-
pletas, 3). - 1863.
- 3) Andrade, Mário de B869.3(81)
And
—, Os contos de Belazarte. - 4.^a
edição. - São Paulo, Liv. Martins
1956). - 148 pág. ilus. - (Obras Com-
pletas, 5). - 1864.
- 4) Andrade, Mário de B969,3
—, Contos novos. - São Paulo, liv.
Martins (1956). - (Obras Comple-
tas). 1865.
- 5) Andrade, Mário de 869.04(81)
And
—, Os filhos da Candinha. - São
Paulo, Martins. - (Rev. dos Tribu-
nais). - (1943). - 163 págs. R. 36.283.
- 6) Andrade, Mário de 869.0-1(81)
Vid
—, Geraldo Vidigal. Predestina-
ção. - Prefácio de Mário de Andra-
de. - São Paulo, Martins. - Rev. dos
Tribunais. - (S. A.). - 184 páginas.
R. 35.833.
- 7) Andrade, Mário de 869.0-95(81)
Fre
—, Ensaios de nosso tempo. - Pre-
fácio de Mário de Andrade. - Rio de
Janeiro, Casa do Estudante do Bra-
sil. - (Jornal do Comércio). - 1943.
125 págs. R. 64.311.
- 8) Andrade, Mário de 869.4(81)
And
—, Namoros com a medicina.

I. Terapêutica musical. - II. A medicina dos excretos. - São Paulo, Livraria Martins Editora. - (1956). - 130 págs. - (Obras Completas de Mário de Andrade, vol. IX). R. 55.263. Núm. 2139.

- 9) Andrade, Mário de
Obras Completas de —. - São Paulo, Martins. - (Gráf. da «Revista dos Tribunais»). - 1947. - Contiene: volumen III: Amar, verbo intransitivo, 181 págs. - Vol. IV: Macunaima, 220 págs. - Vol. V: Os contos de

Belazarte, 3.^a edição. 341 págs. Vol. VIII: Pequena História da Música, 245 págs. - R. 7.479. - Vol. XX: O Empalhador de Passarinho, 250 páginas.

- 10) Andrade, Mário de
92 (J. de Monte Carmelo) (81) And
—, Padre Jesuino de Monte Carmelo. - Rio de Janeiro. - Ministério da Educação e Saúde. - 1945. - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. - Publicação n.º 14. R. 13.590 y 63.682.

POESIA GAÚCHA

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- | | |
|--|---|
| 1) Lopes Neto, João Simões B869.1
—, Cancioneiro guasca: antigas danças, poemets, quadras, trovas, dizeres, poesias históricas, desafios. Pôrto Alegre, Ed. Globo (1954). - 260 pág. - (Coleção Província, 1) - 1709. | 2) Vargas Neto, Manuel B869.1
—, Tropilha crioula e gado xucro, versos gauchescos. - Porto Alegre, Ed. Globo (1955). - 146 págs. ilus. - (Coleção Província, 8). - 1785. |
|--|---|

GRABADOS

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- | | |
|--|--|
| 1) Assunção, Vera
—, Gravuras e Pinturas. (s. l.). - Depto. - Imprensa Nacional. - 1952. - R. 28.924. | neiro, Gráf. Tupi (1956) 33 (201) pág. ilus. - R. 1.308. |
| 2) Cotrim, Alvaro 741.5
—, Alvarus e seus bonecos, por Herman Lima. - Rio de Janeiro. - Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação (1954) - I vol. ilus. - (Coleção «Artistas Brasileiros»). - R. 1.304. | 4) Goeldi, Osvaldo 1.306
—, Goeldi, por Anibal M. Machado. - Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação (1955). - (Coleção «Artistas Brasileiros»). R. 760. |
| 3) Oliveira, Diocleciano Martins de 741.9
—, Iniciação Plástica. - Rio de Ja- | 5) Rio de Janeiro. - Biblioteca Nacional. - Estampas gravadas por Guilherme Francisco Lourenço Debrie, catálogo organizado pelo sr. José Zeferino de Menezes Brum. - Rio de Janeiro, 1908. - 113 págs. ilus. |

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Biblioteca Nacional

- 1) Cabral de Melo, João 22.620
H-A
—, Juan Miró. - Ministério da
Educação e Saúde. - Serviço de Do-
cumentação. - (Rio de Janeiro).
1952. - 48 págs. - (Os Cadernos de
Cultura). R. 184.030.
Núm. 1.317.

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Melo Neto, João Cabral de
759.6(81)
Mel
—, João Miró. - (Rio de Janeiro).
Ministério da Educação e Cultura. -
Serviço de Documentação. - (Depto.
Imp. Nacional). - (1952). - 48 págs.
+ 2 láms. - 19,5 cms. - Os Cadernos
de Cultura. - R. 54.931.
- 2) Melo Neto, João Cabral de
869.0-1 (81)
Mel
—, O rio ou relação da viagem
que faz o Capibaribe de sua nascente
à cidade de Recife. - São Paulo. -
Serviço de Comemorações Culturais.
1954. - 64 págs. - 24,5 cms. - Comi-
ssão do IV Centenário. R. 36.816.
- 3) Melo Neto, João Cabral de
(B869.1)
—, Duas águas (Poemas reunidos).
Rio de Janeiro, J. Olympio, 1956. -
270 págs.

