

HISTORIA DE LA LITERATURA PORTUGUESA

COORDINADORA
M^a JESÚS FERNÁNDEZ GARCÍA

Historia de la Literatura Portuguesa

M^a Jesús Fernández García
(coordinadora)

Autores:

Juan M. Carrasco González

M^a Jesús Fernández García

Iolanda Ogando González

M^a Luísa Trindade Madeira Leal

© De esta edición:
JUNTA DE EXTREMADURA
Gabinete de Iniciativas Transfronterizas

© Del texto:
Juan M. Carrasco González
María Jesús Fernández
Iolanda Ogando
M^a Luisa Trindade Madeira Leal

© Fotografías:
Direcção Geral do Livro e das Bibliotecas
Fundación José Saramago. Pedro Soares
Centro de Estudos Regionos

Gabinete de Iniciativas Transfronterizas
Juan Pablo Forner, N^o 1, 2^a Planta
06800 Mérida
git@juntaex.es
www.gitextremadura.com

ISBN: 978-84-9852-296-9
Depósito Legal: BA-350-2011



ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	11
-------------------	----

CAPÍTULO I: LITERATURA PORTUGUESA MEDIEVAL

(*María Luísa Leal y María Jesús Fernández*)

I. Formación del Reino de Portugal y el Gallego-Portugués como Koiné literaria.....	15
II. La lírica medieval.....	16
1. La transmisión de una herencia literaria: los cancioneros medievales.....	16
2. La lírica trovadoresca y la cosmovisión medieval.....	17
3. Origen y géneros de la lírica trovadoresca.....	19
3.1. Cantigas de amor.....	20
3.2. Cantigas de amigo.....	22
3.3. Cantigas de escarnio y maldecir.....	25
4. Periodización y decadencia de la lírica trovadoresca.....	28
III. La prosa medieval.....	29
1. La prosa religiosa, moralista y doctrinaria.....	29
2. Fernão Lopes, un cronista entre la historia y la literatura.....	32
3. La primera teoría de la Saudade: el <i>Leal Conselheiro</i> del rey D. Duarte.....	42

CAPÍTULO II: LITERATURA PORTUGUESA DURANTE EL SIGLO XVI

(*María Luísa Leal, Juan M. Carrasco González y María Jesús Fernández*)

I. El siglo XVI en la cultura y la literatura portuguesas.....	47
II. La poesía cortesana del siglo XVI.....	50
1. El <i>Cancioneiro Geral</i> o la transición hacia el Renacimiento.....	50
2. Los poetas líricos del Renacimiento.....	56
2.1. Bernardim Ribeiro.....	56
2.2. Francisco Sá de Miranda.....	59

2.3. La pléyade mirandina.	64
2.4. António Ferreira.....	66
3. Luís Vaz de Camões entre Renacimiento y Manierismo.	69
3.1. La lírica Camoniana	72
3.2. <i>Os Lusíadas</i>	84
III. La novelística y otros géneros narrativos:.....	91
1. João de Barros.	93
2. Bernardim Ribeiro y la novela sentimental.	97
3. Dos maestros de la novela de caballerías: Francisco de Morais y Jorge Ferreira de Vasconcelos.	102
4. Desarrollo posterior de los géneros caballeresco y pastoril.....	106
5. El cuento: Gonçalo Fernandes Trancoso.....	108
6. La historiografía del siglo XVI.....	110
7. Literatura de viajes: algunas observaciones sobre el estatuto de los textos.	111
7.1. Textos y autores de la literatura de viajes.....	115
IV. El teatro del siglo XVI.	123
1. Manifestaciones teatrales antes de Gil Vicente.....	123
2. Gil Vicente y el nacimiento del género dramático en Portugal.	125
2.1. Tipos de obras vicentinas.	127
2.2. La estructura de la acción y la escenografía.	133
2.3. Los personajes vicentinos.....	134
2.4. La lengua de Gil Vicente.....	135
2.5. El pensamiento de Gil Vicente, entre la Edad Media y el Renacimiento.	136
3. El teatro literario después de Gil Vicente: teatro popular y teatro clásico.	138
4. El teatro clásico de António Ferreira: la tragedia <i>A Castro</i>	141
 CAPÍTULO III: LA LITERATURA PORTUGUESA EN EL XVII: RESTAURACIÓN Y BARROCO. (<i>Juan M. Carrasco González</i>)	
I. Entre los Felipes y la Restauración	145
II. Francisco Rodrigues Lobo y la transición al Barroco. La poesía épica..	147
III. Don Francisco Manuel de Melo. El teatro del siglo XVII.	153

IV. Poetas barrocos del siglo XVII.....	159
V. El <i>Arte de Furtary</i> y otros textos de la narrativa barroca.	167
VI. El Padre António Vieira.	170

**CAPÍTULO IV: LA LITERATURA PORTUGUESA DEL SIGLO XVIII:
OSTENTACIÓN, RAZÓN, MODERNIDAD. (Iolanda Ogando González)**

I. La cultura del oro: persistencias barrocas en el período de <i>Setecentos</i>	175
1. António José da Silva, “O Judeu”, el gran mártir de la literatura portuguesa.	176
II. Razón y equilibrio: la literatura neoclásica.	177
1. Ilustrar educando: las reformas pedagógicas propuestas por Luís António Verney.....	178
2. Prescindir de lo superfluo: la literatura de la <i>Arcádia Lusitana</i>	181
III. La (lenta) llegada de la modernidad literaria: el prerromanticismo.....	183
1. La literatura del corazón: Tomás António Gonzaga.	184
2. La madame Stael portuguesa: la Marquesa de Alorna.....	185
3. Bocage: sátira, libertad y nocturnos.	186
3.1. Características de la poesía de Bocage.....	187
4. Éxito y olvido: el singular caso narrativo de Teodoro de Almeida.....	189

**CAPÍTULO V: LA LITERATURA PORTUGUESA DURANTE EL SIGLO XIX:
ROMANTICISMO Y REALISMO. (Iolanda Ogando González)**

I. Modernidad, nación y literatura: el romanticismo literario portugués..	191
1. Datación y evolución del romanticismo portugués.....	192
2. Almeida Garrett, el autor de Portugal.	195
2.1. Primera fase: juventud neoclásica (1816-1823)	196
2.2. Segunda fase: la adopción del modelo romántico (1825-1836)..	197
2.3. Tercera fase: la madurez estética y literaria (1836-1854)	197
2.4. Conclusiones: Garrett y Portugal.	201
3. El bardo que recuerda el pasado: la obra literaria de Alexandre Herculano:	201
3.1. Obra narrativa de Alexandre Herculano.....	203
3.2. Conclusiones.	205

II. Periferias románticas y evolución literaria: caminos hacia el realismo...	205
1. Júlio Dinis y la nueva realidad burguesa.....	207
2. ¿De profesión? Escritor...polémico. La obra literaria de Camilo Castelo Branco.....	210
2.1. Obra camiliana.....	212
3. La lucidez de la educación: la obra cultural de João de Deus.....	216
III. Portugal como problema: polémicas, debates y cambios literarios.....	217
1. La <i>Questão Coimbrã</i> o la polémica de <i>Bom Senso e Bom Gosto</i>	219
2. Las Conferencias del Casino, o de cómo la censura puede crear héroes.	220
IV. La <i>Geração de 70</i> : la literatura en grandes nombres.	223
1. Antero de Quental, las angustias del pensador.	225
2. Eça de Queirós, ironía y civilización en el retrato de Portugal.	227
2.1. Obra literaria de Eça de Queirós. Inicios románticos.....	227
2.2. Segunda fase: el realismo y el naturalismo en la obra <i>queirosiana</i> (1971-1880).....	228
2.3. <i>Os Maias</i> : una larga novela de transición.....	230
2.4. Tercera fase literaria queirosiana: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”.....	233
2.5. A modo de conclusión: Eça de Queirós en la literatura portuguesa..	235
3. Otros autores realistas y naturalistas.	235
3.1. La continuación de lo rústico: la obra de Trindade Coelho.	236
3.2. Fialho de Almeida: el tránsito estético del naturalismo al decadentismo.	237
V. Pintar la realidad a través de las formas: el parnasianismo en la poesía portuguesa.....	238
1. Guerra Junqueiro y el poder de la crítica.....	239
2. La ciudad y la peste: nuevas realidades sociales, urbanas y líricas en la poesía de Cesário Verde.....	240
3. El nacimiento del cómic portugués y las historias dibujadas de Rafael Bordalo Pinheiro.....	242
VI. Las corrientes finiseculares y la nueva realidad portuguesa.	243
1. Recuperar la nación: neo-historicismo y neo-garrettismo.	244
2. Literatura por literatura: decadentismo y simbolismo.....	246

CAPÍTULO VI: LA LITERATURA DE LOS SIGLOS XX Y XXI

(María Jesús Fernández)

I. Introducción al siglo XX y a su literatura.	251
II. La vanguardia modernista en Portugal.....	253
1. La Generación de <i>Orpheu</i> y la irrupción de la modernidad en Portugal.....	253
1.1. La cara vanguardista del Primer Modernismo portugués.	258
1.2. Fernando Pessoa y su factoría de –ismos.	260
1.3. No todo es poesía: la narrativa modernista.	263
1.4. El Modernismo en escena: teatro de vanguardia.....	264
2. Los nombres de la revista <i>Orpheu</i>	265
2.1. Fernando Pessoa.	266
2.1.1. Poeta en evolución.....	268
2.1.2. La poesía ortónima o Fernando Pessoa sin máscara.	271
2.1.3. La heteronimia: el poeta dramático y sus personajes.	275
2.1.4. Alberto Caeiro, poeta natural.	278
2.1.5. Ricardo Reis, el poeta clásico.....	282
2.1.6. Álvaro de Campos, entre la rebeldía y el cansancio.	286
2.2. Mário de Sá-Carneiro, poeta de sí mismo	290
2.3. José Almada Negreiros, el artista <i>poliápto</i>	293
3. Otros nombres del Primer Modernismo.	294
III. Entre un siglo y otro: autores al margen de la vanguardia modernista.....	296
1. Algo más que literatura: el <i>Saudosismo</i> de Teixeira de Pascoaes.	296
2. En la órbita de la poesía neorromántica: Florbela Espanca.	300
3. La narrativa después de Eça de Queirós: Raul Brandão, Aquilino Ribeiro y José María Ferreira de Castro.	302
4. Teatro simbolista para el inicio de siglo: António Patrício y Raul Brandão.	308
5. Otros temas de éxito en la literatura de los primeros decenios del siglo XX.	310
IV. El segundo Modernismo o la Generación de la revista <i>presença</i>	311
1. La defensa de la poesía pura en tiempos difíciles.	312
2. Lo nuevo y lo viejo de <i>presença</i>	313
3. José Régio, el conflicto hecho hombre.	316

4. Miguel Torga, el cantor de la tierra.	320
5. Más nombres para una generación.	324
6. Teatro <i>presencista</i>	324
7. Entre el Presencismo y la independencia: algunos autores sin grupo.....	325
7.1 Irene Lisboa.....	325
7.2 Vitorino Nemésio	325
V. La literatura comprometida: el Neorrealismo portugués.....	327
1. Principio y fin del movimiento neorrealista	329
2. El corsé ideológico: principios estéticos y evolución.	330
3. Balance final: el interés histórico del neorrealismo portugués.....	333
4. Algunos nombres para detenerse:.....	335
4.1. Carlos de Oliveira.....	335
4.2. Fernando Namora.....	339
VI. La poesía es solo una: los poetas de <i>Cadernos de Poesia</i>	340
1. <i>Cadernos de Poesia</i> o la tercera vía.	340
2. Los grandes poetas de mediados de siglo	342
2.1. Jorge de Sena, el poeta errante.....	342
2.2. Sophia de Mello Breyner Andresen, la poeta de la luz y el mar..	347
2.3. Eugénio de Andrade, poesía del cuerpo y la palabra.	351
VII. El Surrealismo en Portugal.....	356
1. Breve historia de un retraso.....	356
2. El surrealismo literario portugués: algunas particularidades.....	358
3. La estética surrealista y su práctica en Portugal.	362
4. Algunos nombres del surrealismo portugués.....	366
VIII. La literatura portuguesa en los años 50: década de continuidades.	370
1. La poesía de los 50 a través de sus revistas.	372
2. António Ramos Rosa.	374
3. La narrativa, entre la continuidad y la renovación.....	377
3.1. <i>A Sibila</i> de Agustina Bessa-Luís.	379
3.2. <i>Aparição</i> de Vergílio Ferreira.....	381
3.3. Nuevos escritores, nuevas visiones.....	382
4. El teatro de los 50, entre lo existencial y lo social.	383

IX. La literatura durante la década de los 60.	387
1. Los años 60: época de revoluciones literarias.....	387
2. Los varios caminos de la poesía de los 60.	388
2.1. Ruptura y neo-vanguardia poética.....	389
2.2. Herberto Helder, el poeta oscuro.	391
2.3. Ruy Belo y la poesía de lo cotidiano.....	394
2.4. La poesía útil.	396
3. La narrativa portuguesa de los 60.	400
3.1. La novela experimental.	402
3.2. No todo es <i>deconstructivismo</i> en la narrativa de los 60.	405
3.3. El teatro: variedad para gustos diferentes.....	407
X. La literatura portuguesa durante la década de los 70.....	409
1. Una época de cambios históricos y evoluciones literarias.	409
2. El regreso de lo real a la poesía.	411
3. La narrativa de los 70 hasta la Revolución de los Claveles: pocas novedades, bastantes continuidades.	419
4. Entre los 70 y los 90: nuevos caminos de la literatura portuguesa después de la Revolución de los Claveles.....	420
4.1. Portugal y su historia reciente como tema.	421
4.2. La literatura y el trauma de la Guerra Colonial.	425
4.3. Otros temas: la emigración.....	428
4.4. La voz de las mujeres: identidad y autoría femenina.....	430
4.5. El regreso de la novela histórica.	435
4.6. Un nuevo tiempo para la escena: el teatro después de la Revolución de los Claveles.....	439
XI. La literatura portuguesa desde los años 80 hasta nuestros días.	441
1. La poesía de las tres últimas décadas: variedad de propuestas y de autores.....	442
2. La narrativa de los 80: la práctica de un nuevo realismo.....	451
3. Los grandes narradores de fin de siglo.....	455
3.1. José Saramago, el último rebelde.....	455
3.1.1. Novelas y fases.	458
3.1.2. El estilo de José Saramago.....	465
3.1.3. El escritor y la figura pública.	467

3.2. António Lobo Antunes.	467
3.2.1. Obra, temas y fases.....	469
3.2.2. Estilo narrativo de António Lobo Antunes.	472
3.2.3. Un lector para las novelas de António Lobo Antunes.....	476
4. La novela de la globalización: narrativa de los años 90.	477
4.1. Internacionalización y desintelectualización en la novelística portuguesa.	479
5. Algunos nombres de la narrativa del siglo XXI.....	484
6. Teatro de los 80, 90 y principios del siglo XXI.....	488
7. Literatura en las fronteras del sistema literario.....	492
8. El siglo XXI, ¿trazos en la literatura de una nueva sensibilidad?	496
NOTAS BIOGRÁFICAS.....	499

PRESENTACIÓN

El interés por todo lo portugués ha ido creciendo extraordinariamente en los últimos tiempos entre los españoles, muy especialmente en las regiones fronterizas como Extremadura. En ocasiones es una curiosidad que se satisface con saber la ubicación de los mejores restaurantes y de las playas más luminosas y tranquilas, pero a veces existe un auténtico deseo de rascar la superficie para descubrir otras realidades. Actualmente la lengua portuguesa atrae la atención de numerosos estudiantes en todos los niveles del sistema educativo y el conocimiento de la lengua desemboca necesariamente en la búsqueda de otro tipo de contenidos culturales, entre los que suelen encontrarse los literarios. Por ello, esta obra pretende, como otras historias de la literatura escritas en español antes que ella, facilitar ese camino y ofrecer información sobre la literatura hecha en el país vecino desde sus orígenes medievales hasta el presente.

En las últimas décadas del siglo XX, la literatura portuguesa fue alcanzando una visibilidad internacional que no tiene comparación con la de otras épocas de su historia. El aumento de las traducciones, las ferias internacionales en que Portugal es país invitado, el inicio de la docencia en determinadas universidades extranjeras, etc. son momentos de un proceso que culmina simbólicamente con la concesión del Nobel de literatura a José Saramago en 1998. En España, la literatura portuguesa no fue nunca completamente desconocida por el lector culto para quien nombres como Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Miguel Torga, Vergílio Ferreira, Eugénio de Andrade, etc. eran referencia de literatura de calidad. Aumentar el interés y extender ese conocimiento hasta un número mayor de lectores es una tarea iniciada hace ya algunos años en Extremadura por algunos nombres de la cultura y por ciertas instituciones, como el Gabinete de Iniciativas Transfronterizas de la Junta de Extremadura que ahora publica este trabajo. De ese afán por conseguir más lectores, que se aproximen al conocimiento del país vecino a través de su cultura literaria, quiere participar esta obra que resulta de la experiencia docente de sus autores, dedicados desde hace años a presentar en las aulas universitarias los textos fundamentales de la historia de la literatura en Portugal.

Desde esta perspectiva de docentes, entendíamos que la síntesis y el resumen debían primar, guiando una obra que persigue sobre todo la divulgación. Historias de la literatura en portugués (y en español) precedentes y numerosas lecturas de trabajos críticos realizados por estudiosos portugueses y extranjeros, que han explicado e interpretado la literatura portuguesa con profundidad, detenimiento y agudeza, están en la base de dicha síntesis. Algunos aparecen recogidos en una bibliografía final que no pretende ser exhaustiva, solo orientativa, primando las obras accesibles por la editorial y por la fecha de publicación.

Como regla general, los autores que aparecen en las historias de la literatura representan un tipo de producción que consideramos culta y van constituyendo, en un proceso más o menos rápido, lo que denominamos el canon literario de una nación. No quiere decir ello que sean los más leídos de su época, ni por supuesto los más vendidos, pero sí que han pasado por un complejo sistema de selección que les va singularizando y destacando su papel en la evolución del arte y del pensamiento. Este sistema de decantación incluye la valoración de la crítica especializada, en forma de artículos, reseñas o trabajos científicos, la recepción de premios, las traducciones a otras lenguas y las reediciones, etc.

El canon literario portugués se asienta firmemente en ciertos escritores y corrientes estéticas respecto a algunas épocas y se encuentra aún en formación para las más recientes. Pese a todo, se impone una selección que obliga a omitir nombres de autores que un lector más iniciado puede echar en falta y, al contrario, dedicar una atención más detallada a la trayectoria de aquellos considerados unánimemente figuras cumbres. Hemos privilegiado la descripción de los ambientes culturales y de las corrientes estéticas en que se incluyen los escritores como medio para hacer más evidentes los ritmos de avance y retroceso, de innovación y repetición que caracterizan la evolución artística y literaria. No obstante, la mención a autores y a obras es necesariamente abundante, aunque se pretenda limitar recogiendo solo algunos títulos de entre producciones mucho más extensas. No nos hemos detenido demasiado en los aspectos biográficos, dando apenas unas pinceladas sobre aquellos acontecimientos en la vida de los escritores que puedan tener alguna relevancia para entender su trayectoria. No supondrá ninguna dificultad para el lector interesado completar esta información biográfica y bibliográfica en otros textos o en las múltiples páginas webs dedicadas a la literatura portuguesa, algunas de las cuales recogemos en la bibliografía final. Partimos de la premisa de que a veces una simple mención puede servir como sugerencia para la lectura de una obra o como punto de partida para la búsqueda de una información más detallada sobre el autor.

La noción de canon ha sido, sobre todo a partir de las últimas décadas del XX, muy debatida y cuestionada. Ha entrado en crisis la imagen de la literatura de un país como un sistema más o menos homogéneo en que es nítida la frontera entre la literatura culta y el resto de las producciones consideradas para-literatura. Normalmente estas manifestaciones literarias calificadas de menores no tienen espacio en las historias de la literatura, sin embargo nos hemos acercado a ellas brevemente y ocasionalmente en algunos momentos.

Ofrecemos un recorrido por la historia de la literatura portuguesa teniendo muy en cuenta un perfil de lector que pretende informarse, pero también formarse: mayoritariamente estudiantes de lengua portuguesa y público general, que probablemente ya ha tenido algún contacto con textos literarios portugueses. Por ello hemos ensayado un estilo simple y limpio de la terminología crítica habitual, aunque sin omitir por completo ciertos términos y denominaciones que, en pequeñas dosis, ayudan a comprender los fenómenos y los recursos literarios y amplían el horizonte cultural del lector.

Incluimos textos y fragmentos de textos para ilustrar en todo momento el discurso propiamente histórico. Por ser ésta su única función, hemos evitado todo el aparato crítico que suele acompañar a una cita en los trabajos de carácter científico y filológico. Hemos preferido mantener los nombres, los títulos y los textos literarios reproducidos en la lengua original y ofrecer la traducción de éstos en las notas a pie de página. En la mayoría de los casos se trata de traducciones realizadas por los autores de los capítulos donde se incluyen y pretenden simplemente servir de apoyo a la comprensión. No obstante, para algunos textos de mayor extensión o dificultad, que tienen traducción publicada, recurrimos a esta última. Por otro lado, a fin de facilitar el encuentro del lector con las obras en español, señalamos también en nota de pie de página algunas traducciones publicadas en nuestro país.

Al concluir el recorrido que proponemos en esta historia de la literatura portuguesa, una circunstancia salta a la vista: Portugal ha estado presente en todas las corrientes estéticas que dibujan la evolución cultural y artística de Europa, aportando en cada caso algunos autores a un supuesto canon universal. A este importante bagaje hay que sumar la literatura brasileña y de los países africanos que se expresa en lengua portuguesa y que conoce en nuestros días una difusión y aceptación imparables.

Esperamos que esta obra sirva sobre todo para crear curiosidad y lleve a los que a ella se acerquen a transformarse en lectores asiduos de literatura portuguesa.

LITERATURA PORTUGUESA MEDIEVAL

I. FORMACIÓN DEL REINO DE PORTUGAL Y EL GALLEGO-PORTUGUÉS COMO KOINÉ LITERARIA

Portugal se constituye como reino independiente a mediados del siglo XII por acción de Afonso Henriques, nieto de Alfonso VI de León y Castilla. En los documentos regios apareció, desde muy pronto, la designación de *rex portugalsium*, aunque dicha designación no corresponda a una identidad nacional tal y como actualmente la concebimos. Al surgimiento del sentimiento nacional lo denominan algunos historiadores “la segunda fundación” y se sitúa normalmente a partir de 1180.

En el siglo XI el gallego-portugués se había constituido como lengua independiente hablada en Galicia y en una región que llegaba hacia Coimbra, el territorio que se convirtió primero en condado portugalense y después en reino de Portugal. A partir de la independencia de Portugal, el gallego-portugués conocerá evoluciones distintas en Galicia y en este reino, desde donde alargará su dominio a todo el territorio hacia el sur. La conquista territorial del Al-Garb musulmán termina con la conquista de Faro en 1249 y, en 1297, la frontera portuguesa está trazada, manteniéndose desde entonces con muy pocas alteraciones, lo que permitió afirmar que Portugal era el país más antiguo de Europa. Lisboa, conquistada en 1147 y después elevada a la categoría de capital del reino, será la base de gestación de la norma lingüística. Sin embargo, y salvaguardando el hecho de que la lengua hablada al norte y al sur del río Miño ya no sería precisamente la misma a mediados del siglo XIV, cuando desaparecen los últimos trovadores y surge la prosa historiográfica se mantenía aún el uso convencional del gallego-portugués en la lírica trovadoresca. El uso literario del gallego-portugués se observó no solamente en el noroeste peninsular, sino también en los reinos de León y Castilla, donde los reyes Fernando III (1217-1252) y Alfonso X (1252-1284) fomentaron el fenómeno trovadoresco. La corte de

Toledo reunió el más importante grupo de poetas gallego-portugueses y constituyó un centro de irradiación del lirismo trovadoresco. En el ámbito portugués, la cultura trovadoresca se concentró sobre todo en torno a la figura del rey don Dinis (1279-1325), nieto de Alfonso X. El hijo natural de don Dinis, don Pedro, conde de Barcelos, será el último mecenas en reunir algunos trovadores, pero será también él quien represente un cambio en los gustos literarios al compilar importantes obras historiográficas como su *Livro de Linhagens* y la *Crónica Geral de Espanha* (1344). Podemos, pues, hablar del gallego-portugués de la lírica trovadoresca como de una *koiné*, un código de contacto exclusivamente literario. Lo que está por detrás de dicha *koiné* es una cultura peninsular. La literatura portuguesa medieval anterior a don Duarte y Fernão Lopes integra un *corpus* de textos escritos en varias regiones de la Península y no únicamente en el territorio portugués. Así, de la misma manera que hay que matizar la existencia de una identidad portuguesa para la época medieval poniendo de manifiesto que la fundación de un reino no coincide con un sentimiento generalizado de pertenencia a un todo nacional, también hay que matizar la noción de literatura nacional evitando identificarla con lo que hoy día entendemos como tal.

II. LA LÍRICA MEDIEVAL

1. LA TRANSMISIÓN DE UNA HERENCIA LITERARIA: LOS CACIONEROS MEDIEVALES



Página iluminada del *Cancioneiro de Ajuda*

A diferencia de lo que ocurre con los primeros textos castellanos, que pertenecen al género épico, los primeros textos gallego-portugueses son líricos. Estos textos nos llegaron en las siguientes colecciones o cancioneros:

1) *Cancioneiro da Ajuda (A)*: se trata de la compilación más antigua de poesía lírica (finales del siglo XIII, inicios del XIV) y contiene una parte substancial de las *cantigas de amor*, 310 composiciones (304 de amor y 6 de género distinto) atribuidas a 38 autores. Este cancionero, copia de uno preexistente que no nos llegó, está incompleto. Presenta dieciséis miniaturas y pautas musicales, aunque sin notación que nos permita reconstituir la melodía. Se conserva en Lisboa, en el *Palácio da Ajuda*.

- 2) *Cancioneiro da Vaticana (V)*: Copia quinientista del supuesto *Livro das Cantigas* de don Pedro, conde de Barcelos (compilado alrededor de 1340-1350). Perteneció al humanista italiano Colocci y se encuentra en la biblioteca del Vaticano. Contiene 1205 cantigas de varios poetas gallegos y portugueses y 56 son comunes al *Cancioneiro da Ajuda*.

Existe una copia del *Cancioneiro da Vaticana* realizada entre finales del siglo XVI y principios del XVII que fue descubierta en Madrid en 1857 y que actualmente se encuentra en la Bancroft Library (University of California, Berkeley).

- 3) *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) (B)*: es el más importante de los tres principales códices de la lírica trovadoresca profana y también perteneció a Colocci quien, además, lo utilizó como copia de trabajo, dejándonos varias anotaciones. Se trata, pues, de una copia que habrá sido encargada por Colocci poco antes del Saco de Roma (1527) y lo integran 1647 composiciones de todos los géneros. Es el único que contiene una arte poética fragmentaria, el *Arte de Trovar* que, como veremos, explica los tipos de composiciones de la lírica trovadoresca.

Además de estas compilaciones hay que mencionar dos hojas sueltas, una del siglo XIII, que contiene siete cantigas de Martim Codax, y una de finales del siglo XII, con siete cantigas de don Dinis. Dichas cantigas, a excepción de una de Martim Codax, presentan notación musical y son los únicos testimonios conocidos de música asociada a la lírica profana.

Escritas también en gallego-portugués, nos llegaron 420 cantigas de alabanza a la Virgen, destinadas a ser cantadas, de la autoría de Alfonso X, las famosas Cantigas de Santa María. De esta compilación se conocen cuatro testimonios, todos del siglo XIII y llenos de anotaciones musicales.

2. LA LÍRICA TROVADORESCA Y LA COSMOVISIÓN MEDIEVAL

La herencia trovadoresca no se puede comprender sin evocar la sociedad y el imaginario que dominaban en el universo medieval, empezando por la relación entre el hombre y Dios. Dios ocupaba un lugar central, lo que se reflejaba en el número e importancia de los lugares de culto, santuarios que eran famosos centros de peregrinación como el de Santiago de Compostela, iglesias o ermitas. En estos centros se daban las manos lo sagrado y lo profano, las romerías tenían su propósito religioso, pero también una finalidad lúdica e incluso amorosa por los encuentros que proporcionaban. Son tan importantes como escenario típico de

las cantigas de amigo que se llega a nombrar uno de sus tipos como “cantigas de romería”.

La importancia de la religiosidad medieval se corresponde con el poder material y simbólico de una clase social: el clero. A los conventos primero y después a las catedrales se atribuyó el papel de transmisión del saber (enseñanza) y de su preservación a través de la actividad de copistas de los monjes que trabajaban en *scriptoria* famosos en Portugal como el de Lorvão o el de Alcobaça. La cultura eclesiástica es erudita, internacional y se expresa en latín. En el polo opuesto nos encontramos con una cultura popular, local y que se expresa en lengua vulgar. La lírica trovadoresca es profana, pero profundamente influenciada por una cosmovisión donde Dios y sus representantes en la tierra están siempre presentes. Y un género particular de esta lírica, las *cantigas de escarnio y maldizer*, hace muchas veces blanco de sus críticas al clero y a los abusos a que condujo su enorme poder temporal.

Las dos otras clases sociales con que nos encontramos en el Medievo son la nobleza y el pueblo. A partir de la segunda mitad del siglo XIII, asistimos al desarrollo de una nueva clase, la burguesía. La nobleza está profundamente ligada a la lírica trovadoresca, como se puede ver por la importancia de los códigos de caballería en la expresión de la cortesía en las canciones de amor. También aparece la nobleza en las cantigas donde un noble sorprende a una bella pastora (*pastorelas*) o en aquellas en que nobles cobardes son criticados – piénsese por ejemplo en las cantigas de escarnio de Alfonso X quejándose de los que faltaron a su deber de vasallos y llegaron a abandonar a su rey en la batalla de Alcalá (1264). Hay otros puntos de conexión entre la nobleza y la lírica trovadoresca: la gran mayoría de los trovadores son nobles, mientras los juglares pertenecen al pueblo; la corte es el espacio que reúne a los trovadores; los nobles acogían en sus castillos a trovadores y juglares. Podemos decir que, además del santuario y de la ermita, el castillo es una escena privilegiada en la actividad de los trovadores.

El pueblo comprendía personas de diversa condición social, desde los siervos de la gleba, hasta las clases de artesanos, mercaderes, colonos o pequeños propietarios rurales, pasando por los caballeros villanos. Estos últimos tenían la obligación de integrar el ejército de manera no permanente, partiendo para el *ferido* o el *fossado* y dejando inquieta a la joven protagonista de tantas cantigas de amigo. Por otra parte, la actividad mercantil propició el desarrollo de las ferias que eran lugar de divertimento popular donde podían actuar juglares y sus acompañantes femeninas, las *soldadeiras*.

3. ORIGEN Y GÉNEROS DE LA LÍRICA TROVADORESCA.¹

Una cuestión que preocupó bastante a distintos estudiosos desde el siglo XIX y que dio lugar a diversas tesis es la de los orígenes de la poesía trovadoresca peninsular, siendo mucho más consensuada la de las cantigas de amor que la de las cantigas de amigo. Sin detenernos a reseñar cada una de estas tesis y sus autores, cabría, sin embargo, referir algunos de los orígenes señalados por la crítica para la cantiga de amigo:

- 1) la procedencia árabe-andaluza, con un tipo de composición estrófica titulada *muwaxaha*, que terminaba con un conjunto de versos, la *kharja*, enunciada por una voz femenina;
- 2) la litúrgica, puesto que la cantiga de amigo parece imitar un canto de iglesia en que dos coros entonaban alternadamente los salmos, seguidos de la respuesta del pueblo (antífona).

Ambas tesis poseen opositores que, en el primer caso, presentan como argumentos para rechazarla el hecho de que la lírica árabe recrea una atmósfera urbana y posee un contenido erótico mucho más explícito que el de las cantigas de amigo; en el segundo caso, el propio hecho de que la lírica trovadoresca sea profana y de la pertenencia de la liturgia al ámbito de lo sagrado. El debate no está completamente resuelto, por lo que más sensato será decir que, probablemente, no hay un origen único y que la clave está en encarar el origen de las cantigas de amigo como un fenómeno sincrético.

Lo que es bien conocido es la importancia de la Provenza como cuna de una cultura que tenía en el lirismo amoroso y en la sátira una expresión estética particular. Desde el sur de Francia, los trovadores y juglares se desplazaron a las cortes de Italia, Francia, Aragón, Castilla, Galicia, Portugal..., difundiendo su estética, que encontró una gran acogida entre las clases nobles. De ahí el papel fundamental de la lírica provenzal en el desarrollo de la poesía culta o palaciega, sobre todo en las cantigas de amor, en lengua galaico-portuguesa.

1 Parte de esta lírica medieval en galaico-portugués puede leerse en español: *Poesía galaico-Portuguesa* (introducción, selección y traducción de Feliciano Delgado. Córdoba, Secretariado de las Comunidades Gallegas de la Xunta de Galicia, Caja Sur y Casa de Galicia, 1996) y en la antología *Alma Minha Gentil. Antología General de la Poesía Portuguesa* (Selección, estudio y traducción de Carlos Clementson. Madrid, Editorial Eneida, 2009).

Desde el punto de vista temático, la cortesía o amor cortés provenzal introdujo la veneración de la mujer, el amor fuera del matrimonio y el fingimiento de amor. El amor cortés o *fin' amor* era inalcanzable, platónico, ideal, aspiraba al éxtasis, como si la religiosidad medieval fuera canalizada hacia la mujer, que ocupaba un lugar jerárquicamente superior y delante de quien el trovador se presentaba como un vasallo. Por otra parte, la mujer a quien se cantaba era la mujer casada, lo que implicaba la utilización de un código del que formaban parte el *senhal* (uso de un pseudónimo para esconder la identidad de la dama manteniendo así el secreto), un lenguaje hermético (el *trobar clus*) y una postura tímida y miedosa por parte del trovador (la *mesura*). Para acercarse a la dama el trovador seguía un ritual que comprendía varias fases o grados: 1) *suspirante* o *fenhedor*, 2) *suplicante* o *pregador*, 3) *namorado* o *entendedor*, 4) *amante* o *drudo*. La última fase implicaba la correspondencia de la dama al amor del trovador, que se transformaba de este modo en amante. Este grado no aparece en las cantigas de amor gallego-portuguesas, apenas en las de escarnio y maldecir.

Orígenes autóctonas y diseminación de la estética provenzal se suman para conformar los principales géneros de la lírica gallego-portuguesa identificados en el *Arte de Trobar* del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, texto que explica las formas y los temas de las composiciones más representadas: las cantigas de amor, las cantigas de amigo y las cantigas de escarnio y maldecir.

3.1. Cantigas de amor

Al propagarse geográficamente el lirismo provenzal encontrará en la Península Ibérica un área periférica, donde a la diferencia del idioma corresponden también diferencias culturales que motivarán una necesaria adaptación de sus códigos. La dama cantada en la cantiga de amor gallego-portuguesa ya no es necesariamente una mujer concreta, sino una abstracción o idealización bastante tópica, objeto de sentimientos convencionales por parte del trovador. Tampoco encontramos contextos bien determinados y cuidadas descripciones de la naturaleza. Y, principalmente, mientras en la lírica provenzal el amor era sinónimo de alegría (*joi*), en el contexto ibérico el amor será sinónimo de dolor y sufrimiento (*coita*).

Senhor, eu vivo coitada
 vida, desde quando vos non vi;
 mais, pois vós queredes assi,
 por Deus, senhor bem talhada,
 queredes-vos de min doer
 ou ar leixade-m' ir morrer.

Vós sodes tan poderosa
 de min que meu mal e meu bem
 en vós é todo; [e] por en,
 por Deus, mha senhor fremosa,
 queredes-vos de min doer
 ou ar leixade-m' ir morrer.

Eu vivo por vós tal vida
 que nunca estes olhos meus
 dormen, mha senhor; e, por Deus,
 que vos fez de bem comprida,
 queredes-vos de min doer
 ou ar leixade-m' ir morrer.

Ca, senhor, todo m' é prazer
 quant' i vós quiserdes fazer.

D. Denis

(CV 155, CBN 517)

En esta cantiga observamos precisamente cómo el sujeto poético vive en sufrimiento por deber acatar el deseo de la dama que no quiere que él la vea. Eso le obliga a vivir “coitada vida” y a preferir la muerte. Sin embargo, ella posee el poder de acabar con el sufrimiento del sujeto y, por eso, encontramos en el *refrán* la reiterada súplica: “queredes-vos de min doer”. Y, en la *finda*, el sujeto sintetiza el poder de su *senhor*, así designada en masculino: “Ca, senhor, todo m' é prazer/ quant' i vós quiserdes fazer”, o sea que en su vida existe *coita* o placer dependiendo únicamente de la voluntad de la dama.

Observando más detenidamente el texto, se pueden establecer resumidamente las características de las cantigas de amor peninsulares.

- 1) El sujeto de enunciación es masculino y el destinatario de su discurso amoroso es una dama (la “senhor” y non la “dona virgo”).
- 2) La mujer está colocada en un plan de superioridad puesto que tiene todo el poder sobre el sujeto poético y su estado pasional.
- 3) La mujer es distante y su caracterización abstracta y estereotipada, conteniendo sobre todo juicios de valor y no tanto elementos descriptivos (“senhor bem talhada”, “fremosa”, “de ben comprida”).
- 4) Los temas son el amor cortés y el panegírico de la dama. Secundariamente tenemos la *coita* del sujeto poético y la muerte como aspiración última, ante la reserva de la dama. La visión del amor es pesimista.
- 5) No existe ninguna referencia a la naturaleza.

