

RE
VIS
TA
DE
CUL
TU
RA
BRA
SI
LE
NA
7

REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA

TOMO II

DICIEMBRE 1963

NUMERO 7

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



**JEFE DEL SEPRO: SECRETARIO
ERNESTO ALBERTO FERREIRA DE CARVALHO**

**DIRECTOR DE LA REVISTA:
ANGEL CRESPO**

**SECRETARIA DE REDACCION:
PILAR GOMEZ BEDATE**

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

Depósito Legal: M. 9646 - 1962

Gráficas Benzal - Virtudes, 7 - Madrid

POEMAS DE CASSIANO RICARDO

Traducidos por DAMASO ALONSO y ANGEL CRESPO

«La situación del señor Cassiano Ricardo dentro de la poesía brasileña contemporánea es única. Es la de un modernista de la primera generación que, por sentir tan lúcidamente nuestra evolución lírica, se transforma en un poeta de hoy, actual, presente como los más jóvenes y más inquietos. Esto, en un país donde los poetas se jubilan poco después de los cincuenta años.» Así escribe el crítico Eduardo Portella (1), al comentar la edición de Poesías completas publicada por el poeta paulista en 1957. Así lo ha comprendido buena parte de la juventud del Brasil. Prueba de ello es el artículo escrito en 1960 por el poeta Mário Chamie, titulado Montanha Russa, Didática para uma Vanguarda, en el que analiza el último libro de Cassiano Ricardo (2).

Es cierto que éste no se ha limitado a seguir paso a paso la evolución de la poesía de su país. Se ha preocupado, además, por el desentrañamiento teórico de los problemas planteados por los más recientes movimientos de vanguardia, en un intento de integrarlos en la evolución de la poesía brasileña a partir del Modernismo, a cuyas filas se incorporó en 1923. Fruto de esta preocupación son sus ensayos y artículos y su participación en

(1) EDUARDO PORTELLA: *Dimensões I*. Crítica literaria. Prefacio de Gilberto Freyre. Livraria José Olimpio Editora, Rio de Janeiro, 1958, pág. 127.

(2) *In Palavra-levantamento na Poesia de Cassiano Ricardo*. Livraria São José, 1963, págs. 135-141.

las revistas y en las páginas literarias del vanguardismo brasileño.

Cassiano Ricardo Leite nació en São José dos Campos (Estado de São Paulo) el 26 de julio de 1895. Hijo de labradores, su infancia transcurrió en el campo. Muy pronto, a los diez años, empezó a escribir. A los trece, dirigía ya un periódico literario, escrito a mano por él y por algunos compañeros del colegio. Estudió Derecho en la Facultad de São Paulo y en 1915, siendo todavía estudiante, publicó su primer libro de versos, al que tituló *Dentro da Noite*. Tanto éste como el siguiente—*A Fruta de Pã*—tienen un claro sabor parnasiano. El parnasianismo de Cassiano Ricardo se confirmaría cuando, una vez terminados sus estudios jurídicos, se trasladase a Río de Janeiro y conociese allí a Alberto de Oliveira, con el que pronto hizo una buena amistad. Pero Cassiano Ricardo era un joven inquieto y no tardó en abandonar la Capital Federal para irse a vivir al Estado de Río Grande do Sul, donde, metido en pleitos y en política, expuso la vida en más de una ocasión.

Su inquietud vital se reflejó sin tardanza en su obra poética: en 1923, al año siguiente de la celebración de la Semana de Arte Moderna, Cassiano se une al Modernismo. No lo hace sin previa discriminación. Frente a la influencia de los ismos europeos, un grupo al que pertenecen con él Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho y Raul Bopp, preconiza un radical brasileñismo y pide un sentido social para la poesía. El grupo Anta (símbolo de la tierra) no tarda en disolverse. Ni tampoco tarda Cassiano Ricardo en abandonar la abogacía, pasando a prestar servicios como funcionario del Estado.

A su época modernista pertenecen los libros *Vamos caçar Papagaios* (1926), *Martim Cererê* (1928) y *O Sangue das Horas* (1940). De todos ellos, el que mejor fortuna alcanzó fue el segundo, traducido en su totalidad o fragmentariamente al húngaro, al inglés, al alemán, al holandés, al sueco y al español. La traducción castellana de la totalidad de este libro—que viene a representar para el Brasil algo parecido a lo que el *Martín Fierro* significa para la Argentina—fue realizada por la escritora cubana Emilia Bernal y publicada por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

La poesía de Cassiano Ricardo, nacionalista, llena de giros

y expresiones de fuerte sabor americano, lleva a su autor a la Academia, gana para él un puesto destacado en el panorama literario de su país. Pero su segunda revelación—mucho más importante que la primera—no se produce hasta el año 1947, cuando el poeta publica el libro *Um Dia depois do outro*. Manuel Bandeira, admirado de la vitalidad de Cassiano, que ya ha cumplido los cincuenta años, le dedica estas frases entusiasmadas: «Tuve entonces—cuando se publicó el libro que acabamos de citar—la idea de dar rienda suelta a mi admiración en un artículo al que pretendía titular *Un estreno*. Porque, efectivamente, el libro era un estreno. El viejo Cassiano, que no nació inocente y le costó conquistar su inocencia, se había quedado en los carrascales donde se va a cazar papagayos, aves polémicas, Dios mío, de colores tan irritantemente brasileños...» «En 1947 nació, esta vez para siempre, el poeta tal cual auténticamente es, "medio ángel, medio bicho".» Lo que ocurre es que el poeta ha abandonado su nacionalismo literario en busca de un universalismo que le lleva a contemplar en toda su extensión el panorama del acontecer contemporáneo.

Cassiano Ricardo, para reflejar en su poesía las realidades que desde ahora le preocupan, busca en un nuevo lenguaje el instrumento más adecuado. Une y amasa los ritmos y las palabras, los fragmenta y distorsiona, crea semantemas y neologismos pero, como su poesía no quiere ser hermética, evita todo abuso en este sentido. Sería muy interesante estudiar su nuevo estilo y glosar los estudios aparecidos sobre el mismo. No podemos hacerlo en esta nota, pero confiamos en que el lector se haga cargo de su originalidad al leer nuestras traducciones.

La tercera y, hasta ahora, última etapa de este poeta comprende, además de *Um Dia depois do outro*, los siguientes libros: *A Face perdida* (1950), *Poemas Murais* (1950), *25 Sonetos* (1952, edición limitada), *João Torto e a Fábula* (1956), *O Arranhacéu de Vidro* (1956) y *Montanha Russa* (1960). Sólo de estos libros hemos traducido poemas en la presente ocasión, y no de todos ellos, puesto que nos ha impedido hacerlo la falta de espacio. No obstante, creemos que los poemas traducidos ofrecen una imagen exacta e imparcial de la nueva poesía de Cassiano Ricardo.

D. A. y A. C.

SONETO DEL AUSENTE (*)

No es posible que en la furtiva claridad
que te visita sin estrella ni luna
no percibas el reflejo de la lámpara
con que te busco por las calles de noche.

No es posible que cuando lloras no veas
que una de tus lágrimas es mía.
No es posible que con tu cuerpo de agua joven
no adivines toda mi sed.

No es posible no sientas que la rosa
deshojada a tus pies hace sólo un minuto,
fue tirada por mí con la mano del viento.

No es posible que tú ignores que el pájaro
que entró por la ventana y ha caído en tu cuarto
era un recado de mi pensamiento.

(De *Um dia depois do outro*, 1947.)

LA ORQUÍDEA

La orquídea parece
una flor viva, una

(*) Al traducir estos poemas hemos seguido los esquemas rítmico y métrico de su autor. Otro tanto hemos hecho en lo que se refiere a la rima.

boca, y nos asusta.
Flor aracnídea.

Vagamente humana,
boca, bien que hecha
de inocentes pétalos,
ya induce perfidia.

Ya implica palabra,
bien que sea muda.
Ya supone insidia.

¿Qué estarán diciendo
labios casi humanos,
labios de la orquídea?

(De *Um dia depois do outro.*)

SALA DE ESPERA

(Ah, los rostros sentados
en la sala de espera.
Un *Diario Oficial* sobre la mesa.
Un jarrón con sus flores.
La taza de café que los ujieres
vienen, amables, a servir a los que esperan la
audiencia señalada.

Retratos de color en la pared
de los hombres ilustres
que ejercieron, ya en épocas remotas,
el manso oficio
del hacer esperar con esperanza.
Y una respuesta, que será siempre la misma: mañana.
Casi eternos mañanas de aquellos rostros siempre
aplazados
y sentados
en la sala de espera.)

Yo me quedo con la calle.
La calle en su sentido usual de «por ahí fuera».
En su océano, que es tener bocas y pies
para exigir y para caminar.
La calle donde todos se reúnen en un solo nadie
colectivo.
Calle del hombre como debe ser:
transeúnte, republicano, universal.
Donde cada uno de nosotros es un poco más de los
otros
que de sí mismo.
Calle de la procesión, del comicio,
de desastre, de entierro.
Calle de la reivindicación social, en donde mora
el Acontecimiento.

¡La calle! Un aula de esperanza al aire libre.

(De *Um dia depois do outro.*)

EN EL CIRCO

Entre el Este y el Oeste
entre Dios y el Demonio
entre el ser y el no ser
entre el alguien y el nadie
entre la hora
del corazón y del estómago,
voy por la cuerda, de brazos
abiertos,
en cada mano un plato
de la balanza.

En el uno el dolor, en otro la esperanza.

(De *Um dia depois do outro.*)

LA PIEDRA QUE LLORA

El caminante se pregunta:
piedra, tú ¿por qué lloras tanto
si eres una cosa difunta
rígida y no capaz de llanto?

Intranquilas, las mariposas
danzan, pasan, se van ahora.
Azules, blancas, negras, rosas...
Y queda la piedra que llora.

Un extraño gesto de loca
hoy le arruga y tuerce la cara
y el musgo le tapó la boca
para que ella no gritara.

Dicen que el dolor petrifica
las palabras en la garganta.
Pero como nadie la explica
ella se está quedando santa.

¿Habrás caído de la luna?
¿Venido de Jerusalén?
¿Será tal vez piedra de una
calle en que vivía mi bien?

Que resuma no habiendo nada
el dolor que en su cuerpo medra,
pensé en una imagen sagrada,
una Nuestra Señora de piedra.

Tú, que tienes el rostro duro,
¿por qué no te me vas ahora
para todo tu dolor futuro
a ver esa piedra que llora?

(De *Um dia depois do outro.*)

LA MAÑANA QUE CONQUISTAMOS AL ENEMIGO

Las horas caen sobre nosotros
verticalmente
como lluvia secreta.
Los pequeños duermen bajo los arcos de triunfo
que son los viaductos.
Publican los periódicos
fotos de hombres delgados, largo rostro,
que cayeron a la puerta de las casas.
La piedra es la almohada en que sueña el futuro.
Lo que disputamos ya no es un palmo de tierra,
el último que quedó fuera del mapa.
Es la mañana, es el derecho a un día siguiente.
Lo que disputamos es la hora
y, asimismo, la hora que cae verticalmente;
ya no es el horizonte,
ya no es el espacio, un tiempo indefinido,
donde todas las cosas florecían sin pena.
Aquel antiguo espacio que nos daba sensación de
infinito.
Lo que disputamos
es el camino que va a dar al cielo, en esta horrible
lucha
perpendicular.
Lo que disputamos
ya no es un lugar al sol, es la mañana ensangrentada:
camino rojo para el acontecer.

Es el número de orden de una fila de pan.

Día 3.

Día 4.

Día 5.

Un telegrama, el último del frente de batalla,
nos dice: cayó en nuestras manos la mañana de hoy.

(De *Poemas Murais*, 1950.)

FRISO EN BAJORRELIEVE

I

Alguien que pasó por aquí
dejó su torso desnudo
caído dentro del espejo.

Alguien, que estuvo en mi cuarto,
dejó un olor de azucena
en los muebles y los objetos.

Alguien, que se fue deprisa,
dejó huellas de zapatos
en la arena de la playa.

La noche estuvo en mi cuerpo
y dejó—recuerdo de algo—
luz de luna en mi cabeza.

La mañana—aún caliente—
llena de saudade física,
dejóme orvallo en los ojos...

II

No obstante, me quedé solo.
Solo. Una palabra escrita
en el polvo.

(De *Poemas Murais.*)

LA ENTERRADA VIVA

La ley prohíbe el cementerio
particular.
Pero yo me hice uno y entierro en él, por abstracción,
los enemigos y las ilusiones. Todo aquello

de lo que quiero liberarme.
Cementerio que queda
allá en lo alto, en la colina verde.

Muchas personas, que hablan conmigo tan tranquilas,
ignoran que las he enterrado secretamente
en el cementerio de mis abstracciones.
Cementerio que queda
allá en lo alto, en la colina verde.

Allí están enterrados los malos, quienes negaron
el pan y la limosna;
los falsos, los indiferentes, y con igual resolución
los déspotas,
los responsables de la angustia universal.
Yo mismo llevo
todos los días mi parte muerta: la entierro allí,
en lo alto, en la verde colina.

¿Pero qué cosas, qué nombres de personas
duermen allá en el cementerio de mis abstracciones,
cementerio sin cruces,
cementerio que queda
allá en lo alto, en la colina verde?

No lo diré. ¡Porque es el cementerio
donde te encuentras, oh enterrada viva!

(De *Poemas Murais.*)

NO SOY EL HEROE DEL DIA

No soy el héroe del día.
La vida me obligó
a ir sin invitación a este banquete
en que me veo ahora alzando el vaso
no sé por quién.
Soldado que luchó sin querer, por la fuerza

de original pecado, y en cuyo pecho no fulgura
hasta este día, ni una
condecoración.

No soy el héroe del día. Por la vida he pasado
como quien pasa
por un jardín público, donde hay una rosa prohibida
por un bando.

La rosa de nadie, la rosa anónima
que aparece tirada sobre el túmulo
del desconocido, todas las mañanas.

Es verdad que, de niño, yo tenía una banda de música
que tocaba en el circo, en los entierros,
tomaba parte en las procesiones del encuentro
y en los triunfos de la legalidad.

Hoy, sin embargo—me pregunto—, ¿dónde está el
cornetín, el bombardino, el saxofón, la flauta,
el clarinete,

todos los instrumentos
de mi banda de música?

Todos rotos, los respectivos músicos caídos
a un vacío horizonte.

Mi banda, si es que existe,
es ahora
de hombres descalzos e instrumentos mudos.
No soy el héroe del día.

Ah, el silencio
de los amigos que debían hablar y no hablan.
El gran silencio
de la banda de música que debía tocar y no toca.
El silencio espantoso
de quien debía estar gritando
desesperadamente, y siguió mudo.
Y siguió mudo, sin explicación.
Maestro, ¿no es ya hora de que toquen el himno
nacional?

¡Ah, positivamente,
no soy el héroe del día!

(De *Poemas Murais.*)

NOCHE DE LLUVIA

I

¿Quién habrá sido el hombre
que cayó y en la mano,
muerto, conserva aún,
todavía encendida,
una nocturna rosa de oro?
Vendrán los técnicos, y todos
habrán de examinar su rostro,
la posición en que cayó,
la sal, o no, en sus lágrimas.
Y verán que él, el muerto,
quiso avisar a alguien,
tal vez a algún piloto, o maquinista,
con la rosa de oro, erguida
en el aire, a la hora del peligro.
Una nocturna rosa de oro
con que evitó—¿quién sabe?—
que a nuestros pies cayese el pájaro
de metal, pico en hélice,
chorreando sangre, o máquina
en combustión de estrella.
Después dirán los técnicos,
con mayor claridad, al ser de día,
que ya no es una rosa,
cual suponían, sino sólo
de oro una pobre llama.
Por fin verán los técnicos
(levantarán un acta exacta)
que ni oro era la llama; oro
tal cual se lee en el diccionario,
sino el cristal de una linterna.

II

Al paso que los héroes necesitan
clarines y tambores.

(De *Poemas Murais.*)

JUAN, EL TELEGRAFISTA

I

Juan telegrafista.
Y nunca más que eso.
Estacioncita pobre
había más árboles pájaros
que personas.
Sólo tenía corazón urgente.
Aunque sin ningún
ascenso.
A pulsar a pulsar su única
tecla.

Elíptico, como todo
telegrafista.
Cortando flores preposiciones
para acortar palabras,
para ser breve en la necesidad.
Conoció a Dalva una Dalva
no alba ni siquiera matutina
mas fruto de jambeiro, morena.
Que un día se escapó —único
día en que fue matutina—
para ir vivir ciudad grande
llena luces joyas.
Historia viva, urgente.

Ah, inutilidad alfabeto Morse

en manos Juan telegrafista
buscar buscar Dalva
todo mundo servido telégrafo.
Ah, cuando envejece,
cómo es dolorosa urgencia.
Juan telegrafista
nunca más que eso, urgente.

II

Por sus manos pasó mundo,
mundo que lo hizo urgente,
elíptico, apresurado, cifrado.
Pasó precio del café.
Pasó amor Eduardo
VIII, hoy duque Windsor.
Pasó calma ingleses bajo
lluvia de fuego. Pasó
sensación primera bomba
voladora.
Pasaron langostas chinas,
flores catástrofes.
mas, entre todas las cosas,
pasó noticia casamiento Dalva
con otro.

Juan telegrafista
el de corazón urgente
no dijo palabra, apenas
tres golondrinas oscuras
(sin la más mínima intención simbólica)
posaron sobre
su sollozo telegráfico.

Un sollozo sin dirección —Dalva—
y urgente.

(De *Poemas Murais.*)

montaña rusa

ya el ser inquieto no
está en ningún lugar
porque la inquietud ya
es un modo de no
estar nunca estaR

qué se dirá entonces
de aquel nadie que mora
en mí por no haber no
donde morar
en la tierra en el aire en el maR

quien imagina no
está en sí solamente
ni sólo donde está
está de repente
(sin escupir ni porvenir)
en la montaña rusa
sólo por el placer
perpendicular
de subir y caeR

oh mi distante amor
espérame al pasar
a tu puerta que no
te podré besar no
sólo habrá tiempo de
en paisaje fugaz
entre arenas y sol
en tu mano dejar
una floR

espérame a la puerta
si es que en la luna estás
maría azul luz clara
cuando yo pase como

un pez volador no
tendré ya tiempo para
ofrecerte siquiera
una floR

sólo podrás decir
cual la mujer de Arvers
qué loco este será
que llegó de la tierra' y no
me trajo ni siquiera
una floR

(De *Montanha Russa*, 1960.)

LA MUERTE DE LAZAR DOURADO

Se quedó en un rincón del cuarto. El sueño
súbito de Lazar Dourado vino
a traerle un choque de abandono, sed
extraña de desconocido. Todos

lloraban el desastre, todos. Menos
el rubio can —mirar cerúleo— a quien
un aullido era poco, el ay inútil,
si muriera Lazar Dourado. La luna,

lejos, amanecía, desnuda. La hora
de entierro e invitados llega. ¿Y ahora?
El rubio can tan sólo es quien no llora.

Sus ojos de votivo perro son
dos vocales azules ululando
entre las rejas de un silencio vivo.

(De *Montanha Russa*.)

LA FISICA DEL SUSTO

El espejo cayó de la pared.

Cayó con él mi rostro.

Con mi rostro, mi sed.

Con mi sed, mi fastidio.

Mi fastidio de contemplar
mi rostro en el espejo ya caído.

(De *Montanha Russa*.)

EL ALEIJADINHO : SU VIDA Y SU OBRA

Por VICTOR TAPHANEL

BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA

Antonio Francisco Lisboa *El Aleijadinho* (1), nació en Vila Rica, pueblo del estado de Minas Gerais, conocido actualmente como Ouro-Preto, en 1738. Esta fecha se da basándose en su certificado de defunción, que dice así: «A los dieciocho días del mes de noviembre de 1814, falleció Antonio Francisco Lisboa, pardo, soltero, de 76 años...». Sobre este documento se ha calculado su fecha de nacimiento, ya que su padre no le inscribió en ningún registro bautismal.

Su progenitor, Manuel Francisco Lisboa, nació en Portugal, llegando a Vila Rica en 1724. Este es el primer dato documentado de su vida, ya que de allí en adelante, con la obtención de su licencia como carpintero, comienza a correr la historia para él. En esa época, la fiebre de la riqueza alcanzaba su punto culminante en Vila Rica. Estaba situada entre las sierras preñadas de oro; el mineral nacía del vientre de la tierra. Las iglesias eran el agradecido testimonio que los hombres elevaban al cielo. Surgían una a una, se multiplicaban, dominaban la población. El portugués Manuel Francisco Lisboa, trabajaba no sólo como carpintero, sino que también era maestro de obras y

(1) *Aleijadinho* es el diminutivo de *aleijado*, que en portugués significa manco o tullido. Fue el apodo piadoso que el pueblo dio a Antônio Francisco Lisboa, cuando su mal le iba minando el cuerpo.

realizador de relieves escultóricos. Varios trabajos le recuerdan en Ouro-Preto; entre ellos, los de la Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias. Sus hijos Antonio Francisco y Félix Antonio aprenden el oficio y le ayudan. Luego, Félix Antonio toma los hábitos, en tanto que Antonio Francisco sigue las huellas de su padre.

Antonio Francisco tuvo dos maestros, amén de su padre: uno —dudoso— fue Francisco Xavier de Brito, escultor que ya había realizado en Río de Janeiro los retablos de la iglesia de São Francisco da Penitência. Este hombre pasó los últimos diez años de su vida en Vila Rica. Cuando falleció, Antonio Francisco contaba trece años y los que, basándose en influencias de Brito en su obra, le colocan como discípulo, lo hacen diciendo que fue alumno genial y precoz. Su otro maestro fue João Gomes Batista, quien, además de constructor, era excelente dibujante. Sobre la veracidad de esta influencia en el Aleijadinho, certifica un cronista de época, el concejal del pueblo de Mariana, Joaquim José Da Silva.