GRAMATICA

Biblioteca Nacional

- 1) Vázquez Cuesta, Pilar
658.3(02) 7 20.654
F. de Carvalho Henriques. - La Ge-
rencia y el Personal de la Empresa.
Versión por —. - R. 185.105.
- 2) Vázquez Cuesta, Pilar 18500
H-A
—, Bandeira, Drummond, Schmidt.
Tres poetas del Brasil. - Trad. y
prologo de Leonidas Sobrino Porto.
Pilar Vázquez Cuesta, Vicente So-
brino Porto. - Madrid, 1951.
- 3) Vázquez Cuesta, Pilar
Miguel Torga. - Antología Poética. -
Selección. - Versión y Prólogo
de —. - R. 182.100.
- 4) Vázquez Cuesta, Pilar
614.25(0:869-94) 7 21806
Fernando Namora. - Escenas de la
Vida de un Médico. - Traducción
de —. - R. 190.016.
- 5) Vázquez Cuesta, Pilar, y Maria Al-
bertina M. da Luz 469.5 1 201.612
—, Gramática Portuguesa. - Ma-
drid. - Ricardo Aguilera. - (Rafael
Gómez Menor). - 1949. - 229 págs.
R. 168.422

Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- 1) Vázquez Cuesta, Pilar Núm. 105
—, Nuevos Datos sobre Doña
Marta Nevares. - RFE, 1947, XXXI,
86-107. - Sec. Publ.
- 2) Vázquez Cuesta, Pilar, y Maria Al-
bertina Mendes da Luz
33404 Sec. 8 Núm. 88
— Gramática Portuguesa. - Se-

gunda Edición aumentada. - Madrid. Gredos (Cóndor). - 1961. - 551 págs. (Biblioteca Románica Hispánica).

- 3) Vázquez Cuesta, Pilar
Historia breve de la literatura bra-

sileña de José Osorio de Olivera. Traducción de —. - Madrid, Ed. Cultura Hispánica (Arba), 1958. 142 págs.

30759 Sec. 8 Núm. 1632

Biblioteca del Instituto de Cultura Hispánica

- 1) Vázquez Cuesta, Pilar
Historia breve de la literatura brasileña de José Osório de Oliveira. - (Traducción castellana de —). - Madrid, Cultura Hispánica. - (Graf. Arba). - 1958. - 142 págs. R. 50.130.
- 2) Vázquez Cuesta, Pilar 869.0-1(81)
—, Manuel Bandeira. - Drummond (de Andrade) (Frederico) Schmidt. - Tres poetas del Brasil. - Traducción y prólogo de Leonidas Sobrino Por-

to, Pilar Vázquez Cuesta, Vicente Sobrino Porto. - Madrid. - (Estades). 1950. - 100 págs. R. 21.949.

- 3) Vázquez Cuesta, Pilar 869-1(46)
Tor
Miguel Torga. Antología poética. Selección, versión y prólogo de —. Madrid. - Rialp. - [Art. Gráf. Argés]. 1952. - 91 págs. - Adonais, LXXXIX. R. 38.783.

Biblioteca Nacional

- 1) Osorio de Oliveira, José H-A
30.166
—. Historia breve de la literatura brasileña. - [Traducción de Pilar Vázquez Cuesta]. - Madrid. - Cultura Hispánica. - [Arbor]. - 1958. - 142 págs. - 869.0(81).09.

- 2) Vázquez Cuesta, Pilar, y María Albertina Mendes da Luz
—. Gramática portuguesa. Segunda edición aumentada. - Madrid. Gredos. (Cóndor). - [1961]. - 551 páginas. - Biblioteca Románica Hispánica, III.

INDICE DE ESTE NUMERO

	<i>Págs.</i>
ANGEL CRESPO (Traducciones de): Poemas de Mário de Andrade	5
LUIZ COSTA LIMA: La tradición occidental como problema del escritor brasileño	23
VENANCIO SÁNCHEZ MARÍN: Artistas Gráficos Actuales del Brasil	31
HUGO EMILIO PEDEMONTE: En torno a la poesía «Gaúcha»	38
ANGEL CRESPO: Homenaje a João Cabral de Melo Neto.	43
WILSON ROCHA: Alfredo Volpi, pintor de vanguardia.	47
MÁRIO CHAMIE: Tres poemas de <i>Os Rodizios</i> (<i>Los Rodiznos</i>)	49
ANTONIO OLIVER: Rubén Darío y su «Salutación al Aguila»	53
J. COSTA PINTO NETTO: Regiones culturales del Brasil. (Introducción. I. El Nordeste Agrario del Litoral).	59
JOAQUÍN ARCE: Problemática de la lengua portuguesa.	70
Noticiario breve	74
TEREZINHA F. SPÍNOLA: Bibliografía del presente número	78

(Los trabajos de *Luis Costa Luna*, *Wilson Rocha* y *J. Costa Pinto Netto* han sido traducidos por *Angel Crespo*.)