- 6) Desde el punto de vista de la estructura, se trata de una cantiga de *refrán* que culmina en una *finda* de dos versos. Otra variedad que podemos encontrar en las cantigas de amor es la cantiga de maestría, sin refrán. Algunas cantigas de amor son denominadas *ateúdas* o *ata-findas*, puesto que se observa encajamiento entre las estrofas o *cobras*. También existen algunas *paralelísticas*.
- 7) En lo referente al estilo, podemos decir que se utiliza un lenguaje bastante elaborado, con recurso a la subordinación y al *ornatum* estilístico.

Suele achacarse al *corpus* de las cantigas de amor galaico-portuguesas su falta de originalidad, su monotonía, su carácter estereotipado y la ausencia de ese mensaje ideológico que hacía de la cortesía una fuente de elevación moral. Sin embargo, para llegar a sentir esta característica como marca de pobreza, habrá mucho que leer. Preferimos destacar algunas excepciones que invitan al descubrimiento, como:

- el motivo de los ojos verdes que encontramos en Joan Garcia de Guilhade y que tan importante será en la literatura portuguesa ulterior, de Camões a Garrett : “Amigos, non poss’ eu negar/ a gran coita que d’amor ei,/ ca me vejo sandeu andar,/ e com sandece o direi:/ os olhos verdes que eu vi/ me fazem or’ andar assi”;
- la comparación entre la *coita* de amor y la *coita* del mar, que permite hiperbolizar la primera, como se lee en Pai Gomes de Charinho: “coita d’amor me faz escaecer/ a mui grande coita do mar e teer/ por maior coita a que faz perder/ coita do mar, que faz muitos morrer”;
- o la introducción de la temática del fingimiento en poesía que podemos observar en una conocida cantiga de don Dinis: “Proençaes soen mui ben trobar/ e dizem eles que é com amor;/ Mais os que trobam no tempo da frol/ e nom em outro, sei eu bem que nom/ am tam gran coita no seu coração/ qual m’eu por mia senhor vejo levar”.

3.2. Cantigas de amigo

Los trovadores peninsulares cultivaron un género lírico desconocido para los provenzales: la cantiga de amigo. Fijémonos en el siguiente ejemplo de Pero Meogo.

Digades, filha, mha filha velida:
 porque tardastes na fontana fria?
 (Os amores ei)

Digades filha, mha filha louçana:
 porque tardaste na fria fontana?
 (Os amores ei)

- Tardei, mha madre, na fontana fria
cervos do monte a augua volvia:
(Os amores ei)

Tardei, mha madre, na fria fontana,
cervos do monte volvia a augua:
(Os amores ei)

- Mentir, mha filha, mentir por amigo;
Nunca vi cervo que volvesse' o rio:
(Os amores ei)

Mentir, mha filha, mentir por amado;
Nunca vi cervo que volvesse' o alto:
(Os amores ei)

Nos encontramos con un diálogo entre dos personajes femeninos, madre e hija, que discuten porque ésta había tardado mucho en la fuente. La situación es sencilla, intimista y doméstica a la vez, tiene supuestamente lugar cuando la hija vuelve con su madre y remite para una situación espacio-temporal inmediatamente anterior: la fuente donde la doncella dice haberse encontrado con ciervos del campo, lo que provoca la incredulidad de la madre: “Mentir, mha filha, mentir por amigo/ Nunca vi cervo que volvesse' o rio”. Observando esta cantiga de amigo, enumeraremos las principales características del género

- La enunciación es femenina. En el presente caso, porque se trata de un diálogo entre la doncella y su madre, pero en todas las cantigas de amigo nos encontramos con una doncella que dirige su discurso al amigo ausente o a una confidente, madre, amiga o hermana. El trovador procede a un disfraz de la identidad masculina, cambiando el sujeto poético, que siempre enuncia su discurso en femenino. Se trata de un fingimiento pleno de consecuencias que los críticos no han dejado de explorar, hablando incluso algunos de ellos de feminismo, puesto que, cuando se da voz a la mujer, es toda la cosmovisión femenina la que se hace visible.
- La mujer es joven, la “dona virgo” y no la dama de la cantiga de amor.
- La temática puede variar desde la coita de amor al canto alegre de quien celebra amores primaverales, bailando en el atrio de una ermita. Así, podemos decir que la temática tanto puede ser pesimista como optimista, predominando esta última. La *coita* siempre es provocada por la separación de los enamorados, que puede tener múltiples causas: el amigo se va a la guerra, la madre impide la relación, la amiga espera a su amigo que no viene

por causas poco claras, el amigo es inconstante en el amor y no cumple su promesa de fidelidad... A diferencia de la cantiga de amor que, desde el punto de vista temático, no presenta variación, la cantiga de amigo puede tocar distintos temas y, en función de éstos, tenemos subgéneros como:

- 1) *bailia*: cantiga en la que se invita a bailar, como en estos versos de João Zorro: “Bailemos, agora, por Deus, ai velidas/ so aquestas avelaneiras frolicas”;
- 2) *de romaria*: canción en la que las doncellas se desplazan a un local sagrado, eventualmente con sus madres, para participar en una romería donde no falta la referencia a la danza: “Pois nossas madres vam a San Simon/ de Val de Prados candeas queimar,/ nós, as meninas, punhemos d’andar/ con nossas madres, e elas enton/ queimen candeas por nós e por si/ e nós, meninas, bailaremos i”;
- 3) *barcarola* o *marinha*: canción en que el mar es el paisaje de fondo o incluso el confidente de los desahogos de la mujer: “Vi eu, nha madr’ andar/ as barcas eno mar, / e moiro-me d’ amor!”;
- 4) *alba*: temporalmente la canción se localiza al amanecer, cuando rompe el día y los amantes están obligados a separarse: tal es la situación característica del *alba* pero, en la lírica gallego-portuguesa, apenas se encuentran seis composiciones relacionadas con la madrugada, siendo la que mas claramente lo hace la cantiga de Nuno Fernandez Torneol que empieza con los siguientes versos: “Levad’ amigo que dormides’ las manhãs frias:/ tôdalas aves do mundo d’ amor diziam:/ leda mh and’ eu”.
- 5) Existe también un género híbrido, contaminación de la cantiga de amigo y de la cantiga de amor, la *pastorela*, de origen provenzal, que describe el encuentro entre un caballero y una pastora, con la naturaleza como marco.
 - El escenario está presente (espacio campestre, doméstico o marítimo) y, en consecuencia, la naturaleza también, componiendo una especie de cuadro donde ramas, flores, avellanos, etc. y animales, como el ciervo, recuperan un simbolismo natural ligado a la idea de fertilidad.
 - No hay jerarquía de tipo feudal en el plan enunciativo, puesto que el sujeto lírico, la doncella, se dirige al amigo, a la confidente o a la misma naturaleza en un plano de igualdad.
 - En cuanto al estilo, el lenguaje es sencillo, con predominio de la coordinación y no se observan grandes preocupaciones estilísticas.

– Desde el punto de vista de la estructura, hay que subrayar el predominio de las *paralelísticas* y referir la presencia de otras variedades que también encontramos en las cantigas de amor. Aunque sin profundizar en las cuestiones estilísticas y estructurales, es obligado decir que el paralelismo es una estructura de repetición: las ideas se repiten en cada par de estrofas y, en el interior de cada par, apenas muda la palabra final del verso; además cuentan con un estribillo que se repite después de cada estrofa.

Aunque la nota general es la recurrencia de rasgos a que nos hemos referido, las cantigas de amigo pueden también presentar aspectos originales, como el caso, sumamente divertido, del juglar Juião Bolseiro que crea el personaje de una madre que se queja de su hija porque no la deja tener amigo. Y, detrás de su por veces extrema simplicidad e ingenuidad, el simbolismo aliado a elementos como fuente, mar, olas, ciervo, etc. obligan a una lectura interpretativa que invita a descubrir este corpus de cantigas y constituye otro de sus encantos.

3.3. *Cantigas de escarnio y maldecir*

El tercer género de la lírica gallego-trovadoresca es el de las cantigas de escarnio y maldecir. En el *Arte de Trovar* se distingue entre unas y otras según se hable mal de alguien “per palavras cubertas que ajan dous entendimentos”² o “descubertamente”, sin dobles sentidos. Aunque la distinción sea clara, en la práctica no siempre es sencillo establecerla. La especificidad que inmediatamente nos acude cuando pensamos en estas cantigas es su pertenencia a la sátira. Sin embargo, en el *corpus* de las cantigas de escarnio y maldecir también se incluyen los serventesios y todos los textos que no se puedan enmarcar en el molde de las cantigas de amor y de amigo.

A las cantigas de escarnio y de maldecir se les atribuye un origen autóctono, siendo el serventesio una influencia provenzal que se suma a características ibéricas. El primer texto de la lírica trovadoresca es precisamente un serventesio político de finales del siglo XII, *Ora faz ost’o senhor de Navarra*, de Johan Soarez de Pávia.

Las cantigas de escarnio y maldecir representan cerca de un cuarto de los 1679 textos del corpus poético gallego-portugués; de los 154 trovadores y juglares representados en los cancioneros, 93 compusieron cantigas satíricas; entre éstos se encuentran nombres de los más importantes, como el del rey Alfonso X. Sirven estos números para subrayar que la sátira no era marginal en la lírica de la Edad

2 “Por palabras ocultas que tengan dos sentidos”.

Media, sino que era parte fundamental de su imaginario. La simboliza el carnaval y, lejos de los prejuicios de tipo moralista de siglos posteriores, en esta época su función es positiva y liberadora. En la cultura popular, el mundo al revés es indisoluble del propio orden que rige el universo. La sátira introduce, en sus manifestaciones, una lógica de inversión necesaria para la comprensión de los insultos, de las blasfemias, de lo obsceno, de lo escatológico como procedimientos que, al mismo tiempo que rebajan, también regeneran. No obstante el carácter culto de toda la poesía gallego-portuguesa, las cantigas de escarnio y maldecir instituyen un realismo grotesco intrínsecamente ligado a la cultura popular. Fijémonos en el siguiente texto:

De vós, senhor, quer'eu dizer verdade
 e nom já sobr' [o] amor que vos ei:
 senhor, bem [moor] é vossa torpidade
 de quantas outras eno mundo sei;
 assi de fea come de maldade
 nom vos vence oje senom filha dum rei.
 [Eu] nom vos amo nem me perderei,
 u vos nom vir, por vós de soidade.

E se eu vosco na casa sevesse
 e visse vós e a vossa color,
 se eu o mundo em poder tevesse,
 nom vos faria de todos senhor,
 nem d'outra coisa onde sabor ouvesse.
 E d'ũa rem seede sabedor:
 que nunca foi filha d'emperador
 que de beldade peor estevesse.

Todos vos dizem, senhor, com enveja,
 que desamades eles e mi nom.
 Por Deus, vos rogo que esto nom seja
 nem façades cousa tam sem razom:
 amade vós [o] que vos mais desseja,
 e bem creede que eles todos som;
 e se eu vos quero bem de coração,
 leve-me Deus a terra u vos nom veja.

Pero Larouco, *B 612/ V214*, *apud* Gonçalves e Ramos, p. 31.

Se trata de un *escarnho* que tiene la particularidad de invertir los tópicos de la cantiga de amor: el elogio de la dama se transforma aquí en insulto a la dama, a quien el sujeto poético se dirige de manera prepotente e insolente, negándole

todo tipo de exclusividad a no ser en la estupidez, maldad y fealdad. El sujeto declara también que no la quiere, que jamás se echaría a perder por ella (inversión de la locura y de la muerte por amor), aconsejándole elegir el amante que más la quiera, puesto que de él no podrá esperar nada: “e se eu vos quero bem de coraçom,/ leve-me Deus a terra u vos nom veja”. Es cierto que podemos leer este texto como un poema misógino, pero hay que entender sobre todo la inversión valorativa que representa, su carácter de contra-canto descortés que subvierte la ideología de la *fin'amor*. Y hay que subrayar la coexistencia, en la producción de los mismos trovadores, de la cantiga de amor, con su idealización y incorporeidad, y de la de escarnio y maldecir, con su sátira directa y representación de lo obscuro y animal, como en una cantiga de Alfonso X donde el sujeto poético repite “non quiero donzela fea / que ante mia porta pea”, comparando la doncella a varios animales conocidos por su mal olor.

Los campos semánticos que entran en la cantiga de escarnio y maldecir introducen una materialidad que contrasta con la abstracción de los de la cantiga de amor (vestuario, joyas, colores, etc.); a la presencia del escenario urbano se une el escenario rural, acompañado de un amplia nomenclatura zoológica; la recom-

pensa de amor tiene un objetivo erótico explícito (heterosexual y homosexual) y lo obscuro se amplifica, con incidencia en la representación de los órganos sexuales (*caralho, membro, pissuça, esteio, chaga*) y de las prácticas eróticas (*apalpar, foder, picar, esmalhar*) y escatológicas (*peer, ferir peidos*).

Las diferentes sátiras con que nos podemos encontrar originaron varios intentos de tipología donde podemos encontrar series como la establecida alrededor de la entrega de los castillos al conde de Bolonia o la cobardía de los caballeros en



Detalle de una miniatura de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (Cantiga 11, sobre una mujer estéril que le reza a la Virgen)

la guerra de Granada, pero también textos particulares, únicos y tantas veces circunstanciales, de difícil interpretación porque se perdieron referentes que los contemporáneos seguramente poseían.

4. PERIODIZACIÓN Y DECADENCIA DE LA LÍRICA TROVADORESCA

Con el objetivo de facilitar el acercamiento al período que duró el lirismo trovadoresco, vigente a lo largo de aproximadamente 150 años, algunos estudiosos portugueses suelen utilizar la siguiente división en cuatro etapas:

- Período *Pré-afonsino* (1196(?) -1245): desde el serventesio de Joham Soares de Paiva al inicio del reinado de don Afonso III.
- Período *Afonsino* (1245-1280): reinado de don Afonso III.
- Período *Dionisiáco* (1280-1325): reinado de don Dinis
- Período *Pós-dionisiáco* (1325-1354): período comprendido entre la muerte de don Dinis (1325) y la de su hijo natural don Pedro, conde de Barcelos (1354).

Con las muertes de don Dinis y de su hijo don Pedro las cantigas gallego-portuguesas entran en decadencia y se inicia un periodo de silencio que va de mediados del siglo XIV a mediados del siglo XV. De hecho, la siguiente compila-

ción de poesía lírica tiene la fecha de 1516 y reúne poemas escritos a partir de mediados del siglo XV. En el cancionero castellano de Baena, de 1445, hay alguna continuidad del trovar gallego-portugués, pero de muy floja inspiración.

Cabe preguntarse: ¿qué habrá motivado la decadencia de la actividad de los trovadores y, en consecuencia, de su expresión antes tan exitosa? Más que puro agotamiento de fórmulas poéticas o de inspiración, suelen apuntarse causas socio-culturales, siendo la primera la decadencia del papel del rey como mecenas. Los reyes que sucedieron a Alfonso X y don Dinis dejaron de mantener juglares



Don Dinis I (rey entre 1279 y 1325)

en palacio. Se cuenta como anécdota histórica que Pedro I de Portugal, al enterarse de que en Francia los juglares habían perdido todo su prestigio hasta el punto de que mendigaban a las puertas de las tabernas, despidió a los últimos juglares de su corte en 1366. Otra causa apuntada es la ascensión de la burguesía. Finalmente, el antagonismo político entre Castilla y Portugal a partir del reinado de don Afonso IV habría contribuido para el alejamiento de las dos cortes y para la pérdida de influencia de la *koiné* literaria. Mientras, se desarrolló algo que ya existía en el período trovadoresco pero que gana importancia con la figura de don Pedro, conde de Barcelos: la prosa medieval.

III. PROSA MEDIEVAL: RELIGIÓN, HISTORIA Y MARAVILLOSO

I. LA PROSA RELIGIOSA, MORALISTA Y DOCTRINARIA

Es durante el reinado de don Dinis cuando empieza a desarrollarse la prosa en gallego-portugués. Por orden del rey, los documentos oficiales dejan de escribirse en latín, elevando así a la categoría de culta a la lengua vernácula de uso común, como ya hiciera su abuelo Alfonso X para el reino de Castilla. Se hicieron numerosas traducciones del latín (como la primera traducción de la Biblia o la *Vita Christi*) y del árabe. La traducción se revela fundamental en los inicios de la prosa literaria en lengua vernácula, muy especialmente las traducciones que se hacían sobre todo en el monasterio de Alcobaça. Así, se pensamos en los primeros textos en prosa, la temática se distribuye entre *prosa religiosa, moralista y doctrinaria y prosa histórica*.

En el paso del siglo XIII al XIV, fueron compuestas diversas obras sobre reglas monásticas y vidas de santos (*Vida de Santa Pelágia, Vida de Santo Aleixo*). Además de las muchas traducciones de hagiografías, fábulas y pasos de los Evangelios, citaremos, como obras originales, la *Corte Imperial* (finales del XIV y principios del XV), diálogo entre una reina católica, un rabí, un alfaquí y un filósofo que discuten temas teológicos, y el *Horto do Esposo* (finales del siglo XIV y principios del XV), que contiene historias de corte edificante. El gusto por las narrativas místico-alegóricas da como resultado la composición de obras como *A Visão de Túndalo*, que anuncia la temática de la *Divina Comédia* de Dante, y el *Boosco Deleitoso* (en que el paseo alegórico por un bosque da pie a múltiples reflexiones sobre las bondades de la vida solitaria, siguiendo muy de cerca la obra *De vita solitaria* de Petrarca).

Además de la prosa religiosa, comienza a desarrollarse ya en lengua portuguesa la *prosa histórica*. Los relatos históricos más antiguos narran hechos de

conquista (*Crónica do Mouro Rasis*, *Crónica da Conquista do Algarve*, etc.) o particulares como la historia de una familia noble. La atención siempre converge en los jefes militares, no se hace la historia del pueblo. En estas crónicas a los personajes históricos se les atribuyen largos discursos y, a veces, una capacidad sobrenatural, como la de ser testigo de un milagro. Así, se cuenta que don Afonso Henriques, el primer rey de Portugal, vio a Jesucristo en la cruz después de la batalla de Ourique, lo que contribuirá a convertir la gesta épica de Afonso Henriques en leyenda.

Los primeros relatos escritos durante el Medievo se conocen con el nombre de *Cronicões*. Del siglo XIV tenemos, por ejemplo, la *Quarta Crónica Breve de Santa Cruz de Coimbra*, que contiene el relato de la batalla de Salado y la más antigua versión de la leyenda de Afonso Henriques. La *Crónica Geral de 1344* de don Pedro, conde de Barcelos, refundía la *Crónica General de España* (historia ibérica que incluía los acontecimientos relativos al reino de Portugal) que Alfonso X había mandado realizar. La primera versión de la *Crónica Geral de 1344* solo nos ha llegado en su traducción al castellano.

Además de los *Cronicões*, los *Nobiliários* o *Livros de Linhagens* consistían en el registro de los nombres de las familias nobles, con objeto de clarificar las relaciones de parentesco. Su interés literario se debe a que en ellos se intercalaban episodios de naturaleza histórica o legendaria, que incluyen pasajes de gran realismo: raptos, conflictos conjugales, alianzas entre nobles y villanos, etc. El romántico Alexandre Herculano, además de encontrar en ellos inspiración para la composición de sus *Lendas e Narrativas*, afirmó que, al leerlos, podíamos sentir el palpito de la vida de la Edad Media. Como ejemplo de realismo, véase el siguiente registro: “Dona Maria Moniz nom foi casada, mas foi puta e fez uñ filho que ouve nome... e nunca lhe souberam padre, donde vem os Machados”. Merece especial mención el *Livro das Linhagens*, redactado bajo la orientación de Don Pedro, conde de Barcelos, entre 1340 y 1344. Contiene páginas de gran interés literario como las leyendas de la “Dama Pé de Cabra”, de la “Mulher marinha” o de “Gaia”, la más extensa e interesante de las tres.

El relato histórico más importante contenido en los *Livros de Linhagens* es el de la Batalla de Salado (1340), en que un narrador anónimo relata el enfrentamiento entre las tropas cristianas, castellanas y portuguesas, y las árabes, que concluyó con el triunfo de las primeras. Aunque se haya perdido su *incipit*, ya se observa en la composición de este relato cierto manejo de la técnica narrativa, pues consigue describir con detalle y emoción un cuadro que se inicia con la preparación de la batalla, prosigue con escenas en que se intensifica la lucha, con avances y retro-

cesos de los cristianos y culmina con su victoria después de la milagrosa aparición de la Vera Cruz.³

Antes de cerrar este apartado sobre la prosa medieval, hay que mencionar traducciones que remiten para fuentes escritas europeas, como son los ciclos novelísticos de origen bretón. El ciclo bretón o arturiano, compuesto por relatos que tienen como protagonistas al rey Arturo, sus caballeros y los demás personajes a ellos asociados, está representado en la literatura portuguesa por la *Demanda do Santo Graal*. La versión portuguesa, titulada *A História dos cavaleiros da Mesa Redonda e da demanda do Santo Graal*, se encuentra en un códice del *scriptorium* del monasterio de Alcobaça y consiste en la traducción de un original francés perdido, lo que le confiere importancia para el conocimiento y extensión de esta temática por toda Europa. Aunque se trata de una traducción, es el primer ejemplo de narrativa de ficción caballerescas en lengua portuguesa y, tras la experiencia de la traducción, se pasará a la producción propia de un tipo de relato que tendrá el favor del público durante largo tiempo: las novelas de caballerías.

Con relación a la primera de ellas, el famoso *Amadis de Gaula*, continúa siendo controvertido el asunto sobre la lengua, portuguesa o castellana, de su primera redacción. Parece que fue escrita a mediados del siglo XIV, aunque su edición definitiva, en castellano, tenga fecha de 1508. En cualquier caso, el Amadís, auténtico *best-seller* del siglo XVI, inaugura un nuevo gusto literario que tendrá en las literaturas peninsulares un gran caldo de cultivo, con sagas de héroes que se comienzan a escribir en una lengua y se continúan en otra.

Las décadas finales del siglo XIV fueron de crisis en Europa y también en Portugal. El reinado de don Fernando, hijo de Pedro I, está marcado por graves problemas económicos y conflictos con Castilla y, a su muerte, no dejó hijo varón. Esto dará origen a la crisis dinástica y a la guerra civil de 1383-1385, magníficamente contada por Fernão Lopes, el primer historiador portugués que fue, además, un artista en el arte de escribir.

3 El relato de la Batalla do Salado se termina con la mención a don Álvaro de Pereira, Prior do Crato, que reposa en la capilla de la “Flor da Rosa” con los tres caballeros que transportaran la Vera Cruz delante de los ejércitos enemigos — capilla que se puede visitar a algunos kilómetros de Crato, junto a la *Pousada de Portugal* (parador) del mismo nombre.

2. FERNÃO LOPES, UN CRONISTA ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA



Supuesto retrato de Fernão Lopes en los paneles de São Vicente de Fora del pintor Nuno Gonçalves (Museu de Arte Antiga de Lisboa). S. XV.

Se sabe poco de la vida de Fernão Lopes: los estudios sobre su figura fijan su nacimiento en torno a 1380, pues la primera noticia documental sobre él data de 1418 y lo sitúa desempeñando el cargo de Guardián de escrituras de la *Torre do Tombo*, archivo donde se conservaban los documentos oficiales del reino. Moriría después de 1459, dado que existe un documento oficial de ese año en que deshereda a un nieto, hijo bastardo de su hijo. Tendría en esta fecha algo más de setenta años y habría pasado gran parte de su vida trabajando para la corte. Aunque es probable que su procedencia fuese humilde por el conocimiento que demuestra de los ambientes populares vinculados al comercio y a los oficios menestrales, su profesión es la de notario público (*tabelião geral*). Nada se sabe sobre su formación ni dónde la obtuvo, sin embargo sus servicios de funcionario real le valieron el título de “vasallo del rey”,

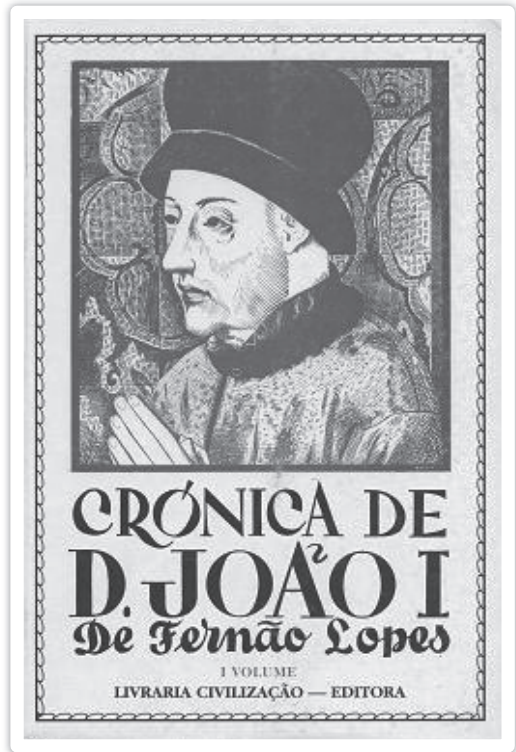
lo que significa un ascenso social que lo situaría entre la nobleza. Bajo la protección del infante, y después rey, don Duarte, Fernão Lopes desempeñó, desde 1414, las funciones de secretario particular y responsable de la *Torre do Tombo* y finalmente, en 1434, también la de cronista oficial del reino de Portugal. Como tal recibe el encargo de redactar las crónicas de los reyes anteriores a don Duarte. Aunque el proyecto habría dado lugar a una Crónica General del Reino, únicamente se conservan tres crónicas de Fernão Lopes: la *Crónica de don Pedro I*, la *Crónica de don Fernando* y la *Crónica de don João I* (de las partes primera y segunda). Parece que fue autor de algunas otras, perdidas o refundidas más tarde por otros cronistas.⁴

4 No hay traducciones al español de las crónicas de Fernão Lopes. En portugués es fácil acceder a ediciones recientes como la de Maria Ema Tarracha Ferreira, *Crónicas de Fernão Lopes* (Lisboa, Verbo, 2009). Nuestras citas proceden de la edición que esta misma autora publicó para la Biblioteca de Autores Portugueses de la editorial Ulisseia (sin indicación del año).

Es, pues, contemporáneo de la conocida como “Íclita Geração”, formada por el rey don João I y sus hijos (don Duarte, don Pedro, don Henrique, don Fernando), cada uno de ellos promotores en distintas facetas, tanto políticas como culturales, de la transformación que experimenta Portugal a finales de la Edad Media. En lo que respecta a la literatura, Fernão Lopes y don Duarte son considerados los grandes impulsores de la prosa literaria medieval. Afonso V, sucesor de don Duarte, mantendrá en el cargo al viejo cronista algún tiempo hasta sustituirlo en 1454 por Gomes Eanes de Zurara (1410-1474), quien continuará su labor con una mentalidad más acorde con los nuevos tiempos, apoyando la política real de expansión colonial a través de crónicas que se interesan especialmente por los acontecimientos relativos a la conquista de territorios en África

(*Crónica da Tomada de Ceuta*, 1450; *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné*, 1453). Zurara es un cronista con una concepción diferente del trabajo del historiador, quien debe mostrar erudición y conocimiento de los clásicos y escoger a los protagonistas de la historia entre la alta nobleza guerrera que batallaba y exploraba nuevas rutas marítimas. Frente a esta visión del relato histórico, Fernão Lopes representaba una cronística arcaica, de raíces medievales, que sería sustituida por una nueva genealogía de cronistas pre-renacentistas: Gomes Eanes de Zurara, Rui de Pina (1440?-1522?), Duarte Galvão (1445?-1517), Garcia de Resende (1470?-1536).

Fernão Lopes vivió una época convulsa, de cambios políticos y sociales: narró la guerra civil de 1383-1385, en que se enfrentaron los partidarios de doña Beatriz, única hija legítima del rey don Fernando y esposa de Juan I de Castilla, heredera oficial al trono de Portugal, y los de don João, *Mestre de Avis*, hijo bastardo



Edición de los años 40 de la *Crónica de dom João I* de Fernão Lopes (Porto, Civilização, 1945-49) con el retrato del rey en la portada

de don Pedro I. Con el apoyo de la incipiente clase comercial y del pueblo, el *Mestre de Avis* fue alzándose como el candidato que garantizaba la independencia de Portugal respecto al poder de Castilla. Tras su triunfo en la guerra contra los castellanos, donde se produjo la famosa batalla de Aljubarrota descrita por Fernão Lopes en la segunda parte de la *Crónica de D. João I*, se proclamará rey iniciando una nueva dinastía regia, la Casa de Avis. Siendo ya cronista real, Fernão Lopes conoció un nuevo conflicto civil, en que se enfrentaron el infante don Pedro, más próximo a la burguesía, y su sobrino el rey don Afonso V, empeñado en reforzar la centralización del poder en la figura del monarca. Asistió al inicio de la llamada “aventura ultramarina”, aunque es posible que no fuera de los partidarios de este tipo de conquista, pues perdió a su hijo Martinho, médico del infante don Fernando, que sufrió la misma suerte que éste, al morir cautivo en Marruecos.

La apreciación de Fernão Lopes es problemática tanto desde la perspectiva de la historiografía como de la literatura. Si es considerada una figura imprescindible para la historia literaria de la Edad Media portuguesa no es debido a su condición de primer cronista del reino. Como cronista sus textos quieren ser ante todo relato fidedigno de los acontecimientos, sin embargo Fernão Lopes no se sujeta a un modelo de relato objetivo y desapasionado, como correspondería a su responsabilidad de funcionario real, registrando los hechos en un estilo sobrio, conciso y documentalista, siguiendo la estela de otros cronistas de la época como el castellano Pero López de Ayala (1332-1407). Al contrario, su discurso narrativo se esfuerza en la secuenciación de los episodios según una lógica que les dé sentido (y verosimilitud), recurriendo para ello a procedimientos narrativos que confieren cualidades literarias a su prosa y la aproximan a la ficción narrativa. El carácter literario de su estilo ha dado pie, en algunos casos, a algunas dudas respecto a su fiabilidad como historiador y reservas respecto al grado en que su creatividad interviene modelando los hechos verídicos.

Sin embargo, incluso como historiador, Fernão Lopes procede de manera novedosa al intentar reunir y cotejar fuentes de procedencia diversa. Además de las crónicas antiguas (como la *Crónica Geral de Espanha de 1344*) y de otros documentos historiográficos que se guardaban en la *Torre do Tombo*, a los que Fernão Lopes tuvo libre acceso en su calidad de archivero real, en su relato sobre los hechos históricos tuvo en cuenta muchas otras fuentes, entre las que cabe mencionar las crónicas del ya mencionado Pero López de Ayala para los acontecimientos relativos al reino de Castilla y a los conflictos entre los reinos peninsulares. Cuando

falta el documento de índole histórica, Fernão Lopes se servirá igualmente de textos judiciales, de cartas y epitafios, de narrativas y leyendas medievales e incluso del testimonio oral de los que presenciaron determinado acontecimiento. Opera, con todo ello, como un historiador moderno que indaga, reúne y selecciona narraciones fragmentarias de la historia para ordenarlas e interpretarlas, movido por un deseo de plasmar “a clara certidão da verdade”, y no se limita a la simple reescritura de textos previos como era lo habitual en la cronística medieval. Cuando existen dos versiones de un mismo hecho y ninguna de ellas le parece suficientemente convincente, Fernão Lopes se las ofrece al lector para que sea él quien juzgue y decida cuál le parece más apropiada. A pesar de que insiste una y otra vez en que su objetivo es por encima de todo “escrever verdade sem outra mestura” (II parte de la *Crónica de D. João I*), distinguiéndose así de los cronistas que “buscam fermosura e novidade de palavras e nom a certidom das estorias” (II parte de la *Crónica de D. João I*), moldeará toda la información de que dispone en un estilo cuidado, retórico y “plástico”, infrecuente en el género cronístico.

Por otro lado, la novedad que representa Fernão Lopes para la historiografía medieval proviene también de su visión amplia del tiempo histórico que retrata. Siendo los cronistas habitualmente empleados al servicio de un rey, un noble o un convento, su trabajo se centraba en realizar un relato que sublimase la acción individual de sus señores y destacase la mayoría de las veces acontecimientos bélicos e intrigas políticas. Así, la historia de un país, siguiendo una ideología caballeresca, resulta de las decisiones y acciones de su casta guerrera (y a veces eclesiástica), únicos hechos dignos de mantenerse en la memoria. El cuadro que realiza Fernão Lopes es más completo porque, sin olvidar aspectos de la vida de la corte, hazañas bélicas y maquinaciones políticas, incorpora también al pueblo como agente de la historia, desde la burguesía comercial emergente, hasta los trabajadores urbanos y campesinos, pasando por los menestrales. Fernão Lopes presenta al pueblo al servicio de sus reyes, por ejemplo reclutado para el ejército, pero también en acciones colectivas de rebeldía frente a las decisiones de nobles y reyes, cercando palacios, organizándose en asambleas, proclamando sus preferencias por uno u otro señor e incluso tomando la justicia por su mano. Además de los hechos bélicos, que Fernão Lopes contempla no solo como hazañas de héroes individuales sino también como acción colectiva de individuos anónimos, el cronista muestra una mirada novedosa cuando se interesa por elementos que condicionan la vida social como son los impuestos, el sistema monetario y la devaluación de la moneda o la pobreza económica que acarrea cualquier guerra. Manifiesta así su preocupación y sensibilidad respecto a las consecuencias que

las decisiones que se toman desde la cúspide de la jerarquía social tienen en su base. En suma, el pueblo pasa a formar parte de la memoria de una época y se hace visible como colectivo con cierto protagonismo en las crisis políticas que van marcando el final de la Edad Media.

La técnica narrativa de Fernão Lopes prolonga el efecto de oralidad tan característico de la crónica medieval. El historiador es en gran parte un contador de historias que tiene presente en todo momento a su destinatario (lector u oyente), aparece en primera persona durante la narración y organiza los episodios siguiendo un orden que no es meramente cronológico sino que busca crear un efecto de intriga que capte el interés del público. Sin embargo, por encima de otros rasgos, el estilo narrativo de Fernão Lopes se distingue y caracteriza muy especialmente por el *visualismo* y por su capacidad para describir cuadros en movimiento:

- Intentar que el lector (u oyente) visualice y reconstruya en su imaginación el desarrollo de los acontecimientos es un propósito constante para Fernão Lopes y, para lograrlo, se detiene describiendo las acciones en su proceso y retardando el desenlace, incluye pormenores sobre la cultura material (ropas, armas, etc.) y no olvida los gestos. Además incorpora continuamente información sobre ruidos, olores y colores, a través de onomatopeyas, metáforas y adjetivaciones y a todo ello une las interpelaciones al lector invitándolo a imaginar. Las continuas alusiones al “ver” y “oír” singularizan esta técnica narrativa que la crítica ha denominado de “reportaje”, en que el narrador parece estar presente en el escenario de la acción, viendo los hechos y oyendo las palabras y los sonidos que le rodean.
- Por otro lado, Fernão Lopes desarrolla una técnica narrativa que ha sido equiparada con la cinematográfica, porque se esfuerza en hacer ver al lector el movimiento, individual o colectivo, alternando los planos generales donde capta desplazamientos colectivos de grandes grupos humanos, por ejemplo entrando en batalla, con planos cortos o primeros planos, como la lucha cuerpo a cuerpo entre dos individuos; porque incorpora acciones simultáneas que pueden quedar en suspenso para atender a la acción en otro espacio; porque va modificando el ritmo que puede ser lento, cuando por ejemplo comienza una digresión sobre el sistema monetario, o más ligero, cuando resuelve una acción como el asesinato del conde de Andeiro, amante de la reina doña Leonor Teles, a manos del *Mestre de Avis*, que acaba así con uno de los escollos en su camino hacia el trono. Este episodio se incluye en la *Crónica de D. João I*, considerada la obra prima del cronista:

Entom se despediu da rainha e tomou o conde pela mão, e saíram ambos da câmara a uma grande casa que era diante, e os do Mestre todos com ele, e Rui Pereira e Lourenço Martins mais acerca.

E chegando-se o Mestre com o conde acerca de uma fresta, sentiram os seus que o Mestre lhe começava de falar passo e estiveram todos quedos. E as palavras foram antre eles tão poucas e tão baixo ditas, que nenhum por estonce entendeu quejendas eram. Porém afirmam que foram desta guisa:

– Conde, eu me maravilho muito de vós serdes homem a que eu bem queria e trabalhades-vos de minha desonra e morte.

– Eu, senhor! – disse ele. – Quem vos tal cousa disse, mentiu-vos mui grande mentira.

O Mestre, que mais vontade tinha de o matar que de estar com ele em razões, tirou um cuitelo comprido e enviou-lhe um golpe à cabeça; porém nom foi a ferida tamanha que dela morrera, se mais non houvera.

Os outros, que estavam de arredor, quando viram isto, lançaram logo as espadas fora, pera lhe dar; e ele, movendo pera se colher à câmara da rainha com aquela ferida, e Rui Pereira, que era mais acerca, meteu um estoque de armas per ele, de que logo caiu em terra, morto.⁵

(*Crónica de D. João I*, capítulo IX)

Fernão Lopes consigue, además, la transformación de las figuras históricas en auténticos personajes con una caracterización psicológica propia, que actúan movidos por intereses y sentimientos que el cronista interpreta y plasma creando diálogos entre ellos. Los personajes de las crónicas de Fernão Lopes

5 Las traducciones de los textos son debidas a los autores de cada capítulo. Solo excepcionalmente se reproducen traducciones publicadas, en cuyo caso se indica la procedencia.

“Entonces se despidió de la reina y cogió al conde de la mano, y salieron ambos de la cámara a una gran sala que había delante, y los del Maestre todos con él, y Rui Pereira y Lourenço Martins más cerca.

Y acercándose el Maestre con el conde a una estrecha ventana, oyeron los suyos que el Maestre le comenzaba a hablar en voz baja y se quedaron todos quietos esperando. Y las palabras entre ellos fueron tan pocas y dichas tan bajo, que ninguno entonces oyó cuáles fueron. Sin embargo, afirman que fueron de este modo:

– Conde, yo me maravillo mucho de que, siendo vos un hombre al que yo quería bien, hayáis buscado mi deshonra y mi muerte.

