

**RE
VIS
TA
DE
CUL
TU
RA
BRA
SI
LE
NA
5**

REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA

TOMO II

JUNIO 1963

NUMERO 5

**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

SITUACION DE LA POESIA CONCRETA

Por ANGEL CRESPO y PILAR GOMEZ BEDATE

LA POESÍA CONCRETA

Si el lector de manuales de literatura pretendiese formarse opinión sobre el movimiento brasileño de poesía concreta consultando lo que se dice de él en *A Literatura no Brasil*, prestigiosa obra colectiva publicada bajo la dirección de Afrânio Coutinho, encontraría en su tercer volumen, editado en 1959, tres años después de la aparición formal del movimiento, dos juicios contradictorios que le impedirían calibrar su importancia y le inducirían a relacionarlo demasiado estrechamente con los vanguardismos de la Europa de entreguerras.

Según el propio Afrânio Coutinho, el concretismo poético estaría inspirado en el pictórico e influido por novelistas y poetas como Joyce, Mallarmé, Pound, Cummings, Apollinaire y Gomringer. Sería un esfuerzo por profundizar en el elemento visual del vocablo y por aislarlo de sus posibles contenidos. Cuando menos, aun dentro de su vaguedad, esta noticia apunta a características ciertas del movimiento concretista, aunque no de pie para formarse una idea clara de su naturaleza.

Más superficial es la apreciación de Pêricles Eugénio da Silva Ramos, que lo considera como una especie de compromiso entre la antigua *technopaígnia* y el abstraccionismo y que termina con el siguiente juicio despectivo: «Difícil es ver en todo esto algo más de lo que Puttenham concedía a los *pattern poems*: «*convenient solaces and recreations of man's wit*» (entretenimientos y recreos convenientes al ingenio humano), con lo que

demuestra habersele escapado por completo el verdadero sentido del concretismo.

Con unos años más de perspectiva, pretendemos ahora hacer un estudio objetivo de este movimiento poético, considerando no sólo sus fuentes y principios, sino también el panorama cultural brasileño en el que surgió y sus relaciones con las inquietudes estéticas del resto del mundo. Si esta es labor que exige un amplio desarrollo, procuraremos comprimir lo más sintéticamente posible cuantas noticias no se refieran directamente a la poesía concreta, sin perjuicio de señalar las fuentes bibliográficas en las que pueda obtenerse una más amplia información.

No es posible considerar el movimiento concretista como un mero entretenimiento ni como una rareza literaria puesto que —y en esto estamos de acuerdo con sus teorías— el mismo surge profundamente sus raíces en la realidad de nuestro tiempo. Que la explotación de sus posibilidades venga siendo más o menos afortunada es cosa que compete a la crítica que vamos a intentar, pero sean cuales quieran sus resultados, queremos poner de relieve, desde ahora mismo, la seriedad de sus propósitos.

Tanto las creaciones poéticas concretas como sus teorías han venido apareciendo principalmente en la prensa de São Paulo, cuna de la Semana de Arte Moderna de 1922, que fue el primer intento orgánico de creación de una cultura estrictamente brasileña y con el que, en cuanto a la intención, coincide el concretismo, según veremos más adelante. Es a partir del número 3 de la revista *noigandres*, publicado en diciembre de 1956, cuando las composiciones poéticas concretistas son dadas a conocer orgánicamente. Esta publicación, dirigida por Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Ronaldo Azeredo, imprime su cuarto número en marzo de 1958 y da a conocer el quinto, una voluminosa antología, en 1962.

Pero el concretismo, que no quiere ser un arte para iniciados, busca en seguida un vehículo de más amplia difusión. Lo encuentra en las páginas del *Correio Paulistano*, y en el *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*. En el primero de dichos periódicos, publican los concretistas una página a la que titulan *Invenção*, subrayando así el sentido heurístico de sus investigaciones. Esta página da su nombre, al dejar de publicarse, a una revista que inicia su vida en el primer trimestre de

1962. Es curioso observar que en el equipo redactor de la página *Invenção*, además de los directores de noigandres, con la excepción de Ronaldo Azeredo, figuran dos nuevos concretistas, José Lino Grünwald y Pedro Xisto, un poeta modernista, Casiano Ricardo, y el hasta entonces independiente Edgar Braga. Estos nombres son prueba del interés despertado por el concretismo, que supo conseguir nuevos adeptos y transmitir sus preocupaciones a escritores ya formados en otras doctrinas estéticas. Cuando la página *Invenção* se convierte en revista, su equipo de redacción, dirigido por Pignatari, incorpora dos nombres nuevos, Mário da Silva Brito y Ronaldo Azeredo, procedente del equipo *noigandres*.

El entroncamiento del concretismo con la necesidad estética del momento está patente en el hecho de que un movimiento simultáneo se estaba produciendo en Europa. En noviembre de 1955, Décio Pignatari entró en contacto a través de la *Hochschule für Gestaltung* (Escuela Superior de la Forma) con el poeta suizo-peruano Eugen Gomringer, quien escribía un tipo de poemas espaciales, llamados por el autor «constelaciones», que se encontraban en la órbita del concretismo visual. Gomringer, era entonces secretario del escultor concretista Max Bill, director de la mencionada institución, y se hallaba visiblemente influenciado por sus teorías abstraccionistas. Gomringer se había servido de distintos idiomas para realizar sus composiciones, eligiendo así en un campo más amplio las palabras en las que la adecuación entre el significado y el significante fuese más perfecta. Como ejemplo, transcribimos dos composiciones, la primera en alemán y la segunda en castellano:

sonne	man
mond	frau
sonne	frau
mond	mann
sonne	mond
mann	frau
kind.	

Vemos que se trata de la triple combinación de cuatro palabras (*Sonne* = sol, *Mann* = hombre, *Mond* = luna y *Frau* =

mujer). Tengamos en cuenta que en alemán *Sonne* tiene género femenino y *Mond* género masculino y que, así, los astros y los seres humanos se relacionan formando, en el primer grupo parejas de géneros diferentes, tanto si se contemplan en sentido horizontal como vertical. En el segundo grupo, la relación genérica masculino-femenina se obtiene contemplándolo en forma de aspa. En el tercero, como en los anteriores, son posibles varias lecturas, que en esencia quedarían reducidas a tres: horizontal, vertical y cruzada, lo que establece un intercambio de cualidades que desembocan en la palabra *kind* (niño), realidad concreta y ajena a cualquier combinación, que parece mostrarse como efecto de la interacción de los astros y la pareja humana. (Naturalmente, y ya veremos que éste es uno de los alicientes de la poesía concreta, cabría enfocar el poema desde ángulos distintos. Por ello, nuestra interpretación no quiere ser una explicación sino un simple ejemplo de lectura de poesía concreta. Por lo mismo, y para no privar al lector de la posibilidad de un ejercicio interpretativo personal, en adelante evitaremos, en cuanto nos sea posible, reincidir en este sentido.)

He aquí el poema en castellano:

sol	
sol	sol
ala	
ala	ala
ojo	
ojo	ojo
luz	
luz	luz
mar	
mar	mar
hoy	
hoy	hoy
sur	
sur	sur
ola	
ola	ola
sal	
sal	sal

Si Gomringer es un ejemplo de la afinidad de los concretistas brasileños con los poetas europeos, también lo es de una geometrización y rigidez formal que sólo tuvo la poesía concretista en su verdadero comienzo y esto no en todas las ocasiones, dada la tendencia de aquéllos a una inventiva más exuberante.

El grupo concretista, consciente de la dificultad de lectura que debía presentar en sus comienzos una poesía que rompía radicalmente con el sistema poético tradicional, publicó, en la revista *noigandres*, número 4, un *plano-piloto* en el que, con gran claridad, expresaba su intención y antecedentes. Según el mismo, la poesía concreta es el producto de una evolución de las formas que considera cerrado el ciclo histórico del verso como unidad rítmico-formal y adopta el espacio gráfico como elemento estructural. La poesía concreta busca el mínimo múltiplo común del lenguaje y tiende a la substantivación y verbificación, procura la identificación del fondo y de la forma y del espacio y el tiempo; renuncia a discutir lo absoluto y permanece en el campo de lo relativamente perenne. La poesía concreta proclama un realismo total, es decir, la creación de problemas exactos que se resuelvan en los términos del lenguaje sensible, y se pronuncia contra una poesía de expresión subjetiva y «edonística». Estas son las posiciones iniciales del concretismo. Según veremos más adelante, el tiempo ha ido enriqueciéndolas por un lado y haciéndoles perder rigidez por otro, lo que no es sino una demostración de vitalidad, consecuencia de la seriedad de propósitos de sus cultivadores.

Como precursores de la tendencia, citan a Mallarmé (*Un coup de Dés*, 1897), a Ezra Pound, a Joyce y su método ideográfico, y a Apollinaire. Como antecedentes de enfoque, si no de realización, señalan los movimientos futurista y dadaísta, y como antecesores dentro de la misma literatura brasileña a Oswald de Andrade y a João Cabral de Melo Neto. Estas posiciones teóricas se verán expresa o tácitamente modificadas por el desarrollo dialéctico de la tendencia. Los concretistas no harán hincapié, actitud ésta que evitará muchas confusiones, en los movimientos vanguardistas europeos (futurismo, dadaísmo), pero, en cambio, encontrarán posturas similares y, hasta cierto punto, justificadoras de la suya, más que antecedentes, en poetas brasileños como Souzaândrade, o europeos como Francis Ponge y Maiakovski. También estudiarán el ideograma chino y el cripto-

grama griego, y se referirán a sus afinidades con el método de composición musical de Webern. El nombre del músico alemán había aparecido ya en el número 2 de noigandres, publicado en febrero de 1955, al frente de la obra de Augusto de Campos, *poetamenos*. Por ello, resulta extraño que la referencia a este músico y a su *Klangfarbenmelodie*, se haga notar por su ausencia en el plano-piloto, sobre todo si tenemos en cuenta las múltiples y estrechas relaciones que pueden establecerse entre aquélla y la poesía concreta. Por último, invocan el precedente del fotomontaje, a propósito del cual se refieren a la obra del director cinematográfico Eisenstein.

Pero antes de entrar en el estudio de la temática propuesta por los poetas concretistas, conviene echar una rápida mirada sobre la evolución de la poesía brasileña, lo que es imprescindible para, relacionando la nueva poesía con este desarrollo histórico, situarla en el plano de la crítica.

EVOLUCIÓN FORMAL DE LA POESÍA BRASILEÑA

Cuando nos referimos al problema de la forma, lo hacemos teniendo en cuenta no sólo los datos que podríamos calificar de retóricos o, si se quiere, de estructurales, sino también los semánticos. Estos últimos, si tienen gran importancia en la poesía de cualquier país por estar íntimamente relacionados con el desarrollo de su lenguaje, adquieren una dimensión casi insospechada en el Brasil, cuya comunidad ha enriquecido y continúa enriqueciendo su base idiomática portuguesa con aportaciones de las lenguas amerindias y africanas propias de los primitivos pobladores y de los descendientes de los esclavos negros. A este enriquecimiento se suman las infiltraciones de otras lenguas, indioeuropeas, entre las que ocupa lugar preeminente el castellano criollo de las repúblicas vecinas.

A este factor, el semántico, habrá que añadir el de la importación de soluciones formales europeas que caracterizó a la poesía del Brasil durante un largo período y que es un aspecto de lo que algunos autores han llamado enajenación cultural del escritor brasileño. Ya hemos citado en otra ocasión una frase escrita por Orris Soares en el prólogo del libro *Eu*, de Augusto dos Anjos: «Entre nosotros, el hombre de pensamien-

to tiene que ser triste porque se educa con libros extranjeros, con ideas extranjeras, con elementos extranjeros, y vive en un medio que todavía está lejos de poder asimilar los frutos de las poderosas civilizaciones.» Pues bien, partiendo de estas sumarias indicaciones, veamos cuáles han sido las circunstancias históricas que han conducido al Brasil a la proposición de una poesía—la concreta—con pretensiones de validez universal.

Las letras nacionales nacen en el Brasil con el romanticismo. Cuanto se había escrito en aquellas tierras antes del año 1822, es decir, con anterioridad a la independencia del país, fue en realidad literatura portuguesa de ultramar, y si bien es cierto que en algunas obras poéticas de la fase colonial empiezan a dibujarse caracterizados rasgos autóctonos, no lo es menos que los mismos afectan escasamente a la forma y, en todo caso, lo hacen en el plano semántico antes que en el estrictamente formal. Hasta la independencia, no se dan en el Brasil las condiciones necesarias para la creación de una forma poética propia.

Pero son varias las causas que frenan tan apetecido desarrollo. En primer lugar, el peso de la tradición portuguesa, de acusado carácter lírico. En segundo lugar, e íntimamente relacionado con ella, el apogeo del romanticismo, que exacerba esta característica hereditaria de los poetas brasileños. De otra parte, un exaltado nacionalismo, de indudable carácter romántico, que propone expedientes radicales y generalmente mal estudiados. (Piénsese en la pretensión de convertir el idioma tupí de los indios aborígenes en lengua nacional, expuesta con toda seriedad por algunos políticos y escritores.)

En la poesía romántica, la palabra aparece subordinada a los afectos del poeta. En general, es manejada sin discriminación. Podríamos decir, metafóricamente, que el poeta no la toma a peso, que la manipula sin preocuparse de su estructura íntima, del haz de posibilidades semánticas, plásticas e incluso mágicas que encierra. La palabra es un concepto catalogado en el diccionario o una moneda en circulación dentro de un torrente de monedas distintas. Carece de un valor objetivo que añadir a sus posibilidades de auxiliar de la expresión. De ahí que, teniendo en cuenta el valor formal del verso, pero no el de las palabras que le dan cuerpo (y que sólo contarían como medida silábica o musical), se llegue pronto a la disolución

formal de la propia poesía. La abundancia de ritmos, metros y estrofas es, antes que un enriquecimiento, una desordenada proliferación. Las lianas ahogan a los árboles.

Cuanto hasta aquí venimos diciendo es perfectamente aplicable a la fase romántica brasileña, si bien conviene advertir desde ahora la excepción que supuso el poeta Souzaândrade a cuya obra tendremos que referirnos más adelante.

No es una coincidencia casual que el naturalismo se desarrolle en la misma época que la poesía parnasiana. Naturalismo y parnasianismo son, en realidad, dos aspectos de la reacción antirromántica y ambos se atienen antes a la naturaleza de las cosas descritas que a la intimidad, a la estructura histórica, de las palabras de que se sirve la descripción. Si la prosa busca la objetividad—y la objetivación—, en el tema a través de su identificación con las primeras capas de la realidad, la poesía, cuyo carácter lírico hace pasar al tema, cuando no lo niega, a un segundo plano en el orden de los valores absolutos. busca su objetividad en la perfección formal, es decir, y hablando con propiedad, en la objetivación del poema. De ahí que la palabra heredada del romanticismo continúe siendo un elemento formal de segundo orden y que se extreme su subordinación a la unidad rítmica que es el verso, dada la mayor exigencia técnica del mismo. El verso—no la palabra—llega a ser calificado de escultórico. Los elementos que le dan forma—las palabras—quedan reducidos a material plegado a las exigencias formales. Por ello, el parnasianismo brasileño puede ser considerado—en el terreno de nuestro estudio—como el principal responsable del estancamiento de la lengua.

El simbolismo, que en cierto modo es una reacción dentro de la línea romántica, presenta en el aspecto formal la ventaja de estar escrito *con palabras*. Pretendemos decir que viene a significar un nuevo descubrimiento de los valores plásticos y semánticos de las voces, a la vez que de los musicales, puestos de relieve por los críticos, con olvido muchas veces de los anteriores. En la poesía simbolista, la palabra poética se mueve con insospechada libertad entre los refinamientos formales y musicales del verso, dice pero también evoca, sugiere, define pero crea un claroscuro, una *nuance*, que presagia la preocupación lingüística de las corrientes del futuro. La palabra deja de ser un simple material pasivo, empieza a imponer su propia

ley, gana en abstracción, y por lo tanto en matices, y no por ello deja de ser elemento plástico de la obra poética. De ahí que el verbo diga y sugiera, pero de ahí también el peligro de que la poesía vaya derivando lentamente hacia zonas surreales que acabarán por enajenarla del mundo.

En el Brasil, a semejanza de lo ocurrido en otros países, llega a producirse una síntesis parnasiano-simbolista en la que el predominio de los aspectos negativos de ambas tendencias produce un estado de estancamiento contra el que reaccionará el modernismo, echando los cimientos de una nueva literatura brasileña con pretensiones de originalidad y autonomía.

LA SEMANA DE ARTE MODERNA

Coincidiendo con el primer centenario de la independencia del Brasil, se celebró en São Paulo, en el año 1922, la Semana de Arte Moderna, serie de actos artísticos y literarios cuya influencia en la cultura brasileña no ha cesado todavía. El afán renovador, nacido del inconformismo de las nuevas generaciones, que se hizo patente en aquella ocasión, venía gestándose públicamente desde cuatro o cinco años, y la Semana de Arte Moderna supuso un premeditado acto de desafío a la enajenación cultural del Brasil. Claro está que los modernistas no estaban en condiciones de dar el salto brusco que habría supuesto prescindir de cualquier apoyo exterior en el que basarse para dar a las letras brasileñas el amplio giro que pretendían imprimirles. Así, aunque al principio rechazaron el nombre de futuristas, con el que se les señalaba despectivamente, acabaron por aceptarlo como insignia de rebeldía. Y, naturalmente, se identificaron, en mayor o menor grado, con determinadas actitudes vanguardistas europeas. Pero lo importante es que la Semana de Arte Moderna no sólo abrió un nuevo camino a la cultura brasileña, y por lo tanto a la poesía, sino que imprimió un nuevo ritmo, una nueva y airosa andadura a su ulterior desarrollo.

El movimiento modernista, siguiendo para efectos de claridad expositiva la división que de él hace Afrânio Coutinho, se viene dividiendo en tres fases a las que Tristão de Athaide dio nombre de: Modernismo (desde 1922 a 1930), Postmodernismo

(desde 1930 a 1945) y Neomodernismo (desde 1945 hasta nuestros días). La primera sirve de puente de unión con la poesía precedente, la segunda está integrada por un grupo de poetas ya seguros de sus opiniones, y la tercera corresponde al apuramiento formal, que en ciertos casos llegó a ser un virtuosismo. A continuación, se abre una nueva fase, todavía muy reciente, en la que juega un primer papel la poesía concreta.