Cuando su obra artística estaba en el apogeo, un mal funesto, la lepra nerviosa, atacó su cuerpo. Comenzó carcomiéndole los dedos de los pies, obligándole a caminar de rodillas, luego le deformó el rostro hasta darle un aspecto horrible. El paso de su figura envuelta en un paño negro, ya montando a caballo, ya cargado por esclavos, exacerbó la imaginación popular, que afirmaba que el Aleijadinho trabajaba con las herramientas atadas a los muñones donde antes tuviera las manos. Esta afirmación está desmentida por documentos firmados de puño y letra por el maestro en 1802. Seguramente ha sido el cuero protector que llevan en las manos los que trabajan la piedra, el que llevó a crear el mito de las herramientas amarradas. El Aleijadinho murió en 1814, presa de indecibles sufrimientos morales y físicos, deformado hasta el horror. Triste fin para un creador de belleza.

SU OBRA: LOS DOCE PROFETAS

En Ouro-Preto, el tiempo parece haberse detenido en el 1700. Así lo dicen sus iglesias, sus edificios, las calles. Donde

quiera que se dirija la vista, aparecen las volutas sensuales del barroco portugués. Allí, junto a la obra de su padre, de sus maestros y de otros tantos artistas anónimos, encontramos gran parte de la obra del Aleijadinho. En la iglesia tenemos, salidos de su mano, los dos púlpitos, el altar mayor, la maravillosa fuente de la sacristía, la portada principal. En la del Carmo, también la fuente de la sacristía, la portada principal y los altares de la nave, nos dicen de su maestría en el oficio, al igual que las dos salas a él dedicadas en el Museo de la Inconfidência. Pero aunque en ellas se muestra maravilloso escultor, dominador de los problemas del espacio y el volumen, tanto en los relieves como en las esculturas de bulto, no deja de ser todavía un escultor del barroco portugués—genial sin duda alguna—, seguidor de una escuela y una tradición.

En el Vía-Crucis del santuario de Bom Jesus do Matosinhos (donde también se encuentran los profetas) el Aleijadinho rompe ya con la tradición. Sus figuras del Vía-Crucis, sobre todo las de escenas como las de los legionarios en el camino a la cruz y algunos apóstoles de la *Ultima Cena*, llevan a pensar en un expresionismo barroco, si permitida es tal definición. Hay un inmenso sentimiento trastornando rostros y deformando cuerpos en el Vía-Crucis. El Aleijadinho se evade de los hechos puramente narrativos para ir al subjetivismo de la imagen. Quizá su propio dolor, el verdadero Vía-Crucis de su vida, prestaron fuerza dolorosa a sus figuras. Es una pena que la mala iluminación impida apreciar totalmente las calidades artísticas de las estaciones.

Antes de hablar directamente de los profetas, debemos hacer una pequeña ambientación geográfica de los mismos. El santuario de Bom Jesus de Matosinhos, se encuentra en el pueblo de Congonhas do Campo, también del estado de Minas Gerais, situado a dos horas de Ouro-Preto y más o menos a la misma distancia de Belo Horizonte, capital del Estado. El pueblo es pequeño y su presencia insignificante y pobre no advierte al recién llegado sobre la existencia del arte en ese lugar perdido a 1.100 metros sobre el nivel del mar, entre sierras mineras.

Mas subiendo una empinada y tortuosa calleja de añosa vida, se encuentran el templo y los profetas. Majestuosos, erguidos,



Iglesia de San Francisco de Asís (Ouro Preto).



El Profeta Joel (Congonhas do Campo)



El Profeta Jeremías (Congonhas do Campo).



El Profeta Ezequiel (Congonhas do Campo).

dueños de una irrealidad mística, tocados por algo que infunde respeto al observador. No se los puede analizar a simple vista. Es preciso esperar a que la emoción se encauce. Su mayor triunfo como obra de arte, es que dominan el espíritu y el cerebro, no dejan razonar, sólo dejan sentir.

Luego, sí, viene el análisis. Se ve entonces cómo se han asimilado las lecciones del barroco en el oficio de talla y en el dominio de la materia. Como también surge el gótico primitivo, conocido a través de los dibujos traídos por los frailes europeos al primitivo corazón de América. Y por encima de todo, al maravilloso escultor. A un hombre dueño de una noción del volumen y el espacio dignas de los grandes maestros. Los planos entran y salen monumentalmente proyectados contra el paisaje serrano. Su tratamiento de las figuras recuerda las lecciones que Rodin daba sobre modelado, respecto al volumen y la sensibilidad de la materia. Los doce profetas se imponen, son doce majestuosos señores de Dios, son el Aleijadinho. A sus pies desfilan niños que van a recibir el bautismo, beatas vestidas de negro, buscando en la oración su pedazo de cielo, cajones violetas llevando los muertos del pueblo, negras sotanas de frailes, y blancos vestidos de novia. Y ellos siguen allí impávidos, mostrándose al mundo y mirando pasar el tiempo, indiferentes.

De ellos dijo Flexa Ribeiro: «Inauguran con inaudita originalidad el mayor acontecimiento artístico del Brasil en el siglo XVIII.» Yo diría también que demuestran que América, una vez absorbida la cultura europea, comienza a crear su propio arte. El arte del Nuevo Mundo.

SERIE DE OBRAS DEL ALEIJADINHO, DE AUTORIA COMPROBADA Y ADMITIDA

Sao João del Rei: Iglesia de San Francisco de Assis e imagen de San Juan Evangelista.

Tiradentes: Frontispicio y gradas de la Iglesia Matriz.

Congonhas do Campo: Atrio y capillas del Vía Crucis. Imagen de San Joaquín en la sacristía. Portada de la Iglesia Matriz.

Nova Lima: Altar mayor, altares laterales y púlpito, procedentes de la hacienda de Jaguará.

Sabará: Frontispicio, coro e imágenes de los altares laterales de la iglesia del Carmo.

Ouro Preto: Iglesia de San Francisco de Assis, portada, altar mayor, púlpitos y lavabo de la sacristía. Salas del Aleijadinho en el Museo de la Inconfidência.

Imagen de San Francisco de Paula, en la iglesia de San Francisco de Paula.

Cabeza de la imagen de Santa Elena en la iglesia del Rosario.

Portada del frontispicio, altares laterales de la iglesia del Carmo.

Sobrepuerta de la iglesia das Mercês y Perdões.

Imágenes de San Pedro Nolasco, San Ramón Nonato y crucifijo de la sacristía de la iglesia das Mercês y Perdões.

Oratorio de la sacristía de la Matriz del Pilar.

Portada de la iglesia de San Miguel y Almas.

Mariana: Fuente de la Samaritana, en el parque del Seminario Mayor.

Santa Rita Durão: Altar colateral de la iglesia del Rosario.

Catas Altas: Crucifijo de la Iglesia Matriz.

Barão de Cocais: Portada de la Iglesia Matriz.

LA NUEVA NOVELA BRASILEÑA

Por WALMIR AYALA

Que lo nuevo es lo verdadero es lo que deducimos de la opinión de Pius Servien (*Science et Poésie*): «Tout poète vrai est nouveau. Car la poésie est le plus profond d'un être vivant, le plus individuel.» Y ciertamente no se refería tan sólo al decirlo al arte de escribir en verso, sino a la poesía en cuanto esencia inexplicable, y no localizable materialmente, de toda arte, incluso de la prosa novelesca. Puesto que poesía es lenguaje, podemos decir que la novela es lenguaje: luego el lenguaje verdadero es, por la misma razón que la poesía, nuevo. Verdadero, esto es, corroborado por su propia excelencia, creíble en su expresión más inmediata, demostrable por su más absoluta libertad inventiva. Todo esto nace de lo íntimo de la imaginación bien fundada en la vivencia, y todavía más cuando se trata de la novela, donde la vida cuenta como personaje central—y sólo ella—dependiendo de esta relación amorosa y veraz con el artista la validez de su transmisión en conflicto y pasión.

«Chacun apporte son idée, son système, sa vérité», dice René Waltz en su obra *La création poétique*, y así cada individuo probadamente sincero y apoyado en un talento técnico capaz de construir el edificio de lo que es una novela se constituye en nuevo y, desde la novela tradicional, podemos alinear en el Brasil los nombres de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Cornelio Pena, Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Gerardo de Melo Mourão, Adonias Filho, Clarice Lispector, entre otros. Cada uno de ellos forma por sí mismo una escuela completa e inimitable, cada uno es nuevo por el carácter de su expresión. Llegamos incluso, en este diapasón más general, al momento absoluto de síntesis cultural aplicada al lenguaje y al paisaje brasileños que es Guimarães Rosa. Con la misma independencia de un movimiento llamado nuevo dentro del que gravita, solitario y anterior, un Faulkner, un Joyce, una Virginia Woolf, así se coloca Guimarães Rosa dentro de la novela brasileña: maestro en cuyo mosto reside todo el ácido pan de creación de este

equipo de renovadores de la forma de acceso al objeto de la novela y que entre nosotros toma la forma de un laboratorio con voces evidentes y experiencias que de él proceden. Más próxima a este sistema de abordaje del objeto está Clarice Lispector, seguidora de Virginia Woolf, dentro de esta atmósfera antiépica, diríamos de laboratorio, antisinfónica, en que la narrativa fluye como un óleo de ricas estrías imprevistas, donde el mundo se consume por todos los lados de su realidad, sin héroes, sin los actos externos básicos con que se definen fases enteras de una evolución relacional. Es indudable que Clarice Lispector inauguró en el Brasil un lenguaje expresionista aboliendo el personaje clásico de la novela, exacerbando un intimismo del que depende la creación de un mundo en el que poco importa que las personas tengan nombre o los ojos azules, que es la proyección desesperada (y ya no disimulada) del autor en todos los conflictos de la ficción. Esto puede ser muy antiguo, pero la verdad es que Clarice arrojó sobre nuestra literatura su intensa luz con la superioridad y la fuerza de un vanguardista destinado a perdurar históricamente.

El filón del regionalismo casi se extinguió cuando Guimarães Rosa tendió sobre él el manto de lo épico, dotando a una región del sentimiento de abundancia, de espacio glorioso. Es cierto que un Adonias Filho todavía consigue interesar en este sentido, pero con un vigor plástico que constituye una sucesión de escenas en las que la fuerza y la decisión de violencia tienen más importancia que la resolución de los más que sabidos problemas sertaneros o nordestinos. Tanto la aparición de un Guimarães Rosa con su instigación a una nueva lengua, como de una Clarice Lispector desencadenando el intimismo sensorial, la participación orgánica con el mundo, de animal a animal, de percepción a percepción, identificándose con él por medio del conocimiento del pensante sobre lo que solamente vive: todo esto representa un paso adelante, innegable y tentador para un auditorio atento a los que están alcanzando la fama e, indudablemente, influenciándole. Se trata de la carrera sana e imperturbable hacia lo nuevo que Alain Robbe-Grillet situó bien diciendo: «Sólo sabemos que la novela de hoy será lo que hoy hagamos y que no estamos obligados a cultivar la semejanza con lo que antes era sino a avanzar con relación a ello.» En la misma declaración establece Robbe-Grillet: «Lejos de hacer tabla rasa del pasado, fue sobre los nombres de nuestros predecesores sobre lo que más fácilmente llegamos a un acuerdo, y nuestra ambición es continuarlos. No pretendemos hacerlo mejor, lo que no tiene sentido, sino situarnos a su continuación, ahora, en nuestra hora.» Luego de ello deducimos la situación normal y aceptable bajo cualquier ángulo de la novela nueva, dentro de una evolución lineal, lógica e inevitable, que conduce no a un volver a empezar, sino a un crecimiento.

Con la abolición preponderante del héroe, lo que en la novela tradicional era el lujo exterior del conflicto asumió en la novela nueva una expresión sorda y centelleante, como un mundo visto desde una región de sombra dentro de la cual cada cosa se divisa con afán de volver a descubrirla, de volver a dar nombre al mundo que nace. Esto, además, llega a aproximar, por la categoría de la génesis, a la nueva novela a la poesía.

La sequedad del relato, cada vez más objetivo; la importancia de la visión, llevan a Robbe-Grillet a afirmar: «A nuestro alrededor, desafiando la mente con nuestros adjetivos animistas o caseros, están las cosas. Su superficie es nítida y lisa, intacta, pero sin fulgor pardo ni transparencia.» La relación del hombre con el objeto es cada vez más íntima. Frecuentemente, como en Michel Butor, el objeto llega a existir precisamente en virtud de esa relación. La tiranía del objeto crece. Nathalie Sarraute confiesa: «Si los objetos son inmediatos, concretos, de utilización cotidiana, no por eso dejan de establecer relaciones profundas con el hombre; existe en ellos una fuerza mágica que el hombre no puede despreciar, pues de ellos depende la forma de su universo; el hombre habita un mundo atormentado por los objetos y que exige de él una acomodación, pues la verdad es que siempre el hombre es posterior al objeto.» Ya en Samuel Becket tenemos la teoría de los detritus, el objeto depredado es el que llega a conducir el pensamiento humano, la sensación de un mundo en ruina, a pesar de estar todavía erguido, obsesiona a los personajes. Pero entre la realidad del objeto y la conciencia voraz que los anima y relaciona se yergue el problema del tiempo, que en la nueva novela ha resultado la abolición de la cronología en función de un tiempo interior que poco tiene que ver con la memoria convencional, y se apoya en el testimonio que se da del momento presente. La conquista del tiempo, el conocimiento del tiempo, independientemente de su duración y medida, determina una intervención vertical en el drama de la existencia humana. No se desenrolla el hilo de la madeja de la trama, se escarba en la carne de la tragedia que puede desenvolverse en una sordina de soledad y espanto. Butor definió la novela como «el laboratorio de la narración». El novelista se da a la tarea científica de ordenar sus elementos, que son elementos de la vida, y el lector va a participar de esta actividad con una presencia inmediata, participante; con una cooperación que lo compromete hasta los últimos detalles del descubrimiento. Se ha acabado ya el goce alienado del lector en relación con el destino de determinadas figuras ambulantes y heroicas, consumidas en actos ciegos y casuales que van dando color al movimiento voluntario de su posesión del mundo. Pero esta voluntad está demasiado guiada por la condición impuesta por la historia y por la experiencia panorámica que el personaje debe tener. En la nueva novela el ente pensante (escritor y lector) tiene prioridad en la elección, tiene su lugar en la angustia; el escritor lleva al lector de la mano, le enseña no solamente a aceptar las conclusiones, sino a vivirlas con pleno entendimiento. No con el entendimiento novelesco que nos sumergía, embriagados, en el folletín de la peripécia, sino con el entendimiento lúcido que nos induce a tomar decisiones sobre problemas que se respiran en el tiempo que mejor entendemos, con la soledad que mejor entendemos. Entre los objetos, en un instante que es eterno, la percepción rápida y total de la emoción fotografiando la fábula. Como en poesía, donde el ritmo interior emocional va a consolidar la experiencia, creando esta fidelidad mágica a la sugestión mediante un ritmo que es el instrumento más o menos expertamente dominado por el poeta, así la nueva novela, debe, en opinión de Nathalie Sarraute, «retratar tan

de cerca como sea posible el movimiento de la vida interior, esa especie de vacilación continua que es su ritmo peculiar...» Como sucede a la poesía, donde la línea psicológica pierde más terreno cada vez, sin haber sido nunca la especialidad del género en tiempos pasados, así la novela se detiene sobre el objeto ante el que el hombre vive en perplejidad constante. Nos sumergimos en la evidente teoría de la visibilidad y visibilizamos, a través de un diseño inconfundible de las cosas y de los organismos, aquellos sentires vagos y abstractos que ceñían una atmósfera de enfermiza intimidad y que hoy se clarifican para el escenario aprensible y asimilable, desde el más curioso núcleo de la invención (véase, entre nosotros, a Clarice Lispector). Sobre esto declaraba hace algún tiempo Robbe-Grillet: «En vez de este universo de significados (psicológicos, sociales, funcionales) sería necesario construir un mundo más sólido, más inmediato. Los objetos debían imponerse, en primer lugar, por su presencia y esa misma presencia debía, después, dominar sobre cualquier otra teoría explicativa que intentase encerrarlos en un sistema cualquiera de referencia: sentimental, freudiano, metafísico, o fuese cual fuese.»

El proceso de imitación de la realidad queda abolido. El texto pasa a transmitir la realidad y, paralelamente, construye la realidad del lenguaje, con los elementos verídicos de las cosas y el conocimiento de la ligazón entre ellas a lo que la emoción manda, y atribuye características propias e individuales. No se trata ya de mixtificar lo que se ve y se siente. La transmisión instituye una nueva ordenación del estilo, más difícil y grave, más seca y fiel. La palabra está en lucha con el tiempo; la palabra está en agonía, equivocada; se ha instaurado la torre de Babel; de todo ello se vuelve a erigir un orden que no deshace la esencia del conflicto, sino que reproduce la realidad del conflicto al mismo ritmo con que éste se concatena y se lanza. Todo esto conduce a una clase de novela de cámara, reduciendo al héroe a la condición de cosa entre las cosas. Se ha acabado el concierto para violín y orquesta, ahora estamos en la época del cuarteto. Los instrumentos, las voces, van a entremezclarse en una equilibrada distribución de papeles y responsabilidades y de cada timbre obtenemos una opinión sobre el objeto, una expresión en la intensidad y el tono que el objeto va a determinar. Estamos en el terreno de la interpretación. Y es ahora cuando la interpretación supera a la materia prima, pero la supera con sinceridad y pasión.

Esta comparación es válida desde el momento en que admitamos el lenguaje musical como tentativa de una expresión a veces descriptiva y esto se da. Considérese cuando Grieg, lamentablemente, intenta describir alboradas, crepúsculos, primaveras o lo que sea dentro de este género. No es en este terreno donde la música nos sirve en nuestra educación musical que tiende a evolucionar cada vez más; preferimos la pureza de un Vivaldi, la verdadera pasión de un Beethoven, la matemática realmente primaveral y eterna de un Mozart. La fuga de lo descriptivo en la música es una realidad adecuada a nuestro hábito de oyentes. Del mismo modo en lo novelesco podemos perfectamente prescindir de lo más folletinesco en favor de una adecuación al nuevo tono, que abstrae aquello que más

cómodamente nos gustaría para instigarnos a la comprensión de una disonancia aparente, producto de la investigación sobre la materia esencial de la emoción humana. Junto a ello está el momento actual de la pintura, de la abstracción más absoluta, dentro de la que se procura, partiendo de una influencia posiblemente figurativa, llegar a un plano de expresión emocional abstracto, en el que el ritmo, el equilibrio, el color, la estructura del dibujo, van a instituir una validez que es independiente de una historia o figura inteligible. Tenemos en el Brasil un ejemplar de novela de esa naturaleza, bajo esta égida de abstracción y de casi pura emoción. Se trata de la *Guía-mapa de Gabriel Arcanjo*, de Nélida Piñón. Esta escritora no ha sido, entre nosotros, la pionera de la novela nueva; Maria Alice Barroso la ha antecedido por lo menos en cuanto a las problemáticas espaciales que tratamos de seguir, pero Nélida ha conseguido una narrativa que, en una crítica anterior, llamamos de «novela abstracta», caso único entre nosotros. Luego volveremos sobre el trabajo de esta autora. Detengámonos antes en las relaciones evidentes entre la novela nueva y el cinematógrafo. Preguntado sobre esta relación respondió Michel Butor en una encuesta: «Me interesa mucho el cine. El cine ha modificado profundamente la manera, el modo en el que vemos y referimos las cosas, ha vuelto nuestra memoria más visual. El lector ya no tiene las mismas reacciones delante de la novela, los personajes de la novela ya no tienen la misma relación con todo lo que los rodea.»

Realmente nunca ha tenido el cine tanta relación con la novela, y la novela con el cine, como ahora. De todo el cine que hemos visto hasta ahora no recordamos otro momento en que el director se aproxime tanto al novelista. Obras como las de Antonioni, Fellini, Visconti, reflejan un pensamiento de novelista de la mejor calidad, del modo exacto que llegamos a entender el destino de la narrativa, como una visión independiente de los artificios emocionales convencionales. Razón por la cual el cine nuevo tiende a no ser popular, instiga al espectador al pensamiento, exige un entendimiento más plástico y sutil del conflicto. Como la novela, el cine actual está atento al objeto, al espacio y el corte, al tiempo interior vacío que explica la soledad o el tedio, a la discontinuidad cronológica de las fases de la trama. Las anteriores tentativas del cine de reproducir novelas clásicas resultaron generalmente infructuosas. Seguramente había un desfaseamiento con la época. Hoy, con mayor efecto, el cine encuentra a la novela en el momento exacto en que ésta aflora, los dos se armonizan a través de una evolución que de repente se equilibra y tenemos un ensamble en el que el film equivale a la novela de hoy en toda su extensión y con un rendimiento emocional a la altura de los mejores estilos. Por su parte, la novela escucha la sugestión del cine, la fatalidad de su encuentro con él, y no sólo los novelistas van a servir al cine—con los argumentos y diálogos más osados—, sino también a beneficiarse de él caminando hacia la inevitable abstracción que apuntábamos anteriormente, desde la lección eterna de la música hasta la búsqueda pictórica.

Lo que tenemos en realidad es una totalidad de evasión confluyendo y justificando el análisis. Un análisis no definitivo, podemos incluso juzgarlo

como de crisis, pero inevitable y sorprendentemente rico en los caminos a que apunta y las posibilidades que abre.