– ¡Yo, señor! – dijo él. – Quien tal cosa os ha dicho, os miente con una gran mentira.

El Maestre, que más ganas tenía de matarlo que de estar hablando con él, sacó un cuchillo largo y le dio una estocada en la cabeza; sin embargo no fue la herida tan grande que por ella muriera, si no hubiera recibido otras.

Los otros, que estaban alrededor, cuando vieron esto, sacaron enseguida las espadas, para darle también; y él, apartándose para refugiarse en la cámara de la reina con aquella herida, y Rui Pereira, que estaba más cerca, le atravesó con el estoque, con lo que cayó en tierra, muerto.”

son caracterizados sobre todo por sus acciones y sobre ellas recae el juicio del cronista, que una vez más deja a un lado su pretendida objetividad para presentarnos a reyes queridos por el pueblo, como don Pedro, y detestados por él, como don Fernando. Muchas de las apreciaciones de Fernão Lopes sobre una u otra figura histórica permanecerán en el imaginario colectivo portugués, repetidas por otros historiadores y por manuales de enseñanza: es el caso de la figura antipática de doña Leonor Teles, viuda del rey don Fernando. La ambición personal y el gusto por la intriga palaciega son los pilares de la caracterización de la reina en el retrato que de ella hizo el cronista. En sentido opuesto, la figura del rey don João I adquiere tintes mesiánicos, como salvador de la independencia de Portugal respecto a Castilla; sin embargo, el único personaje completamente heroico para Fernão Lopes es el condestable Nuno Álvares Pereira, auténtico modelo de caballero cristiano por su valor en la batalla y su lealtad a João I, por su respeto por el pueblo, por su religiosidad y por su castidad.

Pero además de las figuras históricas, para Fernão Lopes hay otro personaje fundamental en la historia: el pueblo, entidad abstracta poco mencionada en la crónica medieval, interesada más en las hazañas guerreras de hombres singulares. Las “gentes”, la arraia-miúda, el “pobo meudo” o Lisboa (como metonimia de todo Portugal) son una realidad con voz propia, que se reúne en asambleas, reacciona colectivamente en momentos determinantes y comparte sentimientos de miedo, desesperación, alborozo, etc. Fernão Lopes dirige su mirada hacia las reacciones del pueblo concediéndole un protagonismo importante en algunos pasajes, como por ejemplo cuando narra, en la *Crónica de don João I*, el levantamiento popular en Lisboa contra la reina viuda y sus partidarios y en defensa del *Mestre de Avis*. La descripción de la revuelta popular, encendida por los partidarios del futuro rey al propagar el rumor de que había sido asesinado, representa un momento culminante en la crónica del proceso de encumbramiento de la figura de don João como principal candidato a la corona y un buen ejemplo de la atención que el cronista presta a los movimientos y sentimientos de las masas populares:

O page do Mestre, que estava à porta, como lhe disseram que fosse pela vila, segundo já era percebido, começou de ir rijamente a galope, em cima do cavalo em que estava, dizendo altas vozes, bradando pela rua:

– Matam o mestre! Matam o Mestre nos paços da rainha! Acorrei ao Mestre que matam!

(...)

A gente começou de se juntar a ele e era tanta, que era estranha cousa de ver. Nom cabiam pelas ruas principais e atrevesavam lugares escusos, desejando cada um de

ser o primeiro; e, perguntando uns aos outros “quem matava o Mestre?”, nom minguava quem respondesse que o matava o conde João Fernandes, per mandado da rainha.

E, per vontade de Deus, todos feitos de um coração, com talento de o vingar, como foram às portas do paço, que eram já cerradas, ante que chegassem, com espantosas palavras, começaram de dizer:

– Onde matam o Mestre? Que é do Mestre? Quem cerrou estas portas?

Ali eram ouvidos brados de desvairadas maneiras. Tais aí havia que certificavam que o Mestre era morto, pois as portas estavam cerradas, (...).

Deles bradavam por lenha e que viesse lume, pera poerem fogo aos paços e queimar o tedor e a aleivosa. Outros se aficavam pedindo escadas pera subir acima, pera verem que era do Mestre. E em tudo isto era o arruído atão grande, que se non entendiam uns com os outros, nem determinavam nenhuma cousa. E nom somente era isto à porta dos paços, mas ainda a redor deles per onde homens e mulheres podiam estar. Umas vinham com feixes de lenha, outras tragiã carqueija pera acender o fogo, cuidando queimar o muro dos paços com ela, dizendo muitos doestos contra a rainha.

(...)

Ali se mostrou o Mestre a uma grande janela que vinha sobre a rua, onde estava Álvaro Pais e a mais força da gente, e disse:

– Amigos, apacificai-vos, ca eu vivo e são sou, a Deus graças.

(...)

Vendo ele estonce que nenhuma dúvida tinha em sua segurança, deceu a fundo e cavalgou com os seus, acompanhado de tódolos outros, que era maravilha de ver. Os quais, mui ledos arredor dele, bradavam, dizendo:

– Que nos mandais fazer, senhor? Que quereis que façamos?

E ele lhes respondia, mal podendo ser ouvido, que lho gradecia muito, mas que por estonce nom havia mais mister.⁶

(*Crónica de D. João I, Capítulo XI*)

6 “El paje del Maestre, que estaba en la puerta, en cuanto le dijeron que fuese por la Villa, según estaba acordado, comenzó a galopar, montado sobre el caballo en que esperaba, diciendo a grandes voces, gritando por la calle:

– ¡Matan al Maestre! ¡Matan al Maestre en el palacio de la reina! ¡Ayudad al Maestre que lo matan! (...)

La gente comenzó a juntarse a él y era tanta, que era cosa maravillosa de ver. No cabían por las calles principales y atravesaban por lugares apartados, deseando cada uno ser el primero; y, preguntándose unos a otros “quién mataba al Maestre”, no faltaba quien respondiese que lo mataba el conde João Fernandes, por mandato de la reina.

Y, por voluntad de Dios, todos en un solo corazón, con objeto de vengarlo, cuando llegaron a las puertas del palacio, que estaban ya cerradas, antes de que llegasen, con fuertes palabras, comenzaron a decir:

– ¿Dónde matan al Maestre? ¿Qué ha sido del Maestre? ¿Quién cerró estas puertas?

Allí se oían gritos de diversas maneras. Había allí algunos que certificaban que el Maestre había muerto, pues las puertas estaban cerradas, (...).

Para la construcción de los personajes y del cuadro en que actúan es fundamental la inclusión del estilo directo a través de diálogos, réplicas y contrarréplicas que Fernão Lopes inventa logrando así una dramatización de la acción y una vivacidad propia de la novela histórica. Se completan de este modo los espacios que las fuentes históricas dejan vacíos y se vuelve más comprensible el sentido de las acciones y reacciones de los personajes.

A pesar de su insistencia a lo largo de las crónicas en repudiar “a fremeosura e afeitamento das palavras”, el cronista hace gala de una técnica narrativa elaborada estéticamente, que se sirve de procedimientos retóricos propios de la literatura (narración y descripción, retrato psicológico de los personajes, monólogos y diálogos, etc.) y en la que se ha visto la influencia de las novelas de caballería. No quiere decir ello que no haya páginas en las crónicas de Fernão Lopes que se mantienen dentro del tradicional estilo cronístico medieval, con enumeraciones tediosas e informaciones de tipo económico o político, distantes del relato dinámico y dramatizado de algunos pasajes. En conjunto, el resultado es un estilo muy personal, esencialmente claro y directo.

Fernão Lopes insiste sobre todo en su deseo de objetividad y en su búsqueda de la verdad, que se alcanza dando sentido a los hechos, por ello lo que llega hasta el lector es una interpretación de los acontecimientos, no solo moldeada por una retórica propia, como hemos visto, sino también tamizada por una ideología en la que son fundamentales dos principios:

Algunos de ellos gritaban pidiendo leña y que trajesen lumbre, para poner fuego al palacio y quemar al traidor y a la alevosa. Otros pedían unas escaleras para subir, para ver que le había pasado al Maestre. Y mientras tanto, era el ruido tan grande, que no se entendían unos y otros, ni determinaban nada. Y esto no era solo en la puerta del palacio, sino todo alrededor de él, por donde hombres y mujeres podían llegar. Unas venían con haces de leña, otras traían ramas para encender fuego, queriendo quemar el muro del palacio con ella dentro, lanzando muchos insultos contra la reina.

(...)

Allí se asomó el Maestre a una gran ventana que daba a la calle, donde estaba Álvaro Pais y la mayoría de la gente y dijo:

– Amigos, calmaos, aquí estoy vivo e sano, gracias a Dios.

(...)

Viendo entonces que no corría ningún peligro, bajó y cabalgó con los suyos, acompañado por todos los demás, que era una maravilla de ver. Los cuales, muy alegres alrededor de él, gritaban diciendo:

– ¿Qué nos mandáis hacer, señor? ¿Qué queréis que hagamos?

Y él les respondía, aunque apenas se le pudiese oír, que se lo agradecía mucho, pero que por el momento no necesitaba más de ellos.”

- En el pensamiento de Fernão Lopes, el rey debe ser el más digno y recto de los individuos y en el pueblo reside el poder de rebelarse frente a sus decisiones o de apoyarle pasando por encima de órdenes sucesorias. Hay pues una conciencia incipiente y una defensa de la soberanía popular, que recoge sobre todo una aspiración de las clases emergentes contraria al poder de la nobleza de raigambre medieval.
- Encontraremos en las crónicas de Fernão Lopes un fuerte sentimiento pre-nacional, especialmente en la *Crónica de D. João I*. Frente a los principios nobiliarios medievales, que establecen derechos de sucesión y deberes de fidelidad no a la tierra de origen sino al señor al que se sirve, sea cual sea su procedencia, se alza una nueva monarquía apoyada por la burguesía mercantil de las ciudades, que defiende la independencia política y económica del reino frente al poder castellano, principal enemigo simbólico de este sentimiento nacional. Pero sobre todo la anexión



El monasterio de la Victoria o de Batalha conmemora el triunfo sobre los castellanos de D. João I en la batalla de Aljubarrota (1385), con Nuno Alvares Pereira en la estatua ecuestre.

a Castilla suponía un importante inconveniente al desarrollo comercial marítimo, fuente de grandes beneficios para las poblaciones costeras y, en general, para toda la economía del reino. Fernão Lopes toma abiertamente partido por un orden que desestima el antiguo derecho señorial y feudal a favor de las Cortes y las asambleas de ciudadanos, intuyendo la importancia de las revoluciones populares en la transformación que en el orden social y político se estaba produciendo en el paso del siglo XIV al XV.

La influencia posterior de Fernão Lopes se rastrea en diferentes momentos de la historia de la literatura portuguesa: tanto su modo de contar como los personajes que perfiló serán motivo de inspiración para novelas, cuentos y teatro de escritores posteriores, muy especialmente en el siglo XIX para románticos como Almeida Garrett y Alexandre Herculano.

3. LA PRIMERA TEORÍA DE LA SAUDADE: EL *LEAL CONSELHEIRO* DEL REY D. DUARTE

Las crónicas de Fernão Lopes narran los comienzos de la dinastía de Avis, que habría de afirmarse en las décadas siguientes y, con ella, el gusto por prácticas nobles como la equitación, la montería y la cetrería. En relación con estas artes se desarrolló un tipo de escritura con una finalidad didáctica generalmente conocida como prosa didáctica o doctrinal. A ella pertenecen títulos como el *Livro da Montaria* de don João I, sobre los placeres de la caza, la *Ensinança de bem cavalgar toda a sela* y el *Leal Conselheiro* de don Duarte y la *Virtuosa benfeitoria* del infante don Pedro. La *Ensinança de bem cavalgar toda a sela* es el primero tratado de equitación escrito en Europa, aunque su contenido no sea puramente técnico, pues se acoge contenidos que afectan al ámbito social, por ejemplo cuando el rey critica los cambios de conducta de los nobles que abandonan los deportes que solían practicar, e incluso psicológico, cuando el autor desarrolla la temática del miedo y las formas de vencerlo a través de la voluntad. Sin embargo, será en el *Leal Conselheiro* donde encontraremos las páginas de mayor interés literario. Esta obra, fruto de las lecturas de don Duarte y de su reflexión personal, tiene un carácter enciclopédico dirigido a la ilustración de “senhores e gente de suas casas”⁷, es decir, un público noble. En el prefacio de su obra, escribe:

7 “señores y gentes de sus casas”.

Prazer-m'ia que os leedores deste trautado tevessem a maneira da abelha, que, passando per ramos e folhas, nas flores mais costuma de pousar e dali filha parte de seu mantimento; e nom sejam taes como aqueles bichos que, leixando todas cousas limpas, nas mais cujas filham sua governança. E esto se diz, porquanto alguas, vendo quaesquer pessoas ou leendo per livro aquelas cousas, consiiram em que possam aver boo exemplo, ensino e avisamento; e que achem e vejam falecimentos, passom per eles, sempre resguardando ao mais proveitoso e digno de louvor. E aquestos à abelha devem seer apropiados, os quaes, por acharem em esto que screvo algũa cousa que lhes praza, mais sonsiirem aa substancia e boa tençom que ao muito saber nem forma de razoar.⁸



Don Duarte (rey entre 1433 y 1438)

Él mismo, lector excepcional capaz de entender sus fuentes y añadirles su observación personal, espera tener lectores que distingan lo menos bueno del puro néctar que constituye alimento para el espíritu. La posteridad consideró como lo más interesante de la obra de don Duarte justamente su capacidad para describir y analizar ciertos estados psicológicos como el “humor merencórico”⁹, que padeció y contra el que luchó a lo largo de tres años, tras los cuales se dio por totalmente curado. El *Leal Conselheiro* dedica un amplio espacio al análisis de la tristeza, destacando uno de sus tipos, la “suidade” o “saudade”:

8 “Me gustaría que los lectores de este tratado hiciesen como la abeja que, pasando por ramas y hojas, en las flores acostumbra posarse y en ellas busca parte de su alimento; y que no fueran como esos bichos que, dejando todas las cosas limpias, en las sucias buscan de qué alimentarse. Y digo esto porque algunos [lectores], viendo a algunas personas o leyendo en libros aquellas cosas [limpias], son capaces de extraer de ellas buen ejemplo, lección y advertencia; y cuando encuentran fallos, pasan por ellos, guardando solo lo que es más provechoso y digno de alabanza. Y éstos deben compararse con la abeja y si encuentran en lo que escribo algo que les plazca, deberán dar más importancia a su substancia y a su buena intención que a la mucha sabiduría o a la forma de razonar”. Citado a partir de M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval* (Coimbra, Coimbra Editora, 1973, p. 334, 8ª ed.)

9 “humor melancólico”

E a saudade não descende de cada uma destas partes, mas é um sentido do coração que vem da sensualidade e não da razão, e faz sentir às vezes os sentidos da tristeza e do nojo. E outras vem daquelas cousas que a homem praz que sejam, e algumas com tal lembrança que traz prazer e não pena. E em casos certos se mistura com tão grande nojo que faz ficar em tristeza. E para entender esto não cumpre ler por outros livros, ca poucos acharão que delo falem, mas cada um, vendo o que escrevo, considere seu coração no que já por feitos desvairados tem sentido, e poderá ver e julgar se falo certo.

Para maior declaração ponho desto exemplos. Se alguma pessoa, por meu serviço e mandado, de mim se parte, e dela sinto saudade, certo é que de tal partida não hei sanha, nojo, pesar, desprazer nem aborrecimento, ca praz-me de ser, e pesar-me-ia se não fosse. E por se partir algumas vezes vem tal saudade, que faz chorar e suspirar, com se fosse de nojo. E porém me parece este nome de saudade tão próprio, que o latim nem outra linguagem que eu saiba não é para tal sentido semelhante. De se haver algumas vezes com prazer, e outras com nojo ou tristeza, esto se faz, segundo me parece, porquanto saudade propriamente é sentido que o coração filha por se achar partido da presença de alguma pessoa, ou pessoas, que muito por afeição ama, ou o espera cedo de ser. E esso medês dos tempos e lugares em que por deleitação muito folgou. Digo afeição e deleitação porque são sentimentos que ao coração pertencem donde verdadeiramente nasce a saudade, mais que da razão nem do siso.¹⁰

La crítica portuguesa considera a don Duarte como el primer filósofo de la “saudade”, palabra que, como vemos, el rey estima como propia de la lengua

10 “Y la *saudade* no procede de ninguna de estas partes, sino que es un sentimiento del corazón que viene de los sentidos y no de la razón, y produce a veces los sentimientos de tristeza y aflicción. Y otras veces viene de aquellas cosas que al hombre le gustaría que sucediesen, y en algunas ocasiones viene acompañada del recuerdo que produce placer y no pena. Y en algunos casos se mezcla con tan gran aflicción que produce tristeza. Y para entender esto no es necesario leer otros libros, pues pocos hallarán que hablen de ello, sino que cada uno, viendo lo que escribo, repare en lo que su corazón en circunstancias diversas ha sentido, y podrá ver y juzgar si hablo con razón.

Para mayor aclaración pongo ejemplos de esto. Si alguna persona, por mi servicio y por orden mía, se tiene que ir de mi lado, y siento de ella *saudade*, no cabe duda de que su marcha no me produce enfado, aflicción, pesar o disgusto, pues me place que así sea, y me pesaría que así no fuese. Y por marcharse algunas veces se produce tal *saudade* que hace suspirar y llorar, como si fuese de aflicción. Y sin embargo me parece este nombre de *saudade* tan propio que ni el latín ni ninguna otra lengua, que yo sepa, posee palabra semejante para este sentimiento. De que algunas veces se sienta con placer, y otras con aflicción y tristeza, esto es, según me parece, porque la *saudade* es un sentimiento que el corazón genera por hallarse sin la presencia de alguna persona, o personas, que ama mucho y con gran cariño, o porque supone que se hallará así muy pronto. Y eso mismo ocurre con los momentos y los lugares en que se deleitó y disfrutó mucho. Y hablo de cariño y deleite porque son sentimientos que pertenecen al corazón que es donde verdaderamente nace la *saudade*, más que en la razón o en el entendimiento.”

portuguesa (“o latim nem outra linguagem que eu saiba não é para tal sentido semelhante”), por lo tanto intraducible a otras lenguas. De esta dificultad, podríamos decir filológica, se pasó en sucesivas ampliaciones del concepto inicial a considerar la “saudade” un sentimiento exclusivamente portugués y a tomarla como un rasgo identitario de un supuesto “carácter portugués”. De hecho, la “saudade” es uno de los mitos nacionales, como ciertos episodios históricos tales como la muerte de Inês de Castro o la desaparición de don Sebastião en la batalla de Alcácer Quibir, ha dado lugar a toda una línea de pensamiento en que se inscriben importantes autores de la literatura portuguesa (como Teixeira de Pascoaes, a principios del siglo XX, con su teoría del *Saudosismo*) y ha sido objeto de comentario y análisis bajo diversos puntos de vista (filosófico, ontológico, psicológico, etc.) desde que don Duarte intentara explicarla a principios del siglo XV.¹¹

11 Sobre la evolución de la noción de *saudade* a través de las muchas definiciones que se han ensayado a lo largo de la historia de Portugal puede verse un obra ya clásica de Dalila L. Pereira da Costa y Pinharanda Gomes, *Introdução à Saudade (Antologia Teórica e Aproximação Crítica)* (Porto, Lello&Irmão, 1976), obra de donde reproducimos el texto de D. Duarte.

LITERATURA PORTUGUESA DURANTE EL SIGLO XVI

I. EL SIGLO XVI EN LA CULTURA Y LA LITERATURA PORTUGUESAS

Desde el punto de vista histórico, el siglo XVI empieza con el descubrimiento de Brasil en 1500 y termina con la decadencia del imperio asiático, la integración en el imperio español de Felipe II y la consecuente pérdida de la independencia (1580). Con los descubrimientos y el establecimiento de nuevas relaciones comerciales, el país vivió profundos cambios sociales que vaciaron los campos, abandonándose la tradicional relación con la tierra. El mar se convirtió en camino hacia la India, vía de comercio de especias y otros productos de Asia que transformaron la sociedad portuguesa. El tipo social del agricultor dio paso al soldado y al marinero. Mientras la euforia de la nueva actividad comercial involucraba al propio rey don Manuel I, algunas voces de personalidades que destacaron en el ámbito cultural como Sá de Miranda o António Ferreira avisaron del peligro de los cambios provocados por los descubrimientos. Sin embargo, el ideal de cruzada que se asociaba a los viajes ultramarinos hizo de Portugal el bastión de la fe católica y permitió recuperar el tópico de las armas y las letras, haciendo del soldado poeta el héroe del Renacimiento peninsular (Garcilaso de la Vega, para la literatura castellana; Luís de Camões, para la portuguesa). A lo largo del siglo, diversas voces reclaman la composición de una epopeya: en primer lugar, para que las notables hazañas de los portugueses no cayeran en el olvido; también seguramente para combatir un pesimismo que Camões, soldado y poeta, designó como “una apagada y vil tristeza”. Esa epopeya habría de surgir de su pluma y sería impresa con el beneplácito real en 1572: *Os Lusíadas*, canto colectivo al “pecho lusitano”, a la historia de Portugal y, sobre todo, a los descubrimientos, que permitían proyectar con energía y optimismo el futuro. Camões dedicó su obra al rey don Sebastião, esperando que éste realizara nuevos hechos dignos de ser cantados. Don Sebastião se empeñó en extender su reino y crear un imperio en el Norte de África y ese sueño terminó en agosto de 1578, con el desastre de Alcácer Quibir.

Aunque la historia y la literatura sigan vías que no siempre coinciden, la verdad es que, desde el punto de vista estético, se observa avanzado el siglo un giro desde el optimismo inicial hacia un pesimismo sombrío, que amenaza al hombre y lo deja sin salida y sin abrigo. En 1516, cuando se publica el *Cancioneiro Geral* de García de Resende, era todavía demasiado pronto para el surgimiento de una epopeya que sintetizara el esfuerzo en que el país estaba volcado. Cuando ésta finalmente ve la luz, celebrará el “patrio nido” y postulará un ideal de creencia en el hombre. Sin embargo, en la poesía lírica que el propio Camões, Diogo Bernardes, don Manuel de Portugal o Jorge de Montemor compusieron se observa una trágica melancolía hecha de dilemas y contradicciones que nada tiene que ver con el optimismo de la epopeya. Por eso, es bastante unánime la interpretación que explica el siglo XVI bajo la influencia de dos paradigmas estéticos: el clasicismo, dominante durante el primer cuarto del siglo, y el manierismo, dominante en el último cuarto. Entre uno y otro, se aprecia una sensibilidad cambiante, que permite a los poetas elegir su planteamiento existencial: los más clásicos serán Sá de Miranda y António Ferreira, el que más estéticas integra, Luís de Camões.



Claustro del Monasterio de los Jerónimos en Lisboa, emblema del estilo manuelino

Pero el siglo de oro de la literatura portuguesa no presenta grandes obras solo en el campo literario. Hay que destacar, en el dominio arquitectónico, la etapa final del monasterio de los Jerónimos y la generalización de un estilo propio, que integra una decoración caracterizada por los motivos marinos, como cuerdas o anclas, denominado como *manuelino*. El esfuerzo portugués en distintos dominios como la ciencia, principalmente aplicada al arte de la navegación, o la aventura marítima y el descubrimiento de nuevas tierras, que convirtieron a un pequeño país en un imperio donde el sol nunca se ponía, son hechos en que se funda un mito nacional de inclinación positiva. El carácter efímero del dominio sobre el imperio conquistado y el desastre de los naufragios que se repetían en los viajes de regreso de la India fundan otro mito de sentido negativo. El primero se sobrepone al segundo, dando lugar a lecturas de tipo cultural que ven en Portugal un país volcado hacia su pasado glorioso y hacia el futuro, con una proverbial dificultad para vivir el presente. En el ámbito literario, la obra de Camões funciona como el mito de tendencia positiva, un monumento de una perfección difícilmente igualable que afirma a Portugal y su impronta en el mundo. ¿Cómo se llegó a Camões?

A través del desarrollo del Renacimiento y del Humanismo se importaron los modelos del Renacimiento italiano (que surgirá a mediados del siglo XIV), el *dolce stil nuovo*, el Petrarquismo y se postuló la importancia de buscarlos también en la Antigüedad greco-latina, como se había hecho en Italia. El interés por la sabiduría de los antiguos, por los manuscritos y por la correspondiente disciplina filológica, que entonces se desarrolló, llevó a la necesidad de buscar maestros y centros de estudios. Si Sá de Miranda se desplazó hasta Italia en una experiencia que, aunque notable precisamente por la importación de la nueva métrica italiana, fue individual, más tarde la propia corona fomentará el traslado de jóvenes intelectuales portugueses para estudiar en universidades europeas. Poco antes de mediados del siglo XVI, con la creación del Colegio de las Artes en Coimbra, llegarán a Portugal importantes maestros humanistas, principalmente oriundos de Burdeos. Esta circulación intelectual y el intercambio de cartas, en latín, con figuras como Erasmo de Róterdam (con quien mantenían correspondencia André de Resende y Damião de Góis) representaron una enorme apertura a influencias filosóficas, ideológicas y, en general, culturales. Esta apertura, combinada con un ideal de paz universal, se conoce precisamente como Humanismo. El humanismo portugués presenta como rasgo original el pragmatismo científico que tornó posibles los descubrimientos, aunque el recurso a las armas que suscitó mereciera algunas críticas. Se suele leer la crítica a los descubrimientos proferida por el

Viejo de Restelo en el canto IV de *Os Lusíadas* como ejemplo del planteamiento humanista. Sin embargo, Camões, con la pluma en una mano y en la otra la espada, como él mismo dice, es el símbolo más acabado del humanismo portugués. Lo que se puede afirmar con seguridad es que la verdadera amenaza al humanismo y a la circulación ideológica que éste suscitó no procedía del planteamiento guerrero todavía caballeresco y medieval, sino de otra consecuencia del ideal de cruzada que marcó los descubrimientos portugueses: el poder asumido por el catolicismo y la creación de un instrumento represivo puesto al servicio de la Contra-Reforma, la Inquisición. Si ésta fue benévola con la primera edición de *Os Lusíadas*, ya las obras de Gil Vicente y de dramaturgos posteriores sufrieron sus rigores, como se puede ver por los índices que se van sucediendo, en especial el Índice de 1581.

Los siglos determinantes para la historia de un país suelen ser tiempos revueltos, un mixto de circunstancias excepcionalmente positivas y de sus respectivos reverses. Del lado positivo del siglo XVI portugués se decanta, sin duda, su literatura, que pasamos a presentar.

II. LA POESÍA CORTESANA DEL SIGLO XVI

1. EL *CANCIONEIRO GERAL* O LA TRANSICIÓN HACIA EL RENACIMIENTO

En 1516 se publica en Lisboa el *Cancioneiro Geral* de García de Resende, que sigue el ejemplo de Hernando del Castillo, editor del *Cancionero general de muchos y variados autores* (1511). Resende reúne poesía compuesta en portugués y castellano entre mediados del siglo XV y el año de su publicación, o sea, una producción poética de unos novecientos textos escritos por casi trescientas manos (unos cien poetas y doscientas intervenciones esporádicas) a lo largo de 70 años, creando un puente entre la poesía trovadoresca, que había visto agotado su modelo a mediados del siglo XV (como se puede comprobar a través de los poemas en gallegoportugués que se encuentran en el cancionero castellano de Baena, de cerca de 1445), y la poesía renacentista. Se trata de poesía compuesta en las cortes de don Afonso V, don João II y don Manuel y su compilación cuenta con el honor de ser impresa cuando la práctica de imprimir libros era todavía reciente en Portugal. La labor de García de Resende es notable y fue posible gracias a un perfil humano y artístico como el que lo inmortalizó.

André Garcia de Resende (1470?-1536) era natural de Évora y vivió en tres reinados: el de don João II, de quién fue “moço de escrivantina” (secretario particular), el de don Manuel, con quien mantuvo relaciones de amistad, y el de don João III. El hecho de haber pertenecido al círculo privado de don João II le

permitió componer el panegírico biográfico *Vida e Feitos de D. João II* con material de cronistas anteriores y observación directa. También es autor de una obra historiográfica en verso (*Miscelânea*) sobre sucesos de su tiempo. Siempre se subraya su polifacético talento para la poesía, la música y el dibujo y su buen talante, que le permitió sobrevivir ocupando cargos importantes en tiempos políticamente inestables. De temperamento alegre, sus contemporáneos lo designaban familiarmente como “peixe tamboril” (rape) o “o redondo do Resende” y le confiaban poemas suyos o de sus cancioneros personales. Pedro de Almeida se refiere a él en estos términos:

Não sei a que me não ponha
já por vós até morrer,
pois por vos obedecer
vos mostro minha vergonha.
Metei-as la sô a terra, qu'a mim justo me parece
que braço que tantas erra,
tal pena, senhor, merece.¹

Aunque la personalidad de Garcia de Resende le hubiera podido facilitar la recogida de textos, la magnitud de la obra lleva a pensar que habría una intencionalidad supra-individual, incluyendo el empeño del monarca en que la llevara a cabo. Se trataría de reunir el tesoro poético de la nación, de construir el monumento poético equivalente en grandiosidad al monasterio de Jerónimos, maravilla arquitectónica cuya construcción estaba en fase final por aquel entonces, ofreciendo además al legado literario portugués un equivalente a los cancioneros castellanos de la misma época. Así, cuando integran la recopilación, los poemas pierden su carácter episódico de manifestaciones de comunicación cortesana para contribuir a una nueva forma de exaltación del poder centralizador del soberano y de legitimación de una herencia cultural. Según la especialista Andréa Crabée Rocha, el *Cancioneiro Geral* instaura una tradición que genera confianza. Esta necesidad de confianza y esperanza en el futuro se refleja en la obligación de perpetuación de las hazañas de los portugueses a través de la escritura de que García de Resende nos habla en el prólogo de su *Cancioneiro*. Sin embargo, aunque esté implícita en sus palabras una aspiración a la composición de una epopeya, la

1 “No sé que no haría/ por vos hasta mi muerte/ puesto que para obedeceros/ os muestro mi vergüenza./ Enterradas bajo tierra,/ que a mí justo me parece/ que brazo que tantas yerra,/ esa pena, señor, merece.

materia poética que predomina en la obra son las “gentilezas e cousas de folgar”, la poesía cortesana, escrita para animar momentos de convivencia. De hecho, la poesía del *Cancioneiro Geral* no se puede entender fuera del universo de la corte: escribir era un acto social, comunicativo, fruto de circunstancias concretas que suelen reflejarse en muchas rúbricas que introducen los poemas, sobre todo los que integran las “cousas de folgar”, uno de los dos grandes apartados en que Garcia de Resende dividió su obra, siendo el otro el que integra los poemas de temática amorosa.



Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1516)

La división de Garcia de Resende no es suficiente para dar cuenta de la variedad temática presente en su *Cancioneiro*. Enunciaremos algunos temas:

– *Lirismo amoroso*: el código del amor cortés, con su influencia provenzal, se enriquece con elementos que relacionan la literatura portuguesa con la Italia del *Quattrocento* y las figuras de Dante y Petrarca. De la *Divina Comedia*

se retoma sobre todo el infierno (puede verse, por ejemplo, la pintura que el poeta Duarte de Brito hace del infierno de los enamorados) y la representación petrarquista de la mujer como fuente de perfección física y moral tiene algunas manifestaciones en la obra. Un poema como las “Trovas a Inês de Castro”, del propio Garcia de Resende, nos presenta a Inês hablando después de muerta y el retrato que de ella se hace ya ostenta rasgos petrarquistas. Véase, como ejemplo de poesía lírica amorosa, el que es probablemente el poema más citado del *Cancioneiro Geral*, de la autoría de João Roiz de Castel-Branco (poeta notable que vivió en la corte en el reinado de don João II, retirándose después para vivir en el norte de Portugal), titulado “Cantiga sua, partindo-se”:

Senhora, partem tam tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhũs por ninguém.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partida,
tam cansados, tam chorosos,

da morte mais desejosos
 cem mil vezes que da vida.
 Partem tam tristes os tristes,
 tam fora d'esperar bem,
 que nunca tam tristes vistes
 outros nenhũs por ninguẽm.²

El hecho de partir provoca en el sujeto poético la anticipación del sufrimiento provocado por la separación y se puede leer como la cristalización de una última mirada. En la tristeza que sabe que sus ojos expresan, el sujeto condensa todo su dolor. El tema de la partida se asocia al motivo de los ojos, verdadero espejo del alma y elemento sobre el que incide un efecto acumulativo que se debe al uso del adjetivo (*tristes, saudosos, doentes, cansados, chorosos, desejosos* [de la muerte]), de múltiples aliteraciones y de sutiles variaciones rítmicas.

- *Poesía satírica*: los poemas satíricos relacionan íntimamente la temática y las circunstancias de la enunciación, dando origen, por una parte, a composiciones inmediateistas sobre defectos físicos, indumentarias, fracasos amorosos, las mujeres, los judíos, etc., y, por otra parte, a una sátira de mayor alcance como, por ejemplo, las transformaciones sufridas en la sociedad bajo la influencia de la expansión ultramarina o la actitud de los nobles que se quedaban en Portugal mientras otros se arriesgaban en el norte de África, como se puede leer en este fragmento de unas trovas dirigidas por João Roiz de Castel-Branco a Antão da Fonseca, que se encontraba en Alcácer-Seguer:

Andamos muito seguros
 pola vila e fora dela,
 nem vemos rolda nem vela,
 nem baluartes nem muros.
 Somos mais moles que duros
 pola froxeza da terra,
 com ninguẽm nom temos guerra
 senão soo cominhos puros.³

2 “Señora, parten tan tristes / mis ojos por vos, bien mío / que nunca habéis visto tan triste / ningún otro por nadie. // Tan tristes, tan saudosos/ tan enfermos por la partida, / tan cansados, tan llorosos, / de la muerte más deseosos / cien mil veces que de la vida. / Parten tan tristes los tristes, / tan lejos de esperar bien, / que nunca habéis visto tan tristes / ningunos otros por nadie.”

3. “Andamos muy seguros / por la villa y fuera de ella, / no vemos rolda ni vela, / ni baluartes ni muros. / Somos más muelles que duros / por la flojera de la tierra, / no tenemos guerra con nadie / más que con vinos puros.”

Como ejemplo de sátira fina, destáquese esta cantiga del Coudel-Mor Fernão da Silveira:

Por serdes melhor servida,
pois a perna tendes grossa,
mandai-me vós a medida,
eu farei tudo o que possa.

E logo começareis
a medir pelo artelho,
e desi pelo joelho,
e na coxa acabareis.
E também quant'ê comprida,
e o pé quanto ter possa,
me amostrareis a medida
da perna galante vossa.⁴

Cercanos a este tipo de sátira de costumbres, nos encontramos con los temas *didácticos o moralizantes*, que giran en torno a la oposición entre la vida terrena y la necesidad de salvar el alma, mientras defienden la paz de la vida rural y los placeres de la vida campestre. Álvaro de Brito Pestana (hidalgo de la casa de don Afonso IV, colaboró con más de 30 composiciones en el *Cancioneiro Geral*, sobre distintos temas, en que dio prueba de su virtuosismo formal) compuso unas trovas dirigidas a Luís Fogaça en las que introduce el tema del “desconcierto del mundo” y denuncia, con finalidad moralizante, la corrupción lisboeta:

Pera os ares corrutos
dessa cidade saírem
os devassos
torpes feitos dessolutos
compre que logo se tirem
sem trespassos.⁵

4 “Para ser mejor servida/puesto que la pierna tenéis gruesa,/ mandadme vos la medida,/ yo haré todo lo que pueda.// Y enseguida empezareis/ midiendo por el tobillo,/y de ahí por la rodilla,/ y en el muslo acabaréis.// Y cuánto tiene de largo,/ y el pie qué talla tenga,/ me enseñareis la medida/ de la galante pierna vuestra.”

5 “Para que los aires corruptos / de esa ciudad salgan / los libertinos / torpes convertidos en disolutos / es necesario que rápidamente se expulsen / sin tardar.”

Aunque de manera escasa, los temas históricos también están representados, como en la elegía que Diogo Brandão (caballero de la casa de don João II y Contador de Hacienda cuyos poemas presentan influencias de Dante, Petrarca y de autores latinos y destacan por su virtuosismo retórico) dedica a la muerte de don João II, evocando la memoria gloriosa de la Casa de Avis y reflexionando al mismo tiempo sobre la muerte:

Todos atentos na morte cuidemos
na qual duvidamos por mais nosso mal
que dela sabendo ser cousa geral
mais nos espantamos do que nos provemos:
os bens temporais por alheos deixemos
pois mais nos provocam a mal que não bem,
os quais cuidando nos outros que temos
eles com fortes cadeas nos tem.⁶

Los poemas, en su mayoría, son escritos en el llamado verso de *redondilla mayor* (versos de siete sílabas, ocho en el cómputo castellano), la llamada “medida velha” (verso tradicional), y se integran en subgéneros como la *trova* (composición no sujeta a *mote* o estribillo, de extensión variable), el *vilancete* (composición donde se glosa un mote corto, que empezó por buscarse en una canción popular o “villana”), la *esparsa* (composición de una sola copla, que raramente contiene más de una decena de versos) o la *cantiga* (composición que se dividía en mote y glosas o vueltas, de origen cortés y temática amorosa). La *ayuda* (composición que retoma y comenta el tema tratado por otro poeta, casi siempre en el mismo subgénero del texto primero) entra en las formas de diálogo entre poetas y textos poéticos que también son características del *Cancioneiro Geral*, como las cartas, las preguntas-respuestas o los debates basados en el marco judicial que culminaban en la sentencia de una dama. El más célebre de estos debates es la *tenção* (tensón) que abre el cancionero titulada *O Cuidar e Sospirar*, una extensa composición colectiva que imita un proceso judicial, pero con temática amorosa. El debate surge de una pregunta dirigida por un caballero servidor de una dama a un rival:

6 “Todos atentos en la muerte cuidemos/de la cual dudamos por nuestro mal/que de ella sabiendo ser cosa general/ más nos sorprendemos que nos precavemos;/los bienes temporales por ajenos dejemos/ puesto que nos acarrear mal y no bien/ que pensando nosotros que los tenemos/ ellos con fuertes cadenas nos tienen.”