Entre los precursores del modernismo, es decir, entre los poetas que primero iniciaron la rebeldía contra los principios parnasiano-simbolistas y terminaron por escribir poesía modernista, podemos citar a Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho y Filipe de Oliveira. Sería injusto citarlos aparte de los modernistas de la primera fase, entre los que figuran Oswald de Andrade, cuyo ejemplo es invocado por los concretistas, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Augusto Meyer y Mário de Andrade, considerado por buena parte de la crítica como la principal figura del movimiento.

En la fase postmodernista se dan a conocer Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes, Henriqueta Lisboa, Joaquim Cardozo y otros. Y en la tercera, además de João Cabral de Melo Neto, otro de los poetas que mayores puntos de contacto guardan con el concretismo, Lêdo Ivo, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos, Mauro Mota, Darci Damasceno, Domingos Carvalho da Silva, Wilson Rocha y tantos más que hacen imposible ofrecer una relación ni siquiera aproximada de sus nombres.

Pero lo que más nos interesa por ahora es destacar, junto al hecho de haber sido São Paulo el centro inicial de agitación, las características temáticas y formales de la poesía modernista.

São Paulo, en efecto, es la capital de la región más industrializada del Brasil; en ella se ha iniciado el primer movimiento obrero y ha sido escenario de los primeros brotes de una lucha de clases organizada. Sus condiciones son las más propicias para que los jóvenes intelectuales, dominados de una parte por el optimismo que hace nacer en ellos el acelerado desarrollo de la región, y de la ciudad en particular, y de otra por la impaciencia, se rebelen contra la cultura y las fórmulas de vida tradicionales y quieran ponerse a la altura de los tiempos. Por eso la acción modernista es al principio iconoclasta y violenta,

cualidades necesarias para romper el hielo de los arraigados convencionalismos que dominan al país, supervivencias algunos de ellos de los modos de vida de la época colonial.

La acción del modernismo puede contemplarse en tres planos distintos al referirnos a su poesía: la materia poética, el lenguaje y la forma del poema.

La poesía modernista se propone abandonar los viejos temas tradicionales y hacer materia suya la vida contemporánea, más concretamente la vida contemporánea del Brasil. La nueva poesía debe reflejar toda la problemática de un país en desarrollo—que siente que a un siglo de la consecución de su independencia política no ha conseguido aún la económica—, la enorme gama de sugerencias e incitaciones brindada por el arte popular, por los modos de vida propios del país y por las demás circunstancias afines.

Y, naturalmente, el lenguaje. Hay que rechazar el ideario según el cual la buena literatura brasileña es la que se guía por las normas lingüísticas portuguesas y se atiene a las formas importadas de Europa. Es preciso crear una literatura nacional, no sólo por su contenido sino también por su lenguaje. Las palabras *caboclas* (1), los giros y locuciones nacidos en el país, sus normas propias de flexión gramatical, sus particularidades sintácticas, han de ser elevadas a la categoría de norma. Escribir bien el portugués ya no es escribir correctamente el idioma de la antigua metrópoli. La importancia de esta posición, mantenida en general sin exageraciones ni dogmatismos, no necesita ser encarecida.

Por último, el poema se desliga por completo de las frías normas heredadas del postromanticismo. A ejemplo de lo ocurrido en Europa, pero sin seguir estrictamente sus directrices, se propone y realiza la liberación del verso. El versolibrismo, la abolición de la rima, y aun del ritmo en muchas ocasiones, permiten el ensayo de fórmulas apropiadas al nuevo lenguaje y a la nueva temática, pero no dejan de mostrar determinados aspectos negativos.

Para comprender lo que queremos decir es preciso que no olvidemos dos cosas. Primero, que el lirismo predominante de

(1) *Caboclo-a*. También puede decirse *caboco*. Se dice del mestizo de blanco e indio y, por extensión, de su dialecto.

esta poesía empieza a mostrarse proclive a un desflecamiento formal, a un casi informalismo que, si abandona las formas tenidas, y con razón, por carentes de validez, impide la creación de otras capaces de definir formalmente el perfil espiritual de la época. Segundo, el hecho de haber permanecido vivos los rescollos del romanticismo, que contribuyen en no escasa medida a la producción del fenómeno descrito. Por eso, y tras los tanteos formales de los modernistas de la primera hora (Bandeira, Drummond de Andrade, Cecília Meireles, etc.) se llega, con la generación del 45, a la figura clave de João Cabral de Melo Neto, quien por primera vez plantea, a lo largo de una obra todavía en desarrollo, una teoría completa del poema (2). Como tendremos que volver sobre la singular figura de este poeta pernambucano, baste con indicar que a él se debe principalmente la objetivación del poema, la rigurosa exigencia formal y material del mismo y un afinado criterio selectivo de los parámetros poéticos. Baste con señalar que, aun cuando pervive en la obra de muchos poetas modernistas, el verso libre empieza a ceder terreno a formas más exigentes de versificar y que, ya desde los orígenes del modernismo, la toma de conciencia social y política de los poetas brasileños se muestra, con los naturales altibajos, más profunda y consciente de día en día.

En este ambiente, y tras los hechos que hemos resumido cuanto nos ha sido posible, generalizando tal vez demasiado, nace el movimiento poético al que dedicamos este estudio.

EL CONCRETISMO

Decíamos al principio, al referirnos sumariamente al movimiento concretista, que no era una postura estética gratuita sino profundamente enraizada en la realidad de su tiempo y del país que la vio surgir. Creemos que hasta ahora han sido resumidos con suficiente claridad los pasos progresivos de la evolución poética brasileña que han conducido hasta el momento de la eclosión concretista.

Los concretistas sienten la necesidad de prescindir por com-

(2) Véase, en particular, *Psicologia da Composição com a Fábula de Aníson e Antíode*, de este autor, en el libro citado en la bibliografía de este trabajo.

pleto de la estructura sintáctico-discursiva del verso, que consideran ha llegado a caminos sin salida con el hermetismo y la poesía pura, y tratan de crear un nuevo medio de expresión poética prescindiendo de la frase, utilizando palabras desarticuladas (los nexos entre las cuales deben ser hallados por el lector) cuya expresividad debe estar dada por las cualidades onomatópicas de la palabra en sí, por la repetición o espaciamiento de las mismas palabras, por el poder de sugerencia que su grafismo posea, y por su ordenación en la página, la cual viene a ser la unidad poética—como en la poesía tradicional lo es el verso—hasta tal punto que los espacios en blanco forman un solo cuerpo con los caracteres impresos y juegan un papel integrante de la intención poética. Lo que se pretende es introducir un efecto sinestésico, conmover de un solo golpe todos los sentidos del lector, utilizando para ello cuanta potencia expresiva pueda poseer la palabra, tanto en su significado semántico como en su representación escrita, tanto en su vertiente sonora como en su vertiente gráfica. Lógicamente, un poema concreto, portador de semejante potencia expresiva, debe ser breve porque debe actuar sobre el lector como si se tratase de una descarga eléctrica, de un modo inmediato e instantáneo.

No puede negarse el interés enorme de este experimento poético que está en estrecha conexión con las corrientes estéticas del momento. Los poetas concretistas han surgido, según hemos visto, como grupo organizado y consciente y desde el primer momento de su producción han expresado su intención y buscado el origen de su poesía. Como antecedentes de ella, presentan un grupo bien trabado de poetas, novelistas, músicos, pintores y hasta un realizador cinematográfico, Eisenstein, quien, a su vez, derivaba su teoría del montaje de los ideogramas chinos que han sido traducidos por Ernest Fenollosa, y recogidos por Ezra Pound como esquema de sus *Cantos*.

Evidentemente, la necesidad de dar el golpe de gracia a los elementos de expresión tradicionales se mascaba en el ambiente desde hacía mucho tiempo y los descubrimientos formales de Mallarmé, de Apollinaire, y Ezra Pound han sido un acicate para la imaginación de los concretistas. Pero más nos inclinamos a creer que estos experimentos hayan sido brotes independientes y necesarios de un estado de espíritu a que haya que tomarlos como antecedentes orgánicos de la poesía concreta. En primer

lugar, el sentido íntimo del nuevo experimento es muy distinto del que animaba a Mallarmé, el antecedente más remoto que los concretistas señalan, quien participaba en las búsquedas de su época respecto al verso libre y el poema en prosa y quería asimilar el poema a una partitura musical *pero* que señalaba que el género que estaba ensayando dejaba intacto el verso antiguo, «al que—decía—venero y atribuyo el imperio de la pasión y el ensueño». Por su parte, Apollinaire, a pesar de haber dicho que «nuestra inteligencia necesitaba habituarse a pensar sintético-ideográficamente, en vez de analítico-discursivamente», en sus innovaciones de la forma poética perseguía el efecto plástico alterando la disposición normal de los renglones en el papel, dibujando con ellos y utilizándolos como si se tratase de líneas, pero ni siquiera entrevió las posibilidades plásticas de las palabras en sí mismas, y no tocó la ordenación sintáctica sino que se redujo a considerar el aspecto meramente físico del verso.

La revolución concretista no se queda en la superficie: parte del meollo de la cuestión, se refiere a la esencia misma de la poesía. «El artista, de acuerdo con su función de vaticinador, debe representar el espíritu de la sociedad de su tiempo», dice Lino Grünewald. ¿Cuál es este espíritu? El de una sociedad que se industrializa, en la que la máquina comienza a sustituir al hombre, en la que se tiende al automatismo, a la síntesis y la geometrización. Pues bien, el artista de este momento debe buscar «el mayor objetivismo estructural posible, la mayor racionalidad de exposición, lo que conduce a una abolición de la forma orgánica en la que hay más resquicios para el subjetivismo». La poesía concretista está sujeta a una ordenación tan férrea como la de los átomos que integran la molécula en las composiciones químicas; las palabras, su disposición, todos los elementos que van a componer el poema deben ser elegidos por el artista antes de comenzar a escribir, nada debe dejarse a la inspiración ni al azar. La diferencia radical que hay entre un poema concreto y un caligrama de Apollinaire puede verse claramente con sólo tener ante la vista el caligrama titulado *Il Pleut* (Figura 2) y el poema de Augusto de Campos *pluvial* (Figura 4).

En esta poesía geométrica, las palabras, usadas en estado puro, es decir, sin declinación posible los nombres y sin conjugación los verbos, se combinan entre sí para originar la sensación poética del mismo modo que las valencias lo hacen en una

composición química, como en la música de Webern, se combinan los sonidos en estado puro, sin posible desarrollo. Pensamos que es precisamente con la música con lo que el movimiento concretista guarda un paralelo más exacto. La abolición de la frase musical discursiva, que realizó Webern, y su sustitución por sonidos, aislados unos de otros pero con capacidad de producir una emoción estética por mera yuxtaposición, corresponde precisamente a la abolición de la frase sintáctica y la sustitución de los nexos gramaticales por los espacios en blanco encargados de unir o separar las palabras mediante un silencio que debe llenar la intuición del lector por sí misma.

Naturalmente, puesto que nada hay nuevo bajo el sol, la decisión de Webern de prescindir de la armonía, no fue una novedad sin precedentes sino la ruptura con una tradición musical que no había comenzado en Europa hasta la baja Edad Media. Tampoco los experimentos concretistas han sido un descubrimiento insólito sino el abandono de una trayectoria expresiva que parecía había llegado a extremos de rarificación insostenibles.

Pero en todas las épocas ha habido necesidad de comprimir el lenguaje—basta pensar en las inscripciones lapidarias y en los modernos eslogans—máxime cuando se pretenden efectos poéticos y se llega al convencimiento de que la poesía debe utilizar el lenguaje tan solo en la cantidad necesaria para provocar emoción. A este respecto, no podemos por menos de pensar en los *hai-kais* japoneses que causaron tanta impresión de aérea delicadeza y elegancia en la burguesa sociedad de finales de siglo. Si a nadie escandalizaron es probablemente porque la forma de su impresión era la habitual pero, en esencia, están mucho más cerca de la poesía concreta que un caligrama de Apollinaire, quien conservaba la estructura descriptiva del relato poético. La intención del *hai-kai* no es describir emoción sino *sugerirla*; debe proporcionar los elementos donde se apoyen «cadenas de pensamiento y emoción», debe ser tan objetivo y tan breve como sea posible y «omitir las palabras que serían necesarias en una frase formada gramaticalmente pero que no son imprescindibles para que el sentido quede expresado con claridad» (3).

Todas estas características de los viejísimos *hai-kais* las ha-

(3) Véase la obra de Harold G. Henderson citada en la bibliografía.

llamos en los verdaderos ejemplos de la poesía concreta. Y todavía hay que añadir algo más: peculiar de los *hai-kais* es la tendencia a relacionar cosas que impresionen cada sentido humano separadamente y lograr así un efecto simultáneo sobre ellos. Por ejemplo:

Hojas verdes que mirar,
un cuco en la montaña, y el primer
bonito: ¡las tres cosas juntas!

Esta composición está destinada a producir una sensación que, mediante la agrupación de tres cosas que en primavera impresionan tres sentidos (la vista, el oído, y el gusto), debe envolver al lector y sumirlo en un ambiente de primavera.

En fin, en la página *Invenção* del 8 de mayo de 1960, Décio Pignatari reproduce un caligrama griego de «allá por el año 300 a. C.», escrito en forma de rombo, en el que el verso de mayor longitud (que forma la diagonal horizontal de la figura) corresponde «a la mayor aceleración del canto» según explicación de su autor, Simias de Rodas (Figura 1). Este caligrama guarda asombroso parecido formal con el poema de Augusto de Campos *ôvo novelo* (Figura 7) y es reproducido por Décio Pignatari como testimonio de la existencia de precedentes de la forma poética que han elegido, corroborando así nuestra apreciación de la seriedad de este movimiento, que se reconoce expresión de una poesía que ha sido una necesidad desde antiguo.

OTRA FORMA POÉTICA

Antes de iniciar el examen de las obras de poesía concreta publicadas en el Brasil, de los estilos personales de los diferentes poetas concretistas y de la rápida evolución de la tendencia, creemos conveniente ampliar nuestra información sobre determinados aspectos teóricos del concretismo y sus relaciones con los antecedentes literarios, plásticos, musicales y cinematográficos citados.

Seguramente, el aspecto más agresivo, y el que ha despertado más enconadas críticas, es la negación del verso como unidad rítmico-formal de la composición poética. Según las teorías expuestas por los poetas concretistas en su *plano-piloto*, el verso

tradicional habría agotado sus posibilidades expresivas y este agotamiento plantearía la necesidad de buscar una nueva unidad poética capaz de revitalizar la expresión y sacar a la poesía del marasmo a que la llevó dicho verso. Descubren entonces que el espacio gráfico, la página en blanco, puede convertirse en la unidad formal anhelada. De ahí que el primer antecedente invocado en este sentido por los teóricos del concretismo sea el poema *Un coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé.

En el prefacio que precede al poema, su autor intentó una explicación de lo que sabía iba a causar desorientación al lector, a quien enfrentaba por primera vez con una innovación violenta en la presentación escrita de la poesía. Explica cómo los espacios en blanco, que inmediatamente ponen en guardia al lector, son la representación gráfica de los silencios impuestos por la lectura en alta voz del verso. Señala Mallarmé cómo la impresión de un poema, por breve que sea, se ha hecho siempre de modo que ocupe la mitad o la tercera parte de una página y añade: «Yo no violo esta norma, solamente la disperso. El papel en blanco interviene cada vez que una imagen cesa o desaparece temporalmente, aceptando la sucesión de la siguiente.» Las frases del verso mallarmeano tenían la intención de ser las *subdivisiones prismáticas de la idea*, situadas en lugares que se aproximaban más o menos al eje conductor del poema, según estuviesen más o menos ligadas a él espiritualmente. El eje del poema a que nos referimos es una frase de apariencia cabalística: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*; alrededor de ella, y según un procedimiento tipográfico que intenta reflejar las metamorfosis, flujos y reflujos del pensamiento, se ordenan los versos para cuya reproducción se emplean distintos caracteres tipográficos, según se trate de elementos preponderantes o secundarios de la expresión. Las líneas tipográficas se sitúan en el centro, en la parte alta o baja de la página, como si fuesen notas escritas sobre un pentagrama y cuya posición en el mismo supusiese una subida o bajada de la entonación.

Es cierto que Mallarmé, si bien violenta aparentemente la sintaxis consuetudinaria, no la desintegra, como han hecho los concretistas, pero también lo es que la utilización dinámica de los recursos tipográficos y las raíces musicales de su experiencia enlazan con los postulados de la poesía concreta.

El experimento de Mallarmé fue menospreciado por la crí-

tica de su época. Fue el inglés Robert Greer Cohn quien realizó un estudio minucioso e inspirado de *Un coup de Dés* que, apenas publicado, suscitó el interesante trabajo comparativo sobre Joyce y Mallarmé de David Hayman, a partir de cuya aparición se inicia la comprensión del poema mallarmeano bajo un punto de vista moderno.

No es difícil rastrear en la poesía de lengua castellana ejemplos que parecen derivar de la experiencia de Mallarmé o que, por lo menos, rompen la estructura gráfica de la página poética en favor de una mayor expresividad de las ideas o sensaciones sugeridas por los versos. Pensamos al escribir esto en el creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro en cuyo poema *Ecuatorial* (1918), por ejemplo, se emplean tipos de tres cajas diferentes y cuyos versos se distribuyen en la página con muy desiguales sangrías.

Gerardo Diego, nuestro más caracterizado exponente del creacionismo, usa también de recursos semejantes en sus libros *Imagen* (1918-1932), *Limbo* (1919-1921) y *Manual de Espumas* (1922). Es curioso el ejemplo de los versos que transcribimos a continuación, en los que la forma de un instrumento musical y de una posible bestezuela son insinuadas tras romper no sólo el verso sino también el orden habitual de la lectura:

violines
He aquí los
insectos

Serían muchos los ejemplos de este poeta susceptibles de ser examinados, pero baste como muestra éste, perteneciente al poema *Cetrería*, de *Limbo*.

También podríamos aducir otros muchos, entresacados de la poesía moderna de Europa y América. Nos limitamos, sin embargo, a recordar uno de Francis Ponge, puesto que el gran poeta francés tiene evidentes puntos de contacto con el concretismo, no sólo por la calidad de concreción y economía vocabular de su poesía sino porque sus experimentos gráficos parecen anticiparse al poema-cartel cultivado por algunos de los concretistas brasileños. Nos referimos al poema *L'Araignée mise au Mur*, concebido e impreso como un cartel, en el que han sido empleados tipos de letra redonda, itálica, negrita y de caja alta y baja.

Pero el aspecto gráfico del poema moderno ha mostrado desde Apollinaire una nueva vertiente: la del caligrama.