Situémonos ahora en nuestro propio terreno, en el que hemos visto y leído en nuestro territorio editorial. Encontramos semillas de la nueva novela brasileña en libros recientes de Maria Alice Barroso, Elvira Foepfel, Nélida Piñón, Campos de Carvalho, Jorge Mautner, Heitor Marçal, Ascendico Leite y Mauro Lopes Cançado, entre otros. Pero es un equipo femenino el que realmente ataca de cerca y con fuerza: Maria Alice Barroso, Nélida Piñón y Elvira Foepfel. Clarice Lispector está tras él con su excepcional ruptura con el lenguaje tradicional. Tal vez ello cuente como factor psicológico en el hecho de que las mujeres, entre nosotros, sean las que más persistentemente experimentan con la nueva expresión. Detengámonos un momento en Clarice: encontramos que, en principio, su ficción esteticista y laberíntica, su disección de lo humano en función del concepto y del animismo (el modo en que las almas, del sujeto y de los objetos, se mezclan dolorosamente) sería singularmente femenina. Ampliamos la idea: en manos de la mujer escritora está la armazón de la novela de cámara, en el sentido de que el gran episodio que hasta hoy ha constituido la novela es sustituido por la pulsación solitaria de una vena hinchada y sordamente mantenida: y esta actitud, este «tiempo de cuento» que puede alcanzar a toda la duración de una larga novela absorbente (es el caso de «a maçã no escuro») es don de una psicología de escritora. Clarice Lispector está preocupada por una nueva conceptualización de lo evidente y esta conceptualización no se basa en la erudición, no en la semántica, sino en la *comparación*. Una cosa es como una cosa, siempre en su continuación. En ella el juego metafórico no tiene nada de dorado, es como un hueso que un día fue un hombre. Su metáfora es blanca e iluminada, limpiísima. Elvira Foepfel, entre las más modernas, es la que más se aproxima a ella, en un proceso de incomunicabilidad, con un verbo candente y pasional, tendiendo a una adjetivación subjetiva, menos determinada por el paisaje que Clarice, más regional que ella en el centelleo de su descripción.

A un ritmo numerativo Elvira Foepfel concluye muchos detalles de la fábula, con una simple atracción de elementos capaces de reconstituir, mediante el recuerdo, un mundo asfixiante del que la autora se libera delatando y agrediendo. Es lúcida a costa de la desesperación. Los capítulos de su primera novela *Muro frio* están anticipados por símbolos gráficos, trazos en vertical y horizontal. ¿Lo entenderíamos si la autora no nos hubiese explicado su significado? No tendría importancia entenderlos o no, como inútil es esta señalización. La angustia de esclarecer al máximo un conflicto, oscuro en su suceder interior, pone a la autora en guardia. El trazo vertical: lo que hablan los otros, lo que viven los otros, cómo los otros se defienden en la ciudad predestinada por la presencia de Marta. El trazo horizontal: Marta, su pensamiento, su duda, su soledad inadaptada. Seguramente no estamos ante una novela hermética (como la de Nélida Piñón, por ejemplo). Estamos, eso sí, ante una auténtica novela de cámara, poética, visual, objetiva, antifolletinesca. La frase, en este libro, tiene la irregularidad compacta del pensamiento. Se acumula en un sin fin de in-

geniosas relaciones para esbozar un gemido. El capítulo de la misa resulta una pieza rara de prosa rica y exacta. En él se mezclan la sensualidad, lo sagrado, la liturgia y, sobre todo, un cuadro humano en que los tipos transpiran el calor tropical en el que la misa tiene el fervor de un juicio anticipado: «Vencedor o vencido el hombre entra en la iglesia».

Notable también en la relación de la maledicencia: Marta transformada en una araña peluda, depósito de toda seducción maligna. Hay una belleza delirante en esta narrativa, frecuentemente onírica. Falta cierta elasticidad, cierta distensión para que se concatenase la unidad de la historia en un tiempo de narrativa suficiente. Por momentos nos abandona el espíritu de concentración, lo que no va a remediar la falta de ligazón de los capítulos entre sí. Se encuadra perfectamente en aquella línea expresa de la novela de investigación emocional, y apasiona lo suficiente para imponer la medida de su fatalidad.

Preguntada recientemente por nosotros sobre la existencia de una nueva novela brasileña, Elvira Foeppe respondía: «¿Una nueva novela brasileña? Tal vez sí, una novela distinta, con innovaciones estilísticas, originalidad en los moldes estructurales, una concepción a veces deformada, distorsión y nuevos escrúpulos a veces hasta de sentido negativo.

»Experiencias curiosas desnaturalizadas en sus raíces e influencias, pero con todo, aparentemente una nueva novela. Todavía no es una anti-novela como la que se da en el campo literario francés, no es una generación *nouvelle vague* que pueda recordar a Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, etcétera, sino talentos en una furia desordenada, en un vértigo subjetivo y rico. Enormes limitaciones en las largas narraciones fatigadas, dificultad técnica y psicológica en la dramatización de los héroes de cortos diálogos. Considero, sin embargo, estos caminos válidos, en su aspecto de expansión, a pesar de los propósitos vanidosos y sutiles, de la extravagancia calculada sin llegar muchas veces a conseguir una identidad interna. Ciertamente es que en algunos novelistas se nota el abuso de las frases rebuscadas, áridas, un aparente desorden cáustico, una falta de asociación entre el personaje y el autor; en otros no considerados como participantes en la realidad brasileña, un vacío en el lenguaje inconcluso, disimulo, ámbito opaco y ciego, éstos sí son defectos, pero la verdad es que por estos nuevos rumbos se vienen ampliando las dimensiones de la novela. ¿Cuál será la permanencia, cuánta la duración de estos procesos, de estos métodos, quién podrá afirmarlo sin equivocarse? El tiempo lo dirá. Lo que adivino es que en los nuevos libros surgidos últimamente los talentos se hacen dinámicos sin llegar a estabilizarse en un equilibrio de fuerza y preceptos. Recuerdo a los incrédulos los raros casos de grandeza de vocabulario, de monumentalidad expresiva como los hay en Guimarães Rosa y Clarice Lispector. Un avance poético, ruidosas búsquedas, variaciones éticas con un vigoroso ritmo de belleza, un milagro desconcertante surgiendo con grandes resultados literarios: todo esto existe en la nueva novela brasileña. ¿Y mi novela? Es un libro que considero imperfecto, es más una satisfacción íntima que un dominio técnico, un juego de palabras que se disuelven sin, a veces, justificar un tiempo nutrido del miedo o de

la evasión. Capítulo en desunión incómoda e insegura, pero con un aspecto particularísimo de glorificación y estímulo de los personajes que ignoran su victoria. Comodidad de acción, comodidad temporal, en fin, una experiencia.»

Ya en Nélida Piñón tenemos, para empezar, la revelación de una persona inteligente que se dirige por el rumbo del lenguaje que violenta el discurso tradicional, que evita describir el paisaje, que transfigura el diálogo llevándolo mucho más allá de la realidad, que asume un extraño plan de vivencias en que las personas usan extrañas máscaras de ángeles o selenitas o espectros. Tenemos sobre todo una exacerbación de lo hermético, lo que ya llamamos en este trabajo la *novela abstracta*, la primera entre nosotros. Pero esta obra nos resultó ininteligible. Creemos que la clave de esta dificultad para entenderla está en el hecho de que la autora todavía no se ha permitido una autorrevelación, o, por lo menos, se ha rodeado de un pudor excesivo en sus rasgos específicos, se ha ocultado bajo un velo imaginando que no perjudicaba al relato. Osamos afirmar que está perjudicando el relato, un relato que adivinamos muy bello y sufrido, habiendo visto los fulgores que se escapan por algunas rendijas de su implacable reino de piedra. La fórmula telegráfica de este libro queda un poco desvirtuada por cierta gratuidad de las imágenes. Lo que sucede son páginas y páginas de enigmas. Y ahí encontramos el conflicto mayor entre la abstracción y el problema del lenguaje literario. Respondiendo a las preguntas sobre la *novela nueva* Nélida Piñón se expresa así: «Me desagrada la denominación *nueva novela* al hablar de una posible posición personal. Creo en el espíritu evolutivo como creo en la materia descubierta antes del estímulo mismo. Las implicaciones son completas: existen compromisos de comienzo y de fin, una actitud de línea dogmática que los transforma indefectiblemente en materia. Un espíritu solitario se descubre en serie en otros tantos determinadamente solitarios formando una escuela, una que diluye los personajes, los dota de un ritmo inédito, un pasado privado de hechos, el acontecimiento no significa nada antes de asimilarse a lo que habrá de suceder. Epoca propicia a las dimisiones generales, si la altitud varía según una ley cíclica. La semejanza del afligido es la desemejanza del contento. Caracterizan nuestras elecciones, se insiste en el ejercicio de la creación de superficies incalculables. La creencia en su nivel particular de plano intransferible es tímida, si cada superficie se gradúa los ángulos son variables a los ojos de los espectadores según una acomodación interna; si los resultados de lo eterno visto es la creación, al crear se impone una respiración nueva, existe una solución renovadora. La solución que aparentemente revitaliza no es más que una solución antigua. Asusta ver cómo los nuevos caminos escogidos son semejantes. La cosa nueva, el acto de existir dispensando la existencia futura, momento de establecer un conocimiento nuevo incluyendo, en seguida, la admisión de su pobreza. Lo medido me lleva al escepticismo. Los pecados reconocidos como nuestros se desvirilizan en la confesión, características aceptadas como generales, se pierden en la comparación con otras en formación. Creo, así dudo, en la creación modestamente ignorada. Completamente. ¿Qué me importa que

Francia exporte una *école du regard* si mi escuela es mi necesidad? Existe una orden general de reproducción, obediencia a la que se somete el que se obstina. Prefiero la esterilización a la simple obediencia, al simple conocimiento del recorrido. Lo esquematizaron todo, lo defendieron todo, lo suyo que mejor se juzga, inscribiendo reglas nuevas. ¿Por qué? Si hubiesen alcanzado la retaguardia, la materia posiblemente inédita, una línea divisoria, todavía más allá de sí mismo, exponiendo en lo oscuro de su protección, tocarían la última respiración de la creación: el instante perfecto ante el cual se aceptó como tomado lo que empezaba a crearse... Placer de la última creación, tímido aliento. El sino del niño es crecer, el hombre innova, renueva descolorido y pálido, inventa la novela, lo anti, lo nuevo, etcétera, si apenas es el principio. ¿Se acepta así?»

Adviértase en esta novelista la ambición (a nuestra manera de ver equivocada) de un nuevo lenguaje hasta incluso al explicarnos su nuevo lenguaje. En raros momentos es ponderativamente clara «mi escuela es mi necesidad»: toda la problemática se reduciría a eso. Pero Nélida Piñón está enraizada en su vidriera de colores, la respira con una fidelidad que es garantía de su vocación. Ha desorientado a la crítica con un laberinto y esperemos que nos dé, en próximos trabajos, la clave del camino de vuelta. Llamamos a la novela con que debuta *novela abstracta*. Si nos entregamos a la atmósfera de abstracción a través de la abstracción misma, escogiendo los raros momentos de un pensar nítido, todavía tendremos, quién sabe, la ventaja de un ritmo muy próximo al poeta hermético. Pero Nélida se siente, es prosista. Luego el recurso con que disfraza su prosa de poesía está arrastrado por el presentimiento de un mundo que para ella no es todavía completamente claro. Un mundo del que ella es el centro, y esto la enoja. Un mundo ante el cual (y con el cual) no se desvela. Un mundo en el que el personaje está desfigurado hasta convertirse en una palpitation anímica (abstracción humana en favor de una teoría del alma). ¿Quién es Mariella, quién es el arcángel? ¿El arcángel es Mariella? ¿Mariella es el arcángel? Y la lucha, sí, porque sentimos una lucha de dos entidades bogando en su propio caos, a ciegas aprehendiendo girones de lucidez bajo la apariencia de una lucidez angustiosa. No estará de más reafirmar, a nuestro modo de ver, el obstáculo principal en la plena realización de la novelista escondida en Nélida Piñón: el valor de mostrarse. Pensamos que es útil esta decisión de realizarse artísticamente, sin el prejuicio de que el misterio que encarna lo bello, en un lenguaje nuevo, es la huida de la claridad. En ella, la necesidad de misterio, la riqueza de vocabulario, el ritmo variado de la prosa, la evidencia de las ideas que intentan un análisis profundo, la percepción de verdades mayores, el aliento metafísico, el sentimiento cristiano, todos éstos son detalles del armazón de una ficción que tiende a imponerse.

Ya en Maria Alice Barroso, la más innegable vocación de novelista de su generación, tenemos un pensamiento que fluye con desenvoltura y naturalidad, en un tiempo exacto, en la medida justa de la narración. Lo que de nuevo hay en ella, y en una anticipación que la aísla de todas las demás, es cierta noción de espacio físico, traspuesta al interior del relato, recreando

un espacio emocional. Nótese que Maria Alice parte de lo más cierto, su forma es convencional en cuanto a la sintaxis y el conjunto de los elementos significantes de la trama, juega con la psicología, hace reposar su son-
daje sobre un conflicto y el conflicto sobre los episodios. Otro punto que hay que resaltar es el equilibrio existente entre la temática en el corazón de la escritora y el lenguaje de que se arma para expresarla. No cae en el lugar común porque está bien madura en lo que le importa decir. Cada capítulo de *História de um casamento* posee un cuerpo y un alma enteros y que son misteriosamente terrestres, lo que es una gran cualidad. Su respuesta al problema de la *nueva novela* entre nosotros, es clara y decisiva: «Usted me pide una definición de; yo, más ambiciosa, pido una serie de ellas. Inicialmente sugiero que el tema sirva para una próxima encuesta dirigida a los críticos: ¿existe una corriente literaria llamada *nueva novela* en el Brasil? Si existe, ¿hasta qué punto es tributaria del *nouveau roman*? ¿Qué es lo que caracteriza más específicamente este movimiento, además de la búsqueda formal? ¿Cuáles son los teóricos del movimiento y, en la hipótesis afirmativa, qué es lo que preconizan? ¿Cuáles son los escritores más representativos de esta corriente: Clarice Lispector, Nélida Piñón, Guimarães Rosa? ¿Todos, o ninguno de ellos? Una vez pasé un año escribiendo un libro; para mejor servir a la narrativa hice sólo que los personajes hablasen, omitiendo mis intervenciones como autora, pues deseaba obtener tres puntos de vista distintos que chocasen entre sí, aunque los tres fuesen válidos. Siempre con el deseo de resolver los callejones sin salida de la narración, eché mano de soluciones espaciales concediéndome todas las demás libertades que el tema implicaba. Después de la publicación un crítico dijo que con aquel libro me convertía en la introductora del *nouveau roman* en la literatura brasileña. Otro, me acusó de plagiar a Faulkner, sin acordarse de que todos nosotros habíamos leído ya a Pirandello. Después de cuarenta años de regionalismo día tras día, cualquier libro que esquivaba este tipo de documental, en otro tiempo llamado ficción, podría ser considerado como perteneciente a la *nueva novela*. Debo hablar ahora de mi anticipada incredulidad en los movimientos renovadores colectivos; Dostoievski, Prust, Kafka, Faulkner, nunca anduvieron tendiendo la mano a sus colegas escritores para derruir lo que literariamente estaba establecido: y cada uno de ellos, lo más solitariamente posible, abrió nuevas sendas para los que viniesen después. Pero siempre respetaré los desesperados esfuerzos que el Viejo Hombre hará a fin de que no se reconozca la antigua angustia contenida en su grito y entre tanto—el pobre—cambia la manera de gritar, sin saber que es el dolor lo que causa el grito: y éste, ¡ay!, éste es el que permanece.»

Sentimos la sinceridad de esta opinión valiente y llanamente dicha y todo lo que Maria Alice utiliza como recurso formal vemos que es absolutamente necesario para la estructura o atmósfera internas del relato: lo son las intromisiones de esquemas, de mapas vocabulares, etc. Poco después de publicado el libro nos decía la autora que aquellos recursos se adaptaban a aquella historia, pero que en la siguiente nos dispensaría, naturalmente, de tales detalles. Esto es señal de que Maria Alice Barroso está por encima de

sus posibles facilidades o deslumbramientos circunstanciales. La repetición intencional de frases clave nos revela cierta andadura musical muy apreciable dentro de la prosa coherente, de prietas mallas, de Maria Alice Barroso. Ella vuelve a las frases decisivas del drama como quien remata una continuidad ininterrumpida porque la historia de M. A. B. no reposa sobre los acontecimientos folletinescos, no es por ellos por lo que nos fascina, es por el encanto terrestre de las personas—aun siendo éstas precarias—que tan bien desentraña y mueve en la arena. Su don de armar personajes es otra prueba de que no nos engañamos al esperar de ella una gran floración como novelista. Con más madurez, más sentido del amor, menos incredulidad en la ternura y, tal vez, hasta con menos rigidez ante el «Andante cantabile» del alma, construirá Maria Alice una historia de nuestra época para cualquier época o lugar.

Signos de una nueva fabulación encontramos últimamente en libros de Heitor Marçal, Campos de Carvalho, Jorge Mautner, Ascendino Leite, Gerardo de Melo Mourão, etc.

Marçal, principalmente en el libro *Dionísio*, que está todavía inédito, proyecta el conflicto a un plano mitológico. Remueve sucesivamente sus temas, los mezcla a una dosis de imaginación y transfiguración, sin desligarlos de un plano terrestre y contingente. «La estructura del libro—nos dice Heitor Marçal—sería una contradicción. Hay partes que se funden, y como en las *fugas*, voces que no desaparecen cuando otras voces surgen. En su trama se entrelazan ciertos motivos: el cómplice invisible, el compromiso con la soledad, el secreto del hombre, la niebla sobre el abismo. Todos estos motivos figuran como partes, pero es fácil advertir un proceso de acumulación y, en ciertos momentos, de integración de todos, a lo largo de toda la extensión de la obra.» Refiriéndose a los personajes en sí, añade: «Dionísio participa de nuestro mundo, pero nosotros no conseguimos participar del suyo, o de la atmósfera de su mundo. Sólo es, sin embargo, un enigma en la medida en que el hombre lo es: el enigma propuesto por la Esfinge a Edipo y que es una fuente fabulosa de nuevos enigmas. Vislumbra la desesperación como una forma de libertad. No intenta construir espontánea o compulsoriamente su felicidad, puesto que pone su capricho sobre la felicidad, puesto que la felicidad, a su manera de ver, depende de los demás.»

Ya en Campos de Carvalho, en la curiosa novela *Vaca de Nariz Sutíl*, encontramos los rasgos siguientes: una obra inacabada, una irreverencia que linda con la obscenidad, el humor negro, el descrédito por todo lo que estaba establecido como cierto, bueno y justo, conduciendo a lo absurdo, al cinismo, al nihilismo. Rasgo característico de esta ficción subjetiva y alucinada es ese desconocerse del hombre en su dimensión inmediata. Como si la consciencia del hombre tuviese una noción de proporciones de lo que el hombre es, bajo el efecto de una fuerte droga. Es esta la sensación incómoda que el libro nos va dando, de que ya no cabemos dentro del cuerpo que nos han dado: lo que concuerda con el sentimiento de ruina y furor de un Samuel Becket. Hay la misma náusea de un tiempo que corre sin resolver nada. De saberse el hombre ciego y abusar de su prepotencia a pesar de ello, de saberse pobre, desamparado y antisocial, de saberse aplastado y

consentir en ello. Esto, en un estilo conciso, maleable y de densa poesía. El temor a la facilidad y a lo bonito repetido llevan a Campos de Carvalho a la agresión, a la urgencia de golpear al lector que comenzaba a deleitarse, a la palabrota que es un vaivén violento en el fascinante ropaje de su dicción.

Ascendino Leite es otro escritor que se insinúa por este arduo y mal iluminado camino de la investigación ficcional. No posee la preocupación de la elegancia, usando términos y circunstancias rudas. Con rasgos nerviosos y rugosos traza su diseño, sorprende a los personajes en *flashes* inconfesables, los deteriora exteriormente si es preciso. Se preocupa por preservar su nitidez, su soledad inevitable. El ambiente va a integrarse en el hombre que lo absorbe con los ojos ingenuos de un simple viviente. No están superpuestos por casualidad, sino que se impregnan uno del otro, las cosas y los sentimientos de las cosas. No hay análisis de ningún objeto, existe el compromiso humano en relación con cada elemento físico del escenario. Ascendino Leite, después de iniciar su libro con cierta libertad de movimiento de los personajes en sus contactos mutuos, de repente, penetra en un túnel asfixiante por donde el personaje central hace su camino de lobo de las tinieblas. Todo conduce al personaje a proseguir solo porque lleva consigo la marca de su amor, el hijo muerto de recién nacido, lo lleva en un ataúd como en un relicario, como en su corazón que, incomprensiblemente, permanece fiel a aquel despojo. Sin cerrar el límite de la esperanza el novelista nos presenta al hombre que se explica por la fidelidad a su destino.