– Vós, senhor Nuno Pereira
 por quem is assim cuidando?
 – Por quem vós is suspirando,
 senhor Jorge da Silveira.⁷

A lo largo de 3.172 versos se discute si es mejor el amante que muestra su sentimiento amoroso o el que lo oculta, para concluir, en una primera parte, que gana más el que suspira y, en una segunda, el que guarda su sentimiento en el interior de su corazón. El objetivo de este debate no es llegar a una conclusión, sino ostentar la maestría de los que intervienen en casuística amorosa y en el arte de hacer versos. Otra *tenção* que vale la pena citar es la que opone al conde de Vimioso a Aires Teles a propósito de ‘desear y bien querer’ (concepción sensualista frente a concepción neoplatónica). El “Processo de Vasco Abul”, de Anrique da Mota, también trata de un problema de decoro en la conducta amorosa.

Anrique da Mota (escudero de don João II y de don Manuel y escribano de hacienda de don João III) es autor de poemas dramáticos con personajes – *Pranto do Clérigo*, *Farsa do Alfaiate*, *Farsa do Hortelão*, *Lamentações da Mula* –, que hacen pensar en Gil Vicente, aunque no alcancen la teatralidad de la obra de éste. Gil Vicente también está presente en el *Cancioneiro* de Garcia de Resende con algunas composiciones líricas, aunque su lugar en la historia literaria portuguesa se debe a su importante e innovadora obra teatral desarrollada entre 1502 y 1536, por la que es considerado el “padre del teatro portugués”.

Aunque la monumentalidad del *Cancioneiro Geral* resulte más de la cantidad de voces poéticas que del talento de poetas individuales, podemos igualmente destacar algunos nombres, como los ya citados y añadir los de Francisco de Sousa, Jorge de Aguiar, Luís da Silveira (uno de los poetas más cultos, elogiado por sus congéneres), el Conde do Vimioso o de los entonces jóvenes poetas Bernardim Ribeiro y Sá de Miranda.

2. LOS GRANDES POETAS LÍRICOS DEL RENACIMIENTO

2.1. *Bernardim Ribeiro*.

Dejando la cuestión biográfica para el capítulo en que se comenta su importantísima novela *Menina e Moça*, cabe destacar aquí la poesía de Bernardim Ribeiro,

7 “Vos, don Nuno Pereira/ ¿por quién vais así preocupado?/ Por quien vos vais suspirando/
 don Jorge da Silveira”.

que nos llega a través de las 12 composiciones que integran el *Cancioneiro Geral* y de una edición impresa en 1554 en la ciudad italiana de Ferrara. Ésta reúne el conjunto de su obra que, además de varios poemas sueltos, comprende una sextina titulada “Ontem pôs-se o sol, e a noute”, cinco églogas y la novela *Menina e Moça*. Las églogas suelen identificarse por los nombres de sus personajes: “Jano e Franco”, “Jano”, “Pérsio e Fauno”, “Silvestre e Amador” y “Agreste e Ribeiro”⁸. Se le atribuyó durante bastante tiempo la égloga “Crisfal”, de Cristóvão Falcão, que también se incluye en la edición de Ferrara. Todas las composiciones poéticas de Bernardim están escritas en versos de siete sílabas, es decir, en la llamada *medida velha*.

Aunque la poesía del *Cancioneiro* de Resende se caracterice por sus estereotipos (Bernardim Ribeiro no escapa a ese rasgo) y las nuevas formas renacentistas se pauten por la convencionalidad del diálogo entre pastores y de un universo bucólico que tiene su expresión anterior en Teócrito, Virgilio y Sannazzaro, la voz lírica de Bernardim Ribeiro es profundamente individual, contribuyendo a su originalidad una visión radicalmente negativa de sí mismo y de la vida. La autoconsciencia angustiada que atraviesa su poesía deja numerosos interrogantes sobre el origen profundo de los sentimientos de exilio, rechazo, enemistad o desengaño que constituyen su principal marca identitaria. Su introspección puede alcanzar elevados niveles de elaboración como el desdoblamiento del sujeto representado por dos formas del pronombre personal, “eu/ mim” (yo/ mí):

Antre mim mesmo e mim
 não sei que s’levantou,
 que tão meu imigo sou.

Uns tempos com grand’ engano
 vivi eu mesmo comigo,
 agora no mor perigo,
 se me descobre o mor dano.
 Caro custa um desengano,
 e pois m’este não matou
 quão caro que me custou!

De mim me sou feito alheio:
 antr’o cuidado e cuidado,
 está um mal derramado,

8 Podemos leer en español la égloga *Jano*, traducida por Carlos Clementson e incluida en su antología *Alma Minha Gentil* (Córdoba, Eneida, 2009)

que por mal grande me veio.
 Nova dor, novo receio
 foi este que me tomou:
 assi me tem, assi estou.⁹

En el poema que acabamos de citar se observa una oposición bastante tópica entre un tiempo pasado, en que el sujeto poético vivía ‘con gran engaño’, y un presente, al contrario, lúcido y desengañado. En el pasado, vivió la ilusión de que existía una coincidencia del sujeto consigo mismo: “viví yo mismo conmigo”, como nos dice en el verso 5. Sin embargo, al disiparse ese engaño, el sujeto se dramatiza y desdobra en dos instancias, “mí mismo” y “mí”, aparentemente irreconciliables y toma consciencia de que se ha creado un nuevo obstáculo, que representa un peligro todavía más grande y provoca nuevos dolores y recelos, que lo mantienen prisionero.

Las églogas, escritas también en *medida velha*, son de temática exclusivamente sentimental y, aunque, por imperativos de género impliquen la existencia de personajes pastores que dialogan entre sí, nos presentan el mismo tipo de inquietud subjetiva que encontramos en formas líricas más cortas. Por ejemplo, en la égloga que tiene como interlocutores a Jano y Franco, nos encontramos primero con una representación paisajística que, aunque tópica (se trata de un paisaje campestre donde un pastor apacienta sus ovejas), presenta rasgos realistas: entre el Tajo y el Guadiana, entonces como hoy, la región está sujeta a sequías. La sequía había obligado al diligente pastor, “cuidando” (preocupándose) por su ganado, a buscar más lejos el agua necesaria. Entonces, la ocasión le permite contemplar y escuchar a la bella Joana, guardadora de patas que, en una actitud narcisista, mientras camina por la orilla del río, descubre su seno y se mira en el espejo del agua, sintiéndose “hermosa y mal empleada”. Este cuadro, en el que la representación del paisaje y la representación del cuerpo femenino se caracterizan por un intenso erotismo, sumirá a Jano en un estado de enamoramiento que le provoca cierta confusión en la percepción de sí mismo:

Antes que este mal viesse
 que me tantos vai mostrando,

9 “Entre mí mismo y mí/no sé qué se levantó/que tan mi enemigo soy.// En cierto tiempo con grand’engaño/ viví yo conmigo mismo,/ahora en el mayor peligro/ se me descubre el mayor daño./ Caro cuesta un desengaño,/ y aunque éste no me mató, /¡qué caro que me costó!// De mí me he hecho ajeno:/ Entre cuidado y cuidado/ Hay un mal desatado,/ Que por gran mal me vino./ Nuevo dolor, nuevo recelo/fue éste que me tomó:/así me tiene, así estoy.”

que alguns cuidados tivesse,
 não me matavam cuidando.
 Agora, por meus pecados,
 e segundo em mim vou vendo,
 não podem ser outros fados:
 meus cuidados não entendo,
 e moiro-me assi de cuidados.¹⁰

Además de aumentar la confusión del “yo”, el estado de enamoramiento es una prisión de donde éste no puede escapar, entregándose a toda suerte de vivencias dolorosas que transforman el sentimiento en un estado patológico: el pastor olvida el ganado y pierde la consciencia, el sujeto añora una plenitud perdida y sufre por su forzada escisión. Sin embargo, este universo coherente en su total negatividad, que transita por todos los géneros cultivados por Bernardim, posee un alto poder de encantamiento. Podrá incluso decirse que, más que por las innovaciones de orden estético, Bernardim Ribeiro tiene su lugar en la historia literaria gracias a su universo personal, donde el interior del sujeto y el exterior del paisaje se combinan en una extensa imagen melancólica que sigue ejerciendo una gran fascinación en nuestra época.

2.2. *Francisco Sá de Miranda.*¹¹

Una figura que asociamos a la de Bernardim Ribeiro, debido a la amistad que se refleja en la obra de ambos, es la de Francisco Sá de Miranda (1481-1558), de quien, afortunadamente, contamos con más datos biográficos, aunque sea más poderosa la imagen que tenemos del mundo visto a través de su mirada que la imagen de su vida personal. Sá de Miranda era hijo de un canónigo de la Sé de Coimbra y de Inês de Melo, y tuvo ocho hermanos: uno de ellos era Mem de Sá, el tercer gobernador de Brasil. Su padre habría influido para que estudiase leyes (en el *Cancioneiro Geral* aparece como “doutor”) y para que ejerciese alguna

10 “Antes que este mal viniese/ que tantos me va mostrando,/ aunque algún cuidado tuviese/ no me mataba cuidando./ Ahora, por mis pecados,/ y según en mí observo,/ no pueden ser otros los hados:/ mis cuidados no entiendo,/ y me muero así de cuidados.”

11 Sá de Miranda escribió en castellano algo más de setenta poemas, empleando siempre la métrica y el estilo italianizante. Esta lírica en castellano ha sido recientemente editada por José Jiménez Ruiz: *Poesía castellana completa de Francisco Sá de Miranda* (Málaga, Universidad de Málaga, 2009). Además algunos poemas suyos traducidos del portugués pueden encontrarse en la antología *Alma Minha Gentil* de Carlos Clementson (Madrid, Eneida, 2009).

labor dentro de este marco profesional, pero a su muerte le dejó una herencia que Sá de Miranda empleó para viajar a Italia. Sobre ese viaje, que duró algunos años (1521-1526), se ha especulado bastante, principalmente a propósito de los contactos que habría mantenido con importantes figuras de la cultura italiana como Bembo, Sannazzaro o Ariosto a quienes conoció, si no en persona, al menos a través de sus obras. Se supone que en el viaje de regreso, contactó en España con Boscán y Garcilaso y, al volver a Lisboa traía una importantísima adquisición para las letras portuguesas: los nuevos metros y géneros italianos, que se habían revelado los más adecuados para la transmisión de los valores humanistas.



Retrato de Francisco Sá de Miranda (1481-1558)

Aunque frecuentador de la corte, bien relacionado con el poder real y estimado por muchos coetáneos, a partir de 1530 Sá de Miranda se retiró con su esposa para sus tierras del norte de Portugal, en el Alto Minho. Se dedicó a la explotación agrícola de la Quinta da Tapada, pero mantuvo una relación epistolar con un importante círculo de admiradores, entre ellos varios poetas que formaron la “pléyade mirandina”. También mantuvo correspondencia con el príncipe real, don João, hijo de don João III, y con el propio monarca. Los últimos años le golpearon con reveses como las muertes de su mujer, de su hijo (que murió en combate en el norte de África) y del príncipe don João.

El alejamiento de la corte suele asociarse a una postura que encajaría en su retrato del anti-cortesano: “Homem dum só parecer,/ de um só rosto e de uma fé,/ antes quebrar que volver,/ outra cousa pode ser,/ mas da corte homem não é”¹². Su opción por el retiro campesino sería la puesta en práctica de la horaciana *auræ mediocritas* o filosofía de la moderación que dio forma a su pensamiento.

12 “Hombre de un solo parecer,/ de un solo rostro y de una fe,/ de antes romper que volver,/ otra cosa puede ser,/ pero de la corte hombre no es”.

Sá de Miranda, a pesar de haber introducido en Portugal la *medida nova* (es decir, la métrica italiana, con el verso decasílabo a la cabeza) no abandonó los géneros con que está representado en el *Cancioneiro Geral*, los villancetes y cantigas en *medida velha*, como el citado a continuación, donde observamos un sujeto poético víctima de un conflicto interior, que se caracteriza más por las filigranas de un discurso ingenioso que por las sufridas contradicciones que veíamos en Bernardim:

Comigo me desavim,
sou posto em todo perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.
Com dor, da gente fugia,
antes que esta assi crecesse;
agora já fugiria de mim,
se de mim pudesse.
Que meio espero ou que fim
de vão trabalho que sigo,
pois que trago a mim comigo,
tamanho imigo de mim?¹³

Sin embargo, su principal contribución para la renovación de la poesía nacional consiste en la introducción de innovaciones italianizantes como el verso endecasílabo (en portugués, decasílabo, puesto que las sílabas se cuentan solamente hasta la última tónica), que permitía variar la acentuación, y géneros como la égloga, la sextina, la canción y el soneto. Las églogas y las cartas son una interesante simbiosis de modelos formales clásicos con la métrica tradicional, puesta al servicio de contenidos de índole filosófica o moralizante. Las canciones, elegías o sonetos siguen el modelo petrarquista. También en sus obras de teatro, dos comedias de escaso valor literario, *Estrangeiros* (1531) y *Vilhalpandos* (1527), adopta la matriz greco-latina, alejándose del auto medieval.

En la poesía de Sá de Miranda nos encontramos con temas clásicos como el amor que, dentro de su idiolecto, da guerra a la razón, pero, en una escala de valores, no llega a sobreponerse a ella; la dignidad de las letras y artes, que merecen

13 “Connigo me desavine, / estoy puesto en gran peligro;/no puedo vivir connigo/ni puedo huir de mí.// Con dolor, de la gente huía,/antes que ésta así creciera;/ ahora ya huiría/de mí, si de mí pudiera./¿Qué medio espero o qué fin/ del trabajo vano que sigo,/puesto que traigo a mí connigo/tan grande enemigo de mí?”

una entrega total del poeta y un infinito *labor limae* (trabajo de pulir); o el tema de la mudanza que el tiempo impone a las cosas del mundo. En uno de los sonetos más citados e imitados o reescritos en la época actual, se observan distintos cambios sufridos por el poeta y por la naturaleza: los sufridos por los elementos naturales entran en el tiempo cíclico y, por eso, éstos se renuevan, escapando a la negatividad que cae sobre el ser humano, para quien la mudanza, es decir el envejecimiento, es algo “sem cura”, sin remedio:

O sol é grande, caem co'a calma as aves,
do tempo em tal sazão, que sói ser fria;
esta água que d'alto cai acordar-m'ia
do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,
qual é tal coração qu'em vós confia?
Passam os tempos, vai dia trás dia,
incertos muito mais que ao vento as naves.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas águas, vi tanta verdura,
as aves todas cantavam d'amores.

Tudo é seco e mudo; e, de mestura,
também mudando-m'eu fiz doutras cores:
e tudo o mais renova, isto é sem cura!¹⁴

Además del individuo, otro marco donde los cambios conducen a una degradación es la propia sociedad, tal y como Sá de Miranda manifiesta en sus églogas y cartas. La preocupación social, basada sin duda en la observación directa, encuentra en la Antigüedad un modelo de filosofía existencial que se opone a la visión renacentista defensora de los descubrimientos. Intentando escapar al sufrimiento, Sá de Miranda opta por el estoicismo (Séneca) que le ayuda a temperar el epicureísmo y a encontrar una forma de ataraxia personal útil para mantenerse

14 “El sol es grande, caen con el calor las aves/ del tiempo en tal estación que suele ser fría;/ esta agua que de alto cae me despertaría,/ no del sueño, sino de cuidados graves.// ¡Oh cosas, todas vanas, todas mudables!/ ¿Cuál el corazón que en vosotras confia?/ Pasan los tiempos, un día sigue a otro día,/ inciertos mucho más que al viento las naves.// Yo ya había visto aquí sombras, había visto flores./ Había visto tantas aguas, tanta espesura,/ las aves todas cantaban de amores.// Todo es seco y mudo; cambiando con ello,/ también yo me hice de otros colores:/ Todo lo demás se renueva, ¡esto es sin cura!”

firme delante de las transformaciones de un mundo en crisis de valores: “estes bens falsos d’aqui/ se não são mandados, mandam”¹⁵, escribe en una carta dirigida a Pero de Carvalho. Dominarse a sí mismo, dominar la ambición desmedida, contentarse con una vida cercana a la naturaleza sería la manera más segura de resistir a cambios como los que exhaustivamente enumeró en carta dirigida a António Pereira y que constituyen una amenaza para toda la sociedad portuguesa, como manifiesta en el íncipit de su carta:

Como eu vi correr pardaus
por Cabeceiras de Basto,
cresceram cercas e o gasto,
vi, por caminhos tão maus,
tal trilha e tamanho rasto,
logo os meus olhos ergui
à casa antiga e à torre,
e disse comigo assi:
“Se nos Deus não val aqui,
Perigoso imigo corre!”

Não me temo de Castela,
donde inda guerra não soa;
mas temo-me de Lisboa,
que, ao cheiro desta canela,
o Reino nos despovoa.¹⁶

Como subraya la estudiosa portuguesa Maria Vitalina Leal de Matos, el horizonte humano en Sá de Miranda se reduce a lo natural, una opción modesta que conlleva una visión anti-heroica del hombre, que se combina con un estilo bajo (pastoril o epistolar) y que tiene como protagonista al agricultor. La naturaleza es vista como una madre que evita la dispersión del hombre (como aquella en que incurre el marino), al mismo tiempo que le permite evolucionar sin miedo a caer, a través de la búsqueda de la moderación y de la justa medida: “Ícaro me põe medo e Lucifer”¹⁷.

15 “estos falsos bienes de aquí/ si no son mandados, mandan”.

16 “Como yo vi correr *pardaus*/por Cabeceiras de Basto,/crecer cercas y el gasto,/vi, por caminos tan malos,/ tal trilla y tamaño rastro,/ por eso mis ojos erguí/ a la casa antigua y a la torre,/y dije conmigo así:/ “¡Si Dios no nos vale aquí,/ Peligroso enemigo corre!// No me temo de Castilla,/ de donde aún guerra no suena;/ pero me temo de Lisboa,/que, al olor de esta canela,/el Reino nos despuebla.”

17 “Ícaro me da miedo y Lucifer.”

Para garantizar su humanidad y evitar actividades que hacen del hombre un lobo para el hombre, según el conocido tópico, hay que redescubrir la sencillez de la vida animal cercana a la naturaleza. Como escribe en su égloga “Basto”: “Falemos com a natureza/ andando pelas florestas”¹⁸. Dedicarse a la guerra o a la esclavitud son actividades que amenazan al hombre en su humanidad, reduciéndole a la verdadera brutalidad. El hombre del *negotium* es inconsistente y la única manera de llegar al *otium* es optar por una postura humilde y austera. Así, como bien observó otro estudioso del poeta, José Augusto Cardoso Bernades, su *Carta a António Pereira* es un verdadero libelo en contra de la expansión ultramarina por destruir la *aurea mediocritas* centrada en el desarrollo de los lazos con la tierra.

Si el punto álgido de su filosofía personal es la búsqueda del equilibrio, es comprensible que su discurso amoroso no se aleje demasiado de él, condenando el desorden emocional que pueda amenazar al sujeto poético. El dominio de la razón por el amor lleva al sujeto a la perplejidad expresada en el interrogante: “Que farei quando tudo arde?”¹⁹ Así, aunque sus sonetos sean dignos de una detenida lectura (y a pesar de su carácter sintético que dificulta la comprensión, el interés por los mismos no ha hecho más que aumentar desde los años cincuenta del siglo XX hasta la actualidad), son las cartas y las églogas la parte de su obra que mejor cristalizó sus grandes preocupaciones filosóficas y sociales.

2.3. *La pléyade mirandina*

Sá de Miranda, conocido por su rigor a la hora de fijar sus textos para la posteridad, contó con la admiración de varios poetas nacidos a partir de 1520. Uno de ellos, António Ferreira, escribió algunos versos en referencia a la influencia renovadora de Sá de Miranda:

Novo Mundo, bom Sá, nos foste abrindo
Com tua vida, e com teu doce canto,
Nova água, e novo fogo descobrindo:
Não resplandecia antes o Sol tanto,
Não era antes o sol tão luminoso,
Nem nos erguia o espirito em seu espanto.²⁰

18 “Hablemos con la naturaleza / andando por las florestas”.

19 “¿Qué haré cuando todo arde?”

20 “Nuevo Mundo, mi buen Sá, nos has ido abriendo / Con tu vida, y con tu dulce canto, / Nueva agua, y nuevo fuego descubriendo: / No resplandecía antes el Sol tanto, / No era antes el sol tan luminoso / Ni nos erguía el espíritu en su asombro”.

La transmisión de las obras de dichos poetas presentó diversos problemas textuales y hay casos en que es difícil determinar con seguridad la autoría de los textos. Sin embargo, las antologías actuales siguen incluyendo poemas de algunos discípulos de Sá de Miranda. El más destacado de entre ellos fue António Ferreira, a quien ya nos referiremos más adelante. Camões, póstumamente declarado “Príncipe de los poetas de su tiempo”, no formaba parte de la pléyade mirandina.

Unos más cercanos a la persona de Sá de Miranda y otros menos, la verdad es que todos los poetas de la segunda mitad del siglo XVI trillaron caminos por él abiertos. Citamos brevemente algunos de los nombres más destacados:

- Pêro de Andrade Caminha (1520-1589), más que por su obra, considerada poco original, suele ser recordado por su proverbial enemistad con Camões y por haber participado en el proceso inquisitorial en contra del humanista Damião de Góis.
- Don Manuel de Portugal (1520-1606) frecuentó la corte y mantuvo con el Príncipe don João una relación cercana. Se le atribuye un papel importante en la aceptación de las innovaciones mirandinas y en la introducción del código petrarquista en Portugal.
- Diogo Bernardes (1530-1595), asociado a la tierra y al río galaico-miñoto que le vio nacer, el Lima (el río Limia), vivió en la corte de don Sebastião y formó parte de los nobles cautivos de Alcácer Quibir.
- Francisco da Costa (1533-1591) murió en Marruecos después de haber negociado la liberación de algunos nobles que le abandonaron y, entre largos poemas monótonos compuestos en la cárcel, destacan algunos sonetos que ponen de relieve una verdadera sensibilidad lírica.
- Frei Agostinho da Cruz (1540-1619) es el hermano menor de Diogo Bernardes y cultivó la poesía mística.
- Fernão Rodrigues Lobo Soropita (vivió entre los años 60 del siglo XVI y la primera década del siglo XVII) era un abogado importante que compiló y escribió el prefacio de la primera edición de las *Rimas* de Camões. Su obra, solo parcialmente editada por Camilo Castelo Branco en 1868, se sitúa ya en la transición del manierismo al barroco.

Algunos poetas del XVI formaron parte de un grupo que se identifica por las cartas que intercambiaban, por los mecenas que les protegían o por las composiciones en que respetaban las convenciones pastoriles. Por otra parte, también cultivaban ciertos emblemas comunes como el río de la región con que se identificaban:

el Neiva de Sá de Miranda, el Limia de Diogo Bernardes, el Miño de Andrade Caminha o el Tajo y el Mondego de Camões. De la pléyade mirandina, destaca el nombre de António Ferreira.

2.4. António Ferreira.²¹

Nacido en Lisboa en 1528, estudió Derecho en la Universidad de Coimbra durante el auge del Humanismo, con maestros célebres como Diogo de Teive o Jorge Buchanan, recibiendo una completísima formación humanística. Aún en Coimbra, donde permaneció entre 1543 y 1555, habría escrito su obra dramática, que incluye dos comedias (*Bristo* y *Cioso*) y la tragedia *Castro*, su obra maestra. Murió víctima de la peste en 1569 dejando dos hijos pequeños. Será su hijo, Miguel Leite Ferreira, quien publicará sus composiciones líricas en 1598 con el título de *Poemas Lusitanos*. Sin contar con la tragedia *Castro*, reeditada en el mismo volumen, su obra lírica se compone de 102 sonetos (la primera secuencia de sonetos compuesta sobre el modelo del *canzoniere* de Petrarca), epigramas, odas (las primeras escritas en portugués), elegías, églogas, cartas y una biografía religiosa titulada *Historia de Santa Comba dos Vales*, sobre la localidad, próxima a Mirandela, donde vivió algún tiempo junto a su segunda esposa, doña Maria Leite.



Poemas Lusitanos (edición facsímil con estudio de Vítor Manuel de Aguiar e Silva y Aníbal Pinto de Castro, 2000)

Ferreira destaca por el rigor de su clasicismo, su interés por la teoría literaria (reflejado en cartas a otros poetas, como Andrade Caminha y Diogo Bernardes) y por el papel de la poesía, que juzgaba capaz de elevar la concepción que el hombre tenía del mundo. Con una posición análoga a la de los poetas de la Pléyade, que en Francia habían defendido la lengua francesa, tomó partido a favor del idioma portugués, condenando sobre todo el uso del castellano, como se puede leer en una carta a Andrade Caminha:

21 La lírica de António Ferreira fue traducida al español y publicada en el año 40 del siglo XX: *Poesía* (Barcelona, Ed. Yunque, 1940, selección, traducción y prólogo de Manuel Segalá Brosa).

Porque o com que podias nobreecer
tua terra e tua língua lho roubaste,
por ires outra língua enriquecer? ²²

Y, más adelante:

Floresça, fale, cante, ouça-se e viva
a portuguesa língua e, já onde for,
senhora vá de si soberba e altiva. ²³

Su creencia en la importancia de la poesía y su admiración por otros poetas contrasta con la humildad de su postura individual respecto a su propia obra. Ferreira se veía a sí mismo tan solo como alguien capaz de perpetuar el don sublime de la poesía, como un sencillo nudo de una cadena, podríamos decir de manera metafórica. Por eso condenaba la tradición peninsular de la poesía como forma de convivencia cortesana y forma de entretenimiento. Para él la poesía tenía una misión más sublime, confiada por las Musas al poeta. Y la *medida nova* era la única que podía servir a ese ideal:

Vejo vir claro lume da Toscana,
neste arço; a antiga Espanha deixo ao povo ²⁴

Su poesía, como la de otros autores del Renacimiento, es auto-reflexiva, el poeta se preocupa por la escritura, que tendrá que vencer las dificultades de la expresión para transmitir el *spírito* o espíritu, es decir, la inspiración poética. La imitación, defendida y practicada por António Ferreira, está en el centro de esta concepción poética y encuentra actualmente eco en la moderna teoría de la intertextualidad, que niega la posibilidad de una creación *ex nihilo* y pone de manifiesto la importancia de la reescritura de creaciones anteriores. Los textos de Ferreira reescriben códigos anteriores, como el horaciano o el petrarquista, códigos que hay que dominar a través del estudio: “Haja estudo, haja uso, não haja cega / ousadia”²⁵. Y mientras defiende el conocimiento profundo de sus modelos,

22 “¿Por qué aquello con que podías ennoblecer / tu tierra y tu lengua se lo has robado, / para ir a otra lengua enriquecer?”.

23 “Florezca, hable, cante, se escuche y viva / la portuguesa lengua y, ahí adonde vaya, / que vaya dueña de sí orgullosa y altiva.”

24 “Veo venir clara lumbre de Toscana, / en este ardo; la antigua España deixo al pueblo.”

25 “Haya estudio, haya uso, que no haya ciega / osadía”.

alimenta la esperanza de que el cultivo de la emulación pueda llevar al poeta portugués a superarlos:

Docemente suspira, doce canta
A portuguesa Musa, filha, herdeira
Da Grega, e da Latina, que assi espanta.
Vá sempre vitoriosa a alta bandeira
Ao som da nova lira, em paz, e em guerra,
Vá Lusitânia, se puder, primeira.²⁶

Ferreira llegó a exhortar a sus congéneres a que redactasen una epopeya nacional, necesaria para el ennoblecimiento de la lengua. Cabe señalar que, de los varios géneros poéticos clásicos, Ferreira cultiva todos salvo el épico: “o brando amor só sigo, / levado do costume”²⁷. Invitamos precisamente al estudio de la temática amorosa con la transcripción de uno de sus sonetos:

Eu vi em vossos olhos novo lume,
Que apartando dos meus a névoa escura,
Viram outra escondida fermosura,
Fora da sorte, e do geral costume.

Em vão seu arco Amor armar presume:
Que este alto esprito, essa constância dura,
A outro mais alto Amor guarda a fê pura,
Em mais divino fogo se consume.

Nesta desconfiança inda se acende
Em mim, um vão desejo de aprazer-vos,
E para isto só busco engenho e arte.

Senhora, que al fará quem chega a ver-vos
(Já que o desejo a mais se não estende)
Que dar-vos de sua alma toda parte?²⁸

26 “Dulcemente suspira, dulce canta / la portuguesa Musa, hija, heredera / de la Griega, y de la Latina, que así sorprende. / Vaya siempre victoriosa la alta bandera / bajo el sonido de la nueva lira, en paz, y en guerra, / Vaya Lusitania, si puede, la primera.”

27 “el blando amor solamente sigo / llevado de la costumbre”.

28 “Yo he visto en vuestros ojos nueva lumbre, / Que alejando de los míos la niebla oscura, / Han visto otra escondida hermosura, / Fuera de la suerte, y de la general costumbre. // En vano su arco Amor armar presume: / Que este alto espíritu, esa constancia dura, / A otro más alto Amor guarda la fe pura, / En más divino fuego se consume. // En esta desconfianza todavía se enciende / En mí, un vano deseo de gustaros, / Y para esto solo busco ingenio y arte. // Señora, ¿qué otra cosa hará quien llega a veros / (Puesto que el deseo a más no se extiende) / Sino daros de su alma toda parte?”

Lo que sorprende al lector acostumbrado a la negatividad del sujeto poético sometido a la superioridad femenina del universo petrarquista es el tono positivo que marca el soneto. La mirada del “yo” está iluminada por la “nueva lumbre” que percibió en la mirada de la mujer amada y se encuentra despejada y capaz de acceder a otra “oculta hermosura”. Aunque la vieja alegoría del Amor intente amenazar al sujeto poético, éste “en más divino fuego se consume”. Y aunque se encienda en él todavía un deseo vano de complacer a la dama, ha pasado a un superior estado de consciencia: el de que existen dos tipos de amor, uno que amenaza al sujeto, que es su enemigo y otro que es “bom amor”²⁹, que le hace arder con gusto en un fuego blando y escarnecer las convencionales armas de Cupido. El rasgo más singular de buena parte de los sonetos amorosos de Ferreira es que muestra una visión positiva del amor humano y cree firmemente en que la poesía es capaz de aprehenderlo y describirlo, como ha señalado la crítica especializada en la poesía de este autor.

Aunque no haya contado con un gran aprecio y consideración por la falta de originalidad que algunos estudiosos le apuntaban, conviene releer la poesía amorosa de Ferreira como una reelaboración del código petrarquista en que acaba por imprimir su marca personal y distintiva. No podemos juzgar una poesía profundamente anclada en las concepciones poéticas del Humanismo con la perspectiva romántica de la inspiración como origen de lo poético. No se negaba el “espíritu” o inspiración personal, pero éste se expresaba a través de un lenguaje de época y era dominado siempre por el trabajo de la lima y de la razón. Ferreira es un poeta del Renacimiento portugués que siempre se mantuvo fiel a los ideales de esa época, sin entrar en la estética manierista, como sí hizo su contemporáneo Camões.

3. LUÍS VAZ DE CAMÕES, ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL MANIERISMO.³⁰

La grandeza de la obra de Camões y la escasez de datos biográficos que se pueden contrastar en unos pocos documentos (solo han llegado hasta nosotros nueve documentos relacionados con Camões, siete de ellos a propósito de una pensión que le concedió don Sebastião en 1572) ha llevado desde siempre a superponer el

29 Buen amor.

30 Las traducciones al español de la obra, tanto lírica como épica, de Camões son numerosísimas y comienzan poco después de la muerte del poeta. En concreto la primera traducción de *Los Lusíadas*, llevada a cabo por Benito Caldera, bajo el patrocinio de la Universidad de Alcalá, se publica en 1580, año de la muerte de Camões y de la anexión del reino de Portugal a la corona española. Se trata, pues, de un autor completamente accesible para el lector en español.



Luís Vaz de Camões (1525?- 1580), grabado de François Gérard para una edición de *Os Lusíadas* (París, 1847)

plano creativo y el plano biográfico, buscando en su obra lo que la historia no habría registrado. Se trata de una fantástica manera de escribir que invita a seguir el vuelo de la imaginación y autoriza a los poetas, más que a los historiadores, a rellenar los vacíos y a crear un perfil humano que nos resulta familiar, aunque sus rasgos sean más míticos que reales.

Camões pertenecía a una familia oriunda de la pequeña nobleza gallega. Se supone que nació en Lisboa en 1524 ó 1525 y podría haber estudiado en Coimbra, aunque no hay registro de su paso por la universidad. Nada se sabe con seguridad sobre su formación, pero la aplicación que hace de la cultura humanística en su obra, particularmente en *Os Lusíadas*, revela un bagaje cultural amplísimo en materias muy diver-

sas. Después de esa etapa de formación habría frecuentado la corte de don João III, adquiriendo reputación como poeta, aunque sin jamás formar parte de círculos intelectuales como el que rodeaba al reputado poeta Sá de Miranda. Entre 1549 y 1551 habría estado en la ciudad de Ceuta, donde habría participado en una expedición militar, en la que resultaría herido en un ojo. De regreso a Lisboa, en 1552, está documentada su participación en una escaramuza que le valió la prisión. Poco después de haber salido de la cárcel (fue liberado por carta regia del 7 de marzo de 1553), se embarcó para la India como soldado durante tres años, actividad que le llevó al Malabar y al estrecho de Meca. Es probable que, una vez terminado ese servicio, fuese funcionario. En la India, donde sirvió a varios gobernadores sin jamás hacer fortuna, fue amigo de García de Orta, hecho probado entre otras cosas por la publicación de un poema suyo en la primera edición de la obra del célebre botánico titulada *Colóquios dos Simples e drogas e coisas medicinais da Índia* (1563). Habría ejercido el cargo de “provedor dos defuntos e ausentes” en Macau y, en una ocasión, de regreso a la India, sufrió un naufragio en el río Mecon, en Camboya, logrando salvar el manuscrito de *Os Lusíadas*, aunque perdiendo sus haberes (si acaso los poseía) y la compañía de su amante, aquella a quien dio el nombre poético de Dinamene.

Según el historiador Diogo do Couto, amigo del poeta, en 1569 se encontraba en Mozambique en situación de pobreza mientras perfeccionaba su obra épica, *Os Lusíadas*, y trabajaba en un manuscrito titulado *Parnaso de Luís de Camões*, destinado a la recopilación y publicación de su obra lírica. Este último le habría sido robado, impidiendo su publicación e iniciando de este modo el más difícil problema textual de la literatura portuguesa relativo a la edición de sus poemas líricos y del establecimiento de su canon, asunto sobre el que la crítica especializada ha trabajado y sigue trabajando. De vuelta a Portugal en 1569, vio su epopeya publicada por iniciativa real en 1572 y el rey don Sebastião le concedió una pensión anual de 15.000 reales, cantidad por muchos considerada escasa, lo que demostraría que el monarca no supo valorar la importancia del servicio prestado por el poeta a la patria. Falleció el 10 de junio de 1580 prácticamente en la miseria. Más tarde, su amigo don Gonçalo Coutinho se preocuparía por el hecho de que el poeta no tuviese una sepultura digna y mandaría grabar una lápida con el siguiente texto: “Aqui jaz Luís de Camões, Príncipe dos Poetas do seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente, e assi morreu”³¹. Concluimos esta breve nota biográfica con los principales tópicos difundidos sobre el retrato mítico de Camões: hidalgo, pero pobre; humanista pero también soldado y participante activo en la aventura ultramarina; formado con “honesto estudio”, que habría de combinar con “larga experiencia”; esforzado salvador de su epopeya, que preservó de las terribles consecuencias de un naufragio; incomprendido por sus congéneres y por el propio monarca, fallecido en la miseria mientras su fama se habría de expandir y perpetuar de manera sin igual. Figura que en muchos aspectos biográficos se asemeja a la de su contemporáneo español, Miguel de Cervantes. El siglo XIX, con el movimiento colectivo de la celebración del tercer centenario de su muerte, hará de él un héroe y símbolo nacional. Desde 1880, sus supuestos restos reposan en el Monasterio de los Jerónimos de Lisboa, en un túmulo junto al de Vasco de Gama, dos iconos del pasado glorioso de Portugal. La obra de Camões sigue siendo aquella que más nos conmueve intelectualmente, aunque el paso del tiempo y la diferente formación cultural de los lectores de hoy (audiovisual, superficial, con pocas referencias en común con el Humanismo) han transformado su lectura en un ejercicio difícil pero también sumamente necesario.

31 “Aquí yace Luís de Camões, Príncipe de los Poetas de su tiempo. Vivió pobre y miserablemente y así murió”.