El nombre dado por Apollinaire a sus ensayos poéticos fue tomado del que llevaban las antiguas composiciones griegas, como la de Simias de Rodas, que anteriormente hemos citado, en las que los versos eran dispuestos de una forma gráfica adecuada al ritmo con que debían ser recitados. No es sobre una idea musical sobre la que estos nuevos caligramas fueron concebidos. No debemos olvidar que Apollinaire era un crítico de pintura y tenía un sentido plástico de la poesía. Construye sus caligramas utilizando la página y las líneas del verso como si se tratase de hacer un dibujo, buscando un efecto visual que en nada afecta a la esencia íntima de la poesía y que es más bien un apoyo de la idea literaria. Si prescindimos de las posiciones dislocadas de sus versos, no hay nada en ellos que los aparte de la poesía tradicional. La fluidez de los dibujos conseguidos con las frases líricas nos demuestra que los hacía bajo el influjo de una inspiración momentánea y esto, unido al subjetivismo de la expresión, nos obliga a relacionarlo más bien con los poetas del siglo XIX que con los vanguardistas.

No podemos dejar de recordar a esta altura de nuestro trabajo al poeta ruso Vladimiro Maiakovski, uno de los antecedentes invocados por los propios concretistas. El gran poeta socialista compuso una serie de poemas en los que jugó magistralmente con la distribución del texto sobre la página y con los caracteres tipográficos de su composición, llegando a crear verdaderos poemas-carteles, tales como el titulado *Buena disposición para con los caballos* (Figura 3).

Ahora bien, todos estos antecesores del concretismo, excepto Maiakovski, como veremos más adelante, limitan su búsqueda de un nuevo instrumento poético al aspecto externo del mismo, en términos lingüísticos, al significante, es decir a la parte física del lenguaje. Para que una innovación sea completa y valdada (y esto sucede en cualquier plano de las artes) debe nacer de la intención y transmitirse a la forma, o recorrer el camino inverso, pero afectar por igual a los dos inseparables vertientes —espiritual y física— de la expresión humana. Pues bien, la intención de ligar lo más estrechamente posible el significado y el significante de la palabra poética, el deseo de sintonizar las experiencias del creador y del contemplador, ha sido un esfuerzo,

lúcido o inconsciente, de todas las generaciones poéticas. Es definitivamente lúcido en la generación que estudiamos, que se plantea del modo más radical este problema. Y lo hace en vista de unos presupuestos ideológicos que creemos deber examinar antes de referirnos a sus consecuencias formales.

PRINCIPIOS Y ANTECEDENTES

La idea básica de los concretistas es crear un arte de nuestro tiempo, es decir, una poesía que se adapte a las necesidades espirituales y materiales de nuestra época del modo más perfecto posible. De ahí que, considerando como características del tiempo que vivimos la automatización, la técnica, la velocidad y la economía de los recursos empleados para conseguirlas, propongan una poesía breve, racionalista y exigentemente técnica. Una poesía tan adaptada a la vida de la sociedad que se pueda calificar sin violencia de poesía social. Social, desde luego, sin discursivismo, sin arenga, que estimule al lector en virtud de su propia estructura y ofrezca una adecuación al medio por su semejanza o disimilitud de organización, es decir por coincidencia o por contraste. Esto es, resumido, lo que parece desprenderse de las numerosas declaraciones de los principales poetas concretistas. Una posición de primera hora, pues más adelante veremos cómo, permaneciendo inalterable la intención teleológica del poema, hubieron de admitir una serie de referencias directas a determinados aspectos sociales que les salvaron de caer en un tecnicismo exagerado y ampliaron las posibilidades de comunicación poética.

Como la poesía ha de producir, según los concretistas, un impacto lo más directo e inmediato posible, la economía verbal ha de ser una de sus más importantes características. En este aspecto, nos recuerdan a uno de los principales teóricos del modernismo brasileño, Oswald de Andrade, quien ya había intentado una poesía sintética, de la que es un ejemplo este poema:

América do Sul
América do Sal
América do Sol,

en el que lo narrativo ha sido totalmente eliminado, estableciendo así una absoluta división entre la prosa y la poesía, una de

las principales preocupaciones de los concretistas. José Lino Grünnewald recuerda también un poema de García Lorca, perteneciente al libro *Canciones*, cuyas características son muy semejantes a las del recién copiado:

Cipreses
(Agua estancada)

Chopo
(Agua cristalina)

Mimbres
(Agua profunda)

Corazón
(Agua de pupila)

Como vemos, este procedimiento esquemático guarda una estrecha relación con cuanto hemos dicho anteriormente sobre la técnica del *hai-kai* japonés. Y la guarda también, evidentemente, con la del ideograma chino que, sin contar con los nexos gramaticales, se limita a ofrecernos una serie de realidades yuxtapuestas cuyo grado de enlace o relación depende en parte del acierto de su composición y en parte también de la intuición del lector adiestrado por el hábito. Precisamente, una de las objeciones que se pueden hacer a las formas más radicales de la poesía concreta es que su interpretación exigiría un entrenamiento previo que se aviene mal con la rapidez y economía preconizada por sus teóricos.

Al hablar del ideograma chino, parece obligado referirse a la obra poética de Ezra Pound, cuyos *Cantos* han sido considerados por la crítica como un gran organismo poético-ideográfico. Su aparente complicación empieza a ceder terreno cuando se contemplan desde este punto de vista y se comprende que los valores tradicionales de la narración épica (congruencia de tiempo y espacio, etc.) han sido eliminados de la obra de Pound, lo que permite relacionar realidades alejadas en el tiempo y en el espacio y que giran alrededor de un tema principal, en torno al cual se organizan los ideogramas. Por eso se puede decir que los *Cantos* nos brindan la paradoja aparente de una épica no narrativa.

Pero la obra de Pound ofrece otros puntos de contacto con

la poesía concreta. Uno de ellos es el de la concurrencia de materiales lingüísticos procedentes de diferentes fuentes idiomáticas. Es evidente, situados en el plano mental de su autor, que al ser menospreciadas, en busca de una mayor eficacia, las congruencias gramaticales y estilísticas, queda abierta la puerta a la introducción de los materiales ideográficos por la simple razón de su eficacia. De ahí que no exista inconveniente, no sólo en utilizar varios idiomas sino incluso en tomar frases de otros autores, sin que se pueda hablar de plagio, puesto que las mismas no son utilizadas en función de los valores para cuyo servicio fueron creadas, sino como materiales que cumplen una función—la ideográfica—totalmente diferente de la narrativa.

Luego veremos cómo los poetas concretistas brasileños se valen de palabras no pertenecientes al idioma portugués y suman a la expresividad de la organización gráfica de la página la dimanante de las relaciones de la palabra-ideograma, sugerida o apoyada por aquella organización.

Es natural que la poesía concreta haya querido ver uno de sus antecedentes en un poeta, Joaquim de Souza Andrade (1833-1902) o Souzândrade, que en algunos aspectos se anticipó a las innovaciones poundianas. No sólo en el lingüístico, sino también en el tipográfico, guarda este gran poeta brasileño, casi ignorado por la crítica de su tiempo, impresionantes relaciones con la poesía que estamos estudiando.

Muy resumidamente, pues cada uno de los autores a que nos venimos refiriendo merecería un estudio particular, destacaremos las características principales de la poesía de Souzândrade, especialmente de su poema inacabado *O Guesa*. Son éstas el sintetismo de la expresión, que le lleva a la creación de palabras compuestas que son a veces verdaderas metáforas, la alogicidad de la sintaxis en determinados momentos de exaltación lírica, el empleo de varias lenguas, el aprovechamiento de los recursos tipográficos, como después hizo, por ejemplo, el norteamericano Cummings, con la consiguiente proyección visual de la poesía, hasta el extremo de que puede descubrirse en él una técnica semejante a la del montaje de *shots* cinematográficos de la técnica eisensteniana, tan emparentada con la síntesis ideográfica a la que acabamos de referirnos. No en vano Eisenstein buscó en el ideograma una raíz básica para la dialéctica de sus teorías sobre el arte cinematográfico, probando que así como la combinación

de dos jeroglíficos no es la suma de ambos sino un valor de otra dimensión y de grado diferente, la combinación de *shots* neutros en el montaje produce una serie de contextos intelectuales. Hay que tener en cuenta que cuando Eisenstein teorizaba sobre el montaje operaba únicamente con imágenes entre las cuales sólo existía una unión de yuxtaposiciones, sin que para ligarlas entre sí se contase con la ayuda del diálogo o la voz en *off*; estaba, pues, puramente en el campo de las artes visuales, a las que indudablemente pertenece la cinematografía. Si el procedimiento sonoro ha llegado a adulterar su verdadera esencia, contagiándose la ordenación del montaje del procedimiento narrativo-literario, los intentos de purificación que se hacen hoy día tienden a eliminar la narrativa lineal de una historia, presentando de nuevo las fotografías unidas entre sí por el método de yuxtaposición, y haciendo hincapié en la presencia actual y concreta—desligada del pasado y el futuro—de la imagen. Muestra de estos experimentos recientes son los *films* de Alain Resnais *Hierosima, mon amour* y *El año pasado en Marienbad*, este último hecho en colaboración con el novelista Alain Robbe-Grillet. La concepción de estos *films*, la insistencia en la pureza de la imagen aislada de cualquier otro motivo que no sea la imagen misma, desligada de otro tiempo que no sea el presente, están en estrecho contacto con la estructura propuesta para sus poemas por los concretistas.

De la estructura interna del poema, de la relación que guardan entre sí sus diferentes elementos, depende la forma del mismo. La del poema concreto, sabemos que no es una mera forma literaria, es decir, dependiente de factores puramente semánticos, ya que participa de cualidades visuales u ópticas al lado de las auditivas propias de la poesía de tipo tradicional. Este enlace con la plástica nos lleva a considerar la *Gestaltpsychologie*, la psicología de la forma, como auxiliar de la comprensión del mecanismo poemático. Si hablamos de mecanismo, es porque la forma del poema concreto no es estática, de la misma manera que tampoco lo es la imagen cinematográfica, sino que está dotada siempre de un dinamismo que si unas veces se desarrolla a la manera de montaje cinematográfico, por sucesión de páginas-ideogramas, en muchas ocasiones se manifiesta como un juego de tensiones entre las diferentes elementos gráficos y semánticos del poema. En este caso, estaría justificado el nombre

de *constelación* propuesto por Gomringer. Generalizando, podemos decir que este tipo de poemas cae dentro de la concepción de Eisenstein del arte como conflicto. Como ha afirmado un poeta concretista, el poema concreto es la tensión de las palabras-cosa en el espacio-tiempo.

No cabe duda que la lectura de un poema concreto no puede ser abordada con una mentalidad formada por la lectura de la poesía tradicional. Puesto que se trata de una actitud poética radicalmente distinta de las anteriores, debe ser recibida por un lector dispuesto a hacer tabla rasa de toda su experiencia de comunicación poética.

Ya hemos aludido a este hecho como a uno de los fallos comunicativos del concretismo, puesto que si el instrumento de comunicación entre los hombres que es el lenguaje es un sistema basado en un común acuerdo entre ellos, y el instrumento de la poesía no puede por definición ser otro que el lenguaje, el pretender modificarlo hasta el punto de basarlo en presupuestos diferentes a los del sistema lingüístico que determina al lector a quien va dirigido, limita, evidentemente, su eficacia, si bien las innovaciones concretistas, en cuanto al sistema lingüístico se refiere, permanecen dentro de una distancia salvable por el lector que se acerca a estos poemas desde un sistema expresivo que no deja de estar relacionado con el nuevo. Además, los propios concretistas, conscientes de esta dificultad y movidos por su deseo de eficacia social, han tratado en sus últimas producciones de acortar estas distancias, logrando así, sin renunciar a sus presupuestos, una mayor aproximación al lector.

Si la interpretación de un texto literario normal es lo que venimos llamando lectura, la de uno concretista, sin dejar de participar de la misma, puesto que se expresa con letras y palabras, exige una contemplación que tome en cuenta su forma, por lo que la palabra *lectura* no la define con exactitud. Y aquí es donde el problema de la *Gestalt* interviene decisivamente. «La comprensión de la forma, dice David Katz, impide el desenlazamiento de las piezas, en cambio, cuando resaltan claramente algunas piezas, se altera la forma.» Este dinamismo dialéctico introduce un nuevo elemento, de carácter emotivo y eficacia inédita en la poesía, que puede hacer apasionante su desentrañamiento y que permite que las vivencias particulares del lector

enriquezcan, sin pérdida de la esencia del poema, las posibles reacciones desencadenadas por el mismo.

Pero la forma del poema concreto no es una forma puramente geométrica, es decir, no se trata de un simple contorno, de una figura. La forma, en el sentido que ahora damos a esta palabra, supone una estructura que, a fin de cuentas, es la responsable de su aspecto visual pero también lo es de las posibles e intercambiables relaciones de cada uno de sus miembros, visuales y semánticas a un tiempo.

Es lo que ocurre con la *Klangfarbenmelodie*, invocada, según hemos visto, por Augusto de Campos al frente de su colección de poemas *poetamenos*. Merece la pena que hagamos algunas indicaciones respecto al origen de esta técnica musical, puesto que las mismas nos ayudarán a comprender la problemática del poema concreto.

La revolución musical llevada a cabo por Webern tiene como objeto la sustitución de la frase tradicional musical por una nueva unidad de expresión. Ya desde Wagner, se venía haciendo una serie de intentos aislados de sustitución de la armonía tradicional, que había llegado a extremos de rarificación insostenibles. Fue Schoenberg (1874-1951) quien definitivamente decidió prescindir de ella y escribir música atonal, rechazando lo funcional-armónico que había dominado el pensamiento musical. Piensa que el valor de tema puede darlo, tal vez, una yuxtaposición de timbres con valor propio, no subordinados armónicamente. Así nace la *Klangfarbenmelodie* (*Klang* = sonido + *Farben* = color, o sea color del sonido, lo que nosotros llamamos timbre + *Melodie* = melodía). Pero Schoenberg se asusta de las consecuencias a que su música le llevaba inevitablemente y usa su hallazgo para salvar antiguas formas musicales que presuponen la tonalidad.

Webern se plantea los descubrimientos de su maestro en su forma más radical y reestructura el pensamiento musical alrededor de un nuevo eje, que ya no es la armonía. Serializa, hace esquemas de los parámetros del sonido y da el primer paso para la técnica de la serialización integral. Lo mismo que la unidad narrativa literaria, la melodía tradicional era progresiva; la de Webern es una marcha inmóvil y los elementos que van a componerla están presupuestos de antemano, no se desarrollan sino que, permaneciendo como son, se repiten, acumulan o espacian

para producir una sensación de dinamismo. Vemos hasta qué punto los postulados de la música nueva se asemejan a los de la poesía que estudiamos, en la que las palabras aisladas, tomadas como unidad expresiva en sustitución de la antigua frase lírica, no se desarrollan (como tampoco lo hacen los sonidos de la música de Webern) y persiguen la creación de un dinamismo—estático, como antes hemos dicho—por su aproximación o separación en el espacio.

Los descubrimientos de Webern, que tienen que ver con los términos más antiguos de la música (las técnicas isorítmicas, anteriores a la melódica, son aplicadas como esquemas), han sido desarrollados por buen número de músicos jóvenes entre los que se encuentra el compositor español Luis de Pablo, cuyas partituras brindan la posibilidad de varias interpretaciones, según el deseo del director o del instrumentista, sin que pierdan su esencia musical, ya que el propio compositor organiza su pieza de tal manera que sus posibles desarrollos interpretativos jamás puedan conducir a resultados no queridos por él (*Cuarterno para un pianista*, *Polar*, etc.).

La estructura de este mundo musical no deja de guardar parentesco con los resultados literarios de las investigaciones del novelista irlandés James Joyce, y especialmente con su obra *Finnegans Wake*, relato en el que una serie de motivos se mezclan y entrecruzan según una técnica narrativa totalmente distinta de la progresión lineal propia de la novela que podríamos llamar clásica. Y esto ocurre hasta tal extremo que algún crítico ha observado que el *Finnegans Wake* puede empezar a leerse a partir de cualquiera de sus capítulos sin que ello sea obstáculo para su comprensión. Estamos, pues, ante otro caso de dinamismo estático.

Si nos hemos referido a un número relativamente grande de escritores y artistas y a una serie de tendencias importantes, lo hemos hecho no sólo para crear un clima propicio a la comprensión de la poesía concreta, sino también para mostrar, según hemos anticipado, que el arte y la literatura actuales vienen sintiendo la necesidad de encontrar nuevas formas capaces de expresar e interpretar un mundo cambiante, cuya forma han hecho variar las nuevas doctrinas científicas y sociales. De esta preocupación se hace eco João Cabral de Melo Neto en la tesis presentada al Congreso de Poesía de São Paulo de 1954, titulada

A Função Moderna da Poesia, lo que provoca, según dicho autor, un enriquecimiento técnico que se manifiesta en la estructura del verso (nuevas formas rítmicas, ritmo sintáctico, nuevas formas de corte y encabalgamiento), en la estructura de la imagen (choque de palabras, aproximación de realidades extrañas, asociación e imaginística del subconsciente), en la estructura de la palabra (explotación de los valores musicales, visuales y, en general, sensoriales de las palabras; fusión o desintegración de palabras; restauración o invención de palabras, de onomatopeyas), en la notación de la frase (realce material de palabras, inversiones violentas, subversión del sistema de puntuación) y en la disposición tipográfica (caligramas, uso de los espacios blancos, variaciones de cuerpos y familias de caracteres, disposición sistemática de los apoyos fonéticos o semánticos). No escapa a Cabral de Melo (uno de los antecedentes invocados por los concretistas en consideración a su objetivismo y flexible rigor formal), el hecho de que esta atención hacia el instrumento poético no es el único motivo de la actual creación poética, en lo que coincide con Maiakovski, quien, al hablar de estas preocupaciones, que para él son las sociales, afirma que no puede haber poesía revolucionaria sin forma revolucionaria.

LOS POETAS CONCRETISTAS

Habiendo puesto en claro las razones por las que el movimiento concretista no nos parece un juego de «entretenimiento y recreo», ni un alarde esnobista, no queda sino estudiar a sus poetas más representativos.

Aun cuando en la actualidad no forma parte del equipo concretista, no podemos olvidar a Ferreira Gullar (1930) que perteneció al grupo de Río de Janeiro y que, juntamente con otros concretistas de primera hora (4), se separó del núcleo más importante, es decir, del paulista.