Lanzado a la problemática de la *arresidencia*, Gerardo de Melo Mourão nos dio recientemente su magistral *Valete de Espadas*, novela de aspecto absolutamente nuevo en nuestra literatura. Arresidencia, a través del sueño o del delirio, el personaje pasa por distintas experiencias, en diversas «residencias» extrañas. Es un libro que permite al hombre la vivencia de todo lo que imagina en detrimento de lo que soporta y de lo que dispone, y es así víctima del sueño y la pesadilla. Un hombre despierta y está en una ciudad extrañándose. Está en una ciudad extraña cuyo idioma no comprende; intenta la comunicación, pero está aislado en su propia palpitación dolorosa. En este libro se entrelazan la historia sagrada a lo profano, el destino al vaticinio, el sortilegio a lo mensurable. Se trata de uno de los más bellos libros que conocemos, no pertrechado con la belleza artificiosa del estilo únicamente, sino que sondea ostensivamente verdades mucho más profundas, despierta nuestra mente a los problemas de lo sobrenatural y sus relaciones inevitables con la breve y enigmática vida humana. En el buen estilo de Gerardo de Melo Mourão, en su delicada aprehensión de los hilos universales de la existencia, en su enfoque bello y nuevo de los problemas esenciales está la marca del artista, lo que eleva la novela a la condición de libro de pensamiento, o la novela como el autor quiere, pero, sobre todo, a la condición de un libro que interesa porque se revela con armas de poesía e inteligencia.

Jorge Mautner es el nombre de un prosista muy joven, con una sorprendente narrativa acusada por el caos, una fidelidad que le conduce al desorden dentro mismo del terreno en que la fidelidad era absolutamente

imprescindible: la del orden del caos para que el caos se justifique. Esta aparente paradoja es sencillamente inexplicable: la fórmula con que Mautner se lanza a la narrativa es de un inmediatismo romántico y excesivo. Su libro primero, *Deus da Chuva e da Morte*, debería estar necesariamente reducido a lo que en él existe de esencial, a una poda del 50 por 100 de su palabrería monótona, repetida y sin importancia. En el resto nos quedaría una excelencia capaz de marcar una obra. Es verdad que esta masa caótica, dionisiaca, total, en un joven de veinte años, nos conduce luego a la admiración. En verdad tiene algo que decir, se entrega incluso en demasía a la onda de un simple registro, mezcla todo e intenta una especie de anarquía ideal. El libro es una especie de diario, un registro espontáneo y compacto de la circunstancia en sus más mínimos detalles. Estamos ante un libro nuevo, dictado por la desesperación de una generación que de repente se siente inútil, Mautner, en el inmediatismo de su gemido, a veces asume una esquematización de antes de la forma, otras veces una forma como un mar explayado-embriagado-sublime. Sintetiza ideologías dispares, tiende al mal gusto, es anticonvencional hasta la médula: el peligro de ésto es manifestar una mentalidad de almanaque y ahí hacemos una llamada a la urgencia de un orden en la expresión ficcional de este joven imprevisible.

Nuestra lista de nombres no es necesariamente completa. De todo lo dicho se desprende la existencia de una atmósfera favorable a lo que podría llamarse «novela nueva» del Brasil. Y en cada uno, como bien ha pronosticado Maria Alice Barroso, hay un individuo tratando de superar la idea de una escuela, cada uno posee una visión que debe ser deslindada en términos de estilo, y cada estilo va siendo cada vez más una relación temporal del hombre con el medio que lo asedia, con los objetos y las relaciones de que es víctima. Evidentemente, existe una forma nueva de ver el mundo. Hay incluso un nivel de investigación del lenguaje, lo que es muy sano para quien se lanza a la aventura de la re-creación del mundo. El regionalismo exótico ha quedado de lado en este nuevo fervor. Lo bizarro cede ante lo humano. Un Guimarães Rosa y un Adonias Filho van a constituirse en casos aislados en este panorama, grandes novelistas que ya alcanzaron una fisonomía irrepetible. Ha sido del equipo de lo que aquí hemos tratado, de un equipo cuyo ropaje todavía nos intriga, cuyo color todavía nos lastima la vista y es exactamente el retrato del hombre de hoy, todavía confuso entre el caos, la angustia, el tedio, el espanto de la muerte, entre los aceros de las ciudades y el mecanismo de lo cotidiano, el retrato de este hombre que parte en demanda de un nuevo regionalismo, el de su alma inquieta y desgarrada, y en este regionalismo van a tener cabida los objetos y los seres que lo determinan, como un folklore que inventa en cada individuo el hechicero y el ángel. Todo en un espacio de soledad de donde es posible arrancar universos de amor y desesperación.

(De *Cadernos Brasileiros*, año 5, núm. 2.)

(Traducción de Pilar Gómez Bedate.)

O REI MIDAS

(Do livro inédito *Estação Central*)

Por LÊDO IVO

Tudo quanto tocas,
vês, ouves e sonhas,
falas, cheiras, cruzas
transforma-se em ouro.
O teu nome é Midas.
Passas pela vida
num carro dourado,
tua carruagem
de rei sem coroa
que leva outro rei
na sua barriga.
Teu suor é moeda
onde está gravada
a efígie de César.
Sem nenhum desdouro
em ti tudo é ouro.
Mesmo a maleável
lágrima que vertes
no entêrro de um sócio
sendo de latão
muda-se em ouro
ao cair no chão.

EL REY MIDAS

(Del libro inédito *Estación Central*)

Traducción de ANGEL CRESPO

*Todo cuanto tocas,
ves, oyes y sueñas,
hablas, hueles, cruzas,
se transforma en oro.
Tú te llamas Midas.
Pasas por la vida
en coche dorado,
en tu carruaje
de rey sin corona
que lleva otro rey
metido en su tripa.
Tu esfuerzo es moneda
donde está grabada
la efigie de César.
Sin ningún desdoro,
en ti todo es oro.
Hasta la maleable
lágrima que viertes
si entierras a un socio,
siendo de latón,
se convierte en oro
al caer al suelo.*

Vales quanto pesas
e teu pêso é ouro
(embora se diga
à bôca miúda
que não vales nada).
E é a pêso de ouro
que compras a vida
e alugas o amor:
teu esperma é de ouro
se é verdade que
ainda dás no couro.
Teu nome vale ouro
nos bancos, nas fábricas,
nos meios políticos.
Teu ouro derruba,
faz subir, elege,
nomeia e demite.
Faz abrir as portas
de qualquer palácio.
Faz fechar as portas
de qualquer meiágua.
Midas é o teu nome.
Após o jantar
na pérgola o teu
pesadêlo é um
sumidouro de ouro.
Sonhas que és barata,
mosca, percevejo,
jurados de morte
pelo inseticida
do teu monopólio.
Às vêzes nem sonhas:
dormes como um justo
ao preço de custo
coberto de glórias
e de borborigmos.
Teu pijama é de ouro
com listas de prata.
E quando é verão

*Vales cuanto pesas
y tu peso es oro
(aunque se murmura,
con la boca chica,
que no vales nada).
Y a peso de oro
compras tú la vida
y el amor alquilas:
tu esperma es de oro
si es verdad que aún
sigues funcionando.
Tu nombre vale oro
en bancos, en fábricas
y medios políticos.
Tu oro derriba,
eleva y elige
y nombra y dimite.
Hace abrir las puertas
de cualquier palacio
y cierra las puertas
de cualquier buhardilla.
Midas es tu nombre.
Después de cenar,
bajo el emparrado,
es tu pesadilla
sumidero de oro.
Sueñas que eres mosca,
cucaracha, chinche,
de muerte emplazadas
por insecticida
de tu monopolio.
A veces no sueñas:
duermes como un justo
a precio de coste
cubierto de glorias
y de borborismos.
Tu pijama es de oro
con listas de plata.
Y cuando es verano*

uma pulga de ouro
astuta e acrobática
consegue sugar
algo de teu sangue
azul e dourado.
Sempre acordas cedo
e o teu desjejum
é café com ouro
(ou café com leite).
Abres o jornal
e catas logo o
mapa do tesouro:
cotações da Bôlsa,
cotação do dólar,
cotação de tudo
que se muda em ouro
e vira cifrão.
Às vêzes te irritas
com certas notícias:
casos de polícia,
coisas ostensiva-
mente subversivas
e de mau agouro.
Dás um beijo de ouro
em tua filan-
trópica consorte
e nos jovens príncipes
sempre fatigados
do eterno trajeto
entre a praia e a buate
e vais, como um touro,
para o teu trabalho.
E embora se diga
que és muito sovina
distribuis bom-dia
como um perdulário.
No teu escritório,
Rei Midas, governas,
monarca que muda

*una pulga de oro,
lista y acrobática,
consigue chupar
algo de tu sangre
azul y dorada.
Te despiertas pronto
y tu desayuno
es café con oro
(o café con leche).
Abres el periódico
y en seguida buscas el
mapa del tesoro :
las cotizaciones
de bolsa y del dólar,
el valor de todo
lo que se hace oro
y signo bancario.
A veces te irritas
con ciertas noticias :
casos policíacos,
cosas ostensiva-
mente subversivas
y de mal agüero.
Das un beso de oro
a tu muy filan-
trópica consorte
y a los principitos
por siempre cansados
del trayecto eterno
entre playa y boite
y vas, como un toro,
para tu trabajo.
Y aunque se murmure
que eres muy avaro
repartes saludos
como un perdulario.
En tus oficinas,
Rey Midas, gobiernas,
monarca que vuelve*

em ouro a existência
através de gestos
e de cabogramas.
Rei refrigerado
que controla indústrias
leves e pesadas
dirigindo o rumo
não só dos navios
como das boiadas.
À l'oura estenógrafa
de seios dourados
e dourado púbis
dás as tuas cartas:
ordens de vender,
ordens de comprar,
ordens de alugar
e outras providências
entre a cifra e a safra.
Não descansas nem
mesmo quando almoças
(estás de regime)
no clube o teu frango
que já vem dourado.
Conversas, te informas,
fazes transações,
trocas impressões
(sempre é uma troca).
Finda a sobremesa
—o pêssego é de ouro—
e após o café
que é com sacarina
regressas ao teu
mundo b(o)urocrático.
E ao cruzares, no
mormaço amarelo,
a zona bancária
testas se descobrem
e rostos se inclinam
religiosamente

*de oro la existencia
por medio de gestos
y de cablegramas.
Rey refrigerado
que controla industrias,
ligeras, pesadas,
dirigiendo el rumbo
no sólo de naves:
hasta de boyadas.
La rubia estenógrafa
de senos dorados
y dorado pubis
te escribe las cartas:
orden de vender,
orden de comprar,
orden de alquilar
y otras providencias
entre cifra y zafra.
No descansas ni
cuando estás comiendo
(sometido a régimen)
tu pollo, en el club,
que llega dorado.
Conversas, te informas,
haces transacciones,
cambias impresiones
(pues todo es un trueque).
Tras la sobremesa
—la fruta es de oro—
y tras el café,
que es con sacarina,
regresas a tu
mundo b(oro)crático.
Y al cruzar, en el
bochorno amarillo,
la zona bancaria,
testas se descubren
y rostros se inclinan
religiosamente*

à tua passagem.
Como um transatlântico
passas o canal
mais que competente
do metal sonante.
De nôvo em teu trono
lês correspondências,
abres relatórios
sôbre investimentos,
vês letras de câmbio
dançarem nas horas
como bailarinas
e a tarde se muda
numa chuva de ouro:
os proventos do
dia cego e puro.
E sôbre a cidade
desce lentamente
tua noite de ouro.
E no último andar
de um arranha-céu
—no teu miradouro—
segues os insetos
da noite-operária
e escutas as trevas.
Ouves os besouros
rodeando as lâmpadas,
bois nos matadouros,
e vês como escorrem
nas ruas de vidro
nas praças de couro
as fezes do povo.
Um argueiro de ouro
entra no teu ôlho.
Cantam hidrelétricas
ocultas na treva.
Debaixo da terra
linhas telefônicas
cruzam-se em surdina.

*al verte pasar.
Como un transatlántico
pasas el canal
más que competente
del metal sonante.
De nuevo en tu trono,
lees correspondencia,
abres expedientes
respecto a inversiones,
ves letras de cambio
bailar en las horas
como bailarinas
y la tarde vuélvese
una lluvia de oro:
las ganancias del
día ciego y puro.
Sobre la ciudad
lentamente cae
tu noche de oro.
Y en el piso último
de aquel rascacielos
—en tu mirador—
miras los insectos
de la noche-obrera
y oyes las tinieblas.
Oyes abejorros
que rondan las lámparas,
bueyes que degüellan,
y ves cómo corren
por calles de vidrio,
por plazas de cuero,
las heces del pueblo.
Una mota de oro
se mete en tu ojo.
Cantan hidroeléctricas
entre las tinieblas.
Y bajo la tierra
líneas telefónicas
crúzanse en sordina.*

E tudo, na noite,
torna-se oficina
de um trabalho imenso
de ouriversaria.
Quem dorme ou vagueia
está trabalhando.
E o rei Midas fura
a treva-baralho
de onde sai cuspido
um valete de ouros.
E é de ouro o turboélice
que atravessa o espaço.
O mendigo mudo
tem úlceras de ouro.
Anúncios, tapumes,
estátuas, jardins,
sereias, fornalhas,
tudo é feito de ouro
do labor mais fino.
Se o rei Midas toca
na fôlha de uma árvore
logo a pobrezinha
se torna dourada.
Não se pode nunca
fugir ao contágio:
um toque de Midas
tem ágio e deságio.
Se o rei Midas fala
em qualquer miséria
esta logo vira
miséria dourada.
E os cavalos do

seu haras só correm
quando a tarde é de ouro
(o ouro do crepúsculo).
E quando o rei Midas
arremata un bròto
no leilão da vida

*Y todo, en la noche,
se vuelve oficina
de un trabajo inmenso
que es de orfebrería.
Quien duerme o descansa
está trabajando.
Y Midas perfora
tinieblas-barajas
de entre las que salta
una sota de oros.
De oro es la turbohélice
que atraviesa el aire.
El mendigo de oro
tiene úlceras de oro.
Anuncios, vallados,
estatuas, jardines,
sirenas, hornillos,
son todos de oro,
de trabajo fino.
Si el Rey Midas toca
la hoja de un árbol
entonces la pobre
se vuelve dorada.
No se puede nunca
huir del contagio:
un toque de Midas
tiene agio y desagio.
Si el Rey Midas habla
de cualquier miseria
se vuelve en seguida
miseria dorada.
Los caballos de
su cuadra tan sólo
corren cuando es
la tarde de oro
(oro del crepúsculo).
Y cuando el Rey Midas
remata un capullo
en la puja de la*

ao tocá-lo, torna-o
muito mais valioso:
túrgido tesouro
de nádegas de ouro.
Quando vai ao teatro,
Midas faz questão
de ópera que tenha
cantor com voz de ouro.
Só crê na justiça
com ouro de lei.
E, sendo católico,
só reza com os olhos
voltados para um
crucifixo de ouro.
Segundo o rei Midas
o que não é de ouro
não vale nem mesmo
o que o gato enterra.
Tudo deve ter
o seu lastro de ouro.
Sonêto só presta
(papagaio louro!)
tendo chave de ouro
no bico dourado.
A morte só vale
se o cliente leva
para dentro da
jazida que é a terra
ouro em seu caixão.
Assim é o rei Midas,
varão de Plutarco,
varão plutocrático,
personagem aurífero
e magnificante
dêstes áureos tempos
de ouro por ouro
e dente por dente.

*vida, si lo toca
lo hace más valioso:
túrgido tesoro
de nalgas de oro.
Cuando va al teatro,
Midas se preocupa
de ópera que tenga
cantor con voz de oro.
Sólo cree en justicia
con oro de ley.
Y, cuando es católico,
reza con los ojos
vueltos hacia un
crucifijo de oro.
Según el Rey Midas,
lo que no es de oro
no vale ni lo
que entierran los gatos.
Todo ha de tener
su lastre de oro.
Un soneto vale
(¡papagayo rubio!)
si trae llave de oro
en dorado pico.
Y la muerte vale
sólo si el cliente
lleva a la yacija,
que es la tierra, oro
dentro de la caja.
Así es el Rey Midas,
varón de Plutarco,
varón plutocrático,
personaje aurífero
y magnificante
de estos áureos tiempos
de oro por oro
y diente por diente.*

INFLUENCIA HISTORICO-CULTURAL DE LOS JESUITAS EN EL BRASIL (*)

Por ANTONIO C. CAMARA CANTO

I

Hay dos maneras de conquistar el mundo: por la violencia de la fuerza o por el vigor de la inteligencia. La primera es fase transitoria en un determinado ciclo de la evolución histórica; la otra, es una determinación de valores *hic et nunc*, pero que se proyecta y se prolonga, como mensaje de cultura, en el tiempo y el espacio.

Ese mensaje de cultura es muy significativo en el proceso de civilización del mundo. Civilización y cultura siempre se unen, en movimientos y ciclos, para formar el gran conjunto de esta maravillosa unidad de orden, que es la creación del Universo.

Los pueblos primitivos representaban la Fuerza como la virtud por excelencia, y de ahí el sentido de conquista, el ansia del poder, la ley del más fuerte que engendraba la pasión devastadora de pueblos y de tierras, de gentes y de propiedades y culminaba con la supresión de la libertad humana, con la implantación del terror, de la violencia y del supremo desprecio a la persona del enemigo vencido.

Pero la historia es maestra clarividente de la vida. Y la vida está llena de hechos que comprueban lo transitorio de la violencia de la fuerza, y prueban que la victoria de la inteligencia es perdurable y firme.

Cuando Jesucristo vino al mundo paganizado para traer el sublime mensaje de los valores evangélicos, afirmó que esos valores poseían palabras de vida eterna: «Pasará el cielo y la tierra, pero, sin embargo, mis palabras no pasarán.»

Hoy, después de veinte siglos de cristianismo, el mundo continúa recibiendo los beneficios de la cultura cristiana.

(*) Conferencia pronunciada por el Excelentísimo Señor Embajador del Brasil en Madrid, el 1 de diciembre de 1963, en la Facultad de Filosofía, de la Compañía de Jesús, de Alcalá de Henares.

II

La historia del Brasil es, ante todo, la demostración de una gran conquista llevada a cabo por el vigor apostólico de los soldados de la Compañía de Jesús.

Esta proposición, que no es pura retórica, es ante todo la síntesis de hechos patrios, conquistados a la luz de insofismables criterios, los cuales fueron registrados y proclamados solemnemente en dos grandes asambleas, una en 1914 y la otra en 1922.

La de 1914, que fue el primer Congreso de la Historia del Brasil, aprobó una moción suscrita por historiadores de renombre nacional, como Affonso Celso, Ramiz Galvão, Max Fleiuss, Viveiros de Castro, Jônatas Serrano y Eugénio Vilhena de Moraes.

Así reza el texto original: «El nombre de la Compañía de Jesús se encuentra indisolublemente ligado a la historia del Brasil y de forma tan estrecha que recordar sus hechos es señalar al mismo tiempo los extraordinarios servicios que en la triple misión humanitaria, política y social prestaron los jesuitas al Brasil, durante más de dos siglos, evangelizando las tribus salvajes, salvaguardando el principio de moralidad, ante la corrupción y execrable codicia de los colonos, alimentando la llama del patriotismo, que repelió las invasiones extranjeras, contribuyendo eficazmente a la conservación de la unidad e integridad de la nación y difundiendo por todas partes la cultura intelectual que preparó el brillante desarrollo de nuestra literatura.»

Y con motivo del IV Centenario de la Compañía de Jesús, celebrado también en Río de Janeiro en 1940, el entonces presidente de la República, doctor Getúlio Vargas, oficializó las conmemoraciones considerando nacionales los homenajes por el decreto número 6.355, de 27 de septiembre de aquel año, en los siguientes términos:

«La Compañía de Jesús, durante los primeros siglos de la historia del Brasil, constituyó la fuerza espiritual más vigorosa de la colonización, difundiendo la fe que se hizo común, imprimiendo a la sociedad en formación la disciplina moral que perduró, organizando la educación en todos sus aspectos, según métodos y directrices que hicieron posible la existencia de una cultura nacional del más alto sentido. Tamaña obra, realizada con amor y sacrificio, es reconocida por los historiadores brasileños como una de las bases más importantes de la civilización nacional» (1).

No es, por lo tanto, sin fundamentos como reafirmamos, con Joaquim Nabuco, que el catolicismo fue durante mucho tiempo, en el periodo de formación, la Compañía de Jesús, y no sólo el catolicismo, sino también fue la exploración, la posesión de los territorios en la época de apropiación del Brasil.

(1) *Anais do IV Centenário da Compañia de Jesús*. Ministério de Educação e Cultura. Serviço de Documentação. Rio de Janeiro. Págs. 55 y sigs.

III

Veamos ahora, en líneas maestras, los criterios, reconocidos por los historiadores, que ejercieron influencia decisiva en nuestra historia y en nuestra cultura, durante el glorioso período de los primeros siglos, base de la civilización nacional.

Ese período corresponde a la llegada de los primeros jesuitas (1549), el padre Manuel de Nóbrega con cinco compañeros, esto es, pocos años después del descubrimiento del Brasil en 1500, y se extiende a través de dos siglos, hasta el año 1740.

Durante los períodos siguientes resplandecen los trabajos de los jesuitas en su porfiada lucha de cristalización y conservación y, por fin, la consagrada victoria en defensa del patrimonio espiritual ya adquirido.

San Ignacio de Loyola creó en 1438 la Compañía de Jesús, que contaba entonces con diez miembros. En 1549 son enviados al Brasil los primeros jesuitas, que son seis en total: los padres Leonardo Nunes, Antonio Pires, Juan de Azpilcueta Navarro, los hermanos Vicente Rodríguez y Diego Jácome y el provincial, jefe de la misión y primer gobernador espiritual del Brasil, un muchacho de treinta y dos años, Manuel de Nóbrega.

«La Providencia reservaba, a partir de ese momento, la inesperada oportunidad de poder desmentir a los calumniadores: los jesuitas iban a iniciar la civilización brasileña, y esa civilización no iba a ser obra del fanatismo o de la ignorancia, sería precisamente el trasplante, al Brasil, de toda la ciencia europea de la época, de toda la cultura humanística, de todo el fulgor mental de sus más sabios colegios y de sus más ilustres universidades» (3).