Túmulo de Camões en el Monasterio de los Jerónimos de Lisboa

3.1. *La lírica camoniana*

Al contrario de lo que sucederá con su poema épico *Os Lusíadas*, la lírica de Camões solo conocería ediciones póstumas, lo que habría de plantear problemas aún no resueltos. En los siglos XVI y XVII nos encontramos con una tradición de circulación manuscrita de los poemas líricos en cancioneros de mano, lo que provoca errores en la atribución de la autoría por parte de quienes se dedican a la edición de textos de esta época. El poeta Fernão Rodrigues Lobo Soropita es el primer editor de la obra lírica de Camões (*Rimas*, 1595) y, aunque revele cuidado en la reunión de los textos, debido a un desconocimiento involuntario, puede haber incluido poemas apócrifos en su edición y dejado fuera textos auténticos. Así nunca ha podido determinarse con precisión el *corpus* de la lírica camoniana, que habría de conocer primero un movimiento de ampliación y después un movimiento de reducción. En efecto, los primeros editores añadieron poemas al *corpus* de manera indiscriminada, sobre todo Faria e

Sousa, en el siglo XVII, que llegaría a atribuir a Camões textos de otros poetas contemporáneos, principalmente de Diogo Bernardes. Este movimiento habría de culminar con las ediciones de Teófilo Braga (1873-75 y 1880), para comenzar a invertirse a finales del siglo XIX con los trabajos de Wilhelm Stork y Carolina Michaëlis de Vasconcelos. En los años 40 del siglo XX y en nombre de la necesidad de poseer un *corpus* de poemas realmente escritos por Camões, Costa Pimpão, autor de una edición muy prestigiada, redujo drásticamente su número. Más recientemente, en 1980, Maria de Lourdes Saraiva vuelve a seguir criterios de máxima inclusión textual, mientras que el investigador brasileño Leodegário de Azevedo Filho sigue el llamado “canon mínimo”, reduciendo mucho el número de composiciones consideradas autógrafas. En los últimos años del siglo XX, un estricto rigor filológico ha llevado a cuestionar la autoría de poemas extremadamente conocidos, como el soneto “O dia em que eu naci moura e pereça”. El crítico y teórico de la literatura portuguesa Vítor Manuel de Aguiar e Silva realizó un estudio en el que demostraba el carácter no concluyente de la investigación filológica para atribuir este poema a Camões. Aunque no rechaza la “razón hermenéutica” que permite leerlo como manifestación de un tipo de sensibilidad característica del poeta y de su época, recurre también a motivos no científicos de la razón poética al transcribir un poema de Vasco Graça Moura en el que este poeta (y al mismo tiempo riguroso filólogo) reivindica la pura intuición como criterio de elección, como se puede ver en este fragmento: “a moral da história é que um verso de camões / com pouca variação é sempre um verso de camões, / é a coisa mais bela e mais difícil do mundo / e dá cá uma guinada tão especial que só pode ser dele”³². La verdad es que no es fácil tocar en ciertos poemas y excluirlos del canon lírico camoniano después de haber formado parte de lo que la tradición, los libros de textos, etc. consideraban como el núcleo duro de la lírica camoniana.

Hecha esta advertencia sobre el problema de la delimitación del *corpus* y de algunas lecciones textuales, pasamos a cuestiones de índole temática y estilística. Al contrario de António Ferreira, que compuso sus poemas exclusivamente según los modelos italianos, Camões cultivó tanto la *medida velha* como la *medida nova*, lo que llevó al estudioso António José Saraiva a sugerir la existencia

32 “la moral de la historia es que un verso de camões / con poca variación siempre es un verso de camões, / es la cosa más bella y más difícil del mundo / y nos da un golpe tan especial que solo puede ser suyo”.

de dos grandes estilos en su lírica, el “ingenioso”, que corresponde a las *redondillas*, y el “clásico”, que corresponde a las composiciones en *dolce stil nuovo* y a *Os Lusíadas*. Añádase también que si, por una parte, Camões integró en su recorrido temas y formas que se remontan a la tradición peninsular y al *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, por otra se afirmó como poeta marcadamente renacentista, el más importante del siglo XVI. Sin embargo, para entender la totalidad de su obra hay que tener en cuenta que también escribió poemas marcados ya por la estética manierista, que vendría a romper precisamente con la utilización de la herencia petrarquista como código poético fundamental. El trasfondo estético de Camões implica el diálogo con una pluralidad de estéticas literarias, y no solo con la dominante en su tiempo histórico, el clasicismo: en primer lugar, el cultivo del estilo *ingenioso* lo vincula a una corriente que viene del *Cancioneiro Geral* y culmina en el barroco; en segundo lugar, el clasicismo o estética dominante manifiesta influencias de Virgilio, sobre todo en la representación de la naturaleza, de las *Metamorfosis* de Ovidio, de Horacio y de su *aurea mediocritas* (tópico presente en las composiciones poéticas sobre el desconcierto del mundo), de Petrarca y de los petrarquistas, autores de la “gramática” o conjunto de modelos que todo poeta lírico del Renacimiento adoptó e imitó; y finalmente, el manierismo, con su visión del mundo que anuncia una etapa cultural distinta del Renacimiento. En cuanto a la forma adoptada en sus poemas, cultivó la redondilla (*esparas*, villancicos, cantigas, trovas) y también el verso endecasílabo (soneto, terceto, octava rima, canción, oda, égloga, elegía). Una parte significativa de las redondillas son poemas de circunstancia y presentan un carácter lúdico, aunque también nos encontremos con versos de ocho sílabas en una composición de carácter tan filosófico como “Sóbolos ríos que vão”, de la que hablaremos más adelante.

Veáanse algunas composiciones que ilustran el uso camoniano de la *medida velha*, empezando por el villancico que



Primera edición de las *Rimas* (1595)

glosa el mote: “Descalça vai pera a fonte / Lianor, pela verdura; / Vai fermosa e não segura”³³.

Voltas

Leva na cabeça o pote,
o testo nas mãos de prata,
cinta de fina escarlata,
saínho de chamalote;
traz a vasquinha de cote,
mais branca que a neve pura;
vai fermosa, e não segura.

Descobre a touca a garganta,
cabelos d’ouro o trançado,
fita de cor d’encarnado,
tão linda que o mundo espanta;
chove nela graça tanta,
que dá graça à fermosura;
vai fermosa, e não segura.³⁴

El poema nos plantea un cuadro conocido de la poesía tradicional peninsular, con una doncella sorprendida en su cotidiano desplazamiento hacia la fuente. El poeta describe los elementos que componen su indumentaria y las partes del cuerpo que ésta deja descubiertas: las manos, la garganta, los cabellos. El petrarquismo surge asociado al cromatismo del retrato que se encuentra representado a través de la plata de las manos, del oro de los cabellos, del rojo de la “cinta” y del “trançado” (cinta para el pelo), del blanco inmaculado de la “vasquinha” (basquiña). No hay ninguna alusión a los ojos o a la mirada de la doncella que, así, permanece en la categoría de objeto descrito, de centro de un cuadro armonioso, aunque dominado por la inseguridad del elemento femenino anunciada en el mote y repetida en el estribillo. Inseguridad, belleza y gracia contribuyen a la creación de un erotismo sutil en el que se mezclan elementos de dos tradiciones opuestas: por una parte la

33 Descalza va hacia la fuente / Lianor por la verdura; / Va hermosa y no segura.

34 *Voltas* // Lleva en la cabeza el pote, / la tapa en las manos de plata, / cinta de fina escarlata, / saya de camelote, / trae la basquiña de siempre / más blanca que la nieve pura; / va hermosa y no segura. // Descubre la toca la garganta, / cabellos de oro el trenzado, / cinta de color encarnado, / tan linda que al mundo asombra; / llueve en ella gracia tanta, / que da gracia a la hermosura; / Va hermosa y no segura.

popular, con su doncella que, con toda la sencillez en el traje y en el gesto, va a la fuente, lugar simbólico del encuentro amoroso y de todos los peligros del enamoramiento; por otra parte, la petrarquista, con una convención descriptiva aplicada en general a las damas de alta estirpe y un origen que remonta precisamente al poema CCCXXIII del *Canzoniere* de Petrarca, donde nos encontramos con el mismo cuadro: un elemento femenino que se desplaza “per entro i fiori e l’erba”³⁵. En algo tan sencillo como este villancico, Camões lanza un puente entre tradiciones, creando algo substancialmente nuevo.

En la siguiente composición que, en la primera edición de las *Rimas*, aparece titulada como “Endechas” (poema triste, en redondilla menor, constituido por cuartetos; en este caso, agrupados dos a dos en octavas con el esquema de rima *abbacddc*), nos encontramos con otra desviación de la gramática petrarquista profundamente original en una época y dentro de una obra en que ésta domina:

A ùa cativa com quem andava/d’amores na Índia chamada Bárbara

Aquela cativa,
 Que me tem cativo,
 Porque nela vivo
 Já não quer que viva.
 Eu nunca vi rosa
 Em suaves molhos,
 que para meus olhos
 Fosse mais fermosa.
 Nem no campo flores,
 Nem no céu estrelas
 Me parecem belas
 Como os meus amores.
 Rosto singular,
 Olhos sossegados,
 Pretos e cansados,
 Mas não de matar.
 Ûa graça viva,
 Que neles lhe mora,
 Pera ser senhora
 De quem é cativa.
 Pretos os cabelos,
 Onde o povo vão
 Perde opinião

35 “por entre las flores y la hierba”

Que os louros são belos.
 Pretidão de Amor
 Tão doce a figura,
 Que a neve lhe jura
 Que trocara a cor.
 Leda mansidão
 Que o siso acompanha;
 Bem parece estranha
 Mas bárbara não.
 Presença serena
 Que a tormenta amansa;
 Nela, enfim, descansa
 Toda a minha pena.
 Esta é a cativa
 Que me tem cativo;
 E pois nela vivo,
 É força que viva.³⁶

El sujeto poético pone en paralelo dos situaciones de cautividad: la de la mujer representada en el poema, que es una esclava, y la suya, puesto que se siente subyugado por el amor. El primer tipo de esclavitud remite a una condición social propia de la época de Camões mientras la otra es puramente metafórica. La mutua implicación de estas dos situaciones lleva a una serie de inversiones de orden estético que no podrían comprenderse sin el elemento de diálogo con la opinión general del “povo vão” así como con la tradición petrarquista. Después de declarar la superioridad de la belleza de esta mujer comparándola con las rosas, las flores del campo y las estrellas, se detiene en su retrato, destacando la singularidad de su rostro, iluminado por unos ojos de color negro. En la tradición petrarquista son los ojos azules los que ocupan el lugar central en la representación de la mirada femenina; pero también es cierto que, dentro de esta tradición, la mujer domina con su mirada. Además de los ojos azules,

36 “A una cautiva con quien andaba/ en amores en la India llamada Bárbara. // Aquella cautiva / De quien soy cautivo, / Porque en ella vivo / Ya no quiere que viva. // Yo nunca vi rosa/ En suaves manojos / Que para mis ojos / Fuese tan hermosa. // Ni en el campo flores, / Ni en el cielo estrellas / me parecen tan bellas / Como mis amores. / Rostro singular, / Ojos sosegados, / Negros y cansados, / Mas no de matar. // Una gracia viva / En sus ojos mora / Que la hace señora / De quien es cautiva. / Negros sus cabellos / Donde el pueblo llano / Deja su opinión / Que los rubios son bellos. // ¡Negrura de amor! / Tan dulce la figura/ que la nieve le jura / Que por tal negrura / Mudara su color. / Alegre mansedumbre/ Que el juicio acompaña, / Bien parece extraña, / Mas bárbara no. // Presencia serena / Que la tormenta amansa, / En ella por fin descansa / Toda mi pena; / Ésta es la cautiva / De quien soy cautivo, / Y sí en ella vivo, / Es fuerza que viva.”

en la poesía de Camões nos encontramos con el elogio de los ojos verdes; y al lado de esta mirada que domina y, a la vez, promete elevación para el sujeto enamorado, también encontramos la mirada maléfica de Circe, la hechicera, que reduce el hombre a una degradante servidumbre. Es con esa pluralidad de miradas y, en consecuencia, de tipos femeninos, que dialoga este retrato de una mujer que posee ojos “pretos e cansados / mas não de matar”, una esclava que es señora del sujeto enamorado, pero que mantiene una postura dulce y tranquila, capaz de deshacer todo el sufrimiento amoroso. Estos ojos negros, iluminados por “ũa graça viva”, se combinan con cabellos también negros que, en una hipérbole que desafía la representación occidental de un elemento tan erotizado por la tradición poética como el cabello, harán cambiar la opinión de que los rubios son bellos. Siguiendo con el registro hiperbólico de la representación de la belleza de la esclava a través del postulado de la superioridad de sus elementos distintivos de cara a la tradición occidental, el sujeto poético declara que la propia nieve quisiera cambiar su color contra la “pretidão de Amor”. Si esta exaltación de elementos que están en las antípodas del canon occidental de la belleza femenina puede sorprender, más sorprende el singular comportamiento de la mujer delante del sujeto enamorado: lo que la caracteriza es el “siso”, el buen juicio que hace de ella un oasis de paz y armonía.

Entre los cuatro primeros versos del poema y sus últimos cuatro asistimos a un cambio radical en el sujeto poético: al sentirse cautivo, cree que su señora ya no quiere que viva; sin embargo, después de hacer el retrato de Bárbara y de darse cuenta de que vive en ella, se siente rescatado para la vida y el amor. Para entender el alcance de este cambio y a la vez su carácter excepcional en la poesía de Camões, hay que hacer alusión a dos elementos de índole cultural: la difundida teoría neoplatónica y el mito del amor erótico o amor del Amor que tiene sus personajes emblemáticos en Tristán e Isolda. Según el neoplatonismo, el que ama aspira a formar una sola entidad con la amada, lo que apenas se puede lograr en el plano espiritual: se trata de una unión mística que, en vez de acercar el sujeto poético al objeto de su amor, aleja más los cuerpos impidiendo toda posibilidad de consumación amorosa. Para gran sorpresa del sujeto de este poema, la entidad femenina dulcemente acepta su amor y entonces él se da cuenta de que hay una unión posible que, en vez de conducirlo a la muerte – obstáculo último temido y deseado por un sujeto masculino que suele consumirse en el sentimiento amoroso –, le devuelve la vida. Lo que cambia respecto a la poesía amorosa en voga es la concepción misma del amor: ya no estamos delante de Eros, sino de Ágape y del amor desinteresado que representa, de ahí su absoluta excepcionalidad en la poesía y en la poética camonianas, en las que el sentimiento amoroso, por distintas vías, conduce al desconcierto,

otro de los grandes temas de la obra lírica camoniana que pasamos a abordar con la siguiente composición:

Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, para mais m'espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau, mas fui castigado:
assi que, só para mim
anda o mundo concertado³⁷.

Una vez más a una forma tradicional se une una temática oriunda de la poesía peninsular, ya presente en los cancioneros medievales y en el *Cancioneiro* de Garcia de Resende: el mundo al revés. El sujeto poético, mirándose en el mundo como en un espejo, va adecuar su comportamiento a la imagen reflejada, invirtiendo su recorrido por el camino del bien en una búsqueda de recompensa. Sin embargo, habiendo incurrido en la culpa, se encontró con el justo castigo, lo que lo lleva a concluir que solo para él “anda o mundo concertado”. La sencillez de la composición no permite desarrollar el contenido del verso “fui mau, mas fui castigado”, sentencia aplicada a una síntesis vivencial que da al lirismo camoniano un carácter reconocidamente confesional. Pero una lectura de otras composiciones más elaboradas como las “Oitavas ao desconcerto do mundo” nos permite observar que la necesidad, sentida por el sujeto poético, de someterse al desorden y a la sinrazón que reinan en el mundo (con la consecuente vivencia de la culpabilidad y expiación) viene de la mano de otras temáticas que conforman su particular visión del mundo: el desengaño, el tiempo, la desesperación, la muerte. Lo único que escapa al desconcierto del mundo es precisamente aquello que no está en este mundo, la Jerusalén Celeste, que permanece en la reminiscencia del sujeto (“Sôbolos rios que vão”) o en la Isla de los Amores, una utopía.

El paso del tiempo y la mudanza que este conlleva ya habían merecido tratamiento poético en Bernardim Ribeiro o Sá de Miranda. Camões se acerca a este

37 “A los buenos vi pasar / en el mundo graves tormentos; / y para más me espantar, / a los malos vi nadar / en un mar de contentamiento. // Queriendo alcanzar así / el bien tan mal ordenado, / fui malo, y fui castigado; / así que solo para mí / anda el mundo concertado.”

tópico renacentista en el que se suele oponer el tiempo cíclico de la naturaleza al tiempo cronológico del ser humano en el soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.

E, afora mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto:
que não se muda já como soía³⁸.

Se trata de un soneto marcadamente pesimista, puesto que los cambios tienen todos ellos un sentido: todo va a peor, el ser humano pierde la esperanza, la confianza y, poseído por una extrema lucidez, registra los recuerdos traumáticos mientras los buenos momentos se añoran o rápidamente se olvidan. Esta reflexión se confirma con la observación del mundo natural y del ser humano que lo percibe: las estaciones se suceden y la naturaleza se renueva, mientras el ser humano verifica con incontrolable asombro que lo único que no cambia es la mudanza, es decir, esa degradación que lo lleva a peor.

Volviendo al tema del desconcierto, nos gustaría señalar que, además del alcance filosófico que puede asumir, también puede estar representado como un simple tópico. Es lo que sucede en un soneto que tiene como finalidad poner de relieve la imagen de la mujer amada:

38 “Mudan los tiempos, mudan las voluntades, / muda el ser, muda la confianza; / todo el mundo está compuesto de mudanza, / tomando siempre nuevas calidades. // Continuamente vemos novedades, / diferentes en todo de la esperanza; / del mal quedan las penas en la memoria, / y del bien, si alguno hubo, la añoranza. // El tiempo cubre el suelo de verde manto, / que ya cubierto fue de nieve fría, / y por fin convierte en lloro el dulce canto. // Y, además de este mudarse cada día, / otra mudanza causa mayor asombro: / que no se muda ya como solía.”

Tanto de meu estado me acho incerto,
que em vivo ardor tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio,
o mundo abarco e nada aperto.

É tudo quanto sinto um desconcerto;
da alma um fogo me sai, da vista um rio;
agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao Céu voando,
num'hora acho mil anos, e é de jeito
que em mil anos não posso achar um'hora.

Se me pergunta alguém porque assi ando,
respondo que não sei; porém suspeito
que só porque vos vi, minha Senhora³⁹.

El desconcierto se articula con la combinación de imágenes del amor que convocan a opuestos como el ardor y el frío, el llanto y la risa, el fuego y el agua. Esta estructura paradójica del sentimiento amoroso se refleja en otro de los sonetos más conocidos de Camões, que empieza con el cuarteto: “Amor é fogo que arde sem se ver; / é ferida que dói e não se sente; / é um contentamento descontente; / é dor que desatina sem doer”⁴⁰. A través de la figura retórica del oxímoron, combinada con la metáfora que conforma todos los intentos de definición, el sujeto poético nos confronta con la total imposibilidad de definir unívocamente el amor, que es al mismo tiempo una cosa y su contrario.

El amor, motivo de sufrimiento capaz de llevar al sujeto a la perdición, es el tema en que se plasma toda la complejidad intelectual de la época de Camões. Esto mismo se puede leer en otro de sus sonetos canónicos, que, aunque fascine

39 “Tanto de mi estado me encuentro incierto, / que en vivo ardor temblando estoy de frío; / sin causa, juntamente lloro y río, / el mundo abarco y nada aprieto. // Es todo cuanto siento un desconcierto; / del alma un fuego me sale, de la vista un río; / ahora espero, ahora desconfío, / ahora desvarío, ahora acierto. // Estando en tierra, llego al Cielo volando, / en un'hora encuentro mil años, y es un hecho / que en mil años no encuentro una sol' ora. // Si me pregunta alguien por qué así ando, / contesto que no sé; pero sospecho / que solamente porque os vi, Señora.”

40 “Amor es fuego que arde y no se ve; / es herida que duele y no se siente; / es un contentamiento descontento; / es dolor que desatina sin doler”.

al lector por los juegos de palabras, no podría entenderse sin el trasfondo de la filosofía aristotélica de la forma y del ya aludido neoplatonismo:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assi co a alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia:
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma⁴¹.

El soneto parte de una aserción que resume una “verdad” neoplatónica presentada como una ley puramente intelectual, puesto que la forma verbal “imaginar” remite a una actividad mental: “Transforma-se o amador na cousa amada / por virtude do muito imaginar”. La aplicación de esta ley de carácter universal a su caso concreto debería propiciar al sujeto una sensación de plenitud amorosa resultante de la unión del alma de los dos amantes. Sin embargo, la conclusión a que llega es que esa comunión de almas apenas existe en su mente. El cuerpo exige otro tipo de comunión, el amor de que está hecho el sujeto poético no es una pura idea, es idea y cuerpo, y como materia, se siente atraído por la materia, buscando entonces a la amada como “forma”, realidad corpórea.

Otra composición que nos muestra los límites de la teoría neoplatónica cuando se trata de prescindir de la persona amada es el soneto supuestamente inspirado

41 “Se transforma el amador en la cosa amada, / por virtud del mucho imaginar; / no tengo, pues, más que desear, / pues en mí tengo la parte deseada. // Si en ella está mi alma transformada, / ¿que más desea el cuerpo alcanzar? / En sí apenas puede descansar, / puesto que consigo el alma está liada. // Pero esta linda y pura semi-idea, / que, como un accidente en su sujeto, / así con el alma mía se conforma, // está en su pensamiento como idea: / [y] el vivo y puro amor de que estoy hecho, / como la simple materia busca la forma.”

por la muerte de Dinamene y compuesto como emulación del soneto 37 del *Canzoniere* de Petrarca “Anima bella, da quel nodo sciolta”⁴².

Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida descontente,
repousa lá no Céu eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória desta vida se consente,
não te esqueças daquele amor ardente
que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
algũa cousa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder-te,

roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou⁴³.

La amada se convirtió en puro espíritu mientras el sujeto poético, dilacerado por la “saudade”, es decir, por el dolor provocado por el apartamiento involuntario, se siente condenado a una existencia de tristeza que desearía abreviar.

Intentando concluir lo que no puede ser más que breve invitación a la lectura de la lírica camoniana, consideraremos las redondillas “Sôbolos rios que vão”, escritas, con toda probabilidad, después de que Camões hubiera vuelto de la India. Con base en el salmo bíblico 137, “Super flumina Babylonis”, Camões nos plantea una extensa meditación sobre el tiempo y la acción del sujeto, dividido entre un presente de destierro y dolorosa lucidez – el tiempo de Babel–, y un pasado

42 “Alma tan bella de ese nudo ya suelta”

43 “Alma mía gentil que te partiste / de esta vida y dolor tan prestamente; / reposa ya en el cielo eternamente, / y viva yo en la tierra siempre triste. // Si en el estrado etéreo a que subiste / memoria de esta vida se consiente, / no te olvides de aquel amor ardiente / que en mis ojos, acá, tan puro viste. // Si algo merezco por la dura suerte / con que el dolor mis hombros abrumó / en la amargura eterna de perderte, // pide a Dios, que tus días acertó, / que tan presto de acá me lleve a verte, / cual presto de mis ojos te llevó.

La traducción es de José María de Cossío (*97 Sonetos portugueses*, Santiago de Compostela, Publicaciones del Instituto de Estudios Portugueses-Universidad de Santiago de Compostela, 1933).

ilusorio, de tiernos recuerdos de vivencias que poblaron su anterior existencia en Sión. El sujeto poético sabe que no puede volver a Sión, lo que aumenta el sufrimiento, y aspira a una resolución de la dialéctica entre pasado y presente a través de un tercer elemento presente “en la reminiscencia”, la Jerusalén celeste. Tal como en el salmo bíblico, el sujeto se arrepiente, se penitencia y aspira a la felicidad que solamente puede encontrar en esa “terra excelente”.

El universo lírico camoniano es un vasto campo de tensiones, marcado por la oposición entre Laura, Venus y Circe, triple representación de la mujer que contribuye a la creación de una autoconsciencia pesimista y melancólica, fruto de una época ya claramente manierista.

3.2. *Os Lusíadas*

Si el apartado dedicado a la lírica de Camões empezó con las dificultades derivadas de la indefinición del respectivo *corpus*, su obra épica no plantea problemas de semejante magnitud, puesto que fue publicada en vida del poeta. Se trata, desde su publicación y hasta la actualidad, de una obra cumbre, un monumento a la lengua portuguesa, una manifestación cultural de gran interés tanto estético como cívico

para los portugueses. De hecho, estamos delante de la epopeya que esperaban los escritores que vivieron en la primera mitad del siglo XVI, desde João de Barros o Garcia de Resende a António Ferreira. Recuérdese que, dentro de la célebre “Rueda de Virgilio”, el género épico era considerado elevado o sublime y estaba representado por la *Eneida*, mientras las *Geórgicas* representaban el género mediano y las *Bucólicas* el humilde. Aunque los poetas del clasicismo portugués habían imitado los géneros mediano y humilde, su aspiración máxima era la de emular la epopeya. Este es el logro alcanzado por Camões en un momento histórico en que el país, ocupado en la empresa de los descubrimientos que lo habían convertido en un gran imperio, vivía una fuerte decadencia de que el poeta tuvo consciencia



Os Lusíadas, edición de 1572

al caracterizar la patria como estando “metida / no gosto da cobiça e na rudeza / duma austera, apagada e vil tristeza” (*Os Lusíadas*, X, 145)⁴⁴.

En las estancias finales de su largo poema, dedicado a don Sebastião, Camões pone al servicio del rey su “braço às armas feito” y su “mente às Musas dada” para cantar la empresa de la proyectada conquista marroquí. Cuando las hazañas de los portugueses – metonímicamente representados por el rey y sus valerosos vasallos –, lo justificasen, la musa de la epopeya, que en el triste presente de la patria poseía nada más que una “voz enronquecida”, podría encontrar de nuevo su alegría y recuperar el tono adecuado. La prosecución del canto épico se liga con el destino patrio y ambos aparecen proyectados en el futuro:

Pera servir-vos, braço às armas feito,
 Pera cantar-vos, mente às Musas dada;
 Só me falece ser a vós aceito,
 De quem virtude deve ser prezada.
 Se me isto o Céu concede, e o vosso peito
 Dina empresa tomar de ser cantada,
 Como a pres[s]aga mente vaticina
 Olhando a vossa inclinação divina,

Ou fazendo que, mais que a de Medusa,
 A vista vossa tema o monte Atlante,
 Ou rompendo nos campos de Ampelusa
 Os muros de Marrocos e Trudante,
 A minha já estimada e leda Musa
 Fico que em todo o mundo de vós cante,
 De sorte que Alexandro em vós se veja,
 Sem à dita de Aquiles ter enveja.⁴⁵

(*Os Lusíadas*, X, 156)

44 “metida / en gusto de codicia y en rudeza / de una estraña, amatada y vil tristeza”. Traducción de Benito Caldera, edición de Nicolás Extremera y José Antonio Sabio (Madrid, Cátedra, 1993). Todas las citas utilizadas son de esta edición.

45 “Brazo para serviros diestramente; / para cantaros, mentes a musas dada; / falta a vos ser acepto solamente / de quien ser debe la virtud preciada. / Si el Cielo esto me diere, y con ardiente / pecho tomáis empresa que cantada / ser pueda – como el ánimo adivina, / mirando vuestra inclinación divina –, // o haciendo que más que no a Medusa / la vista vuestra tema el monte Atlante, / o rompiendo en los campos de Ampelusa / los muros de Marruecos y Trudante, / la mía ya estimada, alegre musa, / prometo que en el mundo de vos cante, / de suerte que Alexandro en vos se vea, / sin que envidiado el gran Achiles sea.”

El espacio marroquí, destinado en el poema a la inmortalización del monarca portugués y a la perpetuación del ideal épico, se convertirá, como nos lo enseña la historia, en espacio de desastre y causa de la subsecuente pérdida de la independencia, ya que don Sebastião murió en la batalla de Alcácer Quibir (1578) sin dejar descendencia y muchos de sus nobles vasallos también murieron o fueron hechos prisioneros.

Referimos estos hechos de la historia de Portugal porque es precisamente ésta el tema fundamental de la epopeya camoniana, como se deduce del título, que nombra en plural, a través de un neologismo inventado por el poeta, a los que componen el pueblo portugués, los “lusíadas”. Camões canta en su epopeya a los portugueses dignos de memoria: son ellos los que ocupan el lugar del héroe, un héroe distinto del de las epopeyas de la Antigüedad o del Renacimiento precisamente por su carácter colectivo. Así, si por una parte Camões cumple con los requisitos del género épico que a continuación expondremos, por otra se singulariza por utilizar una materia histórica relativamente cercana y elegir como héroe “el pecho ilustre lusitano”, entidad que incluye un importante conjunto de “varones señalados” y funciona como poderoso mecanismo de identificación para los portugueses, aspecto en estrecha relación con su dimensión cívica. Como ya

se ha afirmado en repetidas ocasiones, el objetivo de *Os Lusíadas* no es contar la historia de un héroe singular sino enseñar a un pueblo qué es el heroísmo. Efectivamente, la noción de heroísmo en Camões va más allá del individuo: Vasco da Gama tiene las características caballerescas de un héroe militar y aventurero, pero no la necesaria altura intelectual. De hecho, como han destacado los estudiosos, solo Camões, soldado a la vez que poeta, está a la altura de su modelo heroico, siendo su principal hazaña la composición de una epopeya que lo inmortalizó a él y al “pecho ilustre lusitano” del que también forma parte.

Os Lusíadas es una obra compuesta por diez cantos, con una extensión media de 110 estrofas de ocho versos con



Sello conmemorativo del IV aniversario del nacimiento del poeta.

diez sílabas (octavas reales). Estos decasílabos “heroicos”, es decir, acentuados en la 6ª y 10ª sílabas, siguen un único esquema de rima: ABABABCC. El estilo del lenguaje tiene como modelo los poemas épicos greco-latinos de Homero y Virgilio, y las imágenes utilizadas respetan el gusto clásico, con abundante uso del ornato retórico. Las palabras eruditas y latinizantes combinadas con hipérbatos, anáforas, apóstrofes o con tropos de pensamiento como la metáfora o la metonimia son algunas características formales que tienen como efecto la creación de una musicalidad solemne, un compás de marcha guerrera que se articula con la necesaria elevación del género épico.

Nos encontramos otra aplicación de los códigos de la epopeya en la presencia de las siguientes partes constitutivas: 1) proposición (aquí se presenta lo que el poeta desarrollará a continuación); 2) invocación (el poeta apela a las ninfas del Tajo para que le concedan el tono adecuado, “um som alto e sublimado, / um estilo grandíloco e corrente”⁴⁶); 3) dedicatoria (al rey don Sebastião); 4) narración (que tiene como acontecimiento histórico central el descubrimiento del camino marítimo hacia la India, pero presenta en general toda la historia del reino portugués). Tal y como en las epopeyas greco-latinas, la narración empieza *in medias res*, con las naves surcando las olas: “Já no largo Oceano navegavam, / As inquietas ondas apartando; / Os ventos brandamente respiravam, / Das naus as velas côncavas inchando” (I, 19)⁴⁷.

Además de la utilización de una materia histórica que tiene como fuentes las crónicas de Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, Rui de Pina, Fernão Lopes de Castanheda (*História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, 1551), João de Barros (*Décadas da Ásia*, 1552), o pliegos sueltos como el anónimo relato del naufragio de Sepúlveda publicado alrededor de 1555, Camões recurre a una materia mitológica de extrema importancia en la trama narrativa de su epopeya. En un micro-cosmos en cuyo vértice encontramos a Dios, con el máximo poder de decisión, se observa en un plano inmediatamente inferior unas divinidades paganas, movidas por voluntades e intereses opuestos; y, en la base de la pirámide, los personajes humanos que, entre la Fortuna y la voluntad de los dioses, son casi títeres, a pesar de su postura heroica. La intriga mitológica se puede resumir como un conflicto entre dos facciones del Olimpo, divididas en torno a la hazaña

46 “un sublime y levantado / son, y una vena fértil y corriente”.

47 “Ya en el largo océano navegaban / las inquietas ondas apartando, / los vientos blandamente respiraban / las blancas velas cóncavas hinchando”.

portuguesa del descubrimiento del camino marítimo hacia la India: por una parte, Venus y Marte ayudan a los portugueses en el primer viaje de Vasco da Gama para que éstos puedan no solo llegar a Calecut, sino también al cumplimiento de su destino, arribando a la mítica Isla de los Amores; por otra, Baco, que entiende que los portugueses podrían amenazar su dominio en Oriente, con la ayuda de los pueblos costeros y de los moros de Calecut intenta por todos los medios impedir que lleven su viaje a buen término.

Las distintas esferas en que se mueven los personajes se integran en una organización narrativa algo compleja, que se desarrolla en tres planos:

- 1) la narración del viaje a la India;
- 2) la narración de la historia de Portugal hecha por Vasco da Gama al rey africano de Melinde, por Paulo da Gama al Catual (el gobernador de una ciudad en Malabar, al sur de la India), y por los personajes mitológicos, que cuentan los episodios que Vasco da Gama y sus compañeros no podían conocer: las profecías del gigante Adamastor o de Tétis;
- 3) la intriga de los dioses, abierta con su “Consilio” y cerrada en la Isla de Venus. Además de los distintos planos narrativos, en *Os Lusíadas* tenemos una organización temporal que recurre a anacronías que se encajan en el transcurso del viaje de Vasco da Gama: la primera es una analepsis o narrativa de acontecimientos anteriores que lleva a cabo Vasco da Gama, contando la historia de Portugal desde sus inicios con don Afonso Henriques hasta el reinado de don Manuel y después su propio viaje hasta llegar a Melinde (final del canto V). En el canto VIII, cuando el Catual visita la armada portuguesa, Paulo da Gama explica los emblemas que se encuentran en una serie de banderas y que sintetizan hechos de la historia portuguesa. Y también los marineros se cuentan como entretenimiento el episodio de los Doce de Inglaterra. Estas *analepsis* tienen siempre narradores internos, es decir que son personajes del propio relato (Vasco de Gama, su hermano Paulo, un marinero) los que cuentan los episodios que conforman la historia de Portugal. Otra anacronía, pero de sentido contrario (*prolepsis* o proyección de acontecimientos futuros) son las profecías, siendo la más destacada la de la diosa Tetis, que permite a Camões, como autor conocedor de los hechos, concluir la narrativa de la historia de Portugal con acontecimientos posteriores al viaje de Vasco da Gama, que para éste serían todavía hechos futuros.

El recurso a la mitología, no siempre bien acogido por mezclar dos tipos de imaginario, el pagano y el cristiano, tiene en la obra un papel funcional

importante. Los dioses son personajes fundamentales de la intriga mitológica; además, como acabamos de referir, Tetis llega a asumir la función de narradora interna. La mitología no es un encaje de tipo decorativo, es reflejo de la pertenencia de Camões al movimiento humanista, de su creencia en el optimismo del Renacimiento, puesto que a través de ella se expresa metafóricamente un sentimiento pacífico y universalista que es, al mismo tiempo, subversión y superación del orden antiguo. Los dioses de la mitología greco-latina no son objeto de culto o veneración en la epopeya camoniana, son una pura construcción literaria que permite introducir la metáfora de la divinización de los portugueses y desarrollar la imagen de un mundo alternativo y posible en la poética utopía de la Isla de los Amores, donde, con base en la unión de las hijas de Nereo con los lusitanos, se gestará una “progénie forte e bela”⁴⁸ (IX, 42).

En lo que respecta a la temática de la historia de Portugal tenemos que distinguir una vez más entre dos planos: el del viaje, que en el Canto I nos muestra las naos en pleno océano, y en el Canto X con su regreso a Portugal: “Assi foram cortando o mar sereno, / Com vento sempre manso e nunca irado, / Até que houeram vista do terreno / Em que nasceram, sempre desejado”⁴⁹ (X, 144); y el plano de la historia pasada, que no contiene propiamente una intriga, sino una sucesión cronológica de varios episodios históricos. El ideal humano que se deduce de estos episodios es el caballeresco. Camões no se aleja de la visión transmitida por sus fuentes. Incluso los descubrimientos son encarados dentro del espíritu de cruzada que viene de antiguo: un pueblo que, al hacerse, dilata la fe cristiana y el imperio. El ideal caballeresco está íntimamente articulado con la exaltación del heroísmo, pero eso no impide que, entre varios episodios de la historia patria, se incluyan también zonas de sombra que constituyen precisamente algunas de las páginas más bellas o más citadas de *Os Lusíadas*: Inês de Castro, una víctima del amor asesinada con consentimiento de don Afonso IV en nombre del maquiavélico interés del Estado, o el Viejo del Restelo, con su célebre discurso que critica la empresa de los descubrimientos, en el momento mismo en que las naos están aparejadas para partir. Este viejo “cum saber só d’experiências feito, / tais palavras tirou do experto peito:”

48 “progenie fuerte y bella”

49 “Así cortando el mar sereno fueron / con viento siempre manso y nunca airado, / hasta que vista del terreno hubieron / en que nacieron, siempre deseado”.

- Ó glória de mandar, ó vã cobiça
 Desta vaidade a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atiça
 Cũa aura popular, que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles experimentas!

Dura inquietação d'alma e da vida
 Fonte de desamparos e adultérios,
 Sagaz consumidora conhecida
 De fazendas, de reinos e de impérios!
 Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
 Sendo dina de infames vitupérios;
 Chamam-te fama e Glória soberana,
 Nomes com quem se o povo néscio engana!

(IV, 95-96)⁵⁰

Con la posición del Viejo del Restelo, Camões se hace eco de las críticas de Sá de Miranda a las transformaciones de la sociedad portuguesa en virtud de los descubrimientos o, podríamos decir, expresa las reticencias humanistas a una empresa bélica (centrada en el tipo del marinero soldado) que expone al ser humano a toda clase de peligros. Camões entiende las reservas de los humanistas, pero él mismo estuvo entre los soldados que se fueron al Oriente, la mano con que escribió su obra fue sin duda la misma que empuñó la espada. Por eso crea esa Isla utópica en que los nautas se unen a las ninfas y, mediante la fuerza redentora de un amor destituido de culpabilidad, verdaderamente genésico, se encuentran con el valor máximo del humanismo: el conocimiento.

50 “con saber solo de experiencias hecho / sacó tales palabras de su pecho:
 -¡Oh gloria de mandar, quién te pretende! / ¡Oh vanidad a que llamamos fama! / ¡Oh fraudulento gusto a quien enciende / un favor popular que honra se llama! / ¡Qué castigo de ti bastarle entiende / el pecho vano que te adora y ama! / ¡Qué muertes, qué peligros, qué tormentas, / qué crueldades en él experimentas! // “¡Dura carga inquieta al alma y vida, / fuente de desamparos y adulterios, / sagaz consumidora conocida / de haciendas y de reinos y de imperios! / ¡Llámante ilustre, llámante subida, / siendo digna de infames vituperios! / ¡Llámante Fama y Gloria soberana / con que engañado el pueblo ciego afana!