En 1954 aparecieron sus libros *A Luta Corporal* y *poemas*, en el primero de los cuales puede seguirse su evolución hacia el concretismo, mientras el segundo es un hermoso ejemplo de poesía concreta. Para componer trece páginas de poesía, utiliza un número limitadísimo de palabras, la mayoría de las cuales

(4) Uno de los principales fue el poeta Reynaldo Jardim.

giran alrededor de un color. No es ésta la única característica pictórica de sus poemas, puesto que la ausencia de verbos (movimiento, acción) sugiere una idea de estatismo, reforzada por el equilibrio de las masas tipográficas, en las que los elementos ideográficos se distribuyen, apoyados muchas veces por la sugerencia del color, de una forma tan geométrica y tan pura como en un cuadro de Mondrian:

mar azul					
mar azul	marco azul				
mar azul	marco azul	barco azul			
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul		
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	ar azul	

Otras veces, el aprovechamiento del espacio gráfico juega un papel casi figurativo, como en el poema siguiente, en el que la idea de altura y esbeltez propia del árbol nos es dada por los espacios vacíos y por el desplazamiento de los caracteres tipográficos hacia la derecha de la página:

árvore

árvore
árvore
árvore

árvore

La unión de los adjetivos de colores elementales a los nombres de los seres naturales más próximos a nuestra sensibilidad, como *árbol*, *mar*, *aire*, *hierba*, *fruta*, *sol*, la pureza de la forma geométrica, hacen de este libro la evocación de un mundo jugoso, ingenuo y primitivo.

Frente al estatismo paradisíaco de Ferreira Gullar, los poe-

Κωτίλας

ιτῇ τέτ' ἄτριον νέον

παύρων δὲ θυμῷ δέξο· δὴ γὰρ ἀγρᾶς

τοῦ μὲν θεῶν ἐριβίας· Ἑρμῆς ἐκίξε κέρυξ

ἔνθα γ' ὃ ἐκ μήτρου κροτάμενος μέγαν πάροιθ' ἔδειξεν

δοῶς δ' ὑπερθεὶς ἔκε λείχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισεν

θοῶς Ἰσ' αἰόλαις νεβροῖς πῶλ' ἀλλάσσειν ὀρειπόδων ἐλάφων τέκεσσιν

πᾶσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ ἔκρων ἰένειν· περὶ λάφων κοτ' ἀρθμίας ἰχθυος τιθήνας

ποι' τις ὠρόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αὐδὰν θῆρ' ἐν πόλινθ' δεξάμενος θαλαβᾶν μυχοιτάτῃ

τ' ὅκα βοῶς ἀκοὰν μεθέπειν· ὅγ' ἔφερ λῆσιεν νιφοβόλων ἐν' ὀρέων ἱσσυται ἔγκοι

ισι· δὴ δαίμων κλυτὰς Ἰσα θοοῖς δονέων περὶ πτελύπλοκα μετρίει μέτρα μολπᾶς

βίμφοι πετρόκοιτον ἐκλιπὼν ἔρουν· εὐνάν, ματρὸς πλαγκτὸν μειόμενος βαλλίας ἐλεῖν τέκος

Σλαχαὶ δ' ὅσων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν ταυτοφύρων ἐς ἀν' ἔντρα Νυμφῶν

ταὶ δ' ἀμβρότιον πότῃ φίλας ματρὸς βέοντ' αἶψα μεθ' ἱμερόεντα μαζὸν

ἰχθυος θένων . . . ταν παναίολεον· Πιερίδων μετόδοντον αὐδὰν

ἀέριθμόν· εἰς ἔκραν δεκάδ' ἰχθύων κόσμον νέμοντα βυθμῶν·

φῦλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλὼν πτεροῖσι ματρὸς

λίγυι μιν κάμ' Ἰφι ματρὸς ὠδὶς

Δωρίας ἀηδόνας

ματίρας.

IL PLEUT

l pleul d'ea v'ix de femme c'omne e f'c' é t' m' m' r' é m' d' a n' s' e s' o u v' e n' i' r
 c' e s' t' v' o u s' a' u s' i' q' u' i l p' l e u (G' m' e r' v' e i l l e u s' e s' r' e n c' o n t' r' e s' d' e m' a v' i e d' e g' o u l l e l e t t' e s
 é c' o u l o t' o m' b' e r' l' e s' l' i e n s' q' u' i t' e r' e t' i e n n' e n t' e n h' a u t' e t' e n b' a s
 é c' o u l e s' i l p' l e u t' a n d' i a p' r' e n n' e n t' à h' e n n' i r l' o u t' u n u n i v' e r s' d' e v' i l l e s' a u r' i c' u l a i r' e s
 e s' n' u a g' e s' c' a b' r' e s' s' e p' r' e n n' e n t' l' e r' e g' r' e t' e l l' e d' é d' a i n p' l' e u r' e a l' u n e s' a n c' i e n n' e n' u s' i' q' u'

Г Р

И Б
А Б
О Б
У Б

Х О РОШЕЕ
ТНОШЕНИЕ
К ЛОШАДЯМ

БЕЛАЯ ВОЛЫТА
ДЕЛА БУДТО
— ГРИБ
ГРАБЬ
ГРОБ
ГРУБ —

К ЛОШАДЯМ
СОНЦЕ

p
pl
plu
pluv
pluvi
pluvia
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial

no

â mago do ô mega
um olho
um ouro
um osso

sob

essa pe(vide de vácuo)nsil
petala p a r p a d e a n d o cilios
palpebra
amêndoa do vazio peciolo: a coisa
da coisa
da coisa

um duro
tão ôco
um osso
tão centro

um corpo
cristalino a corpo
fechado em seu alvor

Z^{ero}
ao
ênit

nitescendo

ex-nihilo

a
água

é

por
ser

uma
pedra
azul

estendida
de
baixo

pelo
fundo

pelo
lado

pela
inércia

pelo
plano

pois

de
sua

espiral

nada
sai

nem
entra

mas
o
que

já
está

e

ô v o
 n o v e l o
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 f e t o f e i t o
 dentro do
 centro

nu
 des do nada
 ate o hum
 a n o m e r o n u
 m e r o d o z e r o
 crua criança incru
 stada no cerne da
 carne viva en
 fim nada

o
 p o n t o
 onde se esconde
 benda ainda antes
 e n t r e v e n t r e s
 quando queimando
 os seios são
 peitos nos
 dedos

n o
 turva noite
 em tórno em treva
 turva sem contórno
 morte negro nó cego
 sono do morcego nu
 ma sombra que o pren
 dia preta letra que
 se torna
 sol

B A I L E S

B A N Q U E T E S

B A C A N A I S

a pátria lamenta o risco mortal

D É B I T O S

D I S C U R S O S

D I V I D E N D O S

a pele do infante bravo

G O L P E S

G O R J E T A S

G O Z A Ç Õ E S

párics lamentam o riso imoral

L U C R O S

L A Z E R E S

L I B A Ç Õ E S

a pele arfante do braço

N Y L O Ñ S

N O I T A D A S

N E G O C I A T A S

pares parlamentam imunidades

Q U E B R A S

Q U E R E L A S

Q U I P R O Q U Ó S

o elefante belo lambe pétalas

S U C O S

S A L A D A S

S A L G A D I N H O S

parlamentarismo caboclo

V E R B A S

V I A G E N S

V I R A Ç Õ E S

C R É D I T O S

C A I X I N H A S

C A D I L A Q U E S

calada na bôca do lobo

F A R R A S

F A V O R E S

F I L I P E T A S

encobre nosso escudo de rosas

J Ó I A S

J A N T A R E S

J O G A T I N A S

calcado em bôcas lóbregas

M I S S E S

M A M A T A S

M A R I P O S A S

arranca eșcamas no muro do ar

P R A I A S

P I L E Q U E S

P A L H A Ç A D A S

caindo no abismo louco

R E N D A S

R I S O T A S

R E B O L A D O S

coadas em puro leite

T Í T U L O S

T A C A D A S

T U B A R Õ E S

elefante branco no escuro

mas de uno de los más ortodoxos concretistas, Décio Pignatari (1927), imponen a las palabras un violento movimiento, unas veces logrado por su dislocación, otras por su distribución en la página de tal modo que la unión de sus vértices parecen asemejarlas a las hojas de una puerta giratoria desplegadas en torno a un eje, y otras, en fin, mediante un procedimiento de montaje en varias páginas siguiendo una técnica semejante a la cinematográfica. Respecto a esto último, es paradigmático el poema *Life*, en el que cada letra, impresa en caracteres gigantes, de modo que se acentúen las relaciones formales de unas con otras, ocupa el centro de una página en blanco. Una vez presentadas todas las letras, se funden en una figura geométrica semejante al signo matemático del infinito, para desdoblarse en la siguiente página en la palabra *LIFE*.

Como ejemplo del dinamismo de los poemas de Décio Pignatari, reproducimos uno en el que la palabra *terra* (tierra) parece haber sido sometida a un movimiento giratorio que procediese de su misma raíz:

ra	terra	ter
rat	erra	ter
rate	rra	ter
rater	ra	ter
raterr	a	ter
raterra		terr
araterra		ter
raraterra		te
rraraterra		t
erraraterra		.
terraraterra		

Perteneciente también al equipo paulista, Haroldo de Campos (1929) es, seguramente, el que deja traslucir más influencias de su anterior formación literaria. Hay en algunos de sus poemas—nos referimos a los impresos sobre fondo negro—una preocupación metafísica o existencial que se desdice en cierto modo de los postulados concretistas (Figura 5). Su obra, como la de su hermano Augusto, muestra gran riqueza de soluciones. Encontramos en ella poemas comparables por su sencillez y plasticidad a los de Ferreira Gullar. Valga como ejemplo éste, en

el que el movimiento de un navio y su contemplación son sugeridos con eficacia expresiva:

vem	navio	
vai	navio	
vir	navio	
ver	navio	
ver	não	ver
vir	não	vir
vir	não	ver
ver	não	vir
	ver	navios

También reproducimos el titulado *Topogramas*, que viene a ser, más que un poema desarrollado, un esquema poemático:

1	2	3
sevilla	córdoba	granada
naranja	color	torre
sol	olor	león
sol	olor	granada
amarillo	córdoba	torreada
naranja	color	torre
amarilla	córdoba	leonada
amarillo	córdoba	león
amarillo	córdoba	granada
sevilla	dolor	granada
amarilla	córdoba	granada

Vemos que, aún en esta composición tan esquemática, hay muchas reminiscencias de la poesía tradicional, concretamente de la española, lo que parece haber querido acentuar el poeta valiéndose para componerla del castellano.

No nos cabe duda que este puente tendido entre su poesía y la anterior, unido a su inquietud experimental, han facilitado su apertura hacia una poesía más comunicativa y apta para la síntesis del concretismo con otros movimientos de vanguardia de tendencia constructivista, como más adelante veremos.

Augusto de Campos (1931) es, con Décio Pignatari, el que ofrece mayores complicaciones formales. Si a veces mantiene la estructura sintáctica de la frase, otras es el que más lejos lleva la desintegración y transformación de las palabras, con lo que su expresionismo impide en ocasiones la interpretación

de los términos que utiliza. También es el primero que emplea las variaciones de color de los caracteres estampando las palabras en varios colores, imprimiendo un movimiento pictórico a la página poética y ofreciendo claves de lectura y de concordancia y discordancia expresiva. La posibilidad de enlazar las sílabas o las palabras partiendo de cualquiera de los colores da al poema una estructura semejante a la de la *Klangfarbenmelodie*.

Este poeta ha derivado también hacia una toma de contacto con los problemas políticos y sociales, más directa y radical, por ahora, que la de su hermano Haroldo, pero siempre dentro de una mayor complicación formal, en la que ha llegado a aprovechar el cuerpo del papel, logrando montajes por transparencia. Los poemas-carteles que ha publicado últimamente, uno de ellos en colores, parecen buscar una eficacia comunicativa que los emparenta con la técnica publicitaria, tenida en cuenta por los concretistas debido a su economía verbal y a su finalidad de producir un impacto lo más directo posible.

En la imposibilidad de reproducir un poema en colores de este autor, transcribimos otro en el que la fusión de palabras con fines ideográficos—lo que le sitúa en la órbita de las creaciones lingüísticas de Joyce—es el núcleo de la composición:

sangue areia
guerra arena
sangue arena
guerra areia

sanguereia
guerrarena
sanguerena
guerrareia

sanguerra

sangreia
guerrena
sangrena
guerreia

gangrena

La poesía de Ronaldo Azeredo (1937) presenta dos vertientes, una más constructiva y otra más discursiva. En la primera encontramos poemas tan sorprendentes como el que copiamos las variaciones de color de los caracteres tipográficos, estam-

a continuación, en el que el desarrollo de la palabra *velocidade* nos ofrece una exactísima interpretación gráfica de la aceleración. Es un caso clarísimo de obra concreta, hecha para contemplada más que para leída:

VVVVVVVVVVV
 VVVVVVVVVVE
 VVVVVVVVVEL
 VVVVVVVVELO
 VVVVVVVELOC
 VVVVVVELOCI
 VVVVELOCID
 VVVELOCIDA
 VVELOCIDAD
 VELOCIDADE

Junto a estos poemas de precisión matemática, Ronaldo Azeredo ha publicado otros cuyas palabras, que forman una frase sintáctica hasta cierto punto, se distribuyen sobre la página en blanco con una estudiada fluidez, paralela a la delicadeza del pensamiento expresado (Figura 6).

También este poeta ha abierto su obra a las inquietudes sociales en poemas como el que, con técnica de montaje, describe un conflicto laboral sin renunciar a la economía de palabras ni al aspecto gráfico de las páginas.

José Lino Grünwald (1931) busca frecuentemente la correspondencia ideográfica de las palabras a través de sus propiedades de aliteración, consiguiendo así, por medio de una síntesis audiovisual, la creación del ambiente poético. En ocasiones, su técnica es semejante a la del caligrama, si bien su rigor constructivo le acerca más que a éste al aspecto plástico del arte constructivista. Véase como ejemplo el siguiente poema en el que, alrededor del núcleo central de la piedra, se organizan geométricamente una serie de palabras afines:

 p e d r a
 p ó p e d r a p ó
 s a l p e d r a s a l
 c h ã o p e d r a c h ã o
 p e d r a p e d r a p e d r a
 g r ã o p e d r a g r ã o
 c a l p e d r a c a l
 s ó p e d r a s ó
 p e d r a

Su poesía es también muy dinámica y la idea del movimiento se consigue gráficamente con gran economía de elementos:

```

v a i      e      v e m
          e              e
v e m      e      v a i

```

En su última etapa, ha escrito también poemas comprometidos socialmente, siguiendo así la tendencia general del equipo *noigandres*.

Nos sería imposible detenernos a examinar la obra de cada uno de los poetas que cultivan en el Brasil las formas concretistas (5), puesto que éstas han tenido una rápida difusión en todo el país, dando lugar al nacimiento de núcleos de creación y crítica que están influyendo decisivamente en la nueva poesía brasileña. No queremos dejar de citar entre los poetas a Pedro Xisto, quien combina el montaje con una exigente plasticidad del ideograma:

```

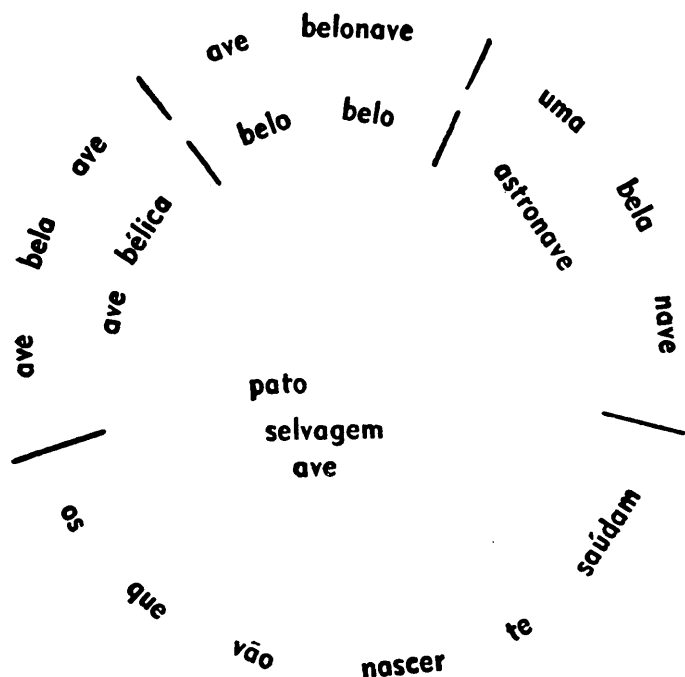
      e s      p a      ç o
e s      p a      ç o      e s
      p a      ç o      e s
p a      ç o      e s      p a
      ç o      e s      p a
ç o      e s      p a      ç o
      e s      p a      ç o

```

Por último, y como prueba de que el ambiente estaba preparado para la recepción de las teorías concretistas, traemos a estas páginas el testimonio que suponen los experimentos concretistas o paraconcretistas de cuatro poetas que se cuentan entre los más grandes de la literatura brasileña actual. Se trata de Cassiano Ricardo y Edgar Braga, más directamente ligados al movimiento, y de Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, procedentes los cuatro de las generaciones modernistas, con las que así establecen un lazo de unión.

(5) Citamos, no obstante, entre los mismos a Wladimir Dias Pino (1927) y Marcelo Moura (1941).

De Cassiano Ricardo, que ha dedicado un largo estudio a las relaciones entre ambos movimientos renovadores, es este poema titulado *Gagarín*:



Edgar Braga ha publicado una abundante obra en la que se advierten rasgos de su estilo anterior y los principios concretistas son manejados con gran ingenuidad, como en el titulado *paz*:

sombra	pomba	pousa
	pomba	
	pomba	
	pomba	
calma	ramo	pousa
(rosa)	pomar	(pomba)
	poema	
	rosalzar	

Manuel Bandeira, cuya gran vitalidad poética, que le ha hecho ensayar todas las formas de su tiempo—procedente del simbolismo, es una gran figura del movimiento modernista—es bien conocida, no podía dejar de cultivar la poesía concreta. De sus ensayos, que no suponen una adhesión al movimiento pero sí un serio interés por él, seleccionamos el siguiente:

alarido	ferro
alvorada	sérro
peito	
flauta	
nêsperas	noite
anêmona	noivado

En su último libro, *Lição de coisas*, dice Carlos Drummond de Andrade que practica en él, más que antes, la violación y desintegración de la palabra, sin adherirse, sin embargo, a ninguna receta poética vigente.