Y para emprender y llevar a cabo con éxito una obra de tamaño significado, estos heraldos del Evangelio tuvieron que ajustar sus vidas dentro de determinados criterios de acción, de valor inestimable. Dichos criterios son los siguientes:

1.º *Los jesuitas representaban una extraordinaria fuerza moral, fruto de virtudes activas.*—La total obediencia *perinde ac cadaver*; la disciplina perfecta a un único mandato, según la regla «comienza por ser señor de ti mismo y después inmólate al servicio de la Iglesia»; la admirable firmeza y la intransigencia de principios, conforme la máxima *aut sint ut sunt aut non sint*, y el desprendimiento total de sí mismos, de acuerdo con la norma del fundador «ser todo para todos, a fin de merecer la confianza de todas las almas», hicieron de los soldados de Ignacio de Loyola, utilizando las palabras de nuestro hiperbólico poeta Castro Alves: «Los sublimes vándalos del cordero, los Atilas de la fe.»

Y como dice Joaquim Nabuco: «Hay hechos en la historia que desem-

(2) JOAQUIM NABUCO: *Un Estadista do Império*, págs. 54 y sigs.

(3) Discurso do Dr. Pedro Vergara, Anais do IV Centenário da Companhia de Jesús.

peñan la función de un acumulador muchas veces centenario de energía y de los cuales se desprende una corriente moral continua.» Fue uno de ellos esa comunión del 15 de agosto de 1538, en Montmartre. Era una compañía que se fundaba sobre una confianza, como nunca se había visto igual; «la confianza en Dios—decía Ignacio de Loyola—debe ser de tal orden que, a falta de un navío, os haga atravesar el mar en una simple tabla». En esa tabla que es la fe, concluye Nabuco, ellos atravesaron los mares y conquistaron el mundo.

Dentro de estas coordenadas de valores espirituales los jesuitas pudieron construir no solamente en el Brasil, sino también en otras tierras, el marco de la cultura y de la civilización.

No vayamos a pensar que el trabajo de los jesuitas en el Brasil fue una obra del «acaso» o de buena suerte. No queremos imaginar, por comodidad mental, un ambiente todo favorable y accesible a la doctrina y a la enseñanza. Al contrario, tuvieron que luchar constantemente, día a día, no sólo contra la agresividad del medio primitivo y rudo, sino también, y principalmente, contra las fuerzas del mal: los desórdenes, el relajamiento, la codicia y la ambición de los colonos; contra el libertinaje y el mal ejemplo de los blancos, con las armas de la inteligencia y de la disciplina interior.

Y no solamente eso. Era necesario luchar contra sí mismos, contra las tentaciones que campeaban en un ambiente de costumbres paganas, donde sentían con más intensidad la soledad interior, agravada por la pobreza y la extrema miseria del medio.

La historia constata que durante el largo período de la época colonial no se les puede achacar el más mínimo desfallecimiento en la práctica de sus buenas obras: catequesis de los indios, instrucción y educación de la juventud, construcción de edificios, de herramientas de trabajo, elaboración de mapas e itinerarios, estudios de nuestra geografía, etnografía, lingüística salvaje, «dejando preciosos escritos que dilucidan, encantan, consuelan y levantan las almas» (5).

2.º *Los jesuitas contribuyeron de manera eficaz a la dilatación de las fronteras, a la civilización del indígena y a la educación de nuestro pueblo.* Ya dijo Capistrano de Abréu, el mayor de nuestros historiadores, que «sería presuntuoso quien quisiera escribir la historia del Brasil sin escribir antes la historia de la Compañía de Jesús en el Brasil» (1).

Efectivamente, el gran bloque del continente brasileño, que se extiende de las Guayanas a las tierras del Paraná, se debe no sólo a los bravos «bandeirantes» y a las jornadas de los capitanes y colonos, sino también a la catequesis de los misioneros.

Porque lo principal no era descubrir y conquistar los incommensurables dominios; lo importante era el factor de conservación del territorio. Y en esto está el mérito mayor de los jesuitas que, con sus catequesis y sus esfuerzos de estabilización, iban organizando las comunidades, construyendo

(4) JOAQUIM NABUCO: *Conferência sobre o Centenário de Anchieta*. Anais, pág. 330.

(5) Anais, pág. 55.

aldeas, poblados con sus escuelas, con su administración propia, con sus leyes, con sus pequeñas industrias, constituyendo, por este motivo, un centro de civilización y educación de nuestro pueblo.

Mientras el trabajo de los colonos se orientaba hacia el sentido del lucro personal, del ansia de riquezas, de la obsesión por el oro de las minas, de la inhumana caza de los nativos a quienes consideraban animales de carga, el objetivo de los misioneros miraba a la construcción sobre aquel mundo salvaje de la vida superior de los valores humanos y divinos, patrimonio con el que debía contar el Brasil de nuestros días.

Y esa contribución de los jesuitas es tan importante que Lúcio de Azevedo, haciendo una síntesis del pensamiento de todos los historiadores de nuestra Patria, afirma que «sólo con la entrada de los jesuitas empezó el descubrimiento a ser definitivo, y a iniciarse las tentativas serias de colonización» (6).

Fue en ese período cuando Anchieta funda la misión de Piratininga, con su famoso colegio—hoy todavía en pie—, que sería el punto central de expansión del actual estado de São Paulo.

También en esa época se fundaron las misiones del sur del país, cuyos territorios se extendieron hasta Paraná y Río Grande del Sur, fronteras del Paraguay y del Uruguay.

En lo que se refiere al norte del Brasil, dice Serafim Leite:

«Desde el Jaguaribe, en el Atlántico, al río Javari, en el Solimões, frontera actual del Brasil, rara será la corriente de agua en que no penetrasen los jesuitas, comenzando en 1607, año en que iniciaron la campaña del norte, hasta 1760 en que salieron de él. Las misiones actuaban con diferentes intenciones, según el fin que procuraban. Unas, la simple penetración catequística; otras, la reunión de indios; las otras, las explotaciones de oro; otras, con el fin de pacificar, y otras, en fin, la catequesis permanente en poblados estables. De aquí la distinta importancia de cada cual, en la historia de la Compañía y en la colonización del Brasil» (7).

Además de las conquistas de Ceará, Maranhão y Pará, tenemos que referirnos a la del Amazonas, región que no había sido adjudicada a la América portuguesa por el tratado de Tordesillas. Según el mencionado escritor, «su conquista es, por eso mismo, hecho de máxima importancia para el ensanchamiento del Brasil. Y más de lo que generalmente se juzga, no tanto por su contribución en sí, de inmediato aprovechamiento económico, que no lo fue ni todavía lo es, pues no siendo castellano, sino portugués, el río Amazonas se constituyó en la gran muralla de agua, al abrigo de la cual, en el interior del Brasil, se pudo llevar a cabo la magna gesta de la ocupación definitiva. Cuando en 1750—concluye Serafim Leite—llegó la hora de averiguar lo que el Brasil era ya, Alexandre de Gusmão no hizo más que consagrar con habilidad una obra, decidida anteriormente por otros, a costa de luchas y de sacrificios que a veces llegaban hasta la sangre» (7).

(6) LÚCIO DE AZEVEDO: *Os Jesuitas no Grão Pará*, pág. 259.

(7) SERAFIM LEITE, S. J.: *História da Compañia de Jesus no Brasil*, tomo III, Río de Janeiro, 1943.

3.º *Los jesuitas hicieron posible la existencia de una cultura nacional del más alto sentido.*—A propósito de esto, dice el pensador brasileño João Gonçalves de Sousa: «Deshecha la superstición de los curanderos y fetichistas; ocupados los claros de la geografía más allá de Mantequeira; convertidos al cristianismo millares de indios; plasmado el espíritu de la nación, revitalizado más tarde en los entrechoques de Guararapes, era menester dar a aquel espíritu una alta y definitiva orientación, reformándolo con una cultura sólida y verdadera. En ningún sector de la vida del país se nota su ausencia. El jesuita cuida del Brasil como del hijo que hubiera brotado de su sufrimiento, de su alma y de su sangre» (1).

El mensaje de cultura que los jesuitas trajeron para el Brasil, comenzando por Nóbrega, por Anchieta—considerado por los historiadores como el primer gramático brasileño de la lengua tupí—, por Azpilcueta Navarro, Luiz de Gran y Antonio Vieira, se caracteriza, aún hoy, por métodos y directrices de enseñanza fundamentalmente seguros en la aplicación de los conocimientos.

La enseñanza se basaba en el ejercicio de la memoria y en la gimnástica verbal para que el educando poco a poco fuera capacitando el cerebro en sus facultades de retención, de forma que la sustancia de los estados permanentes de la consciencia fuese avivada, estimulada y orientada. Tal proceso tiende a conseguir la elaboración más profunda de todos los actos humanos, formando, por consiguiente, en el mundo interior de cada individuo, un ambiente de principios activos, inspiradores de causas motrices, fortalecidos y disciplinados.

El esfuerzo de los jesuitas se concentra entonces en inculcar en la personalidad del educando el sentido de armonía con toda la existencia, el alcance de la unidad en la verdad y el equilibrio de fuerzas ante los problemas de la vida.

Del norte al sur del Brasil los colegios de los jesuitas mantienen en la actualidad el rigor de los primitivos educadores, continúan con la misma severidad en los estudios, y con los mismos principios que presidieron las fundaciones del Brasil-Colonia, después Imperio y hoy República. Y en todas esas épocas la sociedad brasileña vio formarse en ellos a muchas de las mayores figuras que dignificaron las letras, la ciencia, el arte, la política, la magistratura, la diplomacia y la Iglesia.

De ahí el por qué un escritor brasileño ha afirmado: «La obra de los jesuitas es indestructible. Desde el Brasil-Colonia, hasta nuestros días, esos apóstoles del bien vienen prodigando a la juventud estudiosa un capital inestimable de enseñanzas, preparándola, moral e intelectualmente, para luchar por la Humanidad, por la civilización, por la religión y por la Patria» (8).

Y esta juventud tiene ejemplos que seguir. En el siglo xvi, Anchieta y Nóbrega; en el siglo xvii, Antonio Vieira, figura gigantesca de la tribuna sacra; Francisco Suárez, fundador del moderno derecho de gentes, con su obra maestra *Tractatus de Legibus ac deo Legislatore*; en el siglo xviii,

(8) D. M. C. DE MOTA MAIA: Discurso pronunciado na Academia Nacional de Medicina, em 26-9-1940. Anais, pág. 95.

Alexandre de Gusmão, «pedagogo y asceta», como dice Afonso Taunay, ministro de don Juan V, autor del célebre tratado de Madrid, de 1750, donde con la adopción del principio del *Uti Possidetis* se fijaron las avanzadas fronteras brasileñas.

Están hi los jesuitas, como concluye Haroldo Valladão, como juristas, teóricos y prácticos, de los siglos xvi al xvii, abogados y legisladores en la defensa de los indios, jueces entre las naciones, fundadores del derecho de gentes, instituidores, por sí y sus discípulos más allegados, de los principios básicos de la política internacional brasileña y americana: el arbitraje, o *Uti Possidetis*, o monroismo» (10).

4.º *El punto máximo de la obra de los jesuitas en el Brasil fue el establecimiento de la «unidad religiosa, de la lengua y de las costumbres», cimiento seguro en el que se funda la unidad política y económica de nuestra Patria.*—¿Qué significaba para el Brasil-Colonia la fuerza irreprímible de la unidad espiritual? Representaba no sólo un clima de paz y trabajo, de orden y progreso, sino, principalmente, la comunión de sentimientos y pensamientos, muralla protectora contra todo y cualquier ataque enemigo.

Y no queremos imaginar un Brasil pasivo, sin las virtudes activas del patriotismo, sin el necesario vigor en las luchas contra los invasores holandeses y franceses, que invadían las costas del Brasil. Era una lucha de supervivencia. Era una continua vigilancia para salvaguardar al Brasil de ser despedazado y dividido, como realmente lo hubiera sido en el período de las invasiones holandesas y francesas, en Río de Janeiro, en Bahía y en Pernambuco.

La historia del Brasil está llena de episodios que demuestran que el Brasil de hoy no sería un Brasil auténtico, una nación homogénea desde el Amazonas a las lomas gauchas, del océano al más remoto de los rincones patrios.

«¿Creéis—proclama Joaquim Nabuco—que a no ser por el catolicismo el Brasil sería el gran bloque de continente que se extiende de las Guayanas hasta las misiones del Paraná? ¿Creéis que si no fuera también por el catolicismo ese territorio no se habría dividido, por lo menos, en tres o cuatro inmensos pedazos, uno hugonote, otro holandés, el tercero español, el cuarto, tan sólo, brasileño?

Eso en cuanto al territorio, el soberbio e incomparable atributo portugués en América, intacto, mientras el territorio español en América se desmembró, y que hizo de este país una de las tres o cuatro mayores casas de la tierra.

En cuanto a la población, ¿creéis que sin el catolicismo hubiese sido posible fundir, del modo que lo fueron, en una nacionalidad homogénea, el indígena, el portugués y el africano? ¿O pensáis que todo eso hubiera sucedido sin la Compañía de Jesús? Es del todo dudoso que existiese la unidad brasileña sin la unidad de la Compañía» (2).

(9) Dr. PEDRO VERCARA: Discurso no dia 24 de setembro de 1940. Anais.

(10) HAROLD VALADÃO: Discurso no Palácio Tiradentes, em 28-9-1940. Anais, pág. 150.

De entre los famosos episodios recogidos por la Historia que bien claramente demuestra la actuación de los jesuitas, queremos recordar el armisticio de Iperoig, el primer arbitraje internacional conseguido en el Nuevo Mundo por Nóbrega y Anchieta.

La lucha que se había desencadenado entre la nación Tamóia y los portugueses era fruto de las intrigas de los franceses de la época, que habían fundado en aquel entonces la Francia Antártica.

Usando de la vieja táctica que siempre emplearon los conquistadores, establecieron y crearon un clima de desunión y, por fin, provocaron una guerra de exterminio. La situación era tensa y el Brasil peligraba.

Y nosotros sabemos—porque son los hechos históricos quienes nos lo cuentan—que la personalidad y las virtudes de Nóbrega y Anchieta se impusieron. Y, jugándose la vida, se lanzaron en medio de los contendientes y consiguieron una victoria extraordinaria: aunaron los puntos de vista y reunieron a los combatientes en un ejército unido y numeroso.

Donde antes había discordia y exterminio entre hermanos ahora todos marchaban unidos, henchidos de patriotismo, a enfrentarse con los conquistadores que se habían localizado en Río de Janeiro. Y los franceses fueron expulsados para siempre de las tierras del Sur.

IV

Como conclusión de estas palabras sobre la influencia histórico-cultural de los jesuitas en el Brasil, decimos, con este gran jesuita que es el padre Serafín Leite: «No se puede abolir el pasado ni volver a él. Ni habría ninguna ventaja en ello. La vida es movimiento, y el movimiento siguiente ya no es el movimiento anterior. Con todo, si la vida prospera y se desarrolla—y el Brasil se desarrolló magníficamente, maravillosamente—, es siempre un encanto y una lección ver el camino trillado y confrontar el punto de llegada con el de partida» (7).

JOÃO GUIMARÃES ROSA

Por ANGEL CRESPO

João Guimarães Rosa es una figura aparte, pero no aislada, en el panorama de la literatura brasileña actual. Digo que no está aislada, a pesar de su singularidad, porque cuenta con el favor de numerosos lectores y porque su concepción de la novela y del lenguaje narrativo está influyendo, sin lugar a dudas, en las nuevas generaciones de su país. Que un autor de lectura difícil, a veces extraordinariamente complicada, no haya sufrido los efectos del aislacionismo que suele acompañar a las singularidades estilísticas—por lo menos durante un largo período inicial—es signo de que algo apasionante flota sobre o se haya sumergido en la materia lingüística de sus relatos. Y esto es lo que, precisamente, ocurre con el gran prosista minero. Guimarães Rosa ha abordado la descripción del sertón y sus habitantes desde un punto de vista tan personal que ha superado, casi diría que de un solo plumazo, la tradición de la novela regionalista. ¿Cómo lo ha conseguido? Es lo que trataré de explicar en el corto espacio de que dispongo.

El gran peligro de la novela regionalista es que, a fuer de descriptiva del paisaje, puede llegar a convertirse en algo radicalmente distinto de la novela, que por mor de la descripción de las costumbres puede desembocar en mera narración folklórica, que por prestar demasiada atención a la naturaleza llegue a convertir al elemento humano en simple comparsa ecológico, lo que equivaldría a transformar a los hombres en elementos subordinados al paisaje, convencionales en la pasión y en la reacción. En estos errores, no ha caído desde luego João Gui-

marães Rosa. Su obra, con ser consecuencia de un desmedido amor por el sertón y por cuanto el sertón significa, no deja al hombre desamparado en medio de sus soledades. El bosque está ahí, inmenso, impresionante, influyendo en el modo de ser de quienes lo habitan, pero está ahí tamizado a su vez por el hombre, hecho realidad humana a través de la experiencia de sus moradores o del sentido poético del narrador. Ahora bien, conviene aclarar que los problemas de los sertaneros no están inicialmente determinados por el sertón. O sea, que la originalidad de Guimarães Rosa consiste en no plantear ni andar buscando problemas que puedan parecer originales sino, antes bien, en proponer las eternas preguntas del hombre, pero en el sertón. Así ocurre que Riobaldo, el protagonista y narrador de Grande Sertão: Veredas, vive obsesionado por los problemas del bien y del mal, de Dios y del diablo, del uranismo y el amor a derechas, de la afirmación de la propia personalidad. Nacidas de su mismo espíritu, estas inquietudes no le han sido propuestas por el bosque pero, naturalmente, la circunstancia—por ejemplo, la de convertirse en jagunço o bandolero—sí que le es proporcionada por el sertón en el que vive. João Guimarães Rosa no ha olvidado, como es el caso de bastantes regionalistas, que lo principal al hablar del hombre son sus eternos y casi invariables problemas.

También me he referido a su sentido poético. Este se manifiesta, por ejemplo, en la personalización de los elementos, hasta en la de una epidemia de malaria, cual es el caso de la descrita en el relato titulado Sarapalha, perteneciente al libro de estreno del autor, Sagarana. He aquí cómo nos presenta, casi antropológicamente, a la mencionada peste: «Vino de lejos, del San Francisco. Un día, se echó a andar, entró en la boca abierta del Pará, y empezó a subir. Cada año avanzaba un puñado de leguas, más cerca, más cerca, cerquita, asustando al pueblo, porque era terciaria de las bravas—de «tembladera que no descabalg»—matando mucha gente.»

Pero hay otro punto, interesantísimo, que no cede en importancia a los someramente apuntados. Me refiero al especial, al particularísimo lenguaje de Guimarães Rosa, que le hace prácticamente intraducible. El narrador mezcla en su estilo (sabiamente violentado por un extremoso hipérbaton y por amplia

serie de construcciones ajenas al portugués usual, en las que no deja de influir el refuerzo pronominal a la manera castellana) multitud de palabras de la gíria o germanía campesina que nos da en su versión popular o transformadas por él mismo, así como palabras—simples o compuestas—cuyas radicales proceden de los idiomas indígenas e incluso de otros ajenos, como el alemán. O sea, que Guimarães Rosa crea un lenguaje propio, un vocabulario puramente estético al que hay que permanecer muy atento para no perder el hilo de la narración. ¡Pero cuántos aciertos expresivos, qué puras sensaciones poéticas nos proporcionan las flexiones heterodoxas y otros aparentes caprichos del escritor! El hecho de que Guimarães Rosa sea uno de los autores más leídos en el Brasil puede servirnos para ponderar semejantes méritos.

No es caso de entrar, en esta breve nota, en un examen de tales particularidades idiomáticas. Digamos, sí, como punto de referencia, que Guimarães Rosa ha sido frecuentemente comparado con James Joyce y su Grande Sertão: Veredas con el Ulises del escritor irlandés.

*

Al traducir uno de los cuentos del narrador brasileño, aparecido en el suplemento literario de O Globo de 8 de julio de 1961, he tropezado con las dificultades que son de suponer después de lo ya dicho. He tratado de superarlas por el estudio y por la intuición. Me he dado cuenta, durante mi trabajo, de que, igual que ocurre con la traducción de la poesía, no basta el simple razonamiento para trasladar a otra lengua lo que ha nacido a un tiempo de aquél y de la intuición. No sé si me habré tomado alguna libertad excesiva. En todo caso, temo que el castellano de esta traducción, si bien lo es sintácticamente, no sea morfológicamente tan original como el portugués del original. También debo advertir que he suprimido bastantes comas. Lo he hecho porque entre nosotros se usa este signo bastante menos que en el actual estilo brasileño. Es una puntualización que no me parece tan banal como pudiera creerse. Perdón.

*

João Guimarães Rosa, del que hemos ofrecido una sabida incompleta imagen literaria, nació en Cordisburgo, del Estado de Minas Geraes, el 27 de junio de 1908. Ya desde pequeño inventó, según después ha contado, palabras de las que se servía en sus juegos de niño de pueblo. Entonces—cuando, pongo por caso, inventó el nombre de un río, también imaginado pues no era sino el reguero procedente de una pila de lavar ropa, el Sapra-kal-lal—sólo debía de saber, además de su idioma, el francés, que leía desde los seis años. Las lenguas, en efecto, han sido y continúan siendo una de sus principales pasiones, juntamente con la sentida por el estudio de la naturaleza. «Estudiaba lenguas, ha dicho, para no ahogarme del todo en la vida del interior.» Allí, en el interior, ejerció la medicina durante dos años. En el de 1934 se hizo diplomático. Escribió por entonces un libro de versos—Magna—que todavía no ha publicado. En 1937 terminó el titulado Sagarana, que, previamente reelaborado, apareció en 1946. Ya había desempeñado antes diversas misiones diplomáticas, y aquel mismo año fue nombrado miembro de la Delegación de la Conferencia de la Paz de París. Doce después fue ascendido a embajador.