En el episodio de la Isla de los Amores se funden dos planos narrativos hasta ese momento autónomos: el de la mitología y el de la historia. Esta síntesis sugiere la identificación entre historia y mito, entre las duras pruebas a que los lusitanos fueron sometidos a lo largo del tiempo y ese espacio de encuentro feliz con las diosas después de superadas las pruebas por Vasco da Gama y los nautas. Naturalmente, se trata de una fantasía utópica, un paréntesis en el fluir temporal, una recompensa para la representación del héroe lusitano que, desde el pasado de la fundación de la patria, va cumpliendo su destino y confiando siempre en el futuro. Mirar hacia atrás, en *Os Lusíadas*, es reconstituir un tiempo de optimismo y confianza que une pasado y futuro, elidiendo solo el presente. El presente es el tiempo en que el poeta presenta la epopeya a don Sebastião, el tiempo en que la codicia y el marasmo caracterizan su entorno, mientras la epopeya se convierte en el instrumento capaz de motivar a los héroes lusitanos para seguir con su proyecto.

III. LA NOVELÍSTICA Y OTROS GÉNEROS NARRATIVOS

A grandes rasgos, la narrativa portuguesa va a desarrollarse a lo largo del siglo XVI de forma semejante a la castellana, con la que llega a establecer en ocasiones relaciones muy estrechas. De esta forma, dentro del género novelístico portugués, encontramos ejemplos de obras de carácter sentimental, bucólico y caballeresco. En el ámbito de la historiografía, se llevarán a cabo magnas crónicas oficiales que sirven de exaltación a la política regia de expansión ultramarina, así como multitud de relatos de viajes y naufragios, memorias y otro tipo de obras de carácter geográfico, antropológico y científico relacionadas con la presencia portuguesa en Oriente y en Brasil, de enorme éxito en toda Europa. Menos significativa es la aportación portuguesa a la cuentística del Renacimiento, pues solo produce una colección de cuentos: la de Gonçalo Fernandes Trancoso.

El siglo se inicia con la renovación administrativa, universitaria, cultural y artística del reinado de D. Manuel, en parte deudora de D. João II. El producto más evidente de aquella época es el estilo manuelino de las grandes obras arquitectónicas promovidas por el mismo soberano (como el Monasterio de los Jerónimos o la Torre de Belém), enseguida imitadas por todo el país. Sin embargo, esta profunda renovación cultural y artística es igualmente perceptible en las letras. Antes de la aparición de las primeras obras narrativas propias del humanismo portugués, ya circulaban por el país los grandes autores europeos que más tarde servirán de ejemplo o modelo a los prosistas portugueses.

Así ocurre con la novela de caballerías. En 1496 se traduce del francés y se imprime la *História de Vespasiano*. En los primeros años del XVI son muy apreciadas y leídas las novelas caballerescas castellanas, empezando por una cuyo origen medieval era portugués y que iniciará los ciclos caballerescos peninsulares: *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, cuya redacción definitiva se debe a Garci Rodríguez de Montalvo (publicada en 1508), y que inspirará, por ejemplo, algunos autos caballerescos de Gil Vicente. Algunas de estas novelas castellanas fueron incluso editadas en Portugal, sin traducir, como *La crónica de los muy valientes caballeros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes, hijos de excelente príncipe Amadís de Grecia*, o bien *La tercera parte de la crónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea*, la *Crónica llamada el triunfo de los nueve preciados de la fama*, el *Florando de Inglaterra* o el *Libro del invencible caballero Primaleón, hijo de Palmerín de Oliva*, entre otros.

También la novelística sentimental castellana era bien conocida en Portugal, incluso con la aportación inicial de la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable D. Pedro de Portugal, el que sería fugaz *rey intruso* de Cataluña. Y no menos conocida era también la novelística italiana: la presencia indudable de la prosa de Sannazaro o de Boccaccio en autores como Bernardim Ribeiro demuestran la temprana penetración del humanismo italiano en tierras lusitanas...

Así pues, mucho antes de que apareciese en el siglo XVI el primer ejemplo de novelística en lengua portuguesa, el *Clarimundo* de João de Barros, editado en Lisboa en 1520, ya existían en el país todos los elementos que preparaban su aparición. Si no hubo otras obras anteriores ni fueron más numerosas las que vendrían después, hay que atribuirlo sin duda al espacio excesivamente restringido donde se desarrolló inicialmente la actividad literaria, pues ésta dependió casi exclusivamente de la corte durante las primeras décadas del siglo, siendo el caso que D. Manuel no mostraba interés por toda creación artística o intelectual que no tuviera carácter piadoso. En los años 20 del siglo XVI, tras la ascensión al trono de D. João III, la situación cambia, y buena prueba de ello es la desaparición de los *serões* palaciegos donde se perpetuaba la poesía del cuatrocientos (y que había recogido Garcia de Resende en su *Cancioneiro Geral* de 1516), la aparición de las primeras églogas italianizantes de Bernardim, Sá de Miranda y Cristóvão Falcão, el giro que Gil Vicente imprime a su producción dramática y, por supuesto, el mencionado *Clarimundo* de João de Barros, cuya edición fue promovida por el mismo monarca recién entronizado.

1. JOÃO DE BARROS

Nacido probablemente en Viseu en 1496, muy pronto aparece en la corte lisboeta, pues fue mozo del Guardarropa del rey D. Manuel, a quien dedica su novela de caballerías. D. João III, que siempre mostró gran aprecio por él, ya desde sus años de príncipe, le nombra gobernador de la fortaleza de São Jorge da Mina, en la costa de África, donde vivió alrededor de tres años (entre 1522 y 1525). A su vuelta, fue nombrado tesorero de la *Casa da Índia, Mina e Ceuta*, siéndole atribuida finalmente su dirección, como *feitor*, en 1532. No abandonaría este cargo hasta 1567, cuando renuncia a todas sus funciones en la administración de la corte para retirarse a una propiedad que poseía cerca de Pombal, donde moriría en 1570. El rey D. Sebastião le había premiado poco antes con la condición de hidalgo.



Retrato de João de Barros.

No fueron éstas las únicas ocupaciones que la casa real encomendó a João de Barros a lo largo de su vida. Así, en 1534 el rey le concede dos capitanías en Brasil. La flota que fue armada con el propósito de ocupar y poblar las capitanías sufre un desgraciado naufragio frente al río Marañón, de tal modo que los pocos que se salvaron acabaron volviéndose a Portugal. Como consecuencia de esta empresa, Barros debió hacer frente a numerosas deudas que siguió pagando hasta el final de su vida.

Aunque no poseía títulos universitarios, recibió una sólida formación humanística por parte de los magníficos profesores que mantenía la casa real en Palacio, lo que hizo de Barros uno de los primeros humanistas del Renacimiento portugués en su vertiente filológica, ensayística y pedagógica. En 1530, hallándose retirado en el campo debido a una peste que azotaba entonces la ciudad de Lisboa, redacta la *Rópica Pnefma* (“Mercancía Espiritual”, publicada en 1532), diálogo moral de contenido erasmista muy estimado por Juan Luis Vives, quien le dedica por ello una de sus obras. Es autor, asimismo, de una *Gramática da Língua Portuguesa* (1539/40), la segunda escrita sobre esta lengua, que formaba parte de un proyecto pedagógico que incluía una *Cartinha* para aprender a leer, un *Diálogo em louvor da nossa linguagem* y un *Diálogo da Viciosa Vergonha*, que se proponía

como una práctica para la lectura de contenido moralizante. También de 1540 es un *Diálogo de João de Barros com dous filhos seus sobre preceitos morais*, si bien solo se conservan ejemplares de ediciones posteriores. Fue autor además de varios panegíricos publicados póstumamente. Las obras pedagógicas y moralizantes escritas en forma de diálogo son las que nos transmiten de forma más viva y directa el pensamiento del autor, pues en el *Clarimundo* y en la obra historiográfica utiliza un estilo más pesado y latinizante, caracterizado por largos períodos contruidos con una sintaxis compleja y un léxico cuidadosamente escogido para preservar el estilo “elevado” de estas obras.

El género ensayístico del coloquio o diálogo, de inspiración clásica, es característico del Renacimiento europeo y producirá posteriormente en Portugal numerosísimas obras de muy diverso contenido. La *Ropica Pnefma*, también conocida como *Ropicapnefma*, se considera la principal obra de juventud de Barros y una de las más significativas del humanismo portugués. En ella, tres personajes alegóricos, el Tiempo, la Voluntad y el Entendimiento, pretenden entrar en la vida eterna con unas mercancías mundanas que acaban siendo los siete pecados capitales; frente a éstos, la Razón, que vigila el puente de la Muerte y que defiende los principios de la religión. Además del contenido erasmista con que plantea estas cuestiones fundamentales, al socaire de la espontánea discusión de los personajes Barros va introduciendo otros temas que aprovecha para criticar al clero hipócrita y mundano, a la alta nobleza de ridícula impostura, a los juristas, a los médicos y a otros elementos que constituían la sociedad portuguesa de la época. Aunque nunca fue condenada por heterodoxa, la obra fue prohibida por la censura inquisitorial en el *Índice* de 1581 y no volvió a ser editada hasta el siglo XIX.

Nada de esta voluntad crítica vamos a encontrar, sin embargo, en el *Clarimundo* y, sobre todo, en las *Décadas*, obra de encargo donde mantendrá la máxima fidelidad a la política de la corona en su expansión ultramarina. La *Crónica do Imperador Clarimundo donde os reis de Portugal descendem* (1520), la primera novela caballeresca del XVI portugués, fue escrita por Barros con una clara intencionalidad. Por un lado, es paradigma del compromiso de su autor con su voluntad de servicio a la rey, pues el tema fundamental de la obra es narrar en clave caballeresca el supuesto origen de la monarquía portuguesa. Por otro lado, con ella se postulaba como un candidato a cronista oficial y a hacerse merecedor de otros encargos en la corte, lo que bien le convenía para su incipiente carrera de funcionario cuando contaba con poco más de veinte años. A pesar de tratarse de una obra menor dentro de su producción, con ella alcanzó mayor fama que

con ninguna otra, lo que viene a mostrar el interés que ya existía en Portugal por las novelas de caballerías antes de que se escribiera la primera novela de este género en lengua portuguesa.

João de Barros parte para su *Clarimundo* de una antigua tradición que vinculaba al primer rey de Portugal, D. Afonso Henriques, con la casa real húngara a través de su padre D. Henrique de Borgonha, Conde de Portugal, pues se decía que la casa ducal borgoñona tenía aquel origen. De este modo, la novela de Barros comienza con el casamiento de Adriano, rey de Hungría, con una princesa francesa, Briaina. De este matrimonio nace el protagonista de la obra, el príncipe Clarimundo:

E porque este príncipe até aquele tempo a todas as criaturas em formosura venceu, e seu nascimento foi em dia tão claro e alegre para os que com tanto temor e trabalho os seus naturais antes de sua vinda tinham passado, pôs-lhe a rainha por nome Clarimundo, que conveio mui bem com todas as suas manhas e obras, que foram luz e claridade do mundo, que então se chama claro, quando os príncipes, que o governam, destroem aqueles que com os seus malifícios o têm escuro.⁵¹

A partir de entonces, la obra no se diferencia en nada de cualquiera de las novelas de caballerías que entonces circulaban por Portugal y España, pues se trata de una sucesión de aventuras del protagonista donde se unen lo maravilloso, lo mágico, los ideales caballerescos, las batallas resueltas en heroica desmesura, el constante deambular del caballero por tierra o por mar, la estructura “infinita” del relato (los episodios podrían sucederse hasta el infinito si así se desease porque carecen de una progresión definida), el amor cortés, etc. Sin embargo, el Libro III, el último de la obra, conduce al protagonista de un espacio imaginario a otro real, Portugal, como consecuencia de un encantamiento del sabio Fanimor. Después de algunas aventuras en este reino, Fanimor decide revelarle qué relación tiene con él: «Senhor Clarimundo, disse Fanimor, não sem causa tendes amor a esta terra, pois tanta parte as vossas cousas nela hão-de ter»⁵². Saliendo

51 “Y porque este príncipe hasta ese tiempo había vencido en hermosura a todas las criaturas, y su nacimiento se produjo en un día tan claro y alegre en comparación con los que habían pasado con tanto temor y trabajo sus coterráneos antes de su venida, la reina le puso por nombre Clarimundo, que vino a concordar muy bien con todas sus mañas y obras, que fueron luz y claridad del mundo, el cual se llama claro cuando los príncipes que lo gobiernan destruyen a aquellos que con sus maleficios lo mantienen oscuro”.

52 “Senhor Clarimundo, dijo Fanimor, no sin causa mostráis amor por esta tierra, pues mucho tendrán que ver vuestras cosas en ella”.

a la claridad de la luna, Fanimor sufre una especie de transfiguración mística y, realizando una invocación a Dios, comienza un épico relato de todos los reyes de Portugal desde Afonso Henriques hasta D. Manuel, usando para ello la prosa y el verso de arte mayor en octavas que recuerdan, naturalmente, *Os Lusíadas*, el gran poema épico de Camões, especialmente el Canto III, donde se hace relato similar de la historia de Portugal. En el mismo capítulo, el moro Fibar le da noticia del origen legendario de este reino, con la supuesta presencia de troyanos y griegos, así como las guerras de los lusitanos con Roma. De esta forma, por ejemplo, se narra la fundación de Lisboa por Ulises:

Ulisses ao outro dia atinando onde vira cair o raio, foi dar com uma esfera lavrada em uma pedra da cor do mesmo fogo, e pelo zodíaco tinha umas letras que diziam: *Sobre este fundamento seja posta a primeira pedra da minha cidade, porque outra tal figura como esta será sujeita a quem me tiver por cimento.*

Quando Ulisses e seus companheiros entenderam que naquele lugar, e sobre tal fundamento lhes era mandado edificar, fizeram a cidade de Lisboa, a que pôs nome Ulíssipo.⁵³

João de Barros convierte la novela de caballerías en una obra de enaltecimiento épico de Portugal y sus reyes, especialmente de D. Manuel, de quien canta su gloriosa expansión imperial por Occidente y por Oriente. Al mismo tiempo, el lector se ve transportado dentro de la novela a numerosos lugares de la geografía patria (Sintra, Lisboa, Coimbra, Palmela, Alcácer, Évora, Beja, Torres Vedras, etc.), e incluso cree reconocer a algunos personajes conocidos en ambientes cortesanos: por ejemplo, *Tobem de Viapa* parece ocultar el nombre de Bento de Paiva. Así, si por un lado entendemos fácilmente por qué D. Manuel y D. João III acogieron con gran satisfacción la obra y favorecieron a su autor, por otro lado podemos comprender también el gran éxito que la obra tuvo entre los lectores de su época. Son, sin duda, elementos de gran originalidad, ausentes hasta ese momento en las novelas de caballerías y que dejarían una huella particular entre los autores portugueses que cultivaron este género.

53 “Ulises, al día siguiente, buscando el lugar donde había visto caer el rayo, fue a dar con una esfera labrada en una piedra del color del mismo fuego, y por el zodíaco tenía unas letras que decían: *Sobre este fundamento sea puesta la primera piedra de mi ciudad, porque otra tal figura como ésta quedará sujeta a quien me tenga por cimiento.*

Cuando Ulises y sus compañeros entendieron que en aquel lugar, y sobre tal fundamento, les era mandado edificar, hicieron la ciudad de Lisboa, a la que puso el nombre de Ulissipo”.

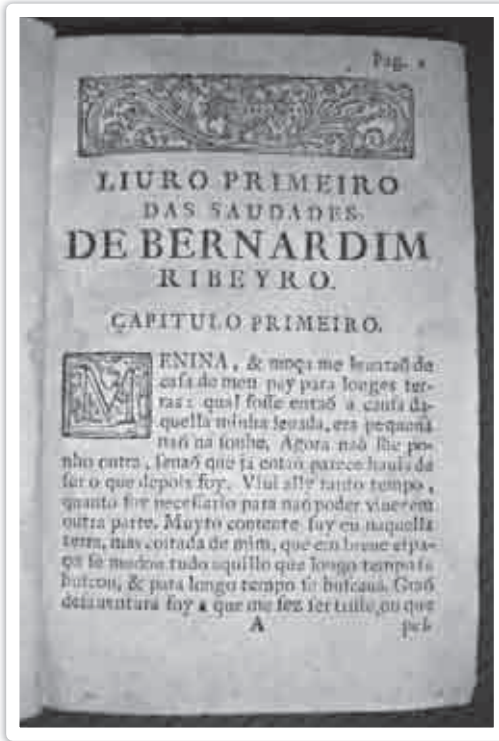
El *Clarimundo* es, por otro lado, una obra escrita con una madurez de estilo que sorprende si tenemos en cuenta la juventud del autor y la ausencia de otros precedentes portugueses, si bien hay que considerar que tenía bien visibles los modelos castellanos. A pesar de la monotonía de su tono monocorde, fue indudablemente el mejor ejercicio como preparación para la gran obra en prosa de João de Barros: las *Décadas*. Esta obra, que es solo una parte del proyecto inicial de su autor, da cuenta de las conquistas de los portugueses en Asia siguiendo una división de diez en diez libros, de donde le viene el nombre: *Décadas da Ásia*. Llegó a preparar la edición de las tres primeras décadas, que salieron a la luz en 1552, 1553 y 1563. La cuarta década no llegó a redactarla completamente. Más tarde, en 1615, João Baptista Lavanha haría una edición de ella, por encargo de Felipe III (II de Portugal), aprovechando solo en parte los textos de Barros.

Gracias a esta obra se conoce al autor como el Tito Livio portugués, no solo por su carácter de gran historiador, sino porque del autor latino toma el concepto ciceroniano de que la historia debe recoger la verdad de los hechos, no mentir o inventar nada, pero al mismo tiempo debe ocultar aquello que podría afean el propósito que guía los grandes hechos o las virtudes de los héroes. La obra es, pues, un canto a las gestas de los portugueses en su expansión ultramarina por Asia, para mayor gloria de la patria, siguiendo estrictamente la ideología oficial que justificaba las conquistas por un propósito de llevar la religión cristiana a los pueblos sometidos. No vamos a encontrar en ningún caso el sentido crítico que mostraba, por ejemplo, en la *Rópica Pnefma*.

A pesar de ello, las *Décadas* de Barros fueron escritas con un concepto muy moderno de la labor historiográfica. Usó una riquísima fuente documental, que no era únicamente portuguesa, pues también recurrió a documentos originales de Oriente. Asimismo, tuvo a su disposición los archivos de la Casa da Índia. Por otro lado, constituyó un estilo literario culto y latinizante según el modelo de Tito Livio, su autor de referencia. En definitiva, inauguró un nuevo modo de escribir la historia y de elaborarla que se distancia mucho de los antiguos cronistas medievales que le precedieron.

2. BERNARDIM RIBEIRO Y LA NOVELA SENTIMENTAL

Poco se puede decir de la vida de Bernardim Ribeiro. Aunque no conocemos su fecha de nacimiento, nacería en la villa alentejana de Torrão a finales del siglo XV, puesto que era de la misma generación de João de Barros o Sá de Miranda (este último, amigo suyo y con una obra poética paralela). Fue un autor muy vinculado a



Menina e Moça de Bernardim Ribeiro (edición de 1785), junto a una edición con portada ilustrada, de 1916 (Porto, Guimarães)

la corte, donde ejerció labores administrativas. Debió morir hacia 1536, fecha en la que Sá de Miranda parece referirse a él como ya fallecido. De ese mismo año data-ría la novela *Menina e Moça* o *Saudades*, pues quedó inacabada⁵⁴.

Extraordinario y originalísimo poeta, uno de los introductores de la poesía italiana en Portugal, es un caso verdaderamente excepcional de autor portugués del Renacimiento que, sin haber escrito nunca en castellano, dejó notable influencia en la literatura española de la época. Por lo que se refiere solo a la novela, que es lo que aquí nos ocupa, baste recordar en primer lugar la fascinación que debió causar en Núñez de Reinoso, cuya huella quedó bien visible en *Los amores de Claveo*

54 De esta obra existe edición moderna en España: Bernardim Ribeiro, *Menina y moza o Saudades*, edición de Antonio Gallego Morell y Juan M. Carrasco (Madrid, Cátedra — Letras Universales, 1992, traducción del texto de Juan M. Carrasco).

y *Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, del mismo modo que los versos de Sá de Miranda y de Bernardim Ribeiro fueron largamente imitados en las dos églogas del autor español: *Lágrimas y Diana* y la *Baltea*. En segundo lugar, no debemos olvidar la gran influencia que ejerció sobre *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, de tal forma que en gran medida sus innovaciones sobre la obra de Sannazaro, aquellas que determinan muchas de las características de la novela pastoril castellana, se remiten en último término a Bernardim.

Dos mujeres coinciden junto a un río, al principio de la *Menina e Moça*, como si fuesen dos ninfas del Tajo y se cuentan sus penas. Como ejemplo de los sufrimientos que las mujeres padecen por culpa del amor, la más vieja, la Dona, narrará la historia de los dos amigos, Bimander y Avalor, y de las desventuras a que les conduce su pasión por las dos damas que sirven, Aónia y Arima. Aunque los dos protagonistas son caballeros andantes, la acción se desarrolla fundamentalmente en ambiente pastoril, incluyendo una incursión en los dominios de Diana y sus ninfas, lo que nos remite indudablemente a la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. Las dos narradoras femeninas, dando cuenta de los amores bucólicos de las dos parejas de enamorados, conforman una estructura que recuerda, naturalmente, la de las mismas églogas de Bernardim, también éstas construidas a partir de parejas de protagonistas (todas menos *Jano*): *Pérsio e Fauno*, *Jano e Franco*, *Silvestre e Amador*, *Ribeiro e Agrestes*.

De hecho, es la construcción de la novela uno de sus elementos más sorprendentes e innovadores. Superando la “estructura infinita” del género caballeresco, Bernardim rompe su linealidad para ofrecernos una forma circular y simétrica. Así, tras presentarnos los amores de Bimander con Aonia, interrumpe la narración cuando ambos se separan para iniciar los amores de Avalor con Arima hasta que éstos también se separan. Se produce entonces la escena culminante de la novela: Avalor se lanza al mar tras su amada e intenta dejarse morir. Un romance de legendaria evocación y alto valor lírico culmina la escena (el conocido como *Romance de Avalor*). A partir de ahí se va a desarrollar el trágico final de ambas parejas, ya anunciado anteriormente, aunque se invierte el orden: primero asistimos a las aventuras de Avalor y posteriormente se nos daría cuenta de la muerte de Bimander (trasunto del autor) y Aónia. El final de ambas parejas, sin embargo, no podremos leerlo, pues la obra quedó inacabada en ese punto.

La edición que Andrés de Burgos realiza de la *Menina e Moça* en Évora el año 1557 aporta una novedad importante: en vez de dejar la obra inacabada, como ocurre con todos los testimonios que nos han llegado del siglo XVI, añade nuevos capítulos que llevan la obra a su fin. Sin embargo, estos capítulos no

pertenecen realmente a la novela, pues presentan una incongruencia fundamental en el desarrollo de la narración. Para muchos críticos constituyen una continuación apócrifa, aunque en mi opinión no son más que la parte final de una primera redacción de la obra por parte de Bernardim Ribeiro. Sean considerados apócrifos o autógrafos, los capítulos añadidos en la edición eborense pueden leerse como otra novela diferente, en este caso más estrictamente caballeresca, lo que la convierte en la segunda novela de caballerías portuguesa detrás del *Clarimundo*.

Es bien comprensible que el problema del género haya sido uno de los más debatidos entre los estudiosos de la obra, pues no es fácil clasificarla como caballeresca, bucólica o, incluso, sentimental. Aunque de todos estos géneros participa, el genio del autor no se somete estrictamente a ninguno de ellos en un prurito por construir una forma narrativa más moderna. En cualquier caso, el amor es el eje a partir del cual se articula toda la novela, y por ese motivo existe actualmente entre la crítica una inclinación mayor a considerar a la *Menina e Moça* como deudora sobre todo de la novela sentimental, tanto en la tradición castellana (especialmente Diego de San Pedro) como en la italiana (con notable presencia de la *Elegia di Madonna Fiammetta* de Giovanni Boccaccio).

El amor en Bernardim domina la voluntad de la persona y se impone a la razón. Mantiene todavía el concepto aristotélico medieval del amor como enfermedad del alma y, como consecuencia de ello, los personajes que siguen sus dictados viven sometidos a la tristeza y a la melancolía (la obra es paradigma de la *saudade* portuguesa) y están predestinados a un final trágico. El personaje de la Menina que da título a la obra, en la parte proemial de la obra, describiendo el ambiente pastoril donde se encuentra, expone todos estos efectos que el amor ha producido en ella y advierte que más adelante, en la narración de la historia de los dos amigos, comprobará cómo se producen esos mismos efectos de desventura y dolor:

Estando eu aqui só, tão longe de toda a gente e de mim ainda mais longe, donde não vejo senão serras que se não mudam, de um cabo, nunca, e da outra parte águas do mar que nunca estão quedas, onde cuidava eu já que esquecia a desventura porque ela e depois eu, a todo poder que ambos pudemos, não nos leixámos a mim nada em que pudesse achar nova mágoa, antes tudo havia, como há, muito tempo que é povoado de tristezas, e com rezão — mas parece que das desaventuras há mudança para outras desaventuras, porque do bem não a havia para outro bem... E foi assi que, por caso estranho, fui levada em parte onde me foram ante meus olhos apresentadas em cousas alheas todas as minhas angústias, e o meu sentido d'ouvir não ficou sem a sua parte de dor. Ali vi então, na piedade que houve doutrem, camanha a de vera ter de

mim se não fora tão demasiadamente mais amiga de minha dor do que parece que foi de mim quem me é a causa dela. Mas tamanha é a razão por que são triste, que nunca me veio mal nenhum que eu já não andasse em busca dele.⁵⁵

El estilo con que está escrita la *Menina e Moça*, como se puede apreciar en este fragmento, supo mostrar a los lectores de su tiempo hasta qué punto era posible expresar en portugués toda la emoción de los sentimientos humanos, acomodando el registro a cada voz: una joven doncella suspirando por su amante, la hermana de un caballero vencido clamando venganza, un caballero andante enfrentándose a su adversario, un pastor de vacas, un padre despidiéndose de su hija, etc. Frente al estilo monocorde de João de Barros, Bernardim Ribeiro se convirtió en el gran maestro de la prosa literaria del siglo XVI, de tal forma que los narradores posteriores no podrán evitar la atracción que sobre todos ellos ejerció su pluma.

La novela de Bernardim Ribeiro, a pesar de su éxito (se conservan dos manuscritos completos y tres ediciones de la década de 1550), no tuvo seguidores directos en Portugal. Sí hubo, en cambio, otros ejemplos de novela sentimental, en este caso perfectamente clasificable dentro del género como queda definido en la obra de Diego de San Pedro y otros autores castellanos: me refiero al anónimo *Naceo e Amperidónia*, conservado en el mismo manuscrito que recoge el testimonio más antiguo de la *Menina e Moça* (de 1540-45). La obra narra los requerimientos amorosos de Naceo a Amperidónia ambientados en Lisboa (que se oculta bajo el anagrama de “Solbia”) y es muy probable que sean el trasunto literario de algún caso acaecido verdaderamente en la corte. Inédita hasta nuestros días, fue reproducida en edición diplomática por David Hook en 1985 en la revista *Portuguese Studies*, y solo vería la luz como libro impreso en la edición que prepara Luiz Fagundes Duarte en 1986 para la Imprensa Nacional - Casa da Moeda de Lisboa.

55 “Estando yo aquí sola, tan lejos de toda la gente y de mí aún más lejos, desde donde no veo sino sierras que no cambian, de un lado, nunca, y del otro, aguas del mar que nunca están quietas, donde ya creía yo que olvidaba la desventura porque ella, y después yo, con todo nuestro poder, no dejamos nada en mí donde se pudiese encontrar nuevo pesar, pues por el contrario todo hacía mucho tiempo, como hace, que está poblado de tristezas, y con razón - pero parece que de las desventuras hay cambio a otras desventuras, mientras que del bien no lo hay a otro bien... Y fue así que, por un caso extraño, fui llevada a un lugar donde me fueron presentadas ante mis ojos en cosas ajenas todas mis angustias, y mi sentido de oír no quedó sin su parte de dolor. Allí vi entonces, en la piedad que tuve de otros, cuánta debía tener de mí si no fuese excesivamente más amiga de mi dolor de lo que parece que fue de mí quien me es su causa. Pero tal es la razón por la que soy triste, que nunca me vino ningún mal que ya no estuviese yo en busca de él”.

3. DOS MAESTROS DE LA NOVELA DE CABALLERÍAS: FRANCISCO DE MORAIS Y JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS



Primeira e Segunda Parte de Palmeirim de Inglaterra, (grabado del frontispicio de la edición de Lisboa de 1592)

Francisco de Morais, nacido a finales del siglo XV o principios del XVI y muerto en Évora en 1572, al parecer asesinado, ocupó varios cargos en la administración cortesana y también estuvo al servicio de don António de Noronha, conde de Linhares. Es el autor de la mejor novela de caballerías peninsular del XVI según algunos estudiosos: la *Primeira e Segunda Parte de Palmeirim de Inglaterra*⁵⁶. Al parecer, tuvo una primera edición portuguesa en 1544 que no se conserva. De hecho, la edición conocida más antigua es la de Toledo de 1547-48, traducida al castellano. De 1567 data la edición portuguesa más antigua de las conservadas, si bien solo la de Lisboa de 1592 atribuye su autoría por vez primera a Francisco

de Morais. Todo esto originó notable confusión sobre el verdadero autor de la obra y sobre si el original había sido escrito en portugués o en castellano. En la actualidad hay común acuerdo entre la crítica en admitir la autoría de Morais.

Es bien conocido que Cervantes la tuvo en gran aprecio. En el capítulo 6º de la Primera Parte del *Quijote*, titulado “Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, solo se salvan el *Palmerín de Inglaterra* y el *Amadís de Gaula* de entre todos los libros de caballerías. Así se justifica:

Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento. Digo, pues, salvo vuestro buen parecer, señor maese Nicolás, que este y *Amadís de Gaula* queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan.

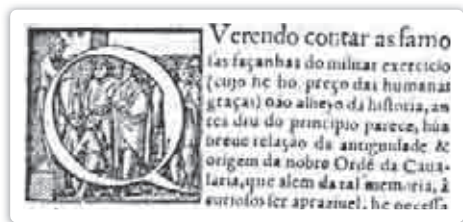
56 Las ediciones modernas en España reproducen la traducción castellana del siglo XVI. Se hizo edición completa a cargo de Adolfo Bonilla y San Martín: *Libros de Caballerías. Segunda Parte: Ciclo de los Palmerines Extravagantes*, Col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Bailly-Ballière e hijos, 1908 (fue reimpresa en Madrid, Miraguano, 1979). Existe una edición más reciente del Libro I: Francisco de Morais, *Palmerín de Inglaterra (Libro I)*, Ed. de Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

La obra aparece integrada en el ciclo de los Palmerines iniciado en España con el *Palmerín de Oliva* (publicado en 1511), y ella misma fue objeto de varias continuaciones dentro del ciclo. De hecho, obtuvo inmediato éxito no solo en Portugal (con varias ediciones en el XVI) y en España, sino en toda Europa, pues fue aún en ese siglo editada en francés, en italiano y en inglés.

Cervantes elogia de la obra el ingenio en la creación de aventuras, lo que no resultaba nada fácil si tenemos en cuenta la infinidad de aventuras repetitivas que aparecen en todas las obras del género. E igualmente destaca el estilo con que está escrita, lo cual contrasta con la constante ridiculización del estilo caballeresco que se hace en el *Quijote*. Lo cierto es que el estilo del *Palmeirim* es mucho más dúctil que el del *Clarimundo*, pues se adapta bien a la situación y al personaje. Además, es bien perceptible la influencia de Bernardim cuando evita la construcción bimembre y tetramembre de João de Barros, así como su pretensión latinizante, para dejar fluir las palabras más libremente, aunque sin alcanzar la maestría del poeta alentejano. Ni siquiera falta, de vez en cuando, cierta ambientación bucólica en el deambular de los caballeros, lo que también nos remite a la *Menina e Moça*. Véase, por ejemplo, este pasaje:

E indo assim fastisfazendo-se a si mesmo com aquele novo parentesco, que tão alegre o fizera, sendo já alongado da cidade de Londres, foi ter em um valle despoado e grande, no meio do qual estava uma árvore tão desacompanhado [sic] de outras, que dali bom espaço não havia outra nenhuma, tão crescida e fermosa, que com seus compridos troncos e graciosos ramos ocupava grande parte do campo. Ao pé da árvore jazia um cavalleiro dormindo, vestido de armas negras, e no escudo, que à sua cabeceira estava, em campo negro um unicórnio branco manchado das mesmas cores de negro. Palmeirim, que o viu sem cavallo nem escudeiro, tão só e os peitos em terra, houve dó delle, parecendo-lhe que estar assim não seria sem alguma fortuna ou desastre grande, e que devia ser homem de preço (...) ⁵⁷

57 “Y yendo así satisfecho con aquel nuevo parentesco que tan alegre le había puesto, habiéndose alejado ya de la ciudad de Londres, fue a dar a un valle despoblado y grande, en el medio del cual había un árbol tan aislado de otros que de ahí a un buen trecho no había ningún otro, y tan crecido y hermoso que con sus largos troncos y graciosas ramas ocupaba gran parte de aquel campo. Al pie del árbol yacía un caballero durmiendo, vestido de armas negras, y en el escudo, que a su cabecera estaba, se veía en campo negro un unicornio blanco manchado de los mismos colores negros. Palmerín, que lo vio sin caballo ni escudero, tan solo y con el pecho en tierra, hubo pena de él, pues le parecía que si estaba así no sería sino por alguna mala fortuna o gran desastre, y que debía ser hombre de respeto...”



Inicio del *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (primera edición: Coimbra, 1567)

conocen las fechas de su nacimiento y su muerte (entre principios del siglo XVI y su segunda mitad, en todo caso), ni tampoco su lugar de origen. Sí se sabe, en cambio, que ocupó varios cargos en la administración cortesana y que estuvo al servicio del duque de Aveiro.

Lo cierto es que con Jorge Ferreira de Vasconcelos se cierra un capítulo en la novelística caballerisca de la época, una novelística que, sin estar del todo desvinculada de los ciclos castellanos, había seguido un desarrollo particular desde el *Clarimundo*, había creado una prosa literaria de características muy modernas, sobre todo gracias al magisterio ejercido por Bernardim Ribeiro, y había producido obras de gran originalidad, indudable éxito editorial y notable influencia en los ciclos caballerescos posteriores.

Hay noticias de una novela anterior del mismo autor, hoy perdida, que se editó en Lisboa en 1554 con el título de *Triunfos de Sagramor*. Según los críticos, se trataría de una primera versión del *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, que, dedicado al rey D. Sebastião, saldría a la luz en Coimbra en 1567. La obra discurre inicialmente sobre el origen de la orden de caballería y de la famosa Tabla Redonda del rey Arturo, a quien sucedería su nieto, Sagramor. A partir de ahí, nos vemos inmersos en las aventuras de la Segunda Tabla Redonda (es decir, la que encabeza Sagramor) siguiendo los preceptos propios del género caballeresco. Finalmente, la acción de la obra abandona el ámbito de lo fantástico y nos describe un hecho real: el torneo de Xabregas de 1552 en el que el hijo de D. João III fue armado caballero, aprovechándose además para llevar a cabo una descripción de los hábitos de la corte portuguesa de entonces y de las costumbres de la alta aristocracia cortesana. La obra se convierte entonces, de acuerdo con la misma formación humanística del autor, en un modelo de príncipes, con fuerte sentido didáctico.

La vinculación que se establece en la obra entre el mundo caballeresco y la corte portuguesa es bien significativa: muestra hasta qué punto el ambiente que

Jorge Ferreira de Vasconcelos, famoso dramaturgo de comedias clásicas, quizás pertenezca a una generación posterior a la de los autores que hemos analizado hasta el momento. Por lo tanto, es posible que debiésemos adscribirlo a la generación de António Ferreira y Luís Vaz de Camões, la del humanismo renacentista pleno. En cualquier caso, no se

rodeaba al rey D. Sebastião respondía a un espíritu caballeresco y a un alto sentido épico de los designios del reino. Al fin y al cabo, también es entonces cuando Camões escribe *Os Lusíadas*, el poema épico de exaltación de Portugal y su expansión ultramarina. Todo ello anuncia ya el desastre de Alcazarquivir, en Marruecos, donde D. Sebastião perdería la vida y Portugal su independencia.