Pero, aun teniendo en cuenta su declarada no adhesión al concretismo, que por otra parte le invoca como predecesor, ni a cualquiera de las nuevas corrientes preocupadas por la forma, es innegable la proximidad de algunos de sus poemas a los escritos por los concretistas. Esto es particularmente claro en el titulado *Isso é aquilo*, del que copiamos una estrofa:

O fácil o fósfil
o míssil o físsil
a arte o infarte
o ocre o canopo
a urna o farniente
a foice o fascículo
a lex o judex
o maio o avô
a ave o mocotó
o só o sambaqui

LA POESÍA CONCRETA Y LA REALIDAD SOCIAL

En su breve ensayo *A poesia concreta e a realidade nacional*, publicado en el número 4 de la revista *Tendência* (1962), afirma Haroldo de Campos que el concretismo es un movimiento de poesía de vanguardia para el Brasil y para el mundo. Se pregunta cómo un país todavía en desarrollo puede tener semejante pretensión e invoca la solución, que Lefèbvre da al problema, de que algunos países económicamente retardados representen el papel de iniciadores de movimientos filosóficos. Ocurre que, mientras los países desarrollados deben elaborar su filosofía sobre la que les ha sido transmitida por sus antepasados, los subdesarrollados, libres de la obligación de apoyarse en sus predecesores, dedican su tiempo a inventar nuevos modos filosóficos. Haroldo de Campos se hace solidario de la opinión de Lefèbvre y la refiere a la creación artística. En la del concretismo, los poetas brasileños han realizado un proceso de asimilación de las corrientes literarias extranjeras uniéndolas a las esencias más puras brasileñas, evitando tanto la alienación de su arte como la creación de un nacionalismo que Oswald de Andrade llamaba «macumba para turistas», y, como resultado, han conseguido un arte que es nacional precisamente por ser internacional. Aquí, Haroldo de Campos cita la observación de Marx y Engels de que «las obras intelectuales de una nación se transforman en propiedad común de todas» e insiste en que el «nacionalismo crítico» logrado por los concretistas «sabe que *nacional* y *universal* son una correlación dialéctica, del mismo modo que lo son *forma* y *contenido*». Según el pensamiento concretista, el poeta concreto, haciendo valer su facultad de opción, propone un retorno a la tierra. Que el poema sea un objeto útil, participante en un sentido sano: vislumbrar las posibilidades de una nueva civilización por medio del germinar de un nuevo realismo, el ideograma crítico de la actual infraestructura económico-social. Esta preocupación, unida a la de la forma, ha facilitado la toma de contacto del concretismo con los poetas del grupo *Tendência*, cuyas exigencias constructivas y avanzada mentalidad social parecen aptas para una síntesis dialéctica, y aun formal, capaz de sentar las bases de una nueva poesía. Cuando menos, la aproximación se ha producido y los concretistas y los poetas de *Tendência* empiezan a

formar un frente vanguardista común, especialmente a partir de la publicación, en 1962, del número 4 de la revista. Pero el fenómeno es demasiado reciente para que podamos sacar conclusiones válidas. Nos limitaremos, pues, a citar los nombres de algunos de los más importantes miembros del equipo de *Tendência*: Affonso Avila, Rui Mourão, Fábio Lucas, Affonso Romano de Sant'Anna... Es significativo que en el número recién citado de la revista se halle reproducido un texto de Mário Chamie, publicado originalmente en el suplemento literario de *O Estado de São Paulo*. Chamie pertenece al grupo *Praxis*, muy influido por la estética de Cabral de Melo, y podría ser otro de los elementos de la síntesis a que acabamos de referirnos. Sea de ello lo que quiera, es evidente que el Brasil presenta hoy un estado de inquietud teórica y creadora que no debe ser ignorado y cuyas consecuencias pueden ser decisivas para la poesía de nuestro tiempo.

Basta repasar los número 5 de *noigandres* y 2 de *Invenção* para hacerse cargo del cambio que, en un sentido crítico-social, está experimentando la poesía de los principales concretistas. Encontraremos en ella composiciones como el poema-cartel de Décio Pignatari titulado *estela cubana*, que no reproducimos por dificultades tipográficas, y varios poemas del libro de Haroldo de Campos *servidão de passagem*, de entre los cuales seleccionamos el siguiente:

o azul é puro?
o azul é pus

o verde é vivo?
o verde é virus

de barriga vazia

o amarelo é belo?
o amarelo é bile

de barriga vazia

o vermelho é fúcsia?
o vermelho é fúria

de barriga vazia

a poesia é pura?
a poesia é para

de barriga vazia

Destaca en este conjunto de poemas uno de Augusto de Campos, montado por transparencia sobre la palabra *greve* (huelga) y otro del mismo autor, titulado *cubagramma*, en el que las distintas cajas alternan con las diferencias de color, sobre un fondo de nueve paralelogramos de áreas iguales.

De Ronaldo Azeredo hay un poema, *portões abrem*, montado sobre seis páginas, en el que se describe un conflicto laboral. Semejante es el tema de la composición de José Lino Grünwald *lucro total*, de quien también es el que reproducimos a continuación:

durassolado	solumano
petrificado	corpumano
amargamado	fardumano
agrusurado	servumano
capitalienado	gadumano
massamorfado	desumano

CONCLUSIÓN

En su manifiesto sobre la poesía concreta, José Lino Grünwald, al hablar de Haroldo de Campos, uno de los líderes más activos del movimiento, dice que éste no afirmó que «el concretismo fuese una forma poética superior a las antecedentes» y estas palabras debemos tenerlas en cuenta cuando nos sintamos invadidos por un vago terror al contemplar el léxico de los poemas concretos, en el que las palabras aisladas, mutiladas, disfrazadas, emergen ante nuestros ojos como los restos de un naufragio en que las formas de expresión más matizadas y perfeccionadas logradas por el lento quehacer de la humanidad se hubiesen ido a pique: no estamos ante una forma de poesía que pretenda ser la única ni que se presente a sí misma como punto final sino que, al contrario, sus creadores la consideran como parte del proceso poético en dinamismo perenne, del que es consecuencia y al que alterará, determinando la poesía futura. En palabras del mismo Haroldo de Campos, «la forma producida vale por sí misma, como realización más o menos perfecta y acabada, y de su mayor

o menor perfección depende su mayor o menor valor artístico. La consideración de la dinámica de un movimiento es otra cosa: consiste en saber proponer a la mente creadora los problemas nuevos suscitados por la continuidad del proceso, descubrir su vector de desarrollo; esta operación no invalida los éxitos que, por ventura, hubiesen sido obtenidos en una etapa anterior al mismo proceso. Pero redimensiona violentamente el futuro del acto creador».

Así enfocado, incluido en el devenir cultural, el movimiento concretista deja de parecernos una rareza literaria—por lo que, lógicamente, fue tenido en sus comienzos—y adquiere legitimidad de auténtica poesía. Porque— pese a la apariencia de ruidoso esnobismo—su aparición no fue gratuita, puesto que vino a ser la culminación de un proceso formal que, partiendo de bases brasileñas, pero teniendo en cuenta experiencias extranjeras, realizó una exhaustiva revisión crítica que está permitiendo a la poesía del Brasil el replanteo de todas sus posiciones. A este respecto, no puede dejar de parecernos beneficioso el abandono de la exuberancia verbal y de un subjetivismo de estirpe romántica que hemos podido observar en las mejores voces de la nueva generación. Pero al hacer el balance del concretismo poético, además de insistir en la naturaleza dinámica y desencadenadora de un proceso de reestructuración de las letras brasileñas, hemos de hacer una obligada referencia a un hecho que trasciende la esfera del propio concretismo. Nos referimos a la madurez de un ambiente cultural que, como hemos visto, en lugar de rechazar de plano las teorías concretistas, ha permitido y estimulado su discusión, ofreciendo así un medio propicio de difusión e influencia.

En fin, la proximidad temporal de los hechos a los que hemos venido refiriéndonos, y la fase de evolución en que se encuentra la poesía brasileña, impiden formular un juicio que pretenda ser definitivo, pero habida cuenta de todas las circunstancias que hemos estudiado y de las consecuencias inmediatas de la poesía concreta, nuestra opinión no puede por menos de ser favorable, sobre todo al reconocer—y esto es indudable—que es uno de los hechos culturales más importantes que jamás se hayan producido en el Brasil.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- APOLLINAIRE, Guillaume: *Calligrammes*. Vingt-neuvième édition, NRF, Gallimard, Paris, 1945.
- ARISTARCO, Guido: *História das Teorias do Cinema*. I volume. Editora Arcádia Limitada, Lisboa, 1961.
- AYALA, Waldir: *La nueva poesía brasileña*, in «Revista de Cultura Brasileña», núm. 3, Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil, Madrid, 1962.
- BENSE, Max: *Textos visuais*, in «Journal do Brasil», Suplemento Dominical, 25-XI-1961.
- BRAGA, Edgar: *Subúrbio Branco*. Poetas do nosso Tempo, Clube de Poesia. São Paulo, 1959.
- BRAGA, Edgar: *Extralunário* (poemas incompertos). Livraria Martins Editora. São Paulo, 1960.
- CABRAL DE MELO NETO, João: *A Função Moderna da Poesia*. Tese apresentada ao Congresso de Poesia de São Paulo, 1954.
- *Duas Aguas* (Poemas Reunidos). Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1956.
- *Terceira Feira* (poesia). Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1961.
- CAMPOS, Augusto de: *Pontos-Periferia-Poesia Concreta*, in «Jornal do Brasil». Suplemento Dominical, 11-XI-1956.
- *Corbière e Pound*, in «Invenção», «Correio Paulistano». São Paulo, 4-XII-1960.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de: *Montagem: Sousândrade*, in «Invenção», «Correio Paulistano», 18-XII-1960 y 1-I-1961.
- *Montagem: Sousândrade*, in «Estudos Universitários», Revista de Cultura da Universidade do Recife, II, Outubro-Dezembro, 1962.
- *Panorama do Finnegans Wake*. Coleção Ensaio. Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura. São Paulo, 1962.
- CAMPOS, Haroldo de: *Poesia e paraíso perdido*, in «Diário de São Paulo», 5-VI-1955.
- *A obra de arte aberta*, in «Diário de São Paulo», 3-VII-1955.
- *quatro constelações de eugen gomringer*, in «Jornal do Brasil». Suplemento Dominical, 31-III-1957.
- *A temperatura informacional do texto*, in «Revista do Livro», núm. 18, Junho 1960, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.
- *O fabulário linguístico de Christian Morgenstern*, in «Invenção», «Correio Paulistano», São Paulo, 4-XII-1960.

- *Maiokóvski em Português: Roteiro de uma Tradução*, in «Revista do Livro», núms. 23-24, Julho-Dezembro, 1961, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.
- *Francis Ponge: A Aranha e sua Teia*, in «Diário da Manhã». Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 7-VII-1962.
- *Maiacovski e o Constructivismo*, in Suplemento Literário de «O Estado de São Paulo», 29-IX-1962.
- *servidão de passagem*, edições noigandres, São Paulo, 1962.
- *A poesia concreta e a realidade nacional*, in «Tendência», núm. 4. Belo Horizonte, 1962.
- COSTA FERREIRA, Orlando da: *A Serpente e a Lira*, in «Estudos Universitários», Revista de Cultura da Universidade do Recife, II. Outubro-Dezembro, 1962.
- COSTA LIMA, Luiz: *O campo visual de uma experiencia antecipadora: Sou-sândrade*, in «Estudos Universitários», Revista de Cultura da Universidade do Recife, II, Outubro-Dezembro, 1962.
- COUTINHO, Afrânio (Direção de): *A Literatura no Brasil*. Obra colectiva, publicada por la Editorial Sul America, S. A., de Rio de Janeiro, a partir de 1955.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos: *Lição de Coisas*. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1962.
- FERREIRA GULLAR: *A luta corporal*. Rio de Janeiro, 1954.
- *poemas*. Coleção espaço, 1, s. d. ni lugar de publicação.
- GOMRINGER, Eugen: *do verso à constelação função e forma de uma nova poesia*, in «Jornal do Brasil». Suplemento Dominical, 17-II-1957.
- *técnica do poema*, in «Jornal do Brasil». Suplemento Dominical, 28-IV-1957.
- *O poema como objeto de consumo*, in «Invenção», «Correio Paulistano». São Paulo, 4-XII-1960.
- HENDERSON, Harold G.: *An Introduction to Haiku*. An Anthology of Poems and Poets from Basho to Shiki. Doubleday Anchor Books. Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York, 1958.
- HOUAISS, Antonio: *Seis poetas e um problema*. Os cadernos de cultura. Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1960.
- INVENÇÃO (Revista), núm. 2. São Paulo. 2.º trimestre 1962.
- KATZ, David: *Psicología de la forma* (Gestalt-psychologie). Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1945.
- LINO GRÜNEWALD, José: *Poesia Concreta*, in «Revista do Livro», núm. 10, Junho 1958, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.
- LUCAS, Fabio: *A poesia de nosso tempo*, in «Tendência», núm. 4. Belo Horizonte, 1962.
- MAIACOVSKI, Vladimiro: *Cómo se hacen los versos*, in «Obras Escogidas», tomo I, Editorial Platina. Buenos Aires, 1957.
- MALLARMÉ, Stéphanie: *Œuvres complètes*. Nrf. Gallimard. París, 1947.

MALDONADO, Tomas: *Comunicação e Semiotica*, in «Invenção», «Correio Paulistano», São Paulo, 9-X-1960.

NOIGANDRES 3. São Paulo, 1956.

NOIGANDRES 4 (poesia concreta). São Paulo, 1958.

NOIGANDRES 5 (antologia do verso à poesia concreta, 1949-1962) massão anho editora. São Paulo, Brasil, 1962.

PIGNATARI, Décio: *Ovo novo no velho*, in «Invenção», «Correio Paulistano», 8-V-1960.

— *Situação actual da poesia no Brasil*, in revista «Invenção», núm. 1. São Paulo, 1.º trimestre 1962.

— *Estela, estrela (s)*, in «Diário da Manhã», Rio de Janeiro. Suplemento Literário, 7-VII-1962.

— *Participação, produção, consumo*, in «Estudos Universitários», Revista de Cultura da Universidade do Recife, II, Outubro-Dezembro 1962.

POESIA CONCRETA. Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil, Lisboa, 1962.

POUND, Ezra: *Cantares*. Tradução conjunta de Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos (con un prólogo de Haroldo de Campos). Coleção «Letras e Artes». Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação. Rio de Janeiro, 1960.

— *Los Cantos Pisanos*. Versión, prólogo y notas de Jesús Pardo. Adonais. CLXXVIII-CLXXIX. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1960.

RICARDO, Cassiano: *22 e a poesia de hoje*, in revista «Invenção», núm. 1. São Paulo, primer trimestre 1962.

ROBBE-GRILLET, Alain: *Last Year at Marienbad* (A Ciné-Novel), John Calder, London, 1962.

SCHNAIDERMAN, Boris: *Notas sobre a «Carta...»* (Se refiere a la «Carta a Tatiana Iacovleva», de Maiacovski), in Suplemento Literário de «O Estado de São Paulo», 29-IX-1962.

SENA, Jorge de: *A Literatura Inglesa*. Editora Cultrix. São Paulo, 1963.

WERNECK SODRÉ, Nelson: *História da Literatura Brasileira* (Seus Fundamentos Económicos). 2.ª edição. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1960.

XISTO, Pedro: *Poesia em situação*, Literarte G. N. I., Imprensa Oficial de Ceará, 1960.

Las indicaciones sobre música contemporánea se las debemos al compositor español Luis de Pablo, a quien públicamente expresamos nuestro agradecimiento.

DON JUAN VALERA EN EL BRASIL

Por JOSE LUIS CANO

Cuando llega Juan Valera al Brasil—noviembre de 1851—es un joven diplomático de veintisiete años, buen mozo, bastante enamorado y algo poeta. En sus destinos anteriores—Nápoles, Lisboa—no había tenido tiempo de aburrirse. En Lisboa le sorbió el seso una tal Antoñita, malagueña, que debía ser, a juzgar por la descripción que hace de ella don Juan, una maravilla de criatura. Toda la Embajada española andaba revuelta tras sus encantos. En Nápoles, Valera tuvo una aventura más seria: sus amores, al parecer platónicos, con Lucía Paladi, marquesa de Bedmar, a la que nuestro novelista llamaba en sus cartas «la Muerta», por la palidez de su rostro. En Lisboa se divertía bastante, a pesar de que su sueldo era una pequeñez: 12.000 reales anuales. Un poco por lograr un ascenso en la carrera, y otro por escapar a cierto riesgo matrimonial en el que de pronto se vio metido, Valera solicitó del Ministerio, al año de hallarse en Lisboa, un traslado a la Embajada de España en Río de Janeiro. Su solicitud fue pronto atendida, no en balde su tío don Antonio Alcalá Galiano era un personaje en la corte. El 11 de agosto de 1851 Valera es ascendido a Secretario de Legación en Río de Janeiro, con 18.000 reales al año. El 16 de noviembre se embarca en un navío inglés que llega a Río a fines de ese mes, «después de un viaje feliz como indigno de memoria». Las primeras impresiones del país, que comunica en largas misivas a su amigo don Serafín Estébanez Calderón, no dejan de ser favorables. Admira la hermosura y portentosa fertilidad de la naturaleza brasileña, la majestad y grandeza de

las Amazonas, y la frondosa y admirable vegetación que hace de los alrededores de Río un verdadero paraíso. «Las palmeras —escribe a Estébanez—, los cocoteros, la canela, el clavo, el sagú, los bambúes colosales y pomposos, y no sé cuántas plantas más, siempre verdes y cargadas de frutas sabrosas y de flores de aroma singular y de vivísimos matices; no sólo adornan los jardines, sino que muchas crecen naturalmente en poético desorden, y con mayores galas, por aquellos sitios donde la mano del hombre no ha llegado». Mas tanta riqueza del paisaje no es suficiente para hacerle feliz. Valera se queja a su amigo de que su vida es fastidiosa, y se lamenta del calor, de las calles mal empedradas, de las distancias enormes, de la comida nauseabunda, y de las habitaciones mal alhajadas y llenas de «arañas, curiánas, lagartijas, mosquitos, salamanquesas, alacranes y otros monstruos horribles y asquerosos». Por otra parte, la vida de relación es escasa, y todo el mundo se acuesta a las diez de la noche. Pero esta es una impresión de las primeras semanas. Pronto veremos cómo Valera sabe divertirse también en Río. Al principio, casi su única relación es la del embajador, su jefe, y la de su familia. El embajador, don José Delavat y Rincón, aunque algo volteriano—dice Valera—, pues leyó en sus mocedades el *Diccionario filosófico*, es un varón justo y temeroso de Dios. La niña del embajador, Dolorcitas, que tiene entonces ocho o nueve años, se pasa el día llorando y dando gritos, y «es fea como el pecado». «¡Qué niña, qué niña!, se lamenta el embajador ante Valera; si sigue así cuando se case, aviado está su marido.» ¡Quién le había de decir a Valera entonces que, andando el tiempo, iba a casarse con aquella niña caprichosa y llorona! Por ahora, sin poder adivinar tal suceso, sólo juega al burro y a la brisca con Dolorcitas.