En el de 1952, tras haber hecho un viaje por el interior de Minas, imprimió el reportaje Com o Vaqueiro Mariano, pero lo hizo en edición no destinada al público. En 1956 publicó su segundo libro, Corpo de Baile, inspirado como el primero en la vida del sertón. Ambos libros están compuestos por una serie de novelas cortas y cuentos—nueve aquél y siete éste—mientras que el siguiente, aparecido en el mismo 1956, con el título de Grande Sertão: Veredas, es una larga narración considerada, con toda justicia, como su obra maestra y una de las de la literatura brasileña moderna. A ella me he referido más arriba y siento muy de veras no poder dedicarle por ahora mayor atención. A propósito de la misma, ha dicho el crítico Eduardo Portella: «El fenómeno Guimarães Rosa en nuestra ficción moderna, pues el señor Guimarães Rosa ha dejado de ser sólo un novelista para ser toda una teoría de la novela, con sus problemas y sus perspectivas, llevados ahora, unos y otras, a sus más graves consecuencias en Grande Sertão: Veredas, es un fenómeno ante el cual la primera actitud que nos cabe es la de la comprensión.»

EL CABALLO QUE BEBIA CERVEZA

(Cuento)

Por JOÃO GUIMARÃES ROSA

Aquella alquería del hombre quedaba medio oculta, oscurecida por los árboles, que nunca se vio plantar tantos tamaños alrededor de una casa. De mi madre oí, cómo en el año de la gripe española, llegó él, precavido y espantado, para adquirir aquel lugar totalmente defendido, y la morada, donde desde cualquier ventana alcanzase a vigilar a distancia, las manos en la espingarda; en aquel tiempo, en que no era aún tan gordo como para dar asco. Decían que comía cualquier inmundicia: caramujos, hasta ranas, con las brazadas de lechuga embebidas en un balde de agua. Era de ver cómo comía y cenaba, en la parte de fuera, sentado en el umbral de la puerta, el balde entre las gruesas piernas, en el suelo, y las lechugas; salvo que la carne, aquella, era legítima de vaca, guisada. Lo demás que gastaba era en cerveza, que no bebía a la vista de la gente. Yo pasaba por allí y él me decía: —«*Irivalini, bisoña* (1) *otra botella, es para el caballo...*». No me gusta preguntar, no me hacía gracia. A veces no la llevaba, a veces la llevaba, y él me devolvía el dinero, gratificándome. Todo en él me daba rabia. No aprendía a decir mi nombre a derechas. Afrenta u ofensa, no soy de los que perdonan: a nadie de ninguna.

(1) Transcripción fonética de la palabra italiana *bisogna*, que debe interpretarse aquí por *hace falta*.

Mi madre y yo éramos de las pocas personas que pasaban por delante de la tranquera, para alcanzar la pasarela del riachuelo. —«*Déjale, pobrecillo, padeció en la guerra...*», iba explicando mi madre. El se rodeaba de diferentes perros grandes, para vigilar la alquería. A uno, que no me gustaba, le veía yo, el bicho asustador, antipático —el peor tratado; y hacía así por no acobardarme al lado de él, que estaba a todas horas, con desdén, llamando al endiablado del perro, de nombre *Mussulino*. Yo me recomía de rabia de que un hombre de aquéllos, eogotudo, panzudo, ronco de catarro, extraño a las náuseas, a ver si era justo que poseyese dinero y estado, viniendo a comprar tierra cristiana, sin honrar la pobreza de los demás, y encargando cantidades de cerveza para pronunciar la fea palabra. ¿Cerveza? Para que tuviese sus caballos, los cuatro o tres, siempre descansados, pues no montaba en ellos ni era capaz de montar. Ni de caminar casi, que no lo conseguía. ¡Cabrón! Se paraba chupando unos puros pequeños, malolientes, muy mascarados y baboseados. Merecía un buen correctivo. Sujeto metódico, con su casa cerrada, pensando que todo el mundo era ladrón.

Esto es, a mi madre la estimaba, la trataba con benevolencia. Conmigo no adelantaba nada —no disponía de mis iras. Ni cuando mi madre se puso grave y él ofreció dinero para los remedios. Lo acepté: ¿quién vive del no? Pero no lo agradecí. Seguro que tenía remordimiento de ser extranjero y rico. Y, sin embargo, no consiguió nada, la santa de mi madre se fue para las tinieblas, ofreciéndose el condenado del hombre a pagar el entierro. Después preguntó si yo quería ir a trabajar con él. Me defendí, vaya. Sabía que no tengo temor, en mi soberbia, y que me enfrento a unos y otros. Pocos me hacían cara en el lugar. Sólo si era para contar con mi protección de día y de noche, contra aquéllos y los advenedizos. Tanto que no me encargó ni medio servicio que cumplir, sino que yo estaba para zangolotinear por allí a condición de que fuese con armas. Pero las compras las hacía yo para él. —«*Cerveza, Irivalini. Es para el caballo...*»— Lo que decía, en serio, en aquella lengua de batir huevos. ¡Pero que no me insultase! Aquel hombre todavía me iba a conocer.

Lo que más me extrañó fueron aquellos descubrimientos. En

la casa, grande, antigua, atrancada de noche y de día, no se entraba; ni para comer ni para guisar. Todo ocurría del lado de acá de la puerta. El mismo, me figuro que raras veces se metía por allí, a no ser para dormir o para guardar la cerveza —*ah, ah, ah*—, la que era para el caballo. Y yo, para mí: —«*Espérate tú, cerdo, para ver si, antes o después, no me meto yo ahí; ¡no haya lo que hay!*». O sea que, por entonces, yo debía haber buscado a las personas educadas, contarles los absurdos, pidiendo providencias, aventar mis dudas, lo que no hice fácilmente. Soy de ni palabra. Pero por allí también aparecieron los otros —los de fuera.

Astutos los dos hombres, llegados de la capital. Quien me llamó hacia ellos fue el señor Priscilo, subcomisario. Me dijo: —«Reivalino Belarmino, aquí éstos tienen autoridad, sítvate de confianza.» Y los de fuera, llevándome aparte, me acosaron a preguntas. Todo, para sacarme noticias del hombre, querían saberlo, con pelos y señales. Admití que sí, pero no aportando nada. ¿Quién soy yo, osezno, para que me ladre el perro? Sólo barrunté escrúpulos, por las malas caras de aquéllos, sujetos disimulados, ordinarios también. Pero me cogieron a modo. El principal de los dos, el de la mano en la mandíbula, me inquirió que si mi patrón, siendo hombre muy peligroso, vivía de verdad solo. Y que me fijase, en la primera ocasión, si no tenía en una pierna, abajo, señal vieja de carlanca, argolla de hierro, de criminal huido de la prisión. Pues sí, lo prometí.

¿Peligroso para mí? —*Ah, ah*. Porque, vaya, en su mocedad haya podido ser un hombre. Pero ahora, con la panza, regalón, pachorrazo, solamente quería la cerveza —para el caballo. Desgraciado de él. No es que yo me quejase por mí, que nunca me gustó la cerveza; si me gustase la compraría, la bebería o la pediría, que él mismo me la hubiera dado. También él decía que no le gustaba, no. De verdad. Consumía sólo la cantidad de lechugas, con carne, boquilleno, nauseabundo, con ayuda de mucho aceite, devorando que hacía espuma. Ultimamente, andaba medio desatinado, ¿es que supo de la llegada de los de fuera? Marca de esclavo en su pierna no la observé, ni lo procuré tampoco. ¿Soy yo servidor de alguacil mayor, de esos, curiosos, que tanto remiran? Pero buscaba la manera de entender, aunque fuese por una rendija, aquella casa, bajo llave, espiada.

Ya estaban mansos, amigables, los perros. Pero parece que el señor Giovanio desconfió. Pues en mi hora de sorpresa, me llamó, abrió la puerta. Allí dentro hasta hedía a cosa siempre tapada, no daba un aire bueno. La sala, grande, vacía de cualquier mobiliario, sólo para espacios. El, ni que apostara, me dejó mirar a mis anchas, anduvo conmigo, dándome facilidades, me satisfizo. Ah, pero después, para conmigo, caí en la cuenta, en la idea, al fin: ¿y los cuartos? Había muchos de aquéllos, yo no había entrado en todos, resguardados. Por detrás de alguna de aquellas puertas, presentí vaho de presencia —¿sólo más tarde? Ah, el carcamal quería pillar de listo; ¿y no lo era yo más? Además de que, unos días después, se supo de oídas, ya tardía la noche, diferentes veces, de galopes en el descampado de la vega, de caballero salido de la puerta de la chácara. ¿Podría ser? Entonces, el hombre me engañaba tanto como para armar una fantasmagoría de lobizón. Sólo aquella divagación, que yo no acababa de entender, para dar razón de algo: ¿y si tuviese, incluso, un extraño caballo, siempre escondido allí dentro, en la oscuridad de la casa?

El señor Priscilo me llamó, justo, otra vez, aquella semana. Los de fuera estaban allí, sólo entré a medias en la conversación; uno de ellos dos oí que trabajaba para el «Consulado». Pero lo conté todo, o tanto, por venganza, con mucho detalle. Los de fuera, entonces, insistieron al señor Priscilo. Querían permanecer en lo oculto, el señor Priscilo debía ir solo. Me pagaron más.

Yo estaba por allí, fingiendo no ser ni saber, despistando. El señor Priscilo apareció, habló con el señor Giovanio: ¿qué qué historias eran aquellas de un caballo beber cerveza? Indagaba con él, apretaba. El señor Giovanio permanecía muy cansado, sacudía despacio la cabeza, sorbiendo la escurridura de la nariz, hasta el cepón del puro; pero no le puso mala cara al otro. Se pasó mucho la mano por la cabeza: —«*Lei* (2), ¿*quiere verlo?*». Salió, para surgir con un cesto con las botellas llenas, y un dornajo, en él lo vertió todo, hasta la espuma. Me mandó buscar el caballo: el alazán canela-claro, cara-bonita. El cual —¿se podía dar fe de ello?—avanzó ya, avisado, con las orejas

(2) *Usted*, en italiano.

inclinadas, redondeando las narices, relamiéndose: y bebió a modo aquello rumoroso, gustoso, hasta el fondo; ¡viéndose que ya era diestro, cebado en aquello! ¿Cuándo había sido enseñado, es posible? Pues el caballo todavía quería más cerveza. El señor Priscilo se avergonzaba, conque dio las gracias y se fue. Mi patrón escupió por el colmillo, me miró: —«*Irivalini, que el tiempo se va poniendo malo. No laxa (3) las armas!*». Asentí. Sonreí de que tuviese para todo mañas y patrañas. Incluso así, medio me disgustaba.

Sobre todo, cuando los de fuera volvieron a venir, yo hablé, lo que especulaban: que alguna otra razón debía de haber en los cuartos de la casa. El señor Priscilo, aquella vez, llegó con un soldado. ¡Sólo dijo que quería revisar los compartimentos, en nombre de la justicia! El señor Giovanio, en pie de paz, encendió otro puro, él siempre estaba cuerdo. Abrió la casa para que entrase el señor Priscilo, el soldado; yo también. ¿Los cuartos? Se fue derecho a uno, que estaba duro de atrancado. El de lo pasmoso: que allí dentro, enorme, sólo tenía lo singular—¡esto es, algo como para no existir!—un caballanco grande, disecado. Tan perfecto, la cara cuadrada, que ni uno de juguete, de niño; reclaro, blanquito, limpio, crinado y ancón, alto como uno de iglesia—caballo de San Jorge—. ¿Cómo podía haber traído aquello o mandado venir, y entrado y acondicionado allí? El señor Priscilo se aleló sobre toda admiración. Palpó todavía el caballo, mucho, no hallando en él hueco ni contentamiento. El señor Giovanio, en quedando solo conmigo, mascó el puro: —«*Irivalini, pecado (4) que a ninguno de los dos nos guste la cerveza, ¿hem?*». Yo asentí. Me dieron ganas de contarle lo que por detrás estaba pasando.

El señor Priscilo, y los de fuera, estarían ahora purgados de curiosidad. Pero yo no le encontraba sentido a esto: ¿y los otros cuartos de la casa, el detrás de las puertas? Debían haberse entregado a buscar por entero, en ella, de una vez. Claro que yo no iba a recordarles ese rumbo. No soy maestro de enmiendas. El señor Giovanio conversaba más conmigo, contrariado: —«*Iri-*

(3) Corrupción de la palabra italiana que significa *dejes*.

(4) *Lástima*, en italiano.

valini, ecco (5), *la vida es bruta* (6), *los hombres son cativos* (7)...». Yo no quería preguntar, a propósito del caballo blanco, frioleras, debía de haber sido el suyo, en la guerra, de suma estimación. —«*Pero, Irivalini, nos gusta demasiado la vida...*». Quería que yo comiese con él, pero le sudaba la nariz, el humor de aquel moco, sorbiendo, mal sonado, y olía a puro por todas partes. Cosa terrible servir a aquel hombre, en el no contar sus lástimas. Salí entonces, fui al señor Priscilo, hablé... que yo no quería saber nada de nada de aquéllos, los de fuera, de murmuraciones, ni jugar con el cuchillo de dos filos. Si volvían a venir, yo me iba a ellos, disparataba, escaramuzaba—¡alto ahí!—, esto es el Brasil, ellos también eran extranjeros. Soy de los que sacan cuchillo y arma. El señor Priscilo lo sabía. Que no le cogiese de sorpresa.

Siendo que fue de repente. El señor Giovanio abrió de par en par la casa. Me llamó: en la sala, en medio del suelo, yacía un cuerpo de hombre, bajo sábana. —«*Josepe* (8), *mi hermano...*»— me dijo embarazado. Quiso cura, quiso campana de iglesia para badajear los tres redobles, para el tristemente. Nadie había sabido nunca del tal hermano, el que se hallaba escondido, fugado de la comunicación con las personas. Aquel entierro fue muy valorado. El señor Giovanio podría haberse alabado ante todos. Sólo que, antes, el señor Priscilo llegó, me figuro que los de fuera le habían prometido dinero; exigió que se levantara la sábana *para examinar*. Pero, ay, se vio sólo el horror, por todos nosotros, con caridad en los ojos: el muerto no tenía cara, a decir verdad—sólo un agujerazo, enorme, cicatrizado antiguo, espantoso, sin nariz, sin rostro—la gente veía albos huesos, el comienzo del gáznate, salivillas, cuello. —«*Que esto es la guerra...*»— explicó el señor Giovanio, boca de bobo, que se olvidó de cerrar, toda dulzuras.

Ahora yo quería emprender camino, ir tirando, que allí no me prestaba más, en la chácara extravagante y desdichada, con

(5) En italiano, se escribe *ecco* y significa *he aquí*.

(6) En italiano, *fea*: *brutta*.

(7) Plural aportuguesado de la palabra italiana *cativo*, *malo*. Aunque esta palabra tiene en portugués la misma acepción, es más usual la de *infeliz*.

(8) Corrupción de *Giuseppe*, José en italiano.

lo oscuro de los árboles tan alrededor. El señor Giovanio estaba en la parte de fuera, conforme a su costumbre de tantos años. Más achacoso, envejecido súbitamente, al ser traspasado por el manifiesto dolor. Pero comía su carne, sus lechugas, en el balde, sorbía. —«*Irivalini... que esta vida bisoña... ¿Caspité?*» (9) —preguntaba en tono como de cantar. Enrojecidamente me miraba. —«*Aquí, yo pisco...*» (10) — respondí. No por asco, no le di un abrazo por vergüenza, para no tener también los ojos lagrimados. Y, entonces, él hizo la más extravagada cosa. Abrió cerveza, la dejó espumear. —«*¿Andamos, Irivalini, contadino, bambino?*» (11) — propuso. Yo quise. A vasazos, a veinte y treinta, me fui a aquella cerveza, toda. Sereno, me pidió que me llevase conmigo, en yéndome, el caballo—alazán bebedor—y aquel triste perro magro, *Mussulino*.

No volví a ver a mi patrón. Supe que había muerto cuando en testamento dejó la chacara para mí. Mandé erguir sepulturas, decir las misas, por él, por el hermano, por mi madre. Mandé vender el lugar, pero primero, que echasen abajo los árboles, y enterrar en el campo el mobiliario, que se hallaba en aquel referido cuarto. Nunca volví allí. No, que no me olvido de aquel dado día—el que fue una lástima—. Nosotros dos, y las muchas, muchas botellas, entonces pensé que otro vendría a sobrevivir por detrás de uno también, por su parte: el alazán de hocico blanco; o el blanco enorme, de San Jorge; o el hermano, infeliz espantosamente. Ilusión que fue, que ninguno allí estaba. Yo, Reivalino Belarmino, descubrí el ardid. Me fui bebiendo todas las botellas que quedaban, para mí que fui yo quien me tomé consumida toda la cerveza de aquella casa, para remate de engaño.

(9) Corrupción del italiano *capisti*, entendiste.

(10) Corrupción de *capisco*, entiendo.

(11) ¿Vamos, Reivalino, campesino, hijo?

COSTAS QUE SE HAN ACERCADO

(La Literatura brasileña en Bulgaria)

Por A. MOURATOV

Los primeros conocimientos sobre el Brasil los hemos adquirido cada uno de nosotros en el manual de geografía o en el libro popular (1) dedicado a su historia, a sus riquezas naturales, a sus inmensas selvas y ríos caudalosos, ciudades y población. Más de un búlgaro, en el pasado, atraído por este maravilloso romanticismo, ha buscado el sustento en los lejanos puertos y campos brasileños. Pero la mayoría de estos buscadores de la felicidad o de un rápido enriquecimiento, traían de allí sólo el recuerdo y el idioma portugués, aprendido hasta cierto grado durante los años de peregrinaje. Estos buscadores de suerte y pan, errantes involuntarios, permanecían ajenos a la cultura brasileña. Después de regresar a Bulgaria, no tenían tiempo ni posibilidades para pensar en los «deleites del espíritu».

Atraídos por lo exótico y el brillo de imaginarias riquezas y valores, no sospechaban que quedaban lejos de otros valores reales. Los muchos años pasados en aquel país lejano, que tiene realmente ilimitadas posibilidades de desarrollo, parece que han quedado grabados sólo en las arrugas del rostro y en la nostal-

(1) MELNISHKI LIUBEN: *Brasil*. Sofía. Ed. Nauka y Izkustvo, 1958; 284 páginas.

gia del recuerdo. Estos años no aproximaron, sino que alejaron las costas de nuestros países.

Algunas veces, una breve estancia, cuando encuentra una adecuada expresión artística, puede igualarse a una estancia de muchos años, darnos un conocimiento irremplazable sobre *La otra América*, acercarnos hacia la atmósfera de su mundo desconocido. Tengo en cuenta las notas de viaje sobre San Pablo y Río de Janeiro, que hace años un cuentista nuestro publicó después de su regreso del Congreso del Pen Club (2). Estos son, me parece, los únicos documentos literarios sobre el Brasil, que aún siguen conservando su fuerza y agudeza de contemplación. Suscitaron la curiosidad y el interés hacia el Brasil, nos hicieron ver las ilimitadas plantaciones verdes en el esplendor del Trópico, sentir el olor a sudor y café, vivir con el incontenible movimiento de hombres y panoramas de las dos ciudades más grandes del Brasil.

Quizás por eso no es casual y temporal el interés del lector búlgaro hacia la literatura brasileña durante los últimos dos decenios. Los primeros libros de autores brasileños anunciaron en nuestro país la primavera de vivificantes relaciones culturales, que, si no acompañaron y prepararon todas las demás, por lo menos se les adelantaron. En un lugar de avanzada están las novelas de Jorge Amado. Llegaron por medio de segunda mano, es decir, traducidas del francés o el inglés, y atrajeron inmediatamente la atención del buen lector, lo ganaron para el mundo de las ideas que traen, y hasta diría que ellas fueron quienes tendieron el primer puente entre las alejadas costas de nuestros países. Han sido traducidas en total cinco novelas (3). La primera, *Cacao y sangre*, salió en 1949, y la última, *Gabriela, clavel y canela*, en 1961. *Cacao y sangre* tuvo dos ediciones (1949 y 1956), de las cuales, la segunda tuvo una tirada de masas. Jorge Amado visitó tres veces Bulgaria, encontró no sólo lectores apasionados de sus libros, sino también amigos en los medios literarios. El enorme éxito de su novela *Cacao y sangre* es

(2) MINKOV SVETOSLAV: *La otra América*. Sofía. Ed. Hemus, 1938; 188 páginas.

(3) Ver al final la bibliografía, preparada por el Instituto Bibliográfico búlgaro, Elin Pelin.

un éxito también de la nueva literatura brasileña. Editadas por Narodna Kultura, la editorial más grande de nuestro país, estas novelas han sido traducidas por buenos y experimentados traductores: una del inglés, dos del francés y dos del portugués. Ha sido traducido también el libro *La biografía del hambre*, de Josué de Castro, y varios libros más de Jorge Amado, de carácter biográfico y publicitario, como también de Armando Jimenes. De acuerdo con las informaciones que poseemos, dicha editorial prevé en su plan nuevos libros de autores brasileños.