La prosa de Jorge Ferreira de Vasconcelos muestra una firmeza de estilo, una fluencia y una riqueza de recursos estilísticos y de léxico muy superiores a la de Francisco de Moraes. A veces se le atribuye el defecto de su excesivo gusto por las referencias al mundo clásico, como podemos comprobar en este fragmento en el que describe a las damas que van a presenciar el torneo de Xabregas:

(...) e assim [o rosto da Infanta] se mostrava tal que para o eu desenhar vou-me com o pintor que cobriu o rosto a Agamenon no sacrificio de Eufigénia, porque coisas em que a natureza abalisa seu extremo, não lhe chega engenho humano para entendê-las, quanto mais para saber pintá-las, por o que conhecida minha fraqueza e visto ser de sorte mortal, quero desviar-me da queda de Fáeton, acolhendo-me às damas, naturalmente piedosas, as quais um degrau abaixo com a camareira-mor se assentavam (...).⁵⁸

Era inevitable que un autor de formación humanística dejase traslucir el mundo clásico en su obra, aunque ésta fuese una novela de caballerías. No supone, a mi entender, mácula alguna a la excelencia de su estilo, el cual, frecuentemente conduce a los caballeros protagonistas al mundo del amor en un ambiente pastoril, como en este pasaje de claro sabor bernardiniano:

Vai esta estrada sempre em voltas per um vale assombrado de altos montes mui fragosos, e de grande arvoredo em que nascem muitas fontes claras que, descendo mansamente per seus regatos, vão parar no pé daquela montanhesa serra e, ajuntando-se uns com os outros, fazem um gracioso ribeiro que com força e saudoso tom vai dando umas voltas coleadas, à maneira de cobra, qual o rio Meandro, e abrindo sua estrada pela aspereza dalguns penedos faz um branco areal de seisais pelo prão do vale, que em todos os seus recantos parecia ter choupanas de Ninfas, e que devia ser

58 “(...) y así [el rostro de la Infanta] se mostraba tal que para yo pintarlo me voy con el pintor que cubrió el rostro de Agamenón en el sacrificio de Ifigenia, porque en cosas en que la naturaleza alcanza sus límites, no hay ingenio humano capaz de entenderlas, cuanto más saber pintarlas, por lo que, conocida mi insuficiencia y visto que soy de materia mortal, quiero desviarme de la caída de Faetón acogiéndome a las damas, naturalmente piadosas, las cuales se encontraban sentadas un escalón por debajo con la camarera mayor (...).”

aquele o sítio dos semideuses agrestes e montanhese Faunos, Silvanos e Sátiros, que ali todas as horas salteavam as Driadas, Amadriadas, Napeas, e Naiadas, cujos roubos vitoriosos celebravam suas glórias com amorosos cantares (...).⁵⁹

4. DESARROLLO POSTERIOR DE LOS GÉNEROS CABALLERESCO Y PASTORIL

Hasta ahora hemos asistido a la producción de la primera generación del Renacimiento portugués, los autores nacidos a finales del siglo XV o en los primeros años del XVI, salvo Jorge Ferreira de Vasconcelos, que puede ser algo posterior. Todos ellos estuvieron vinculados a la corte y escribieron obras muy orientadas al público cortesano. En contrapartida, son frecuentemente productos únicos y originales, aunque mantienen su vinculación con la tradición novelística de la época, especialmente con la italiana y la española.

Con el transcurso del tiempo, la prosa literaria portuguesa va ganando adeptos en círculos cada vez más amplios. Desde mediados de siglo es fácil percibir una demanda de esta literatura por todo el país, pues no en vano desde los años 50 se multiplican las ediciones impresas. A partir de entonces van a aparecer nuevos autores que se caracterizan por liberarse de toda dependencia de la corte (por lo que pierden la necesidad de servir los intereses de la política oficial) y, al mismo tiempo, siguen con más fidelidad los preceptos de cada género novelístico (lo que dificulta la aparición de obras únicas y originales). La misma situación se mantiene aún en los primeros años del siglo XVII.

Por lo que se refiere a la novela de caballerías, las numerosas obras que aparecen entonces siguen claramente los ciclos caballerescos castellanos. Diogo Fernandes publica dos continuaciones del *Palmeirim de Inglaterra*, ambas en Lisboa en 1587 (con reedición en 1604): la *Terceira Parte da Crónica do Palmeirim de Inglaterra* y la *Quarta Parte da Crónica do Palmeirim de Inglaterra*. En 1602, Baltasar Gonçalves Lobato, natural de Tavira, como continuación de las anteriores, publica también

59 “Va este camino sempre serpenteando por un valle a la sombra de altos montes muy frágiles y de gran arboleda, donde nacen muchas fuentes claras que, descendiendo mansamente por sus regatos, van a parar al pie de aquella montañosa sierra y, juntándose unos con los otros, forman una graciosa rivera que con fuerza y triste murmullo va coleando, a la manera de serpiente, como el río Meandro, y abriéndose paso por la aspereza de algunos peñascos, forma un blanco arenal de guijarros en lo más llano del valle, que en todos sus recantos parecía tener chozas de Ninfas, y que debía ser aquel el lugar de los semidioses agrestes y montaraces Faunos, Silvanos y Sátiros que por allí a todas horas asaltaban a las Driadas, Hamadriadas, Napeas y Náyades, cuyos robos vitoriosos celebraban sus glorias con amorosos cánticos [...]”

en Lisboa la *Quinta e Sexta Parte do Palmeirim de Inglaterra*. Aparte de estas obras impresas, muchas otras circularon solo manuscritas, la mayor parte también vinculada al ciclo de los palmerines. A Gonçalo Coutinho (muerto en 1634) se le atribuyen tres: la *Vida de Primaleão* (también llamada *Crónica de D. Duardos*), la *Segunda Parte da Crónica do Príncipe D. Duardos* y la *Terceira Parte da Crónica do Príncipe D. Duardos*. La *Crónica do Imperador Beliardo*, también conocida como *Crónica de D. Belindo* o *História Grega*, se atribuye a una mujer que vivió a finales del siglo XVI y principios del XVII: Leonor Coutinho. Un ejemplo de novela que pertenece a otros ciclos caballerescos es la *Crónica do Príncipe Agésilau e da Rainha Sidônia*, que se conserva en un manuscrito del XVII, al igual que otras que aún esperan una edición impresa.

El género bucólico o pastoril, por su parte, después de su temprana iniciación en Portugal gracias a la *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, y a pesar de la fundamental aportación que realiza otro portugués, Jorge de Montemayor con su *Diana*, para su desarrollo en España, prácticamente desaparece en el siglo XVI. Es cierto que la obra bernardiniana tuvo influencia en muchas otras, como hemos visto, incluso en la filohebraica *Consolação às tribulações de Israel*, del judío portugués instalado en Ferrara Samuel Usque, cuya temática religiosa poco tiene que ver con la novelística pastoril. Sin embargo, hay que esperar a finales del XVI y principios del XVII para que aparezcan otras novelas pastoriles portuguesas, si bien en este caso siguen el modelo del género castellano.

Es el caso de la *Lusitânia Transformada*, escrita por Fernão Álvares de Oriente a finales del siglo XVI, pero publicada en 1607. La obra se compone de una serie de episodios inconexos distribuidos al modo pastoril en tres libros divididos en capítulos donde se intercalan composiciones líricas. El tema básico de la obra (y de ahí su título) es la decadencia de los valores religiosos, culturales y políticos de Portugal. No olvidemos que en ese momento (desde 1580) el reino había pasado a la corona española y son frecuentes las obras donde se muestra su disconformidad con la situación del país, aunque no propiamente se ataque a la monarquía reinante.

Gaspar Fructuoso, que moriría en 1591, dejó inédita la obra *Saudades da Terra*, que no vería una primera edición impresa hasta 1873. En realidad, el conjunto de la obra es fundamentalmente una novela de caballerías. Sin embargo, el Libro V, donde se cuenta la historia de dos amigos de la isla de San Miguel constituye por sí solo una novelita aparte, también de carácter caballeresco, pero con elementos típicamente bernardinianos: ya el mismo título general de *Saudades*, como la “historia de los dos amigos”, son referencias inmediatas a la *Menina e Moça*, pero

también toda la parte proemial del Libro V, pues en un ambiente estrictamente pastoril dos narradoras establecen un diálogo (la Fama y la Verdad) imitando el inicio de la novela de Bernardim y su diálogo entre la Dona y la Menina.

Según avanza el siglo XVII van apareciendo más novelas pastoriles, pues es un género de mucho éxito aún en esos años, como lo era en España. Son todas ellas novelas sin referentes propios, pues imitan sin más las que van apareciendo en castellano. El autor más relevante es Francisco Rodrigues Lobo, que escribe una trilogía titulada *Primavera* donde se incluyen tres novelas pastoriles: *Primavera* (1601), *Pastor Peregrino* (1608) y *O Desenganado* (1614). A él nos referiremos en el capítulo dedicado a la literatura del siglo XVII.

5. EL CUENTO: GONÇALO FERNANDES TRANCOSO

Una única colección de cuentos se publica en Portugal en el siglo XVI. De su autor, Gonçalo Fernandes de Trancoso, poco se sabe: nació entre 1515 y 1520, quizás en la villa de Trancoso, vivió en Lisboa (al menos en la época en que escribe sus cuentos) y murió sin duda antes de 1596. Parece ser que comienza a escribir los cuentos en 1569, cuando Lisboa sufre una devastadora peste que acabaría con la vida de su mujer, dos hijos y un nieto, según información que él mismo da en el prólogo a sus *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*.

La primera edición conocida es de 1575, si bien algunos estudiosos sugieren que hubo una edición anterior, incluso anterior a la edición del *Patrañuelo* de Juan de Timoneda (publicado en 1567). Este dato tiene su importancia porque ha alimentado una vieja polémica, iniciada ya en el siglo XVII y aún no resuelta, sobre si corresponde a España (con Juan de Timoneda) o a Portugal (con Trancoso) el honor de contar con la primera colección de cuentos en la península Ibérica. Para Menéndez Pelayo, por ejemplo, está claro que tanto el *Patrañuelo* como la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz son anteriores a los *Contos* de Trancoso y ejercieron notable influencia sobre éste. Por otro lado, es indudable la influencia italiana, quizás a través de traducciones castellanas, con especial relevancia para Boccaccio, Giraldo Cinthio, Franco Sacchetti, Matteo Bandello y Straparola. Sin embargo, Trancoso no se limita a imitar el género de tradiciones foráneas, sino que recoge también la tradición cultural portuguesa: los milagros y moralidades medievales, la obra de Gil Vicente, la obra del infante D. Pedro (siglo XV), etc.

En el Prólogo que escribe a su obra, dice Trancoso que, con el fin de distraerse de las tristezas de la peste, puso su imaginación a escribir «contos de aventuras,

histórias de proveito e exemplo, com alguns ditos de pessoas prudentes e graves», con lo que define en cierta medida el género y la condición de su propia producción literaria, donde encontraremos, al lado de la narración breve y fantástica que, como en la cultura popular, es un entretenimiento que nos hace disfrutar de lo maravilloso (“contos de aventuras”), un propósito moralizante y didáctico (“histórias de proveito e exemplo”).

La mayoría de los cuentos tienen, por lo tanto, una enseñanza moral, frecuentemente religiosa, y así suele advertirse en el título de cada uno. Como ejemplo, veamos el Cuento XIII, “Que ofreciéndose en las contrariedades, o pérdida, el sentimiento y disgusto se corresponda a su causa y acabe al mismo tiempo que ellos. Trata de un dicho de un rey que ordenó romper una vajilla”. En este cuento, un mercader veneciano regala una vajilla de cristal dorado a un rey, el cual decide usarla en las mejores ocasiones:

Assi aconteceu que tendo ãa suntuosa cea com uns embaixadores de outros reinos, servindo-se com esta copa ou baixella, como costumava em tais tempos com maior grandeza, caiu um bacio das mãos a um paje que o levava, de que o príncipe tomou muito pesar e nojo. Porém, no mesmo instante disse:

— Não há por que o nojo dure, que isto é vidro, e como tal há-se de quebrar peça a peça. Porém, por poupar o nojo que pode vir quando se quebrar outra, agora, com esta consideração, mando que se quebre toda.⁶⁰

Trancoso acaba el cuento con su enseñanza moral:

Assi nós, pois entendemos que a fazenda, filhos, privança e honras da terra não hão-de durar para sempre, e são quebradiças como vidro, quando se acabar qualquer cousa destas, façamos conta que são perecediras, e que per derradeiro hão-de ter fim. Não tomemos por cada ãa mais nojo do que é razão, mas conformes com Deus por tudo, Lhe demos graças (...).⁶¹

60 “Así ocurrió que, teniendo una suntuosa cena con unos embajadores de otros reinos, sirviéndose con esta vasija o vajilla, como acostumbraba en esos momentos de mayor solemnidad, se le cayó de las manos una fuente a un paje que la llevaba, de lo que el príncipe tomó mucho pesar y enojo. Sin embargo, en el mismo instante dijo:

— No hay razón para que el enojo dure, pues esto es vidrio, y como tal se ha de quebrar pieza a pieza. Sin embargo, por evitar el disgusto que puede venir cuando se rompa otra, ahora, con esta consideración, mando que se rompa toda.”

61. “Así nosotros, pues entendemos que la hacienda, hijos, amistades y honras de la tierra no han de durar para siempre, y son quebradizos como el vidrio, cuando se acabe cualquier cosa de éstas, no olvidemos que son perecediras, y que al final han de tener fin. No tomemos por cada una más pesar de lo que es razonable, sino que, conformes con Dios por todo, Le demos gracias [...]”

Los cuentos de Trancoso tuvieron enorme éxito. Antes de acabar el siglo XVI, ya se habían hecho cuatro ediciones impresas, y otras siete se llevaron a cabo en el XVII. Además, pasaron en fecha temprana a Brasil, donde dieron origen a una rica tradición propia.

6. LA OBRA HISTORIOGRÁFICA EN EL SIGLO XVI



Damião de Góis. Retrato de Alberto Durero

éstas, la reina doña Catarina prohibió la impresión de los dos últimos volúmenes del autor, el IX y el X.

Damião de Góis (1502-1574), una de las figuras más relevantes del humanismo portugués, pensador relacionado con algunas de las personalidades más destacadas de la Europa de su tiempo, como Erasmo, Luis Vives o el mismo Lutero, creó bastantes recelos entre los censores del país. De hecho, llegó a ser encausado y condenado por la Inquisición, ya viejo, poco antes de morir. Los libros de carácter histórico (la *Crónica do Príncipe D. João*, escrita en 1557 y publicada en 1567, y la *Crónica de D. Manuel*, de 1566) no figuran entre las de mayor interés dentro de su obra, pero destacan por su sentido crítico y por el propósito constante de imparcialidad y objetividad en los hechos narrados.

Diogo de Couto (1524-1616) es el gran historiador de la segunda mitad del siglo XVI. Vivió gran parte de su vida en la India, donde ejerció el cargo de director del

Contemporáneo de João de Barros, Fernão Lopes de Castanheda publica su *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* coincidiendo aproximadamente con las *Décadas* de aquél, ocho volúmenes que salen a la luz entre 1551 y 1561. Refleja en ellas muchas veces su propia experiencia, pues vivió en la India hasta 1538. Su estilo resulta arcaico y poco elaborado, distanciándose mucho de la elegancia de la pluma de Barros. Sin embargo, destaca su riqueza informativa, el conocimiento directo de la India y el relato muchas veces recogido de testigos directos, lo que no siempre fue del agrado de determinadas familias aristocráticas. De hecho, por empeño de

Archivo Real de Goa. Fue nombrado cronista mayor del reino por el rey Felipe I de Portugal (Felipe II de España), dando continuidad a las *Décadas* de Barros, es decir, haciendo el relato de la historia del Oriente portugués entre 1526 y 1600. Quizás debido al distanciamiento y a la independencia con la corte que protagonizó los hechos narrados, pues ya Portugal se encontraba bajo la corona española, y la protección que tenía del mismo rey, permitió a Couto una mayor fidelidad a la verdad histórica, recogiendo en su obra no solo los grandes hechos de los portugueses, sino también acciones indignas y deplorables.

Diogo de Couto fue también poeta, amigo de Camões, y autor de *O Soldado Prático* (“El soldado veterano”), obra polémica donde critica la corrupción de la administración portuguesa en Oriente. Las grandes obras de la historiografía del siglo XVI, así como otras obras relacionadas con la expansión ultramarina, libros de viajes, descripciones geográficas, memorias de hechos acaecidos en todo el imperio y otras obras de carácter científico, tuvieron un gran impacto en toda Europa, donde existía gran necesidad de recibir información sobre los nuevos mundos descubiertos por los portugueses y donde se percibía un gran peligro para el comercio de sus productos. Por ese motivo, al igual que ocurrió con las obras del mismo tipo publicadas en España, estos libros eran frecuentemente traducidos y editados en Francia, Italia, Alemania, Inglaterra y otros países.

No tiene sentido hacer una relación completa de todos los autores y de todas las obras pertenecientes al ámbito historiográfico de la época, debido a su dimensión. Podemos citar también a Gaspar Correia, autor de las *Lendas da Índia*, Francisco de Andrade, que escribió una *Crónica do Muito Alto e Muito Poderoso Rei Destes Reinos de Portugal D. João, Terceiro Deste Reino*, o, como ejemplo del relato de un acontecimiento aislado, en este caso vivido por el autor, el *Livro primeiro do cerco de Diu que os turcos puseram à fortaleza de Diu* de Lopo de Sousa Coutinho.

7. LITERATURA DE VIAJES: ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL ESTATUTO DE LOS TEXTOS

La literatura portuguesa de viajes *latu sensu* podría ser objeto de una historia literaria que integrase, sin duda, textos de diversa naturaleza dando con ello cuenta de algunos importantes cambios de paradigma estético a lo largo de los siglos: los viajes de descubrimiento de los siglos XV y XVI, los peligrosos viajes de retorno de la “Carrera de la India” en los siglos XVI y XVII, la búsqueda del exotismo y el *grand tour* de los enciclopedistas del siglo XVIII o, en el siglo XIX, la búsqueda de aventura. La antropología, la arqueología y el turismo constituyen algunos de los grandes paradigmas que se registraron desde su nacimiento hasta



Rutas de los viajes ultramarinos

la actualidad, donde es más difícil identificar un paradigma dominante por la proximidad al objeto de estudio. Sin embargo, cuando hablamos de literatura portuguesa de viajes *strictu sensu*, nos referimos al Renacimiento, época caracterizada por los viajes de descubrimiento que permitieron la aparición de las grandes obras de la literatura portuguesa de viajes como el incompleto, pero

interesantísimo *Roteiro da Índia* de Álvaro Velho sobre el primer viaje de Vasco da Gama a la India, adonde llegó en 1598 (se desconoce el manuscrito original y se publicó por primera vez en 1838), la *Carta de achamento do Brasil* de Pêro Vaz de Caminha, los relatos de naufragio de los siglos XVI y XVII que vendrían a formar parte, ya en el siglo XVIII, de la *História Trágico-marítima* compilada por Bernardo Gomes de Brito, la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (publicación póstuma en 1614) o la epopeya de Luís de Camões (1572). Debe recordarse que *Os Lusíadas* tienen como eje central precisamente el viaje de Vasco da Gama, acompañado por hombres valientes que, por obra de lo maravilloso literario, tendrán acceso a la visión de la “máquina del mundo” en el término de un viaje que va de la playa de Restelo en Lisboa a Calicut en la India.

Aunque todos reconozcan la importancia del viaje en el Renacimiento portugués y en las historias de la literatura se ponga de relieve la importante producción textual relacionada con los viajes de descubrimiento, la circulación en el Atlántico y el Índico y la apertura a nuevos mundos, el lugar reservado a la literatura de viajes siempre ha sido más bien escaso. De hecho, si basamos nuestra concepción de la literatura en los grandes géneros de la ficción en el siglo XVI – la lírica, la épica y el drama –, nos encontramos con que el vasto *corpus* de textos de literatura de viajes no se encuadra en ninguno de ellos, quedando, por eso, en el apartado de la historiografía. Muchos de sus textos son considerados interesantes para la literatura, pero desprovistos de calidad estética. O sea, una perspectiva tradicionalista de la literatura como la que todavía caracteriza la mayor parte de las historias de la literatura portuguesa dejará fuera de su directo campo de interés obras que, leídas dentro de un marco conceptual más flexible, podrían ser

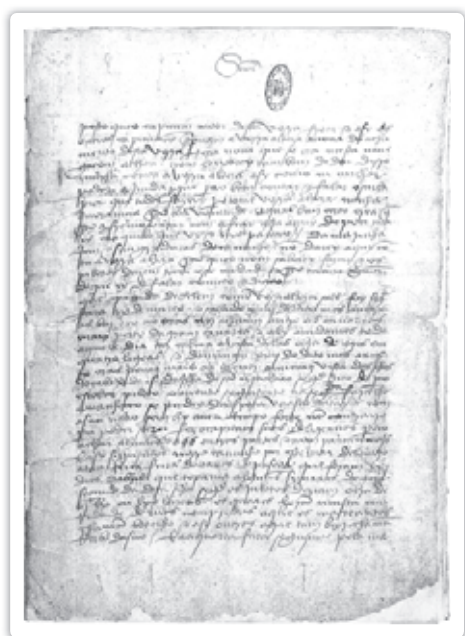
consideradas de gran valor. En nuestra opinión, habría que operar con criterios un poco más amplios, considerando, por ejemplo, las series literarias, es decir, la reescritura de determinadas obras a lo largo del tiempo.

Esta visión que coloca una serie de textos en perspectiva e invita al lector a acercarse a determinadas cadenas intertextuales permite incluir dentro del ámbito literario textos que por su intencionalidad y género no formarían parte de él. Pongamos un ejemplo: la *Carta do achamento do Brasil* escrita por Pêro Vaz de Caminha con fecha de 1 de mayo de 1500. Su autor acompañó a Pedro Álvares Cabral en su viaje de descubrimiento y su presencia en el mismo se justificaba porque Caminha, escribano, tenía la misión de informar al rey Manuel I a propósito del viaje. El hecho de estar presente le permitirá describir como algo vivido el acercamiento y la penetración por primera vez por tierras de Brasil, territorio que en aquel momento denominaron como de “Vera Cruz”. Esa carta que sigue, en su parte central, la organización de un diario de a bordo, nos permite “vivir” en directo una decena de días que precederán y después sucederán a la llegada a tierra, con los rituales de acercamiento y la descripción de la idílica relación establecida con los indios *tupiniquins* de la costa de Brasil. Este contacto con un pueblo completamente desconocido es la base de una productiva cadena intertextual que va del siglo XIX (1817, año en que la Carta fue dada a conocer por Manuel Aires de Casal) a la actualidad. Si la obra de Caminha, desde un punto de vista tipológico, presenta las características de un texto epistolar combinado con el diario de a bordo, otros muchos textos que lo reescriben son líricos: Manuel Alegre, Sophia de Mello Breyner o el brasileño Oswald de Andrade escribieron poemas basados en la Carta, siendo los de este último textos fundamentales para el estudio de la vanguardia brasileña de la primera mitad del siglo XX y de la concepción que dicha vanguardia tenía de la identidad brasileña. Una práctica de lectura bastante corriente, que consiste en la búsqueda del texto-origen de un texto literario más reciente, llevará necesariamente a la lectura de la *Carta de Caminha* como al primero de la cadena intertextual.

Otro aspecto digno de consideración es el cambio de estatuto de un texto en función de los cambios en la concepción de la literatura y lo literario. Con el aporte de perspectivas críticas deudoras de los Estudios Culturales, de la Imagología (disciplina que estudia las imágenes mentales) o del poscolonialismo adquirió una enorme importancia la representación del Otro y los cambios que dicha representación provocó en las imágenes que los europeos se hacían de sí mismos. En una obra literaria no interesa apenas su retórica interna, sus efectos estilísticos o la emoción de orden estético que pueda provocar, sino también lo que puede

enseñarnos de la representación mental de determinados universos humanos, como se observa con el caso paradigmático de la *Carta de Caminha*. Uno de los fragmentos más citados de esta obra es una famosa descripción de las mujeres indias desnudas (fl 4r):

aly amdauam antreles tres ou quatro moças bem moças e bem jentijs com cabelos muito pretos conprjdos pelas espadoas e suas vergonhas tam altas e tã çaradinhas e tam limpas das cabeleiras que de as nos mujto bem olharmos nõ tijnhamos nhuu[m]a vergonha⁶²



Carta de Pêro Vaz de Caminha al rey don Manuel sobre el descubrimiento de Brasil

una vez inscrito en una cadena intertextual citaremos un poema de Oswald Andrade que reescribe el fragmento de la Carta que acabamos de comentar:

62 “(...) ahí circulaban entre ellos tres o cuatro jóvenes muy jóvenes y muy gentiles con cabellos muy negros largos sobre la espalda y sus vergüenzas tan curaditas y tan limpias de vello que de muy bien mirarlas no sentíamos ninguna vergüenza.” (Transcripción del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa, fl 4r, disponible en: http://purl.pt/162/1/brasil/obras/carta_pvcaminha/index.html).

Las mujeres indias están representadas a grandes rasgos focalizando su juventud, su simpatía y belleza, su pelo y sus órganos sexuales, donde incide más de la mitad de la descripción. Lo que más destaca o lo que más atracción ejerce sobre la mirada del occidental que las contempla son esos órganos sexuales, las “vergüenzas” que las indias muestran sin sentimiento de pudor y que, para sorpresa del narrador, no provocan vergüenza en quienes las miran. Este fragmento nos habla de un efecto sorprendente no solo en el comportamiento del Otro, sino también en la reacción de un Yo centrado en el punto de vista europeo – cuestiones muy interesantes, naturalmente, para la literatura actual.

Como curiosidad y ejemplo de las transformaciones sufridas por un texto

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
 Com cabelos mui pretos pelas espáduas
 E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
 Que de nós as muito bem olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha⁶³

(As meninas da gare, *Poesias reunidas*. 1971)

Obsérvese que Oswald de Andrade se limita a copiar el texto de Caminha, pero transformando la prosa en verso y dando un título a su poema que invierte completamente el significado del fragmento en la *Carta*, que ahí como en otros momentos del texto insiste en el tópicu de la inocencia del indio y, más concretamente, de la india. “As meninas da gare”, con la sugerencia implícita de que las cercanías de las estaciones de ferrocarril son lugares frecuentados por prostitutas, es un título que subvierte paródicamente esta visión. Y, al subvertir el texto fundador de la colonización, presenta una actitud iconoclasta que, en la mejor tradición vanguardista, rompe con la tradición del texto-origen.

En conclusión, la noción de literatura de viajes tal y como la concebimos implica un tipo de lectura que va mas allá de lo que se esperaría de un lector de la literatura conocida como “de expansión”, que se dispone a leer textos de cariz historiográfico sencillamente por los mundos que nos enseñan, lo que, evidentemente, ya es muchísimo.

7.1. *Textos y autores de la literatura de viajes*

Las transformaciones que ocurrieron en la sociedad portuguesa como consecuencia de la expansión ultramarina se reflejaron desde muy temprano en la poesía del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), introduciendo el tópicu del cambio como síntoma de un peligroso “desconcierto”. Véanse estos versos de Joam de Meneses dirigidos “a Luís da Silveira que partia de Lixboa ao cerco de Tanger”, publicados en el *Cancioneiro Geral*:

63 “Eran tres o cuatro jóvenes muy jóvenes y muy gentiles / Con cabellos muy negros largos sobre la espalda/ Y sus vergüenzas tan altas y tan curaditas/ Que de muy bien mirarlas/ No sentíamos ninguna vergüenza.” *Las chicas de la estación de ferrocarril*.

Co estes ventos d'agora
perigoso é navegar
que se mudam cada hora,
e quem vai de foz em fora
nunca mais pode tornar.
O navio pend' à banda,
a rezam nam é ouvida,
a vontade tudo manda,
e quem há-d'andar desanda,
quem tem alma nam tem vida.⁶⁴

El sujeto poético utiliza metáforas náuticas como los rápidos cambios del viento, la salida del puerto o el navío en peligro para avisar sobre el desequilibrio en que incurre el ser humano cuando la voluntad se impone a la razón. Este mismo tópico se verá secundado por otros como la ambición desmedida o el menosprecio de la vida a la antigua usanza y la búsqueda de novedades en la capital, como se puede leer en las “Trovas que fez Duarte da Gama às desordens que agora se costumam em Portugal”:

Outros ham por cousa boa
nam ter homens nem cavalos,
e despreçam os vassalos
por se virem a Lixboa.
Os quaes, se fossem lembrados
das pendenças e das guerras,
folgariam de ter terras
e criados.⁶⁵

El propio Garcia de Resende llama la atención para la negatividad de los cambios en su *Miscelânea de varia história portuguesa* :

Vimos muito espalhar
portugueses no viver,
Brasil, ilhas povoar,
e às Índias ir morar,
Natureza lhes esquecer.⁶⁶

64 “Con estos vientos de ahora/peligroso es navegar/que a todas horas cambian,/ y quien sale del puerto/ jamás podrá volver.// El navío casi vuelca,/la razón no se escucha,/ la voluntad todo comanda,/ y quien tiene que andar desanda,/ quien tiene alma no tiene vida”.

65 “Otros tienen por buena cosa/ no tener hombres ni caballos,/ y desprecian a los vasallos/ por venirse a Lisboa/ Los cuales, si se les recordase/ las pendenças y las guerras/ más querrían tener criados y tierras.

66 “Vimos mucho dispersarse/ a portugueses en su vivir,/ Brasil, islas poblar,/ y a la India ir a vivir,/ la Naturaleza olvidárseles”.

Y Sá de Miranda, en su “Carta a António Pereira”, a quien censura querer cambiar el campo por la ciudad, traza quizá el cuadro más completo de la nueva sociedad que olvidó el papel protector de la madre naturaleza y las ventajas de vivir en una *aurea mediocritas* y prefirió los nuevos y dudosos lujos, manjares y costumbres de la civilización salida de los descubrimientos. Sin embargo, esta visión crítica corría a la par de una visión positiva de los descubrimientos que, en el *Cancioneiro Geral* se manifiesta, por ejemplo, en un poema de Diogo Velho da Chancelaria – “Da caça que se caça em Portugal...” –, en el que éste defiende la superioridad de los héroes portugueses con relación a los de la Antigüedad y elogia el proselitismo religioso, con la conversión de nuevos pueblos a la cristiandad. Tampoco es pura casualidad que la gran obra épica del dieciséis consagre los descubrimientos como punto álgido de la historia de Portugal. Ya García de Resende, en el prólogo de su cancionero, invita a “los que más saben” a escribir y “traer a la memoria los grandes hechos en que no soy digno de poner la mano”, lo que podemos interpretar como el reconocimiento de la necesidad de una gran obra literaria capaz de inmortalizar aquello en que sus contemporáneos estaban directamente involucrados, la epopeya de los descubrimientos, que vería la luz en 1572.

A pesar de *Os Lusíadas* ser una obra de exaltación de la conquista ultramarina dedicada al rey Sebastião que, en 1578, pondría fin a la época de los descubrimientos con el desastre de Alcácer Quibir, también registra la crítica a esta época en la célebre intervención del Viejo de Restelo, en el canto IV y el rostro trágico de los viajes a través del naufragio de Sepúlveda, descrito en el canto V.

En el siglo XVI se asiste al nacimiento del teatro como gran género literario, con Gil Vicente y también en la obra de este autor podemos observar tanto el elogio de la expansión y del ideal de cruzada aplicado a las campañas del Norte de África, en *Exortação da guerra* (1514) o en la parte final del *Auto da Barca do Inferno* (1517), como la crítica a sus consecuencias en el *Auto da Índia* (1509): una vez deshecha la familia a causa de las largas separaciones de los cónyuges cuando los hombres se iban a las Indias Orientales, las mujeres no siempre guardaban el recato, como ocurre con el personaje de la ama, Constança. Por otra parte, la famosa confesión de su marido, hecha con toda la naturalidad cuando regresa: “pelejámos e roubámos” (luchamos y robamos), sintetiza la parte menos noble de la acción portuguesa en Oriente. La sátira sería reanudada en la pieza *Triunfo do Inverno* (1529).

Una investigación más amplia permitiría reseñar otros ejemplos de la presencia de la temática de los viajes de descubrimiento y sus consecuencias en la poesía lírica (sirva como ejemplo la inversión del ideal petrarquista de la belleza



El gobierno salazarista costea la construcción del Monumento a los Descubridores (1940), como evocación de un pasado glorioso

femenina llevada a cabo por Camões en sus “Endechas a Bárbara cativa”, como vimos anteriormente, imposible antes del contacto con la belleza no europea), épica y satírica. Los textos que buscaban la deleitación estética incluyen el tema del viaje. Sin embargo, hay muchos otros textos que, sin esta preocupación, realizaron otras muchas funciones y conocieron una importante circulación en los siglos XVI y XVII, con impresiones totales o parciales y traducciones, lo que prueba el gran interés que suscitaban. Citaremos algunos, incluyéndolos en apartados constituidos no con una apurada preocupación científica y sí con una finalidad didáctica.

1) Historiografía, con la *Crónica dos feitos de Guiné*, de Gomes Eanes de Zurara, *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, de Fernão Lopes de Castanheda, las *Décadas da Ásia* de João de Barros y continuadas por Diogo do Couto, la *Crónica do felicíssimo Rei Dom Manuel* de Damião de Góis, *Lendas da Índia* de Gaspar Correia o *Historia de Japam* del Padre Luís Fróis.

- 2) Epistolografía, con cartas de Afonso de Albuquerque, el Padre Manuel da Nóbrega y el Padre António Vieira sobre Brasil o el Padre Luís Fróis y otros jesuitas sobre Japón (*Cartas de Japam*, publicadas por Manuel de Lyra en 1598).
- 3) Literatura informativa, con el *Roteiro da viagem de Vasco da Gama em 1497* de Álvaro Velho, *O Manuscrito Valentim Fernandes*, la *Carta do achamento do Brasil* (obra donde el carácter informativo domina la característica de género) de Pêro Vaz de Caminha, el *Livro em que dá relação do que viu e ouviu no Oriente* de Duarte Barbosa, la *Verdadeira Informação das terras do Preste João* del Padre Francisco Álvares, el *Tratado dos Descobrimentos antigos e modernos* de António Galvão, el *Itinerário da Terra Santa* de Frei Pantaleão de Aveiro, la *Etiópia Oriental* de Frei João dos Santos, entre varias otras obras que podríamos citar.

- 4) Literatura náutica y científica, con el *Esmeraldo de Situ Orbis* de Duarte Pacheco Pereira, la *Suma Oriental* de Tomé Pires, los *Coloquios dos simples e drogas...* de Garcia de Orta, el *Tratado em defensão da carta de marear* de Pedro Nunes y varios “Roteiros” como los de D. João de Castro o Gaspar Ferreira Reimão.
- 5) Literatura de naufragios, con la *História Trágico-Marítima*, conjunto de doce relatos reunidos por Bernardo Gomes de Brito.
- 6) Literatura cercana a la ficción novelesca, con el caso único de la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto.
- 7) Otros géneros, como la oratoria sacra, con algunos sermones de Vieira, la literatura moral, con algunos diálogos de Frei Heitor Pinto (*Imagem da vida cristã*) y Frei Amador Arrais (*Diálogos*), la sátira, con el caso más relevante del *Soldado Prático* de Diogo do Couto, los panegíricos u obras de carácter didáctico, como el extremadamente curioso *Tratado* de Luís Fróis destinado a preparar el nuevo misionero para el contacto con la realidad que se encontraría en Japón.

Es importante subrayar que estos apartados son clasificaciones puramente orientativas. Un panegírico como la *Vida de Dom Paulo de Lima* de Diogo do Couto es, al mismo tiempo, el relato del “Naufragio de la Nau S. Tomé” y seguramente parte de una década perdida de Diogo do Couto. La *Historia de Japam* de Luís Fróis aprovecha las *Cartas de Japam*. Los textos podían verse transformados según su funcionalidad o redactados más de una vez, como sucedió con el *Soldado Prático* de Diogo do Couto. Estamos delante de una literatura a la que podríamos aplicar, metafóricamente, la designación de “viajera”, puesto que los textos circulan y son transformados sin esa preocupación de monumentalidad intocable que caracteriza las grandes obras literarias y sus ediciones *ne varietur*.

Concluiremos con una brevísima referencia a la *História Trágico-Marítima* y a la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, obras que actualmente se consideran como la anti-epopeya o sencillamente el otro rostro de los descubrimientos portugueses.

Los relatos de naufragios eran crónicas que se acercan a lo que actualmente son los textos periodísticos, escritas poco después de los sucesos funestos, frecuentemente por quienes los habían vivido en primera persona. Respondían a una



Naufrágio del Galeón São João (Bernardo Gomes de Brito, *História Trágico-marítima*, Lisboa, 1735)

curiosidad bastante generalizada entre la población, puesto que algunos de los pliegos sueltos en que circulaban tuvieron varias reimpressiones y podrían haber llegado a contar tres mil ejemplares, cuando la tirada media de una obra por esas fechas no superaba los trescientos y la primera edición de *Os Lusíadas* habría contado con una tirada de entre cuatrocientos y seiscientos ejemplares. Además, pretendían avisar sobre los peligros del “torna-viagem” o viaje de regreso a Portugal, peligros resultantes de comportamientos humanos movidos por la codicia : no se respetaban los monzones y se salía demasiado tarde de Goa para cargar las naos, se utilizaban maderas podridas para repararlas, se ahorraba en “pregadura” (todo tipo de metales necesarios para hacer el ensamblaje de las piezas), se cargaban excesivamente, se empleaban pilotos sin la necesaria formación técnica, que debían sus cargos a recomendaciones..., y las consecuencias eran los naufragios, generalmente delante de la costa de Mozambique, donde llegaban los que no perecían en el mar, desafiando entonces, en peregrinajes llenos de peligro, las tierras de Natal con sus habitantes poco favorables a la presencia de los portugueses y jamás dispuestos a ayudarles desinteresadamente. El relato más famoso es el del *Naufragio de Sepúlveda*,

con dos traducciones al español, una de ellas bastante reciente⁶⁷. El texto, muestra de una de las cadenas intertextuales más complejas, continúa siendo reelaborado en la actualidad y, más allá del ámbito literario, podemos decir que está inscrito en la memoria colectiva de los portugueses. Y si hoy lo está como mito nacional, en los últimos años del siglo XVI lo estaba como acontecimiento reciente y ejemplar, como se puede leer por ejemplo en el “Naufragio de la nao S. Tomé” escrito por Diogo do Couto en 1612 pero con base en un manuscrito anterior del entonces soto-piloto de dicha nao, Gaspar Ferreira Reimão. Los relatos de naufragios de la “Carrera de la India” son tan importantes y presentan tales afinidades estructurales



Portada de *A Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1614)

67 Isabel Soler Quintana, *Los mares naufragos*, Barcelona, El Acantilado, 2004.

que es bastante unánime la consideración como género específico dentro de la literatura portuguesa de viajes.