En cambio, comienza a cultivar algunas francesitas empleadas en las tiendas elegantes de Río, sobre todo a una madame Finet, vendedora de perfumes, «a la que daría yo—escribe Valera—un mes de sueldo por un par de nohécitas de *gaudeamus*». Pero madame Finet se mantiene castísima, y Valera se ve obligado a consolarse con alguna que otra mulata, género más asequible y complaciente. Algo se distrae también con las excursiones. Con un pariente de Estébanez, llamado Bryan, de quien se hace muy amigo, visita la colonia alemana de Petrópolis y sube al pico del Papagayo, el más alto de las montañas que rodean a

Río. Estas montañas, la de l'Organo, la del Pan de Azúcar, la del Corcovado, evocan la imagen de unos titanes fulminados en el momento de escalar las nubes, comparación que suele encontrarse—dice Valera—en los poetas brasileños. En sus cartas a su amigo Estébenez, Valera elogia a algunos de estos poetas, como Magalhães, a la sazón ministro en Nápoles, pero sobre todo Gonzalvez Diez (sic), que ha sabido dar a sus composiciones «la novedad, el primor, las galas del país en que nacieron, y la vida y el fuego de este clima». Trata Valera a algún erudito, como Varnhagen, secretario perpetuo del Instituto Histórico, aunque más que un verdadero sabio le parece un *dilettante*. En cuanto a la Biblioteca Nacional, la juzga como la más rica acaso de toda América, pero «está tan mal arreglada que no es posible ver lo que hay en ella». Atendiendo a los ruegos de Estébenez, curioso de antigüedades brasileñas, compra para él un *Diccionario de la lengua brasileña*, publicado en Lisboa en 1795 sin nombre de autor. No le aconseja, en cambio, los *Viajes* del diplomático francés M. de Castelnau, a la sazón cónsul en Bahía. Valera conoció a Castelnau en el barco que le llevó de Bilbao al Brasil, y le pareció «más mentiroso que discreto y más lleno de presunción que de doctrina». Según Valera, los brasileños hacen poco caso del libro de Castelnau, y en cambio a los Padres Vieira y Jumilla «nos los traen a cuento a cada paso». En realidad—escribe Valera a su amigo Estébenez—«poco o nada bueno se ha escrito en los últimos tiempos de las cosas del Brasil, y para enterarse de algo, a pesar de la Condamine y de los viandantes ingleses, lo mejor es recurrir a nuestros iberos de los siglos XVI y XVII, cuyos libros aquí no se hallan en venta».

La vida de Valera parece deslizarse más bien monótona en Río. Excursiones por los alrededores con el Conde de Meden, ministro de Rusia, charlas con su jefe el embajador, escarceos amorosos, rebusca de viejos libros para enviárselos a su amigo Estébenez... La llegada de un curioso personaje, «el ilustre Buschental», como le llama Valera, anima el cotarro. «Hombre más socarrón—dice de él Valera—, travieso, atrevido y redomado no lo he visto en mi vida. Con las aventuras que ahora está corriendo desde que vino fugitivo y quebrado de España, se podrían llenar tres o cuatro tomos de lectura ejemplar y agradable.» «Llegó aquí sin un cuarto, sin crédito y más deudas que

pelos en la cabeza, pero la tiene tan fecunda en inventar trazas, en buscar recursos y en adoptar medidas, que ahora se encuentra con mucho dinero, señor de quintas, de jardines y semi-palacios, y por remate y corona de tanta fortuna, en potencia propincua de pasar por otro Anfión y de coronar por reina a su bella esposa, Mariquita, bajo el dictado de Cenobia II.» Buschental está al frente de una colosal empresa: la de edificar una nueva ciudad en las playas del Uruguay, junto al Plata.

En sus cartas a Estébanez, habla Valera pocas veces de literatura brasileña. Destaca a algunos poetas: Porto-Alegre, Magalhães, Gonçalves Dias y Cetariano (?), pero los juzga inferiores a los españoles. Su impresión de los poetas brasileños la resume así: «los vates de este hemisferio son muy eróticos y melifluos, delicados y azucarinos con las damas» (1). Como ejemplo de leyenda brasileña «de las más romanescas», cuenta a su amigo la de una hermosa dama, Marilia de Dirceo (sic), que a fines del XVIII vivía en Villa-Rica, capital de la provincia de Minas-Gerães, muy enamorada del poeta Dirceo, que a su vez la amaba apasionadamente y le dedicaba sus versos. Condenado por rebelde contra el Imperio, Dirceo fue desterrado a Angola donde murió loco. Y Marilia, siempre fiel a su amor, acaba de morir—escribe Valera—a los 82 años, «melancólica siempre y recordando a su Dirceo».

En otra carta al poeta Heriberto García de Quevedo, fechada el 10 de abril de 1853, Valera se queja de falta de salud, de irritación de estómago y de dolores de cabeza constantes. «La melancolía me abruma—escribe a su amigo—. No hay aquí, para mí al menos, con quien hablar, ni de quien ser amigo.» Añade que se aburre mortalmente—pero por las cartas a Estébanez sabemos que no se aburría tanto—, y que el país es caro para su modesto sueldo. «Días y noches paso sin ver a nadie, y para consuelo y distracción me entro por los libros, como Santiago por los moros.» También se dedica, siempre que puede, a comprar gangas. Cuando el ministro de Inglaterra muere de una epidemia de fiebre amarilla, y sus libros se venden en

(1) Véanse más datos sobre la opinión que tenía Valera de la poesía brasileña en mi artículo «La poesía brasileña en España», publicado en esta misma revista, núm. 2.

pública subasta, Valera adquiere los 20 tomos del *Viaje de Ponz*, por cinco duros.

En abril del 53 escribe a Estébanez pidiéndole que, con su influencia, le consiga un traslado, si no es posible a Europa, a Méjico, Washington o Lima. El 14 de mayo, el embajador Delavat escribe al Ministerio de Estado pidiendo que se conceda licencia a Valera, «por hallarse enfermo de las entrañas y no probarle bien el clima del Brasil». Pero el permiso no llega tan pronto como quisiera Valera, y aún habrá de permanecer en Río todo el verano del 53. El 4 de agosto escribe a Estébanez una extensa carta (2) contándole algunas intimidades divertidas: «La emperatriz del Brasil es tan virtuosa como fea. Don Pedro II, a pesar de su mucha sabiduría, le es infiel a menudo. Y como el teatro de estas infidelidades suele ser la Biblioteca de Palacio, resulta de aquí que las damas se instruyen y se transforman en Aspasia y en Corinas.» «En cuanto a mi Armida brasileña, pondré en conocimiento de usted que es de las que han ido, y van con más frecuencia, a la Biblioteca; pero como S. M. aunque da ciencia, no da dinero, *porque están los bolsillos muy estrujados*; y como ella gasta desaforadamente, el pobre del marido tiene más deudas que cuernos, y de muy rico que era, ha venido a gran estrechez, y mi Armida se vale de sus amantes para salir de apuros.»

El 1 de septiembre escribe Valera su última carta a Estébanez desde Río, y le confiesa su intención de abandonar su vida diplomática y vagabunda, y retirarse a Madrid, «donde con grande espacio y sosiego, trataré de hacer algo de provecho o de gusto en literatura». Se queja de su melancolía, de su falta de salud, que le tiene «delgado, pálido y aniquiladísimo». Duerme poco, no tiene gusto para nada, ni apetito, pues en la casa donde vive le sirven siempre la misma comida: «carne y más carne de vaca, sin que de ahí salgamos». «De todas esas aves hermosas, pintadas de mil colores, y al paladar tan gratas, que en el Brasil dicen que hay, poquísimas he visto hasta ahora, y comido ninguna: de lo que sugiero que andan muy por las nubes, o en el más entrañado de esos bosques. Lo cierto es que yo no las he visto sino en estampas, o rellenas de paja en el

(2) Figura, aunque mutilada, en la edición de *Obras completas* de Valera, publicada por Aguilar.

Gabinete de Historia Natural.» En cuanto a los peces, tampoco los prueba, si no es cuando le invitan fuera de casa. «El Be-chupirá», que es el rey de los peces brasileños, no le he gustado más de cinco o seis veces desde que estoy aquí.»

A fines de setiembre, Valera embarca en un navío inglés que llega a Lisboa el 10 de octubre. Su experiencia brasileña ha durado dos años. Apenas ha escrito en todo ese tiempo sino versos y cartas. Versos a sus amantes o amadas brasileñas; cartas a sus amigos Estébanez Calderón, García Tassara y Heriberto García de Quevedo. Pero si su fama de escritor no alumbraba aún, el mismo Valera reconoció que sus cartas a Estébanez fueron lo primero que motivó su reputación de estilista del idioma. Había volcado en ellas toda su necesidad de comunicación literaria, y el resultado fue tan bueno, que Estébanez estaba encantado con ellas, y las mostraba a sus amigos como piezas perfectas de literatura castiza, y al mismo tiempo de crónica algo escandalosa de la corte brasileña.

Pero si durante su estancia en el Brasil, Valera fue solo mediocre e ignorado poeta y estupendo escritor de cartas, cuarenta años más tarde, ya escritor famoso y académico, sabrá utilizar las experiencias de su vida en Río para escribir una de sus últimas novelas, *Genio y figura*, que como ya advirtió Carmen Bravo en su excelente biografía de Valera, contiene abundantes recuerdos y describe muchos tipos tomados de la realidad brasileña. Algunas de las descripciones de paisajes brasileños que encontramos en *Genio y figura* se hallan también, como boceto anticipado, en las cartas que dirigió Valera a sus amigos desde Río. Y lo mismo ocurre con no pocas observaciones, como la que se refiere a lo poco poético de los nombres de los alrededores de la capital brasileña: el Corcovado, el Pan de Azúcar, Botafogo, la Tejuca. Las excursiones a la Tejuca, que describe detenidamente en la novela, eran fiel evocación de la realidad. Como la descripción del brutal deporte de la *carnerada*, una especie de fiebre o delirio que se apodera en ocasiones de los negros, y les empuja a lanzarse dando topetazos con la cabeza a quienes se encuentran en el camino. La misma descripción se encuentra en la novela y en una carta de Estébanez, de setiembre del 52, aunque en la carta es designado este juego de los negros con otra palabra: *capoeira*. En cuanto a los tipos y personajes de *Genio y figura*, no pocos de ellos son probable-

mente reflejo fiel de la sociedad brasileña que Valera conoció. La señora de Figueredo, personaje de la novela, parece un eco de la baronesa de Sorocaba, de la que habla en una carta a Estébanez como «la más chusca y divertida del universo mundo». Y su esposo, el Sr. Figueredo, usurero riquísimo, es probable retrato del marido de una de sus amantes, Jeanette, también usurero y rico.

Hay que dar, pues, la razón a Carmen Bravo cuando escribe en su biografía que Valera fija su experiencia por partida doble, en la carta y en la novela. La carta es como un borrador de lo que más tarde pasará al mundo de la ficción novelesca.

REGIONES CULTURALES DEL BRASIL

Por. J. COSTA PINTO NETTO

II. REGIÓN MEDITERRÁNEA PASTORAL

El área del territorio brasileño señalada por Manuel Dié-gues Junior como *región mediterránea pastoril*, limita al Este y al Oeste, respectivamente, con las regiones Amazónica y Nordeste Agrario, al Norte con el Océano Atlántico, al Sur con la región de Minería y al Sudoeste con la del cacao. Dentro de esta área se encuentra el llamado *polígono de las sequías (polígono das sêcas)*.

Su extensión es considerablemente mayor que la de la región del Nordeste Agrario, a la que nos referimos en el primer artículo de esta serie. Comparativamente, su superficie equivale a casi cuatro veces la de España.

Diégues subdivide esta región en otras cuatro menores, nítidamente apreciables: los sertones propiamente dichos, los *baçuais* y *carneubais*, las sierras húmedas y el *agreste*.

El asentamiento del hombre en esta región se logró principalmente con la cría de ganado. El papel jugado por la plantación de caña de azúcar en la región del Nordeste Agrario fue aquí jugado por la cría. Esta, además de asestar al hombre, le impelía hacia el interior del país, provocando a la vez la penetración en tierras más apartadas del litoral, que constituye otro aspecto de la colonización del Brasil.

Esta penetración partió al principio de Bahía y de Pernambuco, anticipándose a las corrientes de penetración de las *bandeiras* paulistas que venían del Sur.

Merced a una división de tierras casi natural, que podría-

mos calificar de ecológica, el señor de ingenio, el plantador de caña, se estableció en el litoral, de tierra y clima más propicios a este tipo de explotación agrícola y comercial, en aquella época, mientras que el criador y el vaquero eran impulsados por las circunstancias a desarrollar su actividad en los vastos espacios del interior.

La referencia principal de esta penetración fue el río San Francisco. Este río orientó, marcó el camino por el que se extendieron los campos de cría de ganado.

Las primeras cabezas fueron llevadas de la isla portuguesa de Cabo Verde y se desarrollaron magníficamente en la región.

A medida que los matorrales iban siendo roturados y los pastos naturales iban surgiendo, se construían los corrales y el hombre se establecía en sus profundidades.

El elemento humano tenía en el *mameluco* su principal representante. Surgían así las haciendas de ganado que eran puntos de convergencia de cuantos vivían, directa o indirectamente, del ganado, creando formas culturales típicas.

El papel de la cría en esta región, en lo que respecta a los aspectos culturales, «todavía hoy repercute, dice Diégues, a través de las supervivencias populares del culto al buey, revelado en diversiones, bailes y cantos, que constituyen la esencia de la mística del buey, y también en el nombre de ríos y localidades y en los apellidos de personas o en los símbolos de los trajes. Se trata de una verdadera consagración totémica».

Toda la vida económica y social giraba en torno de la cría del ganado, a semejanza de lo que ocurría en el Nordeste Agrario con la caña de azúcar.

Los núcleos de población iban surgiendo donde había haciendas a medida que los pastos y los establos avanzaban en sentido contrario al curso del río San Francisco, sertón adentro.

Estos núcleos demográficos, y, por tanto, sociales, estaban marcados por el signo de lo pecuario.

Los bueyes eran vendidos vivos y transportados a través de grandes extensiones. También eran sacrificados en las haciendas, donde la carne se salaba para su mejor conservación. Todo se hacía de cuero. Capistrano de Abreu, citado por Diégues, decía que «de cuero eran las puertas de las cabañas, el rudo lecho apoyado en el duro suelo, y más tarde la cama de las parturientas; de cuero todas las cuerdas, de cuero la bota para car-

gar agua, el *mocó* o alforja de llevar comida, la *maca* para guardar ropa, la bolsa para el pienso del caballo, la maniota para atarlo en los viajes, las vainas de los cuchillos, las *broacas* o zurrones, la ropa de andar por el monte; al construir las presas y acequias, el material de aterramiento era llevado en cueros arrastrados por yuntas de bueyes que comprimían la tierra; en un cuero se pisaba el tabaco para el rapé».

Como vemos, toda una caracterización cultural se basaba en la cría del ganado. Maneras de vestir, costumbres alimenticias, usos domésticos, todo recibía su influencia.

En este cuadro, la hacienda ganadera era el núcleo principal de aquellas comunidades creadas bajo la égida del ganado. Hacía el papel del ingenio en la región anteriormente estudiada, y la casa de teja (*casa de telha*) era aquí lo que allá representaba la casa grande.

La hacienda de ganado, de carácter latifundiarario, como el ingenio, no exigía, sin embargo, un elevado número de personal. De ahí la menor necesidad del esclavo negro, mucho menos abundante.

En el vértice de la pirámide social de estas comunidades se hallaba el «coronel», el dueño de la hacienda, la figura de mayor prestigio y poder.

Además del coronel, el vaquero es una figura típica de la región.

El coronel es el principal habitante de la casa de teja, que era así llamada en oposición a las casas de paja (*casas de palha*), que eran el resto de las que había en la hacienda.

Con la teja de barro se hacía el tejado de la casa del propietario y con la paja de las palmeras se cubrían las casas de los trabajadores.

Entre la casa de teja de las haciendas de ganado y la casa grande de los ingenios de azúcar, la diferencia era bastante grande. Aquí no se veían las riquezas y los refinamientos que caracterizaban a las otras. Las comodidades eran escasas, pero el poder de quien la ocupaba era tan grande como el del señor de ingenio. Diégues nos informa de que desde las galerías de su casa el coronel «resuelve las disputas, hace justicia, tiene derecho a la tierra, define el sentido de la libertad, todo lo impone a todos, según un código completamente personal».

Otro aspecto diferente de la hacienda de ganado en relación

con la casa grande del ingenio es que esta última congregaba, reunía en torno de sí a los agregados, empleados, esclavos, a todo el personal, en fin; mientras que la otra no provocaba tan acentuadamente esta aglomeración, pues generalmente se aislaba en lo alto de una colina. Las casas de paja eran construídas más cerca de los corrales que de la casa de teja, y éstos tampoco quedaban muy cerca de ella.

Había una serie de nombres curiosos para el personal, de acuerdo con la función que desempeñaban en los trabajos de una hacienda.

Vaquero (*vaqueiro*), la figura más representativa de esta región del Mediterráneo Pastoril, era como se llamaba al principio el propietario del ganado y de las tierras donde éste se criaba. También se llamaba así a cuantos contendían con el ganado. Posteriormente, el dueño de la hacienda pasó a llamarse criador, y el título de vaquero fue dado al trabajador de más categoría entre los que se ocupaban de criar el ganado. Iba siempre a caballo y con sus ropas de cuero.

El ayudante del vaquero se llama alquilado (*alugado*). Vaqueador (*vaquejador*), el aspirante a vaquero. El domador de reses, principalmente caballos y burros, es el *amansador*, y su ayudante es llamado el *amandrinador*.

En los largos viajes que realizaban a lomos de sus caballos, para trasladar las boyadas a parajes distantes o a las ferias de ganado, los vaqueros se repartían por varios puntos alrededor del ganado en marcha; el que iba al frente era llamado el *cabeza de campo*, el *guía* o también el *candelerero*. Todos los que se encargaban de estos traslados se llaman *pasadores de ganado* o *boyeros* (*boiadeiros*). Los criados eran escogidos entre los vaqueros de mayor confianza, los más honestos y valientes, pues no era raro que tuvieran que defender al rebaño de los ataques de los cangaceiros y ladrones de ganado.

El *cabeza de campo*, que va al frente de la boyada, debe tener buena voz, fuerte y sonora, para cantar el *aboio*, que es el melancólico canto del vaquero cuando llama a los bueyes. Le llaman el *aboioador*.