No podemos dejar de señalar el gran éxito que tuvo durante la temporada 1958-59 la obra teatral *La zorra y las uvas*, de Guillermo Figueiredo. Al principio fue representada en el Teatro para la Juventud, de la capital, y más tarde también en varios teatros de provincias. Sólo en la capital, las representaciones alcanzaron la cifra de 134.

La poesía, aunque más lentamente que la prosa, ya se está instalando en las páginas de la prensa periódica. El año pasado el periódico *Literaturen Front* (4) publicó los versos *Invitación hacia la poesía brasileña*, de Ribeiro Couto, y *Aurora*, de Carlos Drumond de Andrade, traducidos probablemente del francés. No hace mucho, la revista *Septembri* presentó a Ribeiro Couto con un artículo breve sobre su poesía, escrito por la destacada poetisa Elisaveta Bagriana y traducciones suyas de nueve poemas (págs. 152-162) (5).

Esta breve nota no agota todo lo hecho, pero muestra que se puede hacer mucho más. Un buen principio ya existe, el interés ha sido creado y las alejadas costas de nuestros dos países se aproximarán, desde ahora en adelante, cada vez más para que el pueblo búlgaro y el pueblo brasileño puedan intercambiar los frutos de sus culturas.

(4) *Literaturen Front*, órgano de la Unión de Escritores Búlgaros, número 12, marzo de 1962.

(5) *Septembri*, órgano de la Unión de Escritores Búlgaros, núm. 2, año XI. Sofía, 1963.

BIBLIOGRAFIA

1949

- JORGE AMADO: *Cacao y sangre*, novela. Tradujo del inglés Yeliaz Tzvetinov. Sofía. Ed. Narodna Kultura, 1949; 420 págs.; 8.000 ej. Biblioteca «Novelas Escogidas», núm. 4.

1950

- — *El país de los frutos de oro*, novela. Tradujo del francés Gueorgui Yechev. Sofía. Ed. Narodna Kultura, 1950; 394 págs.; 6.000 ej.
— — *La cosecha roja*, novela. Tradujo del francés Nikolai Donchev. Sofía. Ed. Narodna Kultura; 394 págs.; 5.000 ej.

1951

- — *El caballero de la esperanza*. Tradujo del francés Gueorgui Gueorgiev. Sofía. Ed. PCB, 1951; 303 págs.; 3.000 ej.

1955

- — *Los subterráneos de la libertad*, novela. Tradujeron del portugués Teodora y Boyan Atanasovi. Sofía. Ed. Narodna Kultura, 1955; 952 páginas; 6.000 ej.

1956

- — *Cacao y sangre*, novela. Tradujo del inglés Sider Florin; 2.^a edición. Sofía. Ed. Narodna Kultura, 1956; 206 págs.; 2.500 ej.
JOSUÉ DE CASTRO: *La geografía del hambre*. Tradujo del portugués Todor Neikov. Sofía. Ed. Frente de la Patria, 1956; 364 págs.; 4.100 ej.

1961

- JORGE AMADO: *Gabriela, clavel y canela*. Crónica de una ciudad del interior del Brasil. Tradujeron del portugués Emilia Tzenkova y Todor Tzenkov. Sofía. Ed. Narodna Kultura, 1961; 474 págs. Biblioteca «Novelas Escogidas», núm. 1; 25.000 ej.
ARMANDO JIMENES: *Sierra Maestra*. Tradujo del español Todor Tzenkov. Ediciones Frente de la Patria. Sofía, 1961; 156 págs.; 7.100 ej.

LA CULTURA CINEMATOGRAFICA EN EL BRASIL

(Libros de cine)

Por VASCO GRANJA

La Fundación Cinemateca Brasileira ha iniciado la publicación de los *Cadernos da Cinemateca* con el tomo firmado por Rudá Andrade titulado *Cronologia da Cultura Cinematográfica do Brasil* (São Paulo, 1962). Es una útil reseña que registra la actividad cultural desarrollada en el Brasil por la crítica, por los cine-clubs y por todas las entidades interesadas en el séptimo arte como factor de la cultura moderna.

El presente cuaderno sitúa la primera fecha significativa de la cultura cinematográfica del Brasil en 1910, cuando Edgar Roquette Pinto, director del Museo Nacional, fundó una filmoteca científica compuesta principalmente por películas de historia natural. La última fecha hace referencia a 1960 «para clausurar el primer ciclo de nuestra evolución cultural cinematográfica, debido a la necesidad de establecer un marco en la ocasión en que el movimiento inicia su expansión en forma orgánica», afirma Rudá de Andrade. Durante todo este período se han editado numerosas revistas que prestaron la mayor atención a los problemas técnicos y artísticos del séptimo arte: *O Cinema* (1913), *Selecta* (1914), *Theatro e Filme* (1917), *Para Todos* (1918), con la mitad de su contenido dedicado al cine; *A Scena Muda* (1921), que batió el récord de longevidad; *Cinearte* (1926), dirigida por Adhemar Gonzaga, la más impor-

tante publicación de los tiempos del cine mudo; *O Fan* (1928), órgano oficial del Chaplin Club; *Fan Magazine* (1930), *Educação* (1932), que se preocupa particularmente por el cine educativo; *Clima* (1941), revista cultural orientada por Lourival Gomes Machado; *Filme* (1949), de la que sólo salieron dos números; *Revista de Cinema* (1954), editada en Belo Horizonte; *Sequência y Filmagen*, ambas de 1956, que no consiguieron ir más allá del primer número; *Revista de Cultura Cinematográfica* (1957), *Delírio* (1960), que sólo llega al tercer número, y *Cine-Clube*, del mismo año, publicada por la Federação dos Cine-Clubes do Rio de Janeiro.

Algunas fechas particularmente significativas de la evolución cultural del Brasil son: 1929: Fernando de Azevedo, director del Departamento de Educação do Distrito Federal, ordena la instalación del cine en todas las escuelas primarias del distrito, con la consiguiente de aparato de proyección; 1931: en el Distrito Federal se crea la Divisão de Bibliotecas e Cinema Educativo, centro de actividades para proporcionar películas a las escuelas públicas de Río de Janeiro; 1936: el Instituto Nacional do Cinema Educativo inicia la realización de películas educativas; 1938: organización del Serviço de Educação pelo Rádio e Cinema Escolares; 1946: fundación del Clube de Cinema de São Paulo, que se transformará algún tiempo después en la Filмотeca do Museu de Arte Moderna y más tarde en la Cinemateca Brasileira; 1950: el Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo organiza el primer Congresso de Clubes de Cinema; 1955: por iniciativa de Carlos Vieira, incansable luchador del cineclubismo en el Brasil, se funda el Centro dos Cine-Clubes do Estado de São Paulo; 1958: John Grierson pronuncia una serie de conferencias sobre los documentales británicos; 1959: realización del Festival História do Cinema Francês, la más importante retrospectiva llevada a cabo fuera de Francia, en la que se exhibieron más de doscientas películas y en la que André Malraux sostuvo varios coloquios sobre cine; 1960: se organiza la Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, que reúne a cien críticos en torno a los principales problemas relacionados con su profesión; durante este mismo año se celebra el Festival História do Cinema Italiano, con más de cincuenta programas diferentes...

Para calibrar debidamente el vuelo alcanzado por el actual cine brasileño—que es obra de gente joven, salida de los cineclubs y de los ambientes culturales—debe prestarse atención a las fechas consignadas por Rudá de Andrade. Ellas nos proporcionan el panorama del notable esfuerzo llevado a cabo por cineastas, por educadores, por críticos, por animadores de los cineclubs y por numerosos departamentos gubernamentales interesados en esta acción de formación e información cinematográfica. Sólo a través de una actividad constante y persistente es posible realizar un trabajo en profundidad. El nuevo cine del Brasil está ahí para probar que la protección de la cultura cinematográfica beneficia a todos los sectores de este arte, incluso a la distribución de películas. En realidad, el Brasil es uno de los pocos países occidentales que no ha sufrido estos últimos años la crisis provocada por la televisión, que tanto perjuicio ha causado a la economía del cinema. El ejemplo brasileño es un ejemplo para las cinematografías incipientes que pretenden ocupar su propio lugar en el panorama internacional del arte del film.

VII BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO

Son 51 los países representados en esta VII Bienal de Arte que se realiza en São Paulo en instalaciones situadas en el Parque Ibirapuera. Kilómetros y kilómetros de pintura, escultura, dibujo, escenarios y arquitectura forman un pictórico laberinto en el que brilla, con más o menos intensidad, la sensibilidad de centenares de artistas de los cinco continentes. Se exponen obras de valor incalculable, como la Muestra de Arte Pre-Colombina, situada junto a grandes salas de artistas extranjeros y brasileños.

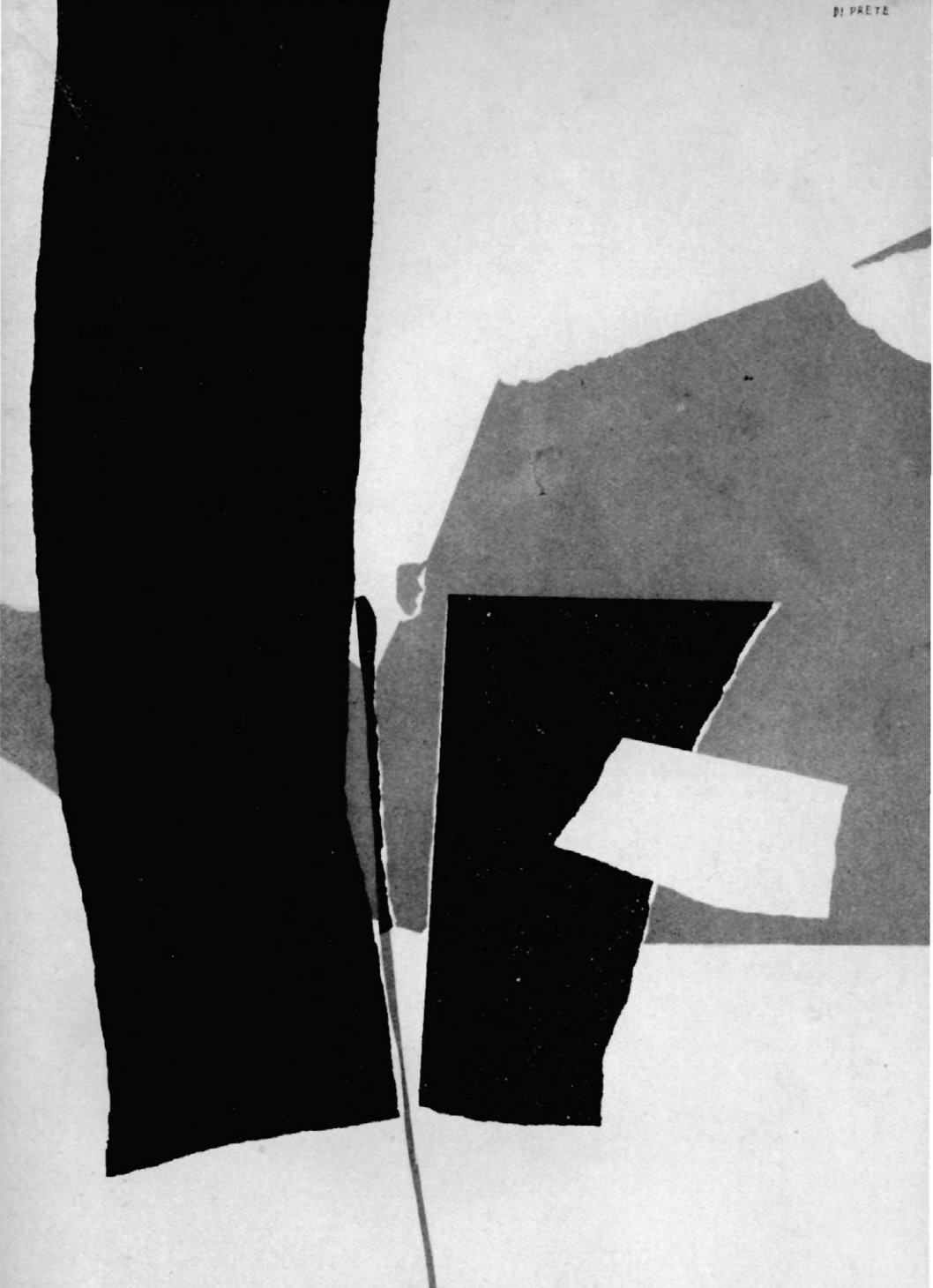
El Jurado internacional se componía de 23 personalidades, representando a 22 países, al que cupo la espinosa misión de elegir los artistas extranjeros y nacionales que deberían ser galardonados con los Grandes Premios de la Bienal y otros menores.

La VII Bienal de São Paulo quedó organizada según el detalle general siguiente:

ARTES PLÁSTICAS.—Países participantes, 51: Alemania, Argentina, Austria, Australia, Bélgica, Bolivia, Bulgaria, Canadá, Ceilán, Chile, Colombia, Corea, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia (c/Tahití), Gran Bretaña, Grecia, Haití, Holanda (c/Antillas Holandesas), Hungría, India, Irán, Israel, Italia, Yugoslavia, Japón, Líbano, Méjico, Noruega, Paraguay, Perú, Polonia, Portugal (c/Angola y Mozambique), República Árabe Siria, República Árabe Unida, Senegal, Suecia, Suiza, Checoslovaquia, Trinidad y Tobago, Turquía, Unión Soviética, Unión Sur Africana, Uruguay, Venezuela y Viet Nam.

Salas especiales extranjeras, nueve: Austria, «Escuela Kokoschka»; Bolivia, «Pintura Virreinal de la Escuela Altooperuana de los siglos XVII y XVIII»; Alemania, «Emil Nolde»; Francia, «Atlan»; Grecia, «Arte Religiosa y Popular»; Holanda, «Geer van Velde»; Checoslovaquia, «Bohumil Kubista»; Uruguay, «Rafael Barradas»; «L'Oeil du Boeuf» de Ceres Franco, Francia.

Salas especiales brasileñas (artistas premiados sin anterior sala especial): Anatol Wladyslaw, Arthur Luis Piza, Frans Krajcberg, Iberê Camargo, Isabel Pons, Lygia Clark. Manabu Mabe y Wega Nery.



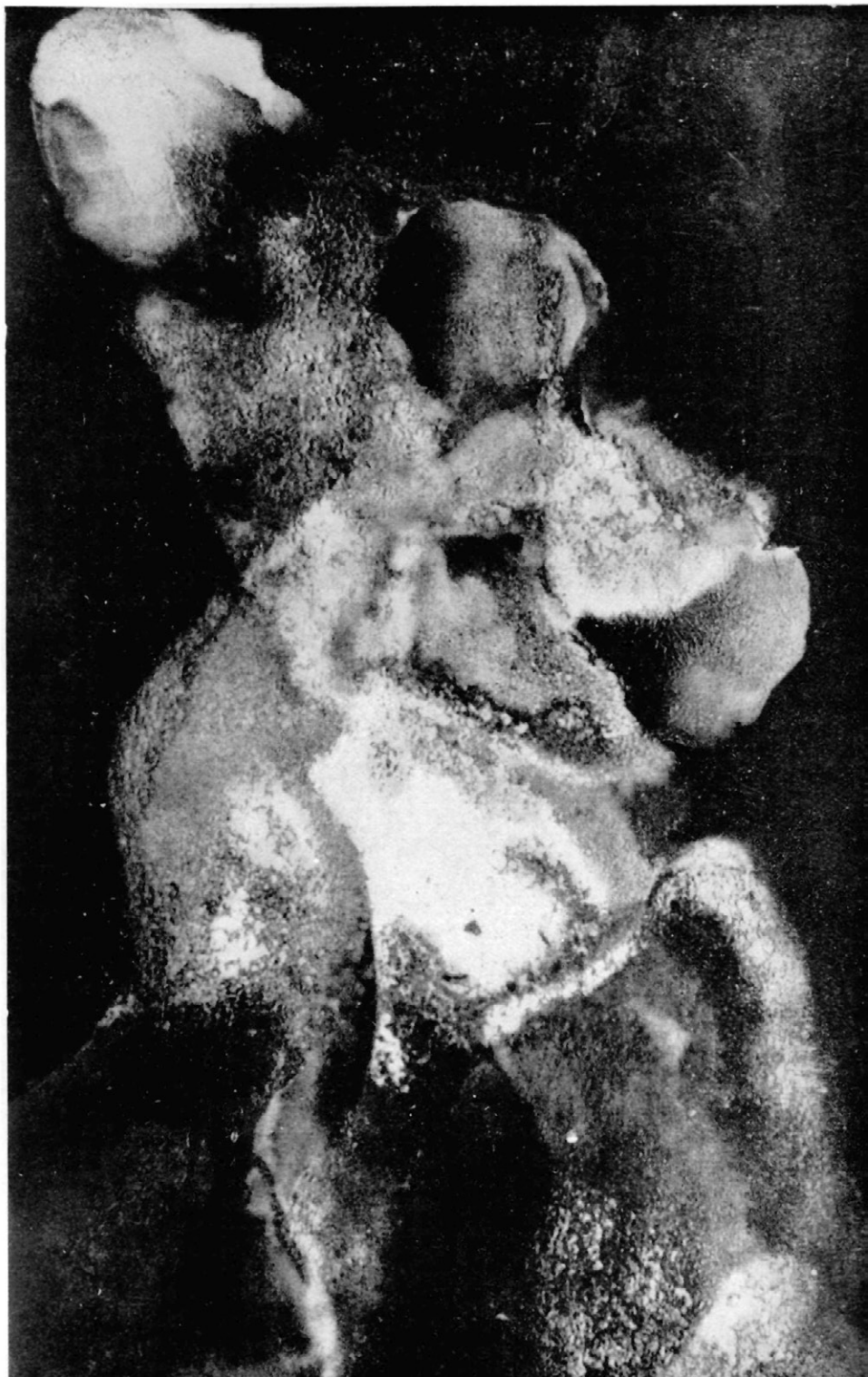
vii bienal de são paulo

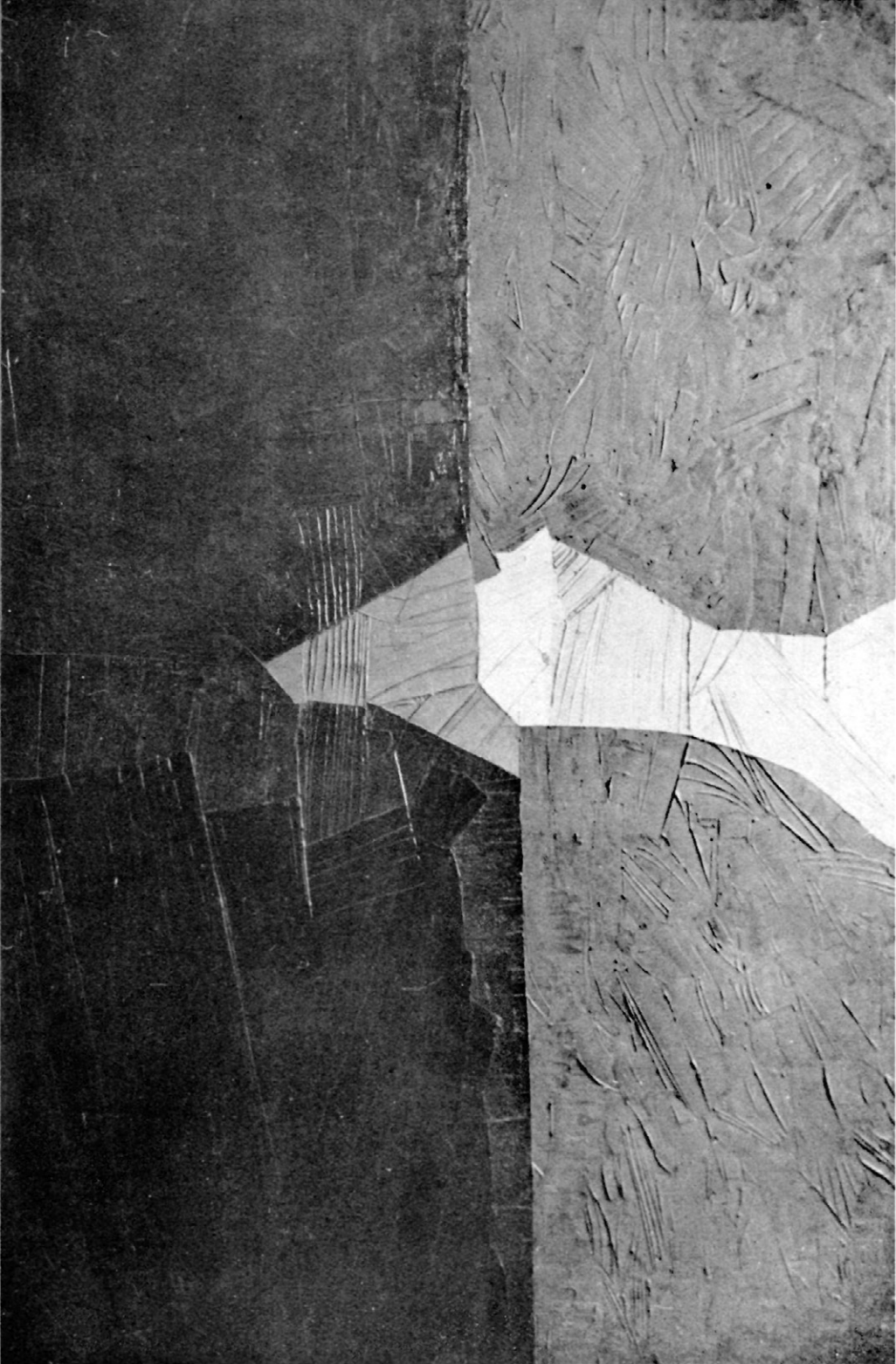
setembro a dezembro de 1963-parque ibirapuera-s. paulo-brasil



César Olmos (España).—*Grabado.*

José Guevara (España).—*Pintura.*





José María Iglesias (España).—*Pintura.*

Salas especiales brasileñas (invitadas): Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Flavio de Carvalho y Tarsila de Amaral. Homenaje: Paulo Rossi Ozir.