Siguen a éste los *cabeceras* o *delanteras*, que van también al frente de la boyada. En los flancos, los *esteiros* y más atrás los *costaneiras*. Por último, defendiendo la retaguardia, los de la *coz*.

En ciertos lugares, todavía reciben los *boyaderos* el nombre de *tangerinos*.

A veces acompañan también a la boyada algunos hombres a pie, que llevan generalmente varas o cayadas; son llamados *tangedores saltamoita*.

En los pastos, quien cuida del ganado es el *campero*. También existe el *marrueiro*, que es una especie de pastor de ganado.

El trabajo de marcar con el hierro candente del propietario es hecho por el *herrador*.

Algunas veces se ve un vigía de una hacienda o de un pasto: es el *ojeador (olheiro)*.

Y, finalmente, tenemos al cuidador (*curador*), que cuida a las reses enfermas y trata las enfermedades en muchas ocasiones con oraciones especiales para cada caso, ya se trate de piojos, mordedura de culebra, modorra, diarrea, etc.

Antiguamente, los vaqueros eran pagados por el propietario recibiendo un becerro de cada grupo de cuatro nacidos en la hacienda. Aunque este sistema exista todavía en algunos lugares, en la actualidad se ha generalizado el pago de un salario.

También está desapareciendo el sentido de heroísmo, de fuerza y agilidad de que antes era investido el vaquero. ¿Cuántos jóvenes sertaneros no habrán pasado su adolescencia esforzándose para cumplir su aspiración de ser un día vaqueros?

Con los nuevos procedimientos de cría y la modernización de las haciendas, pasó el vaquero a tener menos importancia y su profesión a ser menos ambicionada.

Este mismo proceso de modernización de la industria pecuaria y el desarrollo social que se está verificando, es también responsable de la desaparición, que ya se hace notar, de dos tipos sociales que eran antes frecuentes en la región del Mediterráneo Pastoril: el *místico* y el *cangaceiro*.

Hay mucho de común entre los dos tipos. Ambos son héroes respetados, temidos y admirados por la gente del sertón. «El *cangaceiro* está dominado por un fuerte sentimiento de religiosidad», dice Diégues. Y recuerda que Lampião, el más famoso de los cangaceiros, tenía un odio a muerte a los protestantes. ¡Ay de aquél que pasase a su lado!

El místico o fanático era muchas veces jefe de bandas de cangaceiros.

La ignorancia, la pobreza y el aislamiento en que vivía la gente de los sertones son los factores principales de la religiosidad fanática que la dominaba.

Era corriente decir oraciones para todo: una oración para defender al cuerpo contra plagas y enfermedades, una oración para encontrar un objeto perdido, una oración para curar determinados achaques, incluso para cicatrizar llagas. Había oraciones para todo.

Hubo cangaceiros famosos en esta región, siendo Lampião el más famoso de ellos. De este *rey del cangaço*, como se le apellidó, se decía que estaba poseído de una gran religiosidad.

La gente del sertón tenía para el cangaceiro una actitud de admiración y temor. Era un héroe. Su entrada en el *cangaço* se justifica con una serie de hechos que reflejaban en general el sufrimiento de todos, la injusticia social que caracteriza la explotación del hombre por el latifundio, la desigualdad y la prepotencia. Dice Diégues «que se prolonga en el cangaceiro la actitud del sertanero, puesto que aquél expresa la reacción que éste desearía tener, traduciendo aquello que piensa».

Matar a un hombre era para un cangaceiro un acto tan natural como beberse un vaso de agua. Y a veces mataba con refinamientos de crueldad. Era, sin embargo, capaz de gestos nobles, de practicar la caridad y de actitudes honradas.

De la literatura llamada de cordel, que se vende en las ferias del sertón, hecha por poetas espontáneos, recogió Diégues esta estrofa de una poesía que lleva por título *Las lágrimas de Antônio Silvino por Tempestad*. Antônio Silvino fue otro famoso jefe de cangaceiros y Tempestad uno de los suyos:

*Nos cangaceiros que eu tinha
Não havia um insolente.
Pegava-se em um daqueles
Era um alma inocente.
Não sendo seus intrigados
Eram por eles tratados
Muito delicadamente.*

Aunque la cría del ganado sea la característica constante de esta región y la que proporciona su base fundamental a los elementos culturales más destacados, otras actividades surgieron

para modelar algunos otros rasgos a los que debemos referirnos. Es lo que sucede en las llamadas subregiones, citadas más arriba.

En palabras de Diégues, «cada una de estas subregiones creó, en vista de las maneras de establecerse las relaciones entre el hombre y el medio, modos de vida particulares que, aunque diversificados, se sitúan dentro de un espíritu que no rompe la unidad cultural de la región—el Mediterráneo nordestino—como un todo. Entre las cuatro subregiones se establecen relaciones que contribuyen a que sea mantenida esta unidad».

La primera de estas subregiones, el sertón, es la zona de las sequías periódicas. Los grandes latifundios de antaño están hoy divididos en propiedades medianas que, no obstante, ocupan algunos millares de hectáreas.

Es una zona de escasa población. La emigración es una de sus más frecuentes características sociales. Las haciendas de ganado ocupan la casi totalidad del terreno. La agricultura es escasa y se localiza generalmente en torno a las sedes de las haciendas y en las poco numerosas propiedades familiares, en las márgenes de los ríos, cerca de los poblados principales o al borde de las carreteras. Y se reduce al cultivo del maíz, las judías, la mandioca y poco más.

Las familias son generalmente numerosas, de ocho hijos para arriba. Pero la mortalidad es todavía grande, a pesar del sensible retroceso de sus niveles medios producido en los últimos años merced a la mayor asistencia sanitaria que vienen proporcionando los gobiernos.

De características patriarcales todavía predominantes, la familia no está exenta, sin embargo, de las influencias exteriores al medio. Los tres factores de modificación social de la región considerados como más activos, son, por orden de importancia: el camión (y más recientemente el *jeep*), la radio y el cine.

El caballo, el asno y el jumento, después de la desaparición casi total de la carreta de bueyes, predominan aún como medio de transporte de hombres y mercancías. El camión y el *jeep* van surgiendo aceleradamente.

Las fiestas tradicionales se están modificando mucho, hasta el punto de convertirse en otras distintas e incluso desaparecer.

En el interior, hay danzas con armónica: el *forró*, o más simplemente el *samba*. No hay nada de particular en la ma-

nera de bailarlo, pues se parece mucho al baile corriente de parejas de los centros urbanizados.

El matrimonio religioso predomina sobre el civil, aunque éste vea aumentar sus índices a medida que se desarrolla la región social y económicamente.

El curanderismo y la llamada medicina casera, basada en tés e infusiones, predomina todavía sobre los médicos, principalmente en los medios rurales.

Más que el médico, el farmacéutico es el elemento de mayor actividad contra el curanderismo, debido, sobre todo, a la mayor fuerza de penetración de los productos farmacéuticos industrializados.

En cuanto a religión, afirma Diéguez que «las ideas religiosas permanecen fieles al catolicismo—un catolicismo de carácter brasileño—, aunque también estén difundiéndose los cultos protestantes con la facilidad proporcionada por la falta de sacerdotes católicos. No son raros los casos de sacerdotes que tienen a su cargo capillas esparcidas a diez o quince leguas de distancia unas de otras».

Además de San Francisco, los santos que reciben más culto en el sertón, y siempre con un fin determinado, son San Benito, protector contra las culebras y serpientes; San Sebastián, contra la peste; San Blas, contra los atragantamientos, y Santa Lucía, protectora de la vista.

Las romerías llegan de diferentes puntos de los sertones a las fiestas de cada uno de estos santos y tienen un aspecto melancólico y festivo al mismo tiempo. Los romeros hacen las romerías para cumplir sus promesas.

El coronel continúa predominando política, social y económicamente; pero ya no existen las bandas organizadas de can-gaceiros.

Los periódicos son muy raros y malos. Y esto tan sólo en ciertos centros urbanos. En el medio rural, nada.

El punto de reunión de los hombres, que antes era la farmacia o botica, lo son hoy los bares y cafés, siempre con su radio que proporciona las noticias.

Generalizando, sólo existen dos clases sociales: los pobres y los ricos. Entre los ricos, aunque no lo sean, son colocados los comerciantes, los propietarios, los médicos, los funcionarios, jueces y demás profesiones liberales: el cura, la maestra, etc.

Los pobres son los obreros en general, asalariados, trabajadores del campo, pequeños artesanos, etc.

Viene luego la subregión del babaçú y la carnaúba. Predomina la actividad extractiva. A esta zona emigran gentes que van a extraer y negociar con la cera y los subproductos proporcionados por ambas plantas. Pero la mayor parte no se fija en la región.

La cría de ganado es aquí una actividad secundaria. Con mejor y más fácil remuneración, el vaquero se convierte en extractor. Corre más el dinero y la rigidez de los principios familiares se relaja, trayendo con esto una serie de consecuencias disgregadoras.

Hay grandes florestas de babaçú y carnaúba. Y también se da el burití, que es asimismo una palmácea. Con la paja de las hojas del burití, se hacen cestas, esteras, cubiertas para casas, etc.; la pulpa de los frutos es comestible. Con el tronco se hacen las tradicionales balsas, muy empleadas en los ríos como medio de transporte.

La carnaubeira, según el autor del libro del que sacamos estas notas, sirve para innumerables finalidades: «se hacen establos utilizando la carnaúba; los troncos del árbol proporcionan cuerdas, vigas, listones para la construcción de casas; en las márgenes del Jaguaribe, las casas de carnaúba caracterizan el paisaje; los peciolos, llamados tallos de carnaúba, son la materia prima de puertas, ventanas, cercos, catres; con la fibra de la paja se hacen redes, alpargatas, esteras, sombreros, bolsas y zurrones; con el jugo de las raíces se preparan medicamentos; sus frutos y cáscaras pueden servir de alimento».

La cera de carnaúba, extraída de las hojas, cuyas aplicaciones son innumerables, es el principal producto de la carnaubeira, de alto valor comercial y muy exportada.

Del babaçú procede el coco que produce su aceite, el elemento más industrializado y de mayor interés comercial.

En esta subregión, la sociedad es más estable y las costumbres están menos sujetas a las influencias exteriores. Predomina el trabajo casero y familiar.

La emigración es pequeña y la inmigración más intensa.

Las características socio-culturales son más o menos las descritas para la subregión anterior.

La tercera subregión es la de las sierras húmedas, cuyas ca-

racterística es la de constituirse en verdaderos oasis, de clima agradable y de vegetación verdegeante, en medio de la aridez predominante en la región.

Frutas, legumbres, café, caña de azúcar (para la fabricación de panes de azúcar), cereales, algodón, etc., se cultivan en propiedades bastante repartidas que ocupan una mano de obra asalariada y hasta cierto punto abundante. La altitud de estas sierras es superior a los 600 metros.

El buen clima reinante es un factor del establecimiento del hombre y de la relativa prosperidad existente. El progreso se nota más en esta subregión. Sus características culturales y sociales se parecen más a las del *agreste*, la última de las cuatro subdivisiones del Mediterráneo Pastoril.

Por último, el *agreste*, que no es más que una faja intermedia entre el litoral de la caña de azúcar y el sertón de la ganadería. Allí, lo mismo se crían bueyes que se cultiva la tierra, en una agricultura de subsistencia que abastece a las grandes regiones vecinas citadas más arriba.

Los hábitos y costumbres tradicionales se mantienen generalmente con pocas influencias exteriores. Pero los núcleos urbanos de esta subzona experimentan un progreso notable.

La pita y el *caroá* son fibras que despertaron en un pasado próximo una auténtica euforia. Continúan ofreciendo una importante contribución a la economía de la región, sobre todo la primera.

En estos núcleos se distinguen fácilmente tres clases sociales, basadas como siempre en la posición económica de sus elementos. La clase alta o élite, compuesta por los grandes industriales, comerciantes y propietarios, altos funcionarios de la banca y del gobierno; la clase media, que es la de los pequeños propietarios, comerciantes y empleados públicos o particulares; y la clase baja o pobre, que comprende a los obreros en general, trabajadores manuales y del campo. Concluye Dié-guez: «el estilo de vida de estas clases varía conforme a las posibilidades financieras, distinguiéndose el tipo de casa, la alimentación, el vestuario y la instrucción».

La emigración es una característica social constante en las zonas de los sertones del Mediterráneo Pastoril, con todo un rosario de consecuencias, desde las menos importantes a las más graves.

«Lo que se observa en varias partes de la región mediterránea es una fila de mujeres en las agencias de correos para recibir las cantidades que sus maridos o sus hijas les envían desde São Paulo, el Distrito Federal o de otros lugares a los que emigraron.» Es un comentario de Diégues.

La cocina del Mediterráneo Pastoril varía de acuerdo con las épocas de lluvia y de sequía, más prolongadas éstas. Se nota la influencia portuguesa africana e indígena, y los productos del ganado predominan visiblemente en la mesa del nordestino del sertón. Son platos típicamente regionales: «la harina de mandioca tostada con manteca o grasa, frita, que se mezcla con panes de azúcar y sirve de principal alimento al sertanero que viaja a caballo, la carne asada en el espetón, que se come con puches de harina de mandioca, agua fría y cebolla o con leche, el arroz con leche que se come con carne asada; alimentos sustanciosos y de fácil preparación...».

En las épocas de lluvia, la alimentación es más completa: *maxichadas* con nata, judías verdes con nata, calabaza, calostros y requesón, endulzados con pan de azúcar o miel de abeja.

Las fiestas son casi siempre religiosas, con motivo de bodas o bautizos.

En las fiestas de los santos patronos, durante el tiempo en que se rezan en la iglesia los tríduos y las novenas, cada noche queda al cuidado de un grupo, según la profesión o el estado civil: noche de las mozas, noche de los chicos, noche de los comerciantes, noche de los casados, etc. Cada grupo se esfuerza porque su noche sea la más brillante.

En estas fiestas se ven por las calles grupos musicales, que llevan, entre otros instrumentos, bombos, pífanos y platillos.

Cada año hay una comisión de festejos, escogida el anterior. Son los jueces de la fiesta. El último día se procede a la ceremonia de la entrega del «ramo» a los jueces del año siguiente. A ellos compete organizar la futura fiesta, procurar el dinero necesario y poner la mayor parte de sus propios bolsillos.

Entre las diversiones típicas, que cada día se transforman más y van perdiendo su aspecto primitivo, se encuentran el *coco*, la rueda infantil y el pastoril. Los juegos de niños más corrientes son la *cabra ciega*, *viejecita-dame-platos*, *buey bravo*, *la urraca*, etc.

Todavía se ven en los salones los juegos del anillo, del amigo o amiga, de escondite, de la bulla, del azote quemado y otros.

Pero la *vaquejada* es la gran fiesta del sertón, que la radio y el cine no han conseguido desplazar.

Escribe Diegues: «vaqueros con sus trajes típicos, cabalgando buenos caballos, juntan el ganado cimarrón, extraviado, huido de las haciendas; una vez efectuada la captura, se procede al apartado, siendo conducido cada animal a su hacienda, de acuerdo con el hierro de su propietario. Hoy, las *vaquejadas* han tomado un carácter más particular; ya no es tanto aquel espectáculo de torneo o justa que antes era, sino una ocasión para negociar con el ganado. En gran parte, han subsistido las ferias de ganado de antaño».

La marca del ganado también es fiesta típica, de gran repercusión en las haciendas vecinas a aquella en que se realiza. Es una oportunidad para que los vaqueros demuestren su proverbial destreza como eximios laceros, magníficos caballeros, intrépidos, ágiles y fuertes. Se ha hecho famosa la frase de Euclides da Cunha de que «el sertanero es antes que nada un fuerte». Y esto a pesar de la agresividad de la bella e incomparable naturaleza y de la rudeza del trabajo a que se ve sometido.

PANORAMA DEL CINE BRASILEÑO MODERNO

Por VASCO GRANJA

La concesión del Gran Premio del Festival de Cannes a la película de Anselmo Duarte O Pagador de Promessas y el honroso lugar que Barravento, de Glauber Rocha, consiguió en el Festival de Karlovy-Vary, llamaron la atención de la crítica mundial hacia el cine brasileño, que parece desear la conquista de un lugar preeminente en la producción mundial.

Se empieza a hablar del nuevo cine brasileño, un movimiento que coincide con los rumbos del cine moderno polaco, con el free cinema de la Gran Bretaña, con el cine independiente de Nueva York y con el cine-verdad francés, cuya característica común es la interpretación y participación en los problemas del hombre en el mundo en que vivimos.

Veamos las características del actual movimiento renovador del arte cinematográfico brasileño.

LA INFLUENCIA DE LOS CINE-CLUBS

El movimiento cineclubista brasileño ha triunfado gracias a las facilidades otorgadas por el Gobierno y por numerosas organizaciones privadas. La organización de sesiones con programas estructurados para el conocimiento de la evolución del cinema, realizadas con el patrocinio de la Cinemateca Brasileira y de las embajadas extranjeras ha permitido a los brasileños un amplio estudio de la historia del cine.

Esta actividad, que se desarrolla en profundidad, alcanzando

a grandes masas de espectadores, es completada con la realización de muy diversos cursos cinematográficos que divulgan los problemas técnicos, estéticos y artísticos.

LA UNIVERSIDAD Y EL CINE

Los responsables de la educación en el Brasil están recurriendo al cine como a un auxiliar indispensable en todos los grados de la enseñanza. Donde más se hace sentir esta íntima colaboración del cine con la enseñanza es en la Universidad. En ella se procura una acción de conjunto que le permita grandes facilidades para la realización de películas destinadas a escuelas, institutos, laboratorios, seminarios de estudios, hospitales, etc. Esta producción especializada trata de proporcionar documentación a las diferentes disciplinas de la enseñanza, con lo que poco a poco se va formando una importante cinemateca que comprende numerosos sectores de la vida y del pensamiento del Brasil. Así, la Universidad ensancha el ámbito de su influencia, promoviendo una intensa divulgación cultural entre el pueblo a través de sesiones especialmente organizadas y acabando con la situación de aislamiento en que se mantenía respecto al cine. Y nada mejor que las películas para establecer un lazo cultural con el pueblo.

LOS DOCUMENTALES

Como sucede en muchos países—Estados Unidos, Inglaterra, Polonia, Francia, El Canadá—, el documental pasa en el Brasil actualmente por un periodo de florecimiento.

Algunos cortometrajes recientes han llamado la atención de la crítica hacia su calidad artística y hacia el sentido humano de su mensaje. *Igreja*, de Sílvio Robatto, presenta detalles de la talla barroca que decora las iglesias de Salvador, identificando la temática de las esculturas con los problemas de la adolescencia de una muchacha. *Arraial do Cabo*, de Paulo Saraceni, contempla la industrialización de un reducto de pescadores en el litoral de Río de Janeiro, que trae como consecuencia la perturbación de la vida colectiva, debido a la instalación de una fábrica de álcalis. En *Apelo*, de Trigueirinho Neto, película de

divulgación científica producida para el Servicio de Documentación del Rectorado de la Universidad de São Paulo, se muestran las consecuencias del cultivo erróneo en el sesenta por ciento del territorio brasileño. *O Mestre de Apipucos e o Poeta do Castelo*, de Joaquím Pedro de Andrade, observa la vida íntima, el ambiente cotidiano de dos escritores: Manuel Bandeira y Gilberto Freyre (1), interpretando su obra e integrándola en un contexto social.

LAS PELÍCULAS ANIMADAS DE ROBERTO MILLER

Roberto Miller empezó a interesarse por los dibujos animados en 1950, cuando tuvo la oportunidad de ver algunas películas de Norman McLaren. Invitado una temporada al Canadá, junto al famoso cineasta de la National Film Board, Miller desarrolló a partir de entonces una interesante producción de películas abstractas dibujadas directamente en el celuloide. En el año 1955, el Museo de Arte Moderno de São Paulo le invitó a presentar su película *Sound Synthetic* en el ciclo Diez Años de Películas sobre Arte. Otras películas de Miller, todas con la misma técnica, son *Til Ton Special*, *Sinfonia Moderna*, *Sound Abstract* (que consiguió una Medalla de Bronce en la competición Del Film Experimental de Bruselas) y *Boogie-Woogie*. Una de sus películas más recientes es *Desenho Abstracto*. Miller ha recibido distinciones en el Festival de Cannes por sus ensayos, y le fue concedido en 1958 el Premio Sacy del periódico *O Estado de São Paulo*.

GENTE NUEVA EN EL CINE BRASILEÑO

El grupo de Estudios Cinematográficos de la Unión Metropolitana de Estudiantes está estructurando su actividad en pro de la cultura del cinema. La primera película realizada por el grupo se titula *Fuga*, y fue dirigida por David Neves en 1959.

(1) Véase el núm. 2 de esta revista, págs. 89-103: *Poemas de Manuel Bandeira*, traducidos por Dámaso Alonso y Angel Crespo. Véase también el núm. 1, págs. 19-29: *Los moros en la civilización brasileña*, por Gilberto Freyre.

Al año siguiente apareció *Perseguição*, de Paulo Perdigão. Otra de sus realizaciones es *Domingo*, cortometraje de treinta minutos de duración, dirigido por Carlos Diégues, que cuenta la historia de dos niños de una *favela* (chabola) que descubren la ciudad un domingo y entran en contacto con una sociedad que no conocían. *Livros*, de Paulo Huthmacher, emplea cubiertas de libros, fotografías e imágenes de una librería, sin actores. Está dividida en cinco secuencias: Prólogo, Política, Amor, Racismo y Sexo. «En los libros y en las fotografías están registrados los hechos del mundo, sus victorias y sus derrotas, sus errores y problemas. En los libros y en las fotografías están los problemas, quizá resueltos, pero permanecen en los libros, en las páginas muertas de un libro. Contra el estatismo del hombre, de su falta de decisión, de su desinterés y de su apatía, de su enajenación y desprecio de sus problemas, es contra lo que *Livros* se levanta. En los libros están, no sólo «toute la mémoire du monde», sino también sus inquietantes presente y futuro. Es a esa visión aterradora que ofrece el futuro a la que *Livros* se dirige», declara Jaime Teixeira, uno de los miembros del equipo de esta película.

EL CENTRO EXPERIMENTAL DE RIBEIRÃO PRETO

Un grupo de estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas de Ribeirão Preto ha fundado el Centro Experimental de Cinema. Los dos animadores principales del centro son Bassano Vaccarini y Rubens Francisco Lucchetti, que han realizado en colaboración algunas películas experimentales de dibujos animados. Se distinguen entre ellas *Abstracções*, *Fantasmagorias*, *A Sombra y Pulcra - Sinfonia da Mulher*, basada en un poema de Moreira Chaves.

Fantasmagorias es la puesta en movimiento de un cuadro estático que representa un fantástico paisaje nocturno, filmado en grandes planos. La película empieza con imágenes de materialización de un fantasma sobre el pantano y de otro que sale de un vaso y regresa al mismo, materialización de dos extraños pájaros que son desintegrados por misteriosas explosiones y, en fin, se suceden sobre el paisaje toda una serie de

hechos fantásticos hasta que clarea el día y todo vuelve a la normalidad.

En este momento, Vaccarini y Lucchetti realizan *O Alibi*, un experimento realizado en un campo completamente nuevo. La película tiene tan sólo un personaje y no hay diálogo en ella. Está previsto que durará veinte minutos.

EL CENTRO POPULAR DE CULTURA

El Centro Popular de Cultura de la Unión Metropolitana de Estudiantes fue fundado para llevar la cultura y el arte al pueblo. A través de una planificación bien estructurada, el C. P. C. favorece la creación de una cultura que no se encuentre enajenada de la realidad, evitando colocarse en una posición de espectador marginal y procurando intervenir en la vida pública. El C. P. C. comprende varias secciones, entre las que se cuentan las de cine, teatro, artes plásticas, música y cultura.

Una de las más significativas películas producidas por este departamento es, en opinión de la crítica, *Cinco Vezes Favela*, dirigida por cinco jóvenes cineastas. Es un panel de los morros cariocas (2), cuyo tema común es el problema de la habitación en las chabolas de Río. Ateniéndose a un presupuesto modesto, los realizadores trabajaron con equipos diferentes. Los títulos de los episodios son: *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, que cuenta las aventuras de un grupo de muchachos del Morro de Cantagalo, que cazan gatos, cuyas pieles se transformarán en tambores de carnaval; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, que describe el problema de los alojamientos en las chabolas o *favelas*; *Um Favelado*, de Marcos Farias, que narra la existencia de un habitante de estos barrios miserables, en su vida cotidiana; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diégues, que observa la larga preparación de las escuelas de samba para la gran competición del carnaval; y *Favela de São Diogo*, de León Hirzmann, sobre el problema planteado por la explotación de una cantera al lado de una chabola.

(2) Se refiere el autor a las elevaciones del terreno, llamadas *morros*, de Río de Janeiro.

Afirman los responsables de los destinos del C. P. C. que está prevista una serie de producciones de dieciséis milímetros que constituirá un verdadero ciclo de realizaciones populares para exhibir en las salas del circuito comercial y en sesiones especiales organizadas en los medios rurales, desconocedores del espectáculo cinematográfico. De este modo, el C. P. C. se convertirá en un laboratorio de investigaciones y en un campo de acción ideal para la participación en el movimiento renovador del cine brasileño.

«OS CAFAGESTES»

Es la obra de un joven portugués, Rui Guerra, radicado en el Brasil. Ha obtenido uno de los más impresionantes éxitos de taquilla. Ha provocado la división de la crítica. Fue acusada por las autoridades religiosas de ser una película inmoral. La Asociación de Padres de Familia se alzó contra la censura por haber dejado intacta una «cinta perniciosa y pornográfica». El productor jefe, Laladão, amputó la película por razones comerciales una semana después de su estreno. Fue demandado por Rui Guerra. En opinión de David Neves, *Os Cafagestes* «es una película cruel con el espectador, al que no hace ninguna concesión».

«O PAGADOR DE PROMESSAS» (3)

Consiguió un gran triunfo internacional para el Brasil cuando ganó la Palma de Oro en el último Festival de Cannes. Es la adaptación de una pieza teatral de Alfredo Dias Gomes, poseedora de varios premios, entre los que se cuenta el Premio Nacional de Teatro de 1960.

La pieza de Dias abre perspectivas nuevas para el teatro brasileño. Trata un problema de intolerancia religiosa, y procura interpretar el conflicto entre la mentalidad ciudadana y la rural. Realizada por Anselmo Duarte, la película *O Pagador de*

(3) Véase el núm. 2 de esta revista, págs. 104-115: *Reflexiones acerca de Bahía, Cuadro de una Película (O Pagador de Promessas)*, por Carlos Edmundo de Ory.

Promessas, dividió también a la crítica, de manera que unos vieron en ella una posición bien definida en favor de la iglesia, mientras otros interpretan su mensaje como una obra de gran significación humanista contra la intolerancia de los sacerdotes. Para Jean-Claude Bernardet, crítico de *O Estado de São Paulo*, la cinta es una lucha trabada dentro de un grupo social, no sólo para que los hombres participen de la vida de la comunidad, sino para que se liberen del impedimento de la superstición.

GLAUBER ROCHA

El portavoz del *cine nuevo* brasileño es Glauber Rocha, autor de *Barravento* y *A Grande Feira*. Su lema es «una cámara en la mano y una idea». Para Glauber Rocha, el cine está unido al problema fundamental de nuestra sociedad, y sólo reconoce en él una creación valedera cuando es fruto de un autor. «La denuncia de la enajenación es un problema de la mayor envergadura, pero no es con la teorización formalista con lo que vamos a llegar a imprimir una conciencia crítica en la mente de nuestro público», declara Glauber Rocha, quien concluye: «Las películas necesitan sobre todo decir la verdad, sea como sea. El cine moderno no tiene *posición de cámara*, pero necesita de una posición ante el mundo, según la exigencia de la historia. Realizar, polemizar, agredir o denunciar, depende de esta posición, que es particular y jamás puede ser el resultado de una teoría».

UN ESTILO POLÉMICO

El nuevo cine brasileño se caracteriza por su oposición a las manifestaciones típicas de un estado cultural de subdesarrollo: vedetismo, experiencias formalistas, aunque realizadas con una intención honesta, reacción contra el falso folklore que ve con ojos de explotación comercial las genuinas manifestaciones de la cultura popular. Otra característica suya es el recurso a presupuestos modestos, lo que le evita caer en las trampas de los grandes grupos productores, que inhiben con frecuencia a

los hombres de cine que tienen algo que decir, impidiéndoles manifestarse con seriedad. Estas son las líneas de fuerza que la crítica señala en la joven cinematografía brasileña.

Trabajando sobre una base experimental, los nuevos cineastas brasileños dejan entrever una fisonomía dominada por un estilo polémico y actuante. Desean interpretar la verdadera faz de su pueblo. Cuando esto sucede en el cine—el hecho es evidente en las cinematografías de Italia, de Polonia, de Inglaterra y, frecuentemente, de Francia—, algo favorable será capaz de marcar una época. Y este movimiento—todo nos lleva a creerlo—fructificará y convertirá en breve al Brasil en un *país del futuro* cinematográfico.

NOTICIARIO BREVE

«O PAGADOR DE PROMESSAS», EN MADRID.—Durante los días 24, 25 y 26 de mayo pasado fue proyectada en la Casa del Brasil, en sesiones privadas de tarde y noche, la película brasileña *O Pagador de Promessas*, que fue muy aplaudida y obtuvo un gran éxito de crítica y de público.

CONFERENCIA EN LA CASA DEL BRASIL.—El pasado día 5 de abril pronunció una docta e interesantísima conferencia en la Casa del Brasil, de Madrid, el profesor Marcel F. Homet sobre «Las maravillas de la Amazonia misteriosa».

RECITAL DE CANTO EN LA CASA DEL BRASIL.—La cantante argentina Zulema Guglione dio un recital de canto en el auditorium de la Casa del Brasil, de Madrid, el día 6 de febrero último. La primera parte del programa estuvo compuesta de *spirituals* y la segunda de música folklórica brasileña. La acompañó al piano el joven artista Carlos Manso, que pertenece a los Seminarios Libres de Música de la Universidad de Bahía.

TEMPORADA RUSA EN EL TEATRO MUNICIPAL.—El pasado mes de mayo se inició en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro la temporada del conjunto folklórico Igor Moisselev, diplomado de la Academia Coreográfica de Moscú y antiguo solista del Teatro Bolschoi. En el repertorio figura un baile denominado *Fútbol*, ejecutado con las variaciones y la precisión de este deporte.

FESTIVAL DE VERANO DEL CINE.—Entre las diez películas seleccionadas por el gobierno checo para integrar el conjunto del Festival de Verano, figura *O Pagador de Promessas*. El embajador Jaime de Barros logró influir en su selección exhibiendo ante las autoridades checas de Praga una versión francesa de la película.

CAMPAÑA DE EDUCACIÓN.—El Presidente de la República ha firmado varios convenios con los secretarios de Educación de los Estados de la Unión, en virtud de los cuales serán destinados ocho billones novecientos millones de cruzeiros a la Campaña Nacional de Educación, dentro del esquema del Plan Trienal.

PREMIO LENIN DE LA PAZ.—El arquitecto brasileño Oscar Niemeyer ha sido distinguido con el Premio Lenin de la Paz. Toda la prensa brasileña se hizo eco de esta distinción otorgada al constructor de Brasilia. Niemeyer, cuya timidez es asunto clásico de anécdotas en el Brasil, declaró a los periodistas, visiblemente emocionado, que este premio representaba para él una de las más altas recompensas de su vida. «A través de mi género de trabajo—declaró Niemeyer—me he habituado a amar la paz, que es la verdadera inspiradora de los trabajos fecundos.»

UNA EDICIÓN DEL QUIJOTE.—Formando parte de la colección *Biblioteca de Autores Universais*, que dirige en Río de Janeiro don José Aguilar, se ha publicado, en una edición de 1.150 páginas, reproduciendo las famosas ilustraciones de Gustavo Doré, la inmortal obra de Miguel de Cervantes. El editor se ha servido de la traducción hecha en el siglo XIX por los vizcondes de Castilho y Azevedo. Habría servido mejor a nuestra literatura de haber lanzado en el Brasil la extraordinaria edición del Quijote hecha por el maestro de la prosa portuguesa, recientemente fallecido, Aquilino Ribeiro, el fecundo escritor que cumplió el de su muerte los cincuenta años de vida literaria. En 1957, Aquilino Ribeiro editó su traducción y estudio del Quijote en dos volúmenes con tirada especial, en una edición de lujo. La misma traducción apareció en las *Obras completas* de este autor en tres volúmenes. No olvidamos lo que don Marcelino Menéndez y Pelayo dijo en su estudio *Letras y literatos portugueses*: «Y ya que de Castilho y de sus traducciones hablo, no dejaré de indicar, puesto que ésta es ocasión oportuna, que dejó vertidos los veinticuatro primeros capítulos del Quijote, impidiéndole la muerte llevar a remate su trabajo. Y aquí sí que no merece alabanza, pues lejos de calcar el texto como debiera, dada la hermandad, semejanza y hasta identidad de las lenguas, salvo en las desinencias, tendió a alejarse cuanto pudo de la frase cervantina, aspirando más al título de libre y descuidado parafrase que al de fiel y concienzudo trasladador.» (Págs. 267-68, tomo V, *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Edición Nacional de las Obras Completas de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1942.)

FICHAS BIBLIOGRÁFICAS.—*Cantos de muerte sefardíes*, por Manuel Alvar; Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, s. data, 1961, págs. 19-31, 27 cm. (Separato da Revista do Livro, núm. 20, dez.º 1960). (

D. João Tenório (drama religioso fantástico em duas partes), tradução de Manuel Bandeira; capa de Jorge Gonçalves, Río de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1960, 211 págs., 23 cm.

Uma peça desconhecida sobre os holandeses na Bahia. (Os holandeses na Bahia e «La pérdida y restauración de la Bahía de Todos los Santos», de Juan Antonio Correa. Primeira edição, com introdução, texto espanhol da época, tradução integral em versos portugueses e notas de José Carlos Lisboa, Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961, XX, 151 págs., 24 cm. (Col. de obras raras, 6), cr\$ 80,00.

Estudos sobre o amor, de Ortega y Gasset, trad. e prólogo do dr. Luis Washington Vita, Río de Janeiro, Livro Ibero-Americano, 1960, 220 págs., 21 cm., cr\$ 240,00.

O Homem e a gente, de Ortega y Gasset; nota introductória e trad. de J. Carlos Lisboa, Rio de Janeiro, Livro Ibero-Americano, 1960, 304 págs., 21 cm., Cr\$ 330,00.

FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE MOSCÚ.—La película brasileña *Sol sobre a Lama* representará al Brasil en el Festival Internacional de Cinema que se celebrará en Moscú el corriente año.

FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE CANNES.—La Comisión de Selección de Películas para Festivales Internacionales, presidida por el jefe del Departamento Cultural y de Informaciones del Itamaraty, ha seleccionado la película *Gimba*, dirigida por Flávio Rangel, para representar al Brasil en el XVI Festival Cinematográfico Internacional de Cannes.

SINFONÍA «EL DESCUBRIMIENTO DEL BRASIL».—El pasado mes de mayo se estrenó en Europa, en ocasión del Festival Internacional de Música, la sinfonía de Heitor Villalobos *O Descobrimento do Brasil*. La obra no había sido divulgada en el Viejo Mundo debido a las considerables dificultades técnicas e interpretativas que presenta.

CANDIDATO A LA ACADEMIA DE LETRAS.—El embajador Guimarães Rosa es el primer candidato inscrito para el sillón número 2 de la Academia Brasileira de Letras, debido a la vacante producida por el fallecimiento del ex canciller João Neves da Fontoura.

OTRAS NOTICIAS.—Visitará el Brasil el «ballet» folklórico de Méjico para actuar en Rio de Janeiro y São Paulo. El conjunto de compone de 85 artistas y ha conquistado el primer premio en el Festival de las Naciones, celebrado en París en 1961.

La Orquesta Filarmónica de Londres y la Filarmónica de Filadelfia visitarán São Paulo en agosto y septiembre próximos, respectivamente, para actuar en el Teatro Municipal de São Paulo.

Va a ser publicada una nueva e inesperada novela de Erico Veríssimo, *O Senhor Embaixador*, cuyo escenario son las relaciones entre los Estados Unidos e Iberoamérica. La acción se desarrolla en Wástrington, en 1959. El personaje central es el embajador de un país imaginario de la zona del Caribe. El autor ha advertido que su libro no es una sátira, ni crea una nación de opereta, ni es tampoco un panfleto político.

INDICE DE ESTE NUMERO

	<i>Págs.</i>
ANGEL CRESPO y PILAR GÓMEZ BEDATE: Situación de la poesía concreta	89
JOSÉ LUIS CANO: Don Juan Valera en el Brasil	131
J. COSTA PINTO NETTO: Regiones culturales del Brasil.	138
VASCO GRANJA: Panorama del cine brasileño moderno.	150
Noticiario breve	158

(Los trabajos de *J. Costa Pinto Netto* y *Vasco Granja* han sido traducidos por *Angel Crespo*.)