Representación brasileña: 143 artistas, 540 obras (a excepción de las obras de los artistas en el exterior, todavía no clasificadas).

ARTES PLÁSTICAS DEL TEATRO.—Países participantes, 11: Chile, China, España, Francia, Grecia, Gran Bretaña, Italia, Polonia, R. Árabe Unida, Checoslovaquia, Turquía.

ARQUITECTURA.—Representación extranjera en el Concurso de Escuelas de Arquitectura, con 18 países y 28 escuelas, en el siguiente orden decreciente: tres escuelas, Argentina, Gran Bretaña y Polonia; dos escuelas, Australia, Corea, Japón y Turquía; y una escuela de cada país, Bélgica, Canadá, Chile, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Filipinas, Finlandia, Francia, México y Rumanía.

La representación brasileña en el Concurso comprendía cuatro escuelas de arquitectura y las salas especiales, «Arquitecto Sérgio Bernardes» y «Los primeros arquitectos contemporáneos del Brasil, 1928 a 1936».

LIBROS Y ARTES GRÁFICAS.—Representación extranjera, nueve países, Argentina, Chile, España, Estados Unidos, Hungría, México, Polonia (con carteles artísticos), Portugal, Checoslovaquia. Representación brasileña: 18 editoras.

PREMIOS.—Casi por unanimidad, fue consagrado Adolpho Gottlieb, como la mayor personalidad creadora en cualquier técnica, presente en la VII Bienal de São Paulo. Es un artista típicamente norteamericano que integró el grupo formado por Pollock, Kline, Rothko, Kooning, Baziotes, Newman Still y Motherwell. Gottlieb presentó 46 obras, producidas entre los años de 1951 a 1962, con las fases de los «paisajes imaginarios» y las «explosiones».

La fase anterior, de las «pictografías», no está representada. No se trata, pues, de una retrospectiva, sino de los últimos doce años de trabajo del artista.

El premio al mejor pintor extranjero fue otorgado al inglés Alan David, de cuarenta y tres años, joyero y músico de jazz, que desde hace diecisiete años expone individualmente. De su pintura afirmó un crítico inglés que tiene más parecido con la pintura de las cavernas que con el arte del siglo XX.

Arnaldo Pomodoro fue considerado el mejor escultor extranjero, llevándose los laureles para Italia. Tiene treinta y siete años y ha realizado una gran cantidad de exposiciones.

En Dibujo Internacional, Sanderborg que junto a Shumacher representa con gran categoría a Alemania Oriental, ganó el Premio de esta especialidad. El vencedor es un artista con cierta tendencia hacia la pintura de acción y de rapidez como expresión y formación del cuadro, o sea, la incorporación del tiempo en la obra de arte.

El Premio Internacional de Grabado fue otorgado a César Olmos, español, artista prácticamente lanzado en esta Bienal.

Fueron creados en esta Bienal dos premios especiales, uno de Investigación Estética, concedido al pintor Yaacov Agam, de treinta y cinco años, de Israel, por sus cuadros transformables, sonoros, independientes de la pared y libres de la fuerza de atracción terrestre; cuadros que dependen, incluso, de la participación del espectador. Otro de Arte Aplicada, concedido a Fritz Riedl, de Austria, por sus tapices, y a Henririke Tomazevski, polaco, autor de carteles.

Los artistas brasileños premiados fueron los siguientes:

PINTURA: Yolanda Mohaly.

ESCULTURA: Felicia Leirner.

DIBUJO: Darel Valença.

GRABADO: Roberto de Lamónica.

PREMIO VASIN (un millón de cruzeiros): Liuba Wolff, escultora.

PREMIO MAPPIN (doscientos mil cruzeiros): María Leontina, pintora.

PREMIO DRURY'S (ciento cincuenta mil cruzeiros): María Bonomi, grabadora.

PREMIO DE ADQUISICIÓN: Fernando Odrizolo, dibujante.

Fueron 143 los artistas brasileños participantes, en las secciones de pintura, escultura, grabado y dibujo, exponiéndose cerca de 540 trabajos, sin contar las salas especiales y los presentados fuera de concurso.

Asimismo fueron montadas ocho salas especiales para albergar trabajos de artistas invitados, premiados ya en Bienales anteriores: Anatol Vladislav, Artur Luis Piza, Erajchberg, Iberê Camargo, Isabel Pons, Ligia Clark, Manabu Mabe y Wega.

Por decisión de la Comisión Organizadora se rindió un homenaje a los primeros artistas del arte moderno en el Brasil cuyos trabajos fueron instalados en salas especiales: Anita Malfatti (con una retrospectiva de la artista que por primera vez presentó una exposición moderna en 1917), Emiliano Di Cavalcanti, Flavio de Carvalho, Tarsila do Amaral y Paulo Rossi Osir.

La delegación extranjera que participó con mayor número de artistas fue Italia, con veinte, y cuya «estrella» Arnaldo Pomodoro conquistó el Premio Internacional de Escultura. Los artistas más representativos son Dorazio y Baj, éste con cuadros «neo-figurativos», donde ensaya una serie de *collages*.

Entre las naciones que concurrieron con mayor número de obras figura Cuba, cuyos artistas presentaron 141 trabajos.

ESPAÑA, que está siempre muy bien representada, dio relieve en esta Bienal al pintor Luis Feito (rojos y negros) y a la pintura-escultura de Salvador Soria, una combinación de telas metálicas, zinc, hierro y yeso. Concurren gran número de obras de los artistas Manuel Barbadillo, Magda Ferrer, Iglesias, Manrique, Balaguer, José Lapayese, Mil Lubroth, Manuel Méndez, Manuel S. Molezún, Salvador Soria, Francisco Valbuena e Ignacio Iraola, todos ellos en pintura. En la sección de dibujo estuvieron representados José Luis Balagueró, Alvaro Delgado, María Droc, José Guevara y

Antonio Zarco. En la de grabado, César Olmos, que conquistó el Premio Internacional, José Luis Galicia y Eduardo Sanz, y en la de escultura, José María Subirachs.

Una de las representaciones más homogéneas de América Latina es la de Chile, en la que figuran los pintores Yarrázabal, Vial, Bonote, José Bru, Barreda Fabres, Portuzar, Mario Toral, Ponce, Julio Palazuelos y las esculturas de Lily Garafulic.

Alemania, además de dos excelentes artistas, Schumaker y Sonderborg, presentó una sala especial de Emil Nolde, con 45 obras de este precursor del arte moderno alemán, fallecido en 1956.

Los Estados Unidos, gran vencedor de la competición con el premio de Gottlieb, presentan trabajos de diez jóvenes escultores: Agostini, Chryssa, Lindsay Decker, Lyman Kipp, Mallary, Julius Schmidt, Segall, George Sugarman, David Weinrig y James Wines, todos de vanguardia y que muchas veces contrarían los principios básicos de la escultura utilizando materiales perecederos. Otra atracción de los americanos fueron los grabados del «Print Council» con sala especial de Wang Chia-Cheng.

Francia ha presentado una figura de gran relieve: Soulages, además de gran número de obras de los pintores Edouard Pignon, Gustave Singier y del escultor Stahly, así como una sala especial dedicada al pintor Jean Atlan como homenaje póstumo.

Gran Bretaña, con Alan Davie, presenta gran número de dibujos de Kathe Vaughan y las pesadas esculturas de Paulozzi.

Israel conquistó por medio de Yaacov Agam, el premio dedicado a investigaciones. Muy ingenioso es también el autor de un teatro en movimiento. Sus colegas de representación son: Naftali Bezem, Yehiel Krize y Genia Berger.

De los países de la zona socialista, Polonia fue considerada como la mejor representada. El neofigurativismo de Markovski y la melancólica atmósfera que envuelve los trabajos de Maria Anto, impresionan.

La Unión Soviética es el único país que presenta trabajos nítidamente académicos, con numerosos cuadros de exaltación de los hechos y la vida del pueblo ruso.

Uno de los aspectos más relevantes de la VII Bienal de São Paulo es la Muestra de Arte Pre-Colombina. Se trata de un precioso conjunto de cerámicas, tejidos bordados y diversos vasos, representando varios cuadrantes de las artes del Perú, antes de su colonización; esta maravillosa colección, rigurosamente clasificada, resultó del esfuerzo conjunto del Perú, Colombia y Argentina. Se compone de piezas del llamado «horizonte chavim» (770 años A. C.) que tiene como característica distintiva el orden religioso. Hay piezas del período «horizonte tiahuaño» con cerámica, sombreros, fragmentos de tejidos, telas y algodón, cajas de madera e ídolos.

El período «Horizonte Inca» (1400 a 1532) corresponde a un alzamiento de las artes plásticas de la civilización inca, con modelos y símbolos originales de Cuzco. Figuran también esculturas andinas encontradas en construcciones megalíticas de piedras no trabajadas, imágenes antropomórficas

y zoomórficas, bajorrelieves mitológicos, etc., en los estilos llamados Recuay o Huayalas. La cultura Mochica también forma parte de la exposición, con numerosos ejemplares de acentuada expresión realista. Completan esta curiosa muestra pre-colombina la cultura Paracas (cerca de 700 a 1000 A. C.), la Nazca, del litoral, en la que los peces constituyen los principales motivos decorativos; la cultura Chimu (1200 a 1400), con joyas; la Chancay-Huaura, cerámica, con vasos y cuchimilcos. Finalmente, el conjunto se completa con ejemplares de otras culturas, como la Chinca-Ica y la Vicus.

NOTICIARIO BREVE

LA ESTAFETA LITERARIA.—Esta revista, editada por el Ateneo de Madrid, viene ocupándose asiduamente, en su sección «Estafeta de los Hispanoamericanos», de los acontecimientos culturales del Brasil. Asimismo, y en diversas secciones, se ocupa de los trabajos publicados por el SEPRO de Madrid. En su número 278, de 9 de noviembre pasado, ofreció, ilustrando un cuento de José María Souvirón, siete ilustraciones del libro *Grabados populares del nordeste del Brasil*. En nota aparte, dedicada por entero al mencionado libro, hacia constar la procedencia de tales ilustraciones. Agradecemos a *La Estafeta Literaria* esta labor de divulgación de la cultura brasileña.

POUR L'ART.—El número 90 (mayo-junio de 1963) de esta magnífica revista suiza, editada en Lausana bajo la dirección de René Berger, viene enteramente dedicada al Brasil. Su interesantísimo sumario está compuesto por los siguientes trabajos: *El escritor Brasileño ante la Tradición Literaria Occidental*, de Luiz Costa Lima, trabajo que, con un título semejante, fue publicado en el número de marzo de esta REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA; tres poemas de Carlos Drummond de Andrade, dos de Murilo Mendes y otros dos de Wilson Rocha, traducidos todos ellos por Pierre Furter; un cuento de Clarice Lispector, traducido por el mismo escritor; un trabajo de Drummond de Andrade sobre las estatuas del Aleijadinho, a las que también prestamos atención en este número, otro de J.-O. de Meira Penna, sobre la catedral de Brasilia; un trabajo de Pierre Furter titulado *El Arte Popular del Nordeste, el Teatro de Ariano Suassuna y el Teatro Brasileño* y otro de Jarbas Maciel sobre música. Todos los originales prestan, con su altura intelectual, un gran interés a este número de *Pour l'Art*.

NIVEL.—La revista *Nivel*, que edita y dirige en Méjico el poeta colombiano Germán Pardo García, publica, en su número 9, del pasado mes de septiembre, un trabajo de Lidia Besouchet titulado *Cuatro Poetas Brasileños*, así como traducciones, en páginas ordinarias, de poemas de Alphonsus de Guimaraens Filho, Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt y Murilo

Mendes, traducidos por Demétrio Aguilera-Malta y Francisco Cervantes. La misma revista dedica su suplemento número 1, inserto entre las páginas del mencionado, a la poesía del Brasil. Incluye en él poemas de Augusto Meyer, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Yolanda Jordão, Ascenso Ferreira, Jorge de Lima, Raúl Bopp, Vinicius de Moraes y Carlos Drummond de Andrade, traducidos por Velia Márquez, Demétrio Aguilera-Malta y Francisco Cervantes.

ESTUDOS UNIVERSITARIOS.—El número 4 de la documentada revista de la Universidad de Recife ofrece el siguiente sumario: *Conscientização e Alfabetização. Uma nova visão do Processo*, por Paulo Freire; *A Fundamentação Teórica do Sistema Paulo Freire de Educação*, por Jarbas Maciel; *Educação de Adultos e Unificação da Cultura*, por Jomard Muniz de Britto; *Conscientização e Alfabetização*, por Aurenice Cardoso; *Introdução à Análise Sociológica*, por Abdias Moura; *Alfabetização e Cultura Popular na Politização do Nordeste Brasileiro*, por Pierre Furter; *João XXIII, ou a Igreja que muda*, por Juracy Andrade; *De la semejanza entre el teatro norteamericano y el teatro español de hoy día*, por Pilar Gómez Bedate; *Informe ao Primeiro Congresso Nacional de Cultura Cubana*, por Alfredo Guevara, y *Por um Nacionalismo não passionalizado*, por Luiz Costa Lima.

PRAXIS.—Se han publicado los números 1 y 2 de esta revista, dirigida en São Paulo por el poeta Mário Chamie. Se trata de una publicación semestral, bellamente impresa, dedicada al estudio, divulgación y polemización de la poesía-praxis, así como de las otras artes, contempladas desde tal punto de vista. Mário Chamie, que perteneció al equipo concretista *invenção*, se opone polémicamente a varios de sus postulados y desarrolla una serie de teorías de las que nos ocuparemos en números próximos de nuestra revista. En el número 1 se publican trabajos de Carlos Diegues, Cassiano Ricardo, Hamilton Trevisan, Jean-Claude Bernardet, José Guilherme Merquior, Mário Chamie, Maurice Capovilla, Walter Lourenção y Zulmira Ribeiro Tavares. En el sumario del número 2 figuran los nombres de Alberto da Silva Telles, Aracy Amaral, Cassiano Ricardo, Eduardo Escorel de Moraes, Henrique de Moura Costa, José Guilherme Merquior, Mário Chamie, Rubem Giannetti Fonseca y Zulmira Ribeiro Tavares.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO.—La editorial Portugalía, de Lisboa, acaba de publicar en su colección «Poetas de Hoje», dedicada hasta ahora sólo a poetas portugueses, un grueso volumen del brasileño João Cabral de Melo Neto titulado *Poemas Escolhidos*. Los versos van precedidos de un interesantísimo ensayo del poeta portugués Alexandre Pinheiro Torres.

ARTE BRASILEÑO EN ITALIA.—En el pasado mes de junio se celebró en la galería de arte de la Casa del Brasil, de Roma, una exposición del pintor brasileño Alfredo Volpi presentada por Murilo Mendes y Mário Schenberg.

Por su parte, la Galería Il Centro, de Nápoles, ofreció en la misma época una exposición de obras de Iván Freitas, presentada por Giuseppe Marchiori.

SEMANA NACIONAL DE POESÍA DE VANGUARDIA.—Hemos recibido una interesante documentación sobre la Semana Nacional de Poesía de Vanguardia celebrada el pasado mes de agosto en Belo Horizonte. De ella daremos cuenta más extensamente en nuestro próximo número.

RECITAL EN LA CASA DEL BRASIL.—En la Casa del Brasil, de Madrid, se ha celebrado el 18 de noviembre pasado un recital de canciones interpretadas por la cantante brasileña Therezinha Ferreira Röhrig, acompañada al piano por el pianista argentino Carlos Manso.

El programa estuvo compuesto por obras de Purcell, Schubert, G. Fauré, Moussorgsky, F. Pedrell, E. Granados, X. Montsalvatge, C. Guarnieri, P. Barroso y Villa-Lobos.

La señorita Ferreira Röhrig, invitada por la cantante Conchita Badía a participar en el Curso Internacional de Música de Compostela, se halla en Barcelona perfeccionando sus conocimientos musicales con la referida cantante española.

PINTURA MEJICANA EN EL BRASIL.—En Curitiba, estado de Paraná, se ha presentado una exposición de pintura mejicana que viajará también a las ciudades de Porto Alegre, Florianópolis, São Paulo y Río de Janeiro. En ella figuran cuadros de Rivera, Siqueiros, Tamayo, Castellanos, Chávez Morado, Guerrero y otros pintores.

ECHEGARAY EN EL BRASIL.—He aquí la ficha del libro de nuestro premio Nobel, (recientemente publicado: Echegaray y Eizaguirre, José (1832-1916): *Mancha que limpa e A Morte nos Lábios*. [*Mancha que limpia y La Muerte en los Labios*]. Trad. de R. Magalhães Júnior. Estudio introductivo de Jean Camp. II. de Gran-Sala. Rio de Janeiro, Ed. Delta, 1962. 365 p. est. enc. 23 cm. (Col. dos prêmios Nobel de Literatura, premio de 1904, Espanha).

EL CATOLICISMO EN EL BRASIL.—En la Casa del Brasil, don Thales de Azevedo, catedrático de Antropología Cultural de la Universidad de Bahía, pronunció el 22 de noviembre una conferencia sobre *Características del Catolicismo Popular Brasileño; un Punto de Vista Sociológico*.

El Brasil es conocido como la mayor nación católica en la actualidad; según los censos demográficos, el 97 por 100 de su población lo es. El profesor Azevedo distinguió con Allen Spitzer, sociólogo norteamericano, entre cuatro tipos de catolicismo: formal, nominal, cultural y popular. Se refirió después el conferenciante al sincretismo de esta religión con las indígenas amerindias y africanas: macumba, candomblé, ubanda, etc., y acabó afirmando que es necesario orientar las mentes populares con estudios y encuestas de carácter científico.

PELÍCULA BRASILEÑA PREMIADA.—Fue premiada con la medalla de oro del V Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino, celebrado en Bilbao, del 4 al 10 de octubre pasado, la película brasileña *História de Práia*.

PREMIO NOBEL BRASILEÑO.—Por indicación de la Asociación del Parlamento Mundial, el profesor Josué de Castro, actual jefe de la delegación brasileña en Ginebra, será candidato al premio Nobel de la Paz de 1963. La iniciativa mereció el aplauso de numerosas personalidades y entidades, tanto de América como de Europa y Asia. Hasta ahora, el nombre de Josué de Castro ya fue oficialmente apoyado por dieciséis parlamentos del mundo, once premios Nobel, como Bertrand Russel, Pearl S. Buck, A. Sabin, E. B. Chain, Abée Pierre y otros. Las entidades son la Academia de Ciencias de Francia y el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística. También dieron su apoyo a la candidatura de Josué de Castro las siguientes personalidades de relieve mundial: Jean Rostand, Joseph Kessel y Pierre Abelin.

«GABRIELA CRAVO E CANELA», AL CINE.—La Metro Goldwyn Mayer va a iniciar, en breve, el rodaje de una película basada en la novela de Jorge Amado *Gabriela Cravo e Canela*. En este sentido se ha firmado un contrato entre el escritor y la citada empresa cinematográfica.

CURSO INTENSIVO DE PORTUGUÉS Y CULTURA BRASILEÑA.—El Consulado General del Brasil en Barcelona ha inaugurado el día 2 de diciembre un curso intensivo, con duración de seis meses, de idioma portugués y cultura brasileña. Ya están matriculados 68 alumnos, la mayor parte universitarios, médicos, ingenieros y arquitectos. El Club de Publicidad de Barcelona ha cedido gentilmente el local para la realización del curso, cuyas aulas serán regentadas por el profesor Fernando Baptista, funcionario de aquel Consulado.

TELEVISIÓN.—En el programa de televisión «Mundo Ibero-Hispánico», al cuidado de Juan Victorica, ha sido entrevistado el jefe del SEPRO, secretario don Ernesto Alberto Ferreira de Carvalho. Como complemento de la entrevista, que versó sobre turismo y relaciones comerciales del Brasil con España, se exhibió un cortometraje sobre diversos aspectos del Brasil.

BIENAL DE PARÍS.—El escultor brasileño Sérgio Camargo ha obtenido el primer premio de Escultura de la Bienal de París.

ACUERDO CINEMATOGRAFICO HISPANO-BRASILEÑO.—Ha sido firmado en Río de Janeiro un acuerdo entre el Brasil y España para producir conjuntamente películas, que serán consideradas por las dos partes como nacionales y disfrutarán de las ventajas inherentes a tal clasificación.

INDICE DE ESTE NUMERO

	<i>Págs.</i>
DÁMASO ALONSO y ANGEL CRESPO (Traducciones de):	
Poemas de Cassiano Ricardo	245
VÍCTOR TAPHANEL: El Aleijadinho: Su Vida y su Obra.	262
WALMIR AYALA: La Nueva Novela Brasileña	267
LÉDO IVO: O Rei Midas	280
ANGEL CRESPO (Traducción de): El Rey Midas	281
ANTONIO C. CÁMARA CANTO: Influencia Histórico-cultural de los Jesuitas en el Brasil	294
ANGEL CRESPO: João Guimarães Rosa	302
JOÃO GUIMARÃES ROSA: El Caballo que bebía Cerveza (Cuento)	306
A. MOURATOV: Costas que se han acercado (La Literatura Brasileña en Bulgaria)	313
VASCO GRANJA: La Cultura Cinematográfica en el Brasil (Libros de cine)	317
VII Bienal de Arte de São Paulo	320
Noticiario Breve	325