En este ámbito de la literatura de viajes, la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto es unánimemente considerada como el libro de aventuras más extraordinario después del de Marco Polo, que fue traducido a portugués en 1502. La fortuna de la *Peregrinação* fue realmente excepcional y desde su primera edición en 1614 cuenta con más de ochenta ediciones tanto en portugués como en otras lenguas. Se trata, seguramente, de una de esas obras que, como *Os Lusíadas* o el *Quijote*, pertenece al canon literario occidental y hoy como en el siglo XVII, sintetiza todo lo que formó parte de los contactos humanos en la época de los descubrimientos: la aventura, la fascinación ejercida por tierras lejanas y tipos humanos absolutamente distintos en sus comportamientos de índole cívico, pero no en su esencia humana. Fernão Mendes Pinto supo captar esta fascinación con sorprendente cercanía, dando espacio a una nueva subjetividad que surge de un contacto tan intenso entre Occidente y Oriente como el que se observa en esta obra.⁶⁸

Fernão Mendes Pinto habría nacido alrededor de 1510 en Montemor-o-Velho y murió en 1583. Vivió largos años lejos de Portugal (entre 1537 y 1558), recorriendo diversos parajes de Oriente que incluyen Japón, donde el contacto con San Francisco Javier lo habría llevado a ingresar en la Compañía de Jesús, de donde salió sin que sean claras las razones de ello. De regreso a Portugal en 1558, se refugió en Pragal (Almada), donde habría compuesto su libro antes de 1580 para dejar en herencia a sus hijos, aunque solamente fue editado 21 años después de su muerte. En su obra declara haber sido “treze vezes cativo e dezassete vendido nas partes da Índia, Etiópia, Arábia Feliz, China, Tartária, Macássar e muitas outras províncias daquele oriental arquipélago dos confins da Ásia, a que os escritores Chins, Siameses, guéus e léquios nomeiam na suas geografias por Pestana do Mundo”.⁶⁹

Su relato tiene un cariz autobiográfico que fue contestado por la poca verosimilitud de su contenido (su nombre fue paródicamente transformado con el

68 Su traducción al español, realizada por Francisco Herrera Maldonado, fue publicada por primera vez en 1620 y reeditada varias veces con el título *Historia oriental de las Peregrinaciones*. Sobre esta traducción, existe una edición de 1982 (Madrid, Alfaguara), titulada *Las peregrinaciones*.

69 “(...) treze veces cautivo y diecisiete vendido en las partes de India, Etiopía, Arabia Feliz, China, Tartaria, Macássar y muchas otras provincias de aquel oriental archipiélago de los confines de Asia, que los escritores chins, siameses, guéus y lequios nombran en sus geografías por Pestaña del Mundo.”

dicho: “Fernão, mentes? – Minto”⁷⁰), aunque hoy en día es plenamente aceptado, a pesar de que su complejidad estructural (se compone de 226 capítulos en los que se cuentan episodios difícilmente asumibles por un “yo” autobiográfico) obliga a reconocer, a la par de los rasgos de un relato vivido, un indudable carácter ficcional a determinados pasajes.

El “yo” narrador se dirigió hacia el lejano Oriente en búsqueda de fortuna y se vio involucrado en toda especie de peligrosos episodios en que lo único que logra salvar es su propia piel, muchas veces en casos extremos, lo que le hace adoptar la posición del “pobre de mí”, el héroe de la picaresca o anti-héroe. Sin embargo, la magnitud de las tierras y civilizaciones que había que describir y la profundidad filosófico-religiosa que a veces atribuye al “yo” oriental – en este reconocimiento de la subjetividad del Otro está la capacidad de acercamiento humano a que antes hacíamos referencia– no cuadran con el universo mental de la picaresca, por lo que hay que reconocer la complejidad del “yo” narrador. Dentro de esta complejidad, subrayaríamos distintos estatutos del “yo”: el autobiográfico, narrando episodios en que es personaje principal; el autobiográfico, pero en que otros asumen el protagonismo (como es el caso del capitán Antonio de Faria, a cuyo mando sirve Mendes Pinto); el narrador que no participó en los acontecimientos descritos, como en los momentos en que cuenta hechos pasados. Estos distintos estatutos del narrador corresponden a distintos grados de implicación: “vivió” aventuras, naufragios, fue encarcelado y vendido; “observó” paisajes y costumbres, el Otro oriental; “conoció y transmitió”, bajo la perspectiva de un “nosotros” donde se apaga el “yo” autobiográfico, aspectos de la historia y costumbres de países orientales como China, civilización que le sorprendió por su superioridad y que intentó explicar a través de una reconstitución histórica en que la crítica ya ha reconocido el esbozo de una utopía.

La *Peregrinação* sigue sorprendiéndonos por la capacidad que Fernão Mendes Pinto, a través de los diferentes estatutos de la instancia narrativa, tiene para dar voz al Otro, incluso cuando el grupo en que el Yo está integrado es digno de censura. Así, uno de los episodios más citados de la obra es aquel en que un niño chino, raptado por António de Faria, le contesta haciéndole ver lo absurdo de robar un hijo a su padre natural para educarlo como hijo. Todo lo que el chico desea es quedarse con su padre y la razón que cree poseer le permite explicar de dónde procede la osadía de su discurso dirigido a sus raptos:

70 “Fernão ¿mentes? – Miento”.

Sabeis porque vo-lo digo? Porque vos vi a louvar a Deus, depois de fartos, com as mãos levantadas e com os beiços untados, como homens que lhes parece que basta arreganhar os dentes ao céu, sem satisfazer o que têm roubado. Pois entendi que o Senhor da Mão Poderosa não nos obriga tanto a bulir com os beiços. Quanto nos defende tomar o alheio, quanto mais roubar e matar, que são dois pecados tão graves, quanto depois de mortos conhecereis, no rigoroso castigo da sua divina justiça⁷¹

El sentido de la justicia es, como se puede ver, atributo del niño chino y no del “nosotros” en el que el Yo se encuentra disuelto. Y pasos como éste nos llevan a reconocer una dimensión verdaderamente autocrítica en la confrontación Occidente/Oriente tematizada en la *Peregrinação*.

IV. EL TEATRO DEL SIGLO XVI

1. MANIFESTACIONES TEATRALES ANTES DE GIL VICENTE

A pesar de que Gil Vicente ostenta con toda propiedad el título de fundador del teatro portugués, algunas menciones en textos históricos y jurídicos aluden a la realización de espectáculos teatrales y a la existencia de actores en Portugal durante la Edad Media. La escasez de referencias y sobre todo la falta de textos, circunstancias que se repiten para el caso del teatro en lengua castellana, han hecho pensar que el espectáculo teatral vio su desarrollo atrasado por las condiciones históricas que caracterizan gran parte de la Edad Media peninsular, con los reinos cristianos envueltos en guerras de reconquista. No obstante, no hay que olvidar que la idea de espectáculo teatral durante la Edad Media no contempla la fijación a un texto dramático y que las prácticas teatrales en la Península (a excepción de Cataluña donde florece un teatro en lengua vernácula) no pasan de ser hasta el siglo XV más que representaciones sencillas de carácter religioso, cortesano y satírico-burlesco, vinculadas a otros tantos espacios de encuentro como las iglesias, los palacios y las plazas.

71 “¿Sabéis por qué os lo digo? Porque os he visto alabar a Dios, después de hartos, con las manos levantadas y con los labios untados, como hombres a los que les parece que basta con mover los dientes en dirección al cielo, sin devolver lo que se ha robado. Pues, entiendo que el Señor de la Mano Poderosa no nos obliga a mover tanto los labios. Si nos prohíbe coger lo ajeno, cuanto más será robar y matar, que son dos pecados tan graves, como sabréis cuando estéis muertos, por el rigoroso castigo de su divina justicia.”

El *Auto de los Reyes Magos*, que es el más antiguo texto dramático en lengua castellana (s.XII), puede muy bien servir de ejemplo del tipo de teatro religioso que se representaba en la Península. Vinculadas a los ciclos del calendario litúrgico, primero en el interior de la iglesia y después en el atrio, se representarían pequeñas escenas del ciclo navideño en que se recreaba la adoración de los pastores al recién nacido (*Officium Pastorum*), la adoración de los reyes (*Ordo Stellae*), las profecías del Antiguo Testamento sobre la llegada del Mesías (*Ordo Prophetarum*) y el ciclo pascual (muerte y resurrección de Jesús), todo ello con una intención catequética. Si inicialmente se representaron en latín, el *Auto de los Reyes Magos*, así como obras posteriores en catalán, son ejemplo de que también se hicieron en las lenguas romances, sobre todo a partir del siglo XIV. Las piezas religiosas irían haciéndose más complejas dando lugar a los *misterios*, las *moralidades* y los *milagres*, que dramatizaban dogmas de la fe católica o milagros de la vida de santos.

El teatro de corte popular, representado quizá por juglares y grupos de actores ambulantes, se componía de pequeños entremeses jocosos, que aparecen designados en las fuentes como *arremedilhos*, y sermones burlescos donde se criticaban los comportamientos sociales de determinados tipos populares y de los representantes del bajo clero.

Respecto al teatro cortesano las noticias son más precisas, pues en algunas cartas y relaciones de viajes de embajadores y altos cortesanos se describen con algún pormenor representaciones conocidas como *momos* que se celebraban en las cortes para entretenimiento de los nobles. El espectáculo se organizaba como un desfile de personajes, mayoritariamente alegóricos, que frente a los señores principales declamaban un monólogo en que explicaban su figura. Los *momos* pretendían sobre todo sorprender mediante la complejidad del aparato escénico (carros decorados, disfraces de los personajes, etc.) y divertir permitiendo la participación de los cortesanos; sin conceder demasiado espacio a la palabra, incluían danza y música como elementos indispensables del espectáculo. Aunque todas estas prácticas teatrales no dejaron huella textual en el reino de Portugal, los estudios críticos han visto la impronta del teatro religioso y sus ciclos litúrgicos, de las moralidades, los misterios o los momos en el teatro literario de Gil Vicente, heredero de un tradición que no podemos considerar solo portuguesa, sino europea.

Por último, en la más importante recopilación de poesía cortesana, el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), se incluyen varias composiciones dialogadas de Enrique da Mota, contemporáneo de Gil Vicente, consideradas habitualmente como precedentes del teatro literario del siglo XVI. Los poemas

dramatizados de este autor son diálogos en verso de redondilla (de 7 sílabas según el cómputo portugués) en que conversan personajes populares, dando lugar a escenas humorísticas en que vemos, por ejemplo, a un clérigo llorar porque la criada negra ha derramado su vino, a un sastre lamentar la pérdida de una moneda (un cruzado) o a una mula criticar la vida de trabajos y esfuerzos a que la someten sus amos. La teatralidad es en ellos un rasgo muy incipiente, pues se limitan a un diálogo sobre un asunto concreto, que no supone acción ni enredo. Pese a todo, las trovas dialogadas de Anrique da Mota (conocidas como *Pranto do Clérigo*, *Farsa do Alfaiate*, *Farsa do Hortelão* y *Lamentações da Mula*) muestran una mirada satírica sobre la época a través de personajes populares que volveremos a encontrar, más desarrollada temática y técnicamente en el teatro de Gil Vicente.

Sin desestimar el conocimiento que Gil Vicente tendría de todas estas manifestaciones para-teatrales de origen medieval, los estudiosos del autor coinciden en señalar como su modelo más determinante el que le aporta la escuela dramática castellana con Juan del Enzina y Lucas Fernández a la cabeza. La lección que aprende de ellos es reconocible en diversos aspectos, empezando por la elección de la figura del pastor rústico realista, expresándose en el castellano sayagués que popularizaron los dramaturgos castellanos y que Gil Vicente ira progresivamente “nacionalizando” portugués, y continuando con el tratamiento de los problemas amorosos entre pastores y con las escenas navideñas de adoración a Jesús recién nacido. Fue, además, contemporáneo de dramaturgos extremeños como Bartolomé Torres Naharro (1485-1530?) y Diego Sánchez de Badajoz (finales del XV?-1549?) y en muchos aspectos, tanto técnicos como temáticos, coincide con ellos, lo que prueba una vez más que existía en la época un intercambio cultural fluido de obras e ideas entre los reinos peninsulares y, en general, europeos.

2. GIL VICENTE Y EL NACIMIENTO DEL GÉNERO DRAMÁTICO EN PORTUGAL

La escena que describe (y sobre todo simboliza) el nacimiento del teatro portugués es en sí misma teatral: en junio de 1502, la reina doña María, hija de los Reyes Católicos y esposa de don Manuel I, reposa en sus aposentos privados, convaliente del parto de su primer hijo, el futuro rey João III. Para entretenerla, un improvisado actor (probablemente el propio Gil Vicente) declama ante ella un monólogo en que un pastor rústico, hablando en castellano (sayagués) felicita a la madre por el nacimiento del príncipe heredero, profetiza grandes hazañas para su futuro e incluso, como era habitual en las escenas pastoriles, le ofrece



Representación de *O Monólogo do Vaqueiro*.
Acuarela de Roque Gameiro.

regalos como queso y leche. La pieza es conocida con dos títulos: el *Auto da Visitação* y, el más popular, *Monólogo do Vaqueiro*. Pese a la brevedad y sencillez, el espectáculo, que adapta una escena de adoración pastoril típica del teatro religioso, es del agrado de la reina consorte, quien seguramente ya hubiera presenciado representaciones semejantes en la corte castellana, y de Doña Leonor, viuda de don João II. Esta última invita al autor a repetir la actuación durante la Navidad, pero Gil Vicente compone una nueva pieza para ese momento, el *Auto Pastoril Castelhana* (1502).

Comienza de este modo, sin que haya otros datos concluyentes que expliquen la presencia de Gil Vicente en la corte (como su supuesto empleo de orfebre real), su carrera de dramaturgo al servi-

cio de los reyes portugueses (D. Manuel I y D. João III), ejerciendo como auténtico funcionario real, organizador de festejos que conmemoran igualmente un nacimiento, una boda o una partida de algún miembro de la familia real, poniendo en pie sus obras allí donde la corte se desplace. La protección real explica cómo Gil Vicente pudo desarrollar a lo largo de su vida un teatro que, además de divertir a la corte, era muy crítico con la sociedad de su época sin tener problemas con la justicia, especialmente con la eclesiástica, que solo a partir de la instauración de la Inquisición en Portugal en 1536 comenzará a prohibir y purgar sus obras.

La biografía de Gil Vicente es bastante incierta: probablemente naciera en torno a 1465 ó 1470 y no hay datos sobre él después de 1536, fecha en que se representa su última obra: *Floresta de Enganos*. Las ciudades de Guimarães, Lisboa, Évora y la región de la Beira se disputan su paternidad. Gil Vicente compuso 46 piezas teatrales (aunque el número final puede variar un tanto dependiendo de los historiadores y críticos). Salvo la *Barca do Inferno*, de 1517, no publicó en vida sus obras, aunque circulaban en pliegos sueltos y a veces fueron impresas anónimamente. Fue su hijo Luís Vicente (probablemente con ayuda de su hermana Paula Vicente) el que reunió sus piezas y las publicó en 1562 con el título

de *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, donde aparecen 44 piezas, dos de ellas de dudosa autoría. También fue compositor de lírica, alguna recogida en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende y otra diseminada por su teatro. Considerada separadamente, su producción lírica lo convierte en uno de los poetas más fértiles del siglo XVI, sobre todo compositor de una lírica de corte tradicional, típicamente cancioneril, asociada con frecuencia a la música.

La consideración de Gil Vicente como padre del teatro literario portugués y como el más alto de sus representantes es unánime. Su posición en el canon literario se justifica no solo por la calidad, también por la variedad y cantidad de su producción, sin paralelo en la historia de la dramaturgia portuguesa posterior, seguido a gran distancia en el tiempo por el romántico Almeida Garrett. Su figura es la única que escapa a la opinión negativa de “falta de genio dramático” que pesa sobre el género teatral en Portugal.

2.1. Tipos de obras.

Las obras de Gil Vicente pueden ser clasificadas de diferentes modos: por su relación con los géneros medievales, por la temática, de acuerdo con las modalidades propuestas en la recopilación por su hijo, etc. Vamos sin embargo a agruparlas de manera resumida en cuatro tipos, teniendo sobre todo presente la temática y sin entrar en cuestiones teóricas sobre la diferencia entre auto, farsa y comedia, designaciones que el dramaturgo empleó y con que tradicionalmente se conocen sus piezas:



Edición contemporánea de la *Copilaçam* (1562)



Portada del *Auto de Mofina Mendes* (1534)

– Piezas religiosas:

Como ya señalábamos, las primeras obras de Gil Vicente siguen muy de cerca el teatro de Juan del Enzina y suben a escena a pastores rústicos que entablan diálogos realistas, en un castellano conocido como sayagués, y que concluyen habitualmente con la adoración al Niño Jesús en el misterio de su nacimiento (*Auto Pastoril Castelhana*, *Auto dos Reis Magos*). El pastor humilde, brusco y pobre, pero piadoso, sirve como modelo de una fe sincera a los cortesanos que, desde el escalafón social opuesto, asisten a estas representaciones. Este teatro irá complicándose con la incorporación de personajes bíblicos (los evangelistas, personajes del Antiguo Testamento, etc.), alegóricos (la Fe, el Alma, etc.) y teológicos (ángeles y el demonio), impregnado de una intención moralizante, didáctica y en muchas ocasiones crítica. El teatro religioso ocupa un lugar muy destacado en la producción de Gil Vicente, pues es compuesto para acompañar las celebraciones en la corte de los momentos fundamentales del calendario litúrgico, como la Navidad o la Pascua. Así, por ejemplo, el auto de la *Barca da Glória* fue representado en la Pascua de 1519 y muestra el juicio al comportamiento de los poderosos del mundo. El número de piezas y también la variedad de formas que asume el teatro religioso de Gil Vicente son prueba de su importancia como vía para subrayar los principios teológicos y morales de la fe católica frente a los comportamientos que se desvían de ella. Podemos señalar varias modalidades dentro de este teatro religioso:

- piezas en que se recrea el misterio de la encarnación de Jesús y la adoración de los pastores: además de los citados, pertenecen también al ciclo navideño el *Auto de Mofina Mendes* y el *Auto da Sibila Casandra* que incorporan alguna reflexión moral a partir del comportamiento de las protagonistas femeninas, o el *Auto da Fé*, que incluye la figura alegórica de la fe explicando a los pastores el significado de la Navidad;
- piezas basadas en pasajes y personajes bíblicos (*Auto da Cananeia*) donde a veces se defiende una verdad del dogma católico (*Diálogo sobre a Ressurreição*, *Breve Sumário da História de Deus*);
- obras de intención didáctica y edificación moral donde se critican, a partir de alegorías, comportamientos de la sociedad de la época al modo de las “moralidades” medievales: *Auto da Alma*, *Auto da Feira*, la trilogía de *As Barcas: Barca do Inferno, da Glória e do Purgatório*. En el *Auto da Alma*, por ejemplo, el alma, representada por una mujer, se enfrenta a la elección entre el bien y el mal, a su vez representados por un ángel y un demonio que, con distintos argumentos, tratan de ganarla para su causa.

En el *Auto da Feira* se recrea un mercado donde los vendedores (un Serafín, el Tiempo y el Diablo) ofrecen productos como la paz, la verdad, etc. y la compradora, Roma, debe elegir entre estas mercancías. Pero sin duda son las tres piezas que en conjunto se denominan *As Barcas*⁷² las más representativas dentro del tipo teatral de la “moralidad”. La muerte y el juicio que aguarda a cada individuo son el tema que alegóricamente se representa con el embarque de los personajes difuntos para dos destinos, el cielo o el infierno. Siguiendo la estructura procesional típica de las danzas de la muerte medievales, a cada barca se van aproximando personajes diferentes: hasta la del infierno acuden personajes de todo el espectro social, desde la nobleza más alta hasta el más humilde ciudadano, representado por el tonto (*o parvo*). La mayoría embarcará para el infierno, solo mereciendo la barca que lleva a la gloria unos cruzados muertos en la defensa de la religión. En la del Purgatorio, presenciamos la llegada de personajes más humildes socialmente, que en su mayoría permanecerán en la playa del purgatorio, como el labrador. En la *Barca da Glória*, única de las tres escrita en castellano, desfilan representantes de las clases que ostentan el poder civil (conde, duque, rey) y eclesiástico (obispo, cardenal y el propio Papa), todos merecen ir al infierno por razones que el Ángel les enumera, pero son salvados en el último momento por la intersección de Cristo resucitado;

- por último, Gil Vicente ensayó, sin concluir, una pieza sobre la vida de un santo, *Auto de S. Martinho*, modalidad que pese al favor popular de que disfrutaba no interesó al dramaturgo.



Portada del *Auto do Paraíso e o Inferno* (1517)

72 Además de la *Barca da Glória*, compuesta en castellano, también podemos leer las otras dos en español en *Autos de las Barcas: Auto de la Barca del Infierno; Auto de la Barca del Purgatorio; Auto de la Barca de la Gloria; Auto de la Feria* (Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2002, traducción y edición de Andrés J. Pociña López).

– Farsas⁷³:

A partir de 1509, con la composición del *Auto da Índia*, en que Gil Vicente cuestiona los viajes de la expansión ultramarina y su ideal de enriquecimiento presentando el caso de una mujer infiel al marido ausente, el dramaturgo inicia un nuevo tipo de teatro que resulta de la observación crítica de la sociedad de su tiempo. En las farsas, que adaptan temas habituales en el teatro peninsular y europeo de la época a la realidad portuguesa, surgen episodios de la vida de personajes populares como los escuderos pobres, que viven del fingimiento de una riqueza que no poseen, y sus criados burlones (*Quem tem farelos?*), el viejo enamorado de la joven (*O Velho da Horta*), el clérigo que olvida sus votos de pobreza y castidad y enferma de amor (*Auto dos Físicos*) o la joven casadera que se resiste al matrimonio de conveniencia y quiere elegir marido libremente (*Farsa de Inês Pereira*). En esta última pieza, Inês Pereira representa a la mujer que rechaza una vida de encierro en el ámbito doméstico y, deslumbrada por la visión de una existencia opulenta y sin trabajo, cae en el peor de los enclaustramientos al escoger al marido equivocado, aunque consigue resolver la situación y salirse con la suya casando de nuevo con un rústico labrador al que dominará. Al inicio de la pieza, Inês se lamenta de su destino en un registro coloquial muy expresivo de su sentimiento de impotencia y de su deseo de aprovechar la juventud:

(...) Coitada; assim hei-de estar
 encerrada nesta casa,
 como panela sem asa,
 que sempre está num lugar?
 E assim hão-de ser logrados
 dois dias amargurados
 que eu posso durar viva?
 E assim hei-de estar cativa
 Em poder de desfiados?

Antes o darei ao diabo
 que lavar mais nem pontada:
 já tenho a vida cansada
 de jazer sempre dum cabo.
 (...)

⁷³ Disponemos en español de una traducción de las farsas vicentinas llevada a cabo por Manuel Calderón: *Gil Vicente. Farsas* (Madrid, Ediciones Antígona, 2008).

Hui! Que pecado é o meu
 ou que dor de coração?
 Esta vida é mais que morte.⁷⁴

En estas piezas encontramos, además de abundantes elementos costumbristas, diálogos en que a cada personaje le corresponde una modalidad de lengua acorde con su procedencia social, geográfica o racial, lo que, además de contribuir al efecto realista, hace de ellas valiosos documentos para la historia de la lengua portuguesa. Las farsas vicentinas nos muestran un amplio espectro de comportamientos sociales que el dramaturgo recoge para criticar con humor, siguiendo el principio de corregir las costumbres haciendo reír (*ridendo castigat mores*).

– Piezas alegóricas:

En las obras de fantasía alegórica Gil Vicente sigue la tradición cortesana de los *momos*. Se trata de piezas que parten de una alegoría, como un castillo inexpugnable que representa la virtud de la reina, cuyo amor solo logra el Rey con ayuda del dios Cupido (en *Fragua de Amor*), y se desarrollan con el desfile de personajes de distinta naturaleza y condición: caballeros y damas, disfrazados de pastores, junto a rústicos y salvajes salidos de la novela pastoril; dioses mitológicos al lado de personajes bíblicos y en diálogo con entidades abstractas como las virtudes o el tiempo. La religiosidad se mezcla con los elementos del mundo clásico, la intención moralizante con el placer de la sorpresa que procede del artificio escénico. Para ello los decorados se complican más que en cualquier otro tipo de piezas con la entrada en escena de carros decorados (barcos, castillos, mercados, etc.), figurantes, disfraces, etc. Habitualmente se amenizan con canciones y danza, y a veces se refuerzan con monólogos emotivos o se aligeran con pequeñas escenas humorísticas protagonizadas por rústicos. Gil Vicente compuso algunas de estas obras para conmemorar acontecimientos relacionados con la vida de la familia real: así, por ejemplo, se conmemora con sendas piezas, *Cortes de Júpiter* (1519) y *Templo de Apolo* (1526), las partidas de las princesas doña Beatriz y doña Isabel, hijas de don Manuel I y doña María, para contraer matrimonio con el Duque de Saboya, la primera, y con el emperador Carlos V, la segunda; en 1524, las bodas

74 Reproducimos en este caso la traducción de Miguel Calderón, de la edición citada anteriormente: “¿Tan desgraciada he de estar,/ encerrada en esta casa/ como la olla sin asa,/ que siempre está en un lugar?/ ¿También he de ver frustrados/ los cuatro días amargados/ que va a durarme la vida?/ ¿Así he de quedar cautiva/ en poder de deshilados?// Me encomiendo al Encornado/ como diera otra puntada/ que estoy harto cansada/ de dormir del mismo lado./ (...)/ ¿Qué pecado cometí/ o qué dolor me postró?// Esta vida está bien muerta.” (p. 136)

reales de don João III y doña Catarina, hermana de Carlos V, se adornan con la representación de la pieza *Fragua de Amor* y, en 1927, se celebra el regreso a Lisboa de estos reyes, ausentes por causa de la peste, representándose *Nau de Amores*.

– Piezas novelescas:

A partir de 1521, con la composición de la *Comédia de Rubena* y poco después con *Dom Duardos* y *Amadís de Gaula*, Gil Vicente pretende mostrar su capacidad para incorporar temas más “modernos” y acordes con los nuevos gustos renacentistas de la época, como explica en la carta-prólogo que precede a *Dom Duardos*. Para ello, incorpora a su repertorio piezas en que se dramatizan argumentos provenientes de las novelas de amor cortesano y de las novelas de caballería. *Dom Duardos*, por ejemplo, pone en escena el tema del príncipe enamorado que, disfrazado de plebeyo, se emplea como humilde jardinero en la casa donde vive la dama, Flérída, objeto de su pasión amorosa y con la que acabará fugándose, embarcados hacia una nueva vida. Las piezas de este tipo presentan siempre personajes de alta cuna envueltos en problemas sentimentales y su estructura es la que más se aproxima a un desarrollo dividido en principio, medio y fin, como también sucede en la *Comédia do Viúvo*. Dejando a un lado el mensaje moralizador y la sátira social, se abre camino por estas piezas una teoría del amor sujeto a los principios de la caballería, es decir, un amor de tintes platónicos que se plasma en servicios a la amada. A pesar de los disfraces con que se ocultan los príncipes enamorados en estas piezas, el amor es una fuerza que crece por encima de los condicionantes sociales y consigue perturbar a la doncella, atraída por aquel que aparenta ser un simple empleado. Para tratar estos temas elevados, Gil Vicente adopta lo que él mismo denominó “una dulce retórica” y un “escogido estilo” del que hace gala desde el inicio mismo de *Dom Duardos*, durante el monólogo con que se desahoga el enamorado príncipe mientras contempla, a la luz de la luna, el palacio del emperador Palmerim donde vive su amada y él trabaja como jardinero:

O palacio consagrado,
 pues que tienes en tu mano
 tal tesoro,
 devieras de ser labrado
 de otro metal más ufano
 que no oro.
 (...)
 Yo adoro, diosa mía,
 más que a los dioses sagrados
 tu alteza,
 que eres dios de mi alegría,

criador de mis cuidados
 y tristeza.
 A ti adoro, causadora
 deste vil oficio triste
 que escogí,
 a ti adoro, señora
 que a mi ánima quisiste
 para ti (...)

Los lugares comunes de la retórica amorosa pueblan este fragmento haciendo concesión al gusto de la época. Sin embargo, aunque en determinado momento de su trayectoria comenzase a componer un teatro de naturaleza mucho más lírica, Gil Vicente no abandonó los otros tipos y volverá a escribir farsas (son posteriores a *Dom Duardos*, por ejemplo, el *Auto de Inês Pereira* o el *Auto dos Almocreves*) y teatro religioso; volverá a retomar su visión carnavalesca y profundamente satírica de la realidad portuguesa para, por ejemplo, en *Frágua de Amor* mostrarnos a la justicia como a una vieja deformada, cargada de sobornos en forma de gallinas, que quiere transformarse en una joven doncella. El teatro de Gil Vicente evoluciona sin que ello suponga abandono o sustitución de una modalidad por otra, sino la continuidad de todos los tipos al mismo tiempo, enriqueciéndose progresivamente con cada nueva pieza.

2.2. *La estructura de la acción y la escenografía*

Continuador del modelo teatral heredero de la Edad Media, Gil Vicente no se sujeta a la preceptiva aristotélica que imponía las unidades de acción y de tiempo y recomendaba la de espacio. Las piezas en que se intuye una progresión del enredo divididas en un principio, medio y fin son excepcionales. Algunas farsas, como el *Auto da Índia*, *O Velho da Horta*, la *Farsa de Inês Pereira* o el *Auto dos Físicos*, además de las comedias novelescas, presentan una acción homogénea en que es posible distinguir un enredo que progresa. Solo en una pieza, la *Comédia de Rubena*, Gil Vicente practicó la división en escenas, imitando la moda del teatro de renovación clásica. La estructura procesional o de desfile será muy explorada en gran parte de su producción, ya sean farsas, como *O Juiz da Beira*, en que van pasando delante de un juez popular diferentes demandantes, o *Romagem de Agravados*, con desfile de descontentos que declaran sus quejas delante de Frei Paço, quien les alecciona en el conformismo; ya sean autos religiosos como la famosa trilogía de las *Barcas*, en que se acercan a cada barca representantes de todos los estamentos sociales, que son admitidos o rechazados según haya sido su comportamiento en la tierra.

A veces la obra teatral se organiza como la suma de episodios que pueden sucederse sin gran nexo entre sí (*Clérigo da Beira, Farsa dos Almocreves*), simplemente dramatizando varios cuadros que no siguen una línea de enredo concreta. Así sucede en *Quem tem farelos?*, donde dos criados mantienen un diálogo criticando a sus amos, pasan a los aposentos de uno de ellos, Aires Rosado, que se encuentra componiendo trovas y lo acompañan, en la escena final, a rondar a la doncella, concluyendo la serenata al despertar la madre de la dama y reprender a su hija.

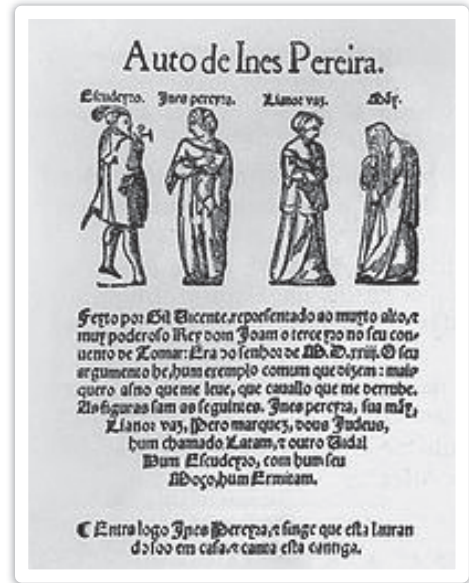
La puesta en escena es más o menos compleja acorde con la estructura de la acción que acabamos de ver. Requeriría de poco trabajo escenográfico en las primeras piezas como se puede deducir del hecho de que fueran representadas en aposentos privados, como la habitación de la reina doña María, o en capillas de iglesias, como la de San Miguel en el palacio de Alcáçova. En los textos, las acotaciones suelen ser breves y escasas. La simplicidad del escenario se supliría con otros procedimientos como los ropajes de los actores, que a veces salían a escena llevando un utensilio que identificaba profesionalmente al personaje, como el arado del labrador. La escenografía se complica en las obras de corte alegórico para las que sería preciso construir escenarios que representaran barcos, castillos, etc.

Al concebir técnicamente sus piezas la herencia teatral medieval tuvo más fuerza en el teatro vicentino que el modelo renacentista que se iba imponiendo en otros géneros como la lírica y la narrativa: el teatro en verso de redondilla, la falta de reglas dramáticas, los personajes de procedencia medieval, etc. Sin embargo, la apariencia medieval no explica toda la cosmovisión social y religiosa que Gil Vicente consiguió imprimir a su teatro.

2.3. *Los personajes de Gil Vicente*

Dejando a un lado los personajes de tipo alegórico, teológico o mitológico, los de procedencia bíblica y los de tradición literaria (los pastores, el tonto, la alcahueta, el príncipe y la dama enamorados, etc.), Gil Vicente encuentra suficiente inspiración en la sociedad portuguesa del quinientos para crear toda una galería de personajes-tipo en los que su público pueda reconocerse y reconocer al vecino. Pueden representar a un grupo social (el hidalgo, el caballero, el escudero, el fraile, el juez, etc.) o socio-profesional (el clérigo, el zapatero, el labrador, el médico, el funcionario, incluso la alcahueta de corte celestinesco, las brujas, etc), a un grupo racial (judíos, moros, negros o gitanos) y nacional (el castellano, el francés, el italiano, etc.) o a un grupo con la misma problemática sentimental (el viejo enamorado, la moza casadera, la esposa infiel, etc.).

El personaje-tipo no se representa a sí mismo, no tiene una psicología propia ni evoluciona a lo largo de la pieza, sirve para poner de relieve situaciones y problemas colectivos. A través de los personajes-tipo, Gil Vicente repasa, con una aguda mirada crítica, la sociedad de su época, incidiendo muy especialmente en los vicios del clero menor, auténtico blanco de sus sátiras, al dibujar a frailes y curas como lujuriosos y avaros, contraviniendo en distintas situaciones los principios de pobreza y castidad. Se libran de la crítica vicentina la figura del labrador (a veces el “parvo”), que simboliza el trabajo y es la base de la pirámide social, y la realeza, a quien Gil Vicente debía su posición y su libertad para componer. Esta actitud crítica y satírica no le pasó por alto a la censura inquisitorial, que a partir de 1536 mutiló algunas de sus obras y vetó la circulación de otras, hasta un total de 14 piezas.



Auto de Inês Pereira (1523)

2.4. La lengua de Gil Vicente

Un rasgo que caracteriza muy particularmente el arte dramático de Gil Vicente es su habilidad en el uso de la lengua teatral, en varios sentidos: por un lado, el autor emplea la lengua como un instrumento fundamental para la caracterización del personaje-tipo, por lo que, a pesar de estar sujeta a la métrica, intenta una aproximación a los usos reales, subrayando y parodiando rasgos fonéticos, léxicos y sintácticos que el público reconocería como propios del personaje. Así los pastores, y los que se disfrazan de plebeyos, se expresan en un portugués rústico que el propio Vicente creó como lengua para su teatro a partir de rasgos del registro popular, diferenciado del portugués más culto de los nobles y cortesanos; el clero, los jueces y los funcionarios intercalan expresiones en latín macarrónico; los negros emplean expresiones de su lengua criolla de base portuguesa; los moros sesean como en el teatro castellano de la época, al igual que las gitanas del *Auto das Ciganas*, y también es imitada la lengua de los niños en la *Comédia de Rubena*.

No hay que olvidar además que Gil Vicente es un autor bilingüe que empleó el castellano para un buen número de sus obras (12) y en otras mezcló portugués y español (19). El bilingüismo de Gil Vicente se explica, en primera instancia, por el contexto histórico en que desarrolló su actividad en una corte donde gran parte de los cortesanos eran castellanos que acompañaron a las varias princesas casadas con monarcas portugueses en la primera mitad del XVI. La nobleza para la que escribió Gil Vicente era mayoritariamente bilingüe (es decir, entendía perfectamente la otra lengua, y en muchos casos podría hablarla), condición mucho menos habitual a medida que se descendía en el escalafón social. Respecto a la mezcla de ambas lenguas en una misma pieza, es interesante subrayar que nunca existen en el teatro vicentino problemas de comunicación entre personajes que dialogan en español y portugués. En las piezas bilingües, la elección del castellano como lengua de un personaje, según estudió el lusitanista francés Paul Teyssier, responde a varias circunstancias: se expresan en castellano cuando el personaje procede directamente de la tradición literaria castellana que Gil Vicente tomó como modelo, como el pastor rústico; siguiendo un criterio de verosimilitud, también emplearán castellano aquellos personajes que tengan por tierra de origen el reino de Castilla, como el castellano fanfarrón del *Auto da Índia*; por último, hablan castellano aquellos personajes que representan a las clases sociales más altas, entre las cuales el bilingüismo sería realmente una práctica frecuente. El castellano sería una lengua prestigiada por su uso en la corte, entre nobles, embajadores y alto clero, y como tal sería reservada para las piezas que tocan temas vinculados con la vida cortesana, como los autos novelescos *Dom Duardos* o *Amadís de Gaula*. Dado que algunas piezas fueron completamente compuestas en castellano, Gil Vicente es incluido con frecuencia en ediciones de teatro del siglo XVI en lengua española, entre los dramaturgos más importantes de la primera mitad del siglo.

2.5. *El pensamiento de Gil Vicente, entre la Edad Media y el Renacimiento*

Gil Vicente vivió una época histórica de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, en que se abre paso una nueva cosmovisión del hombre y de su lugar en el mundo. En Portugal, además, se asiste a una época de expansión territorial que deja su impronta en una ideología del enriquecimiento y del ascenso social rápido. El dramaturgo observa la realidad social y económica de su país y por todas partes ve desvíos de un orden natural y social justo, por lo que pretende a través de su teatro advertir de lo pernicioso de determinados cambios, entre ellos el atractivo que ejerce la corte y el consecuente abandono del trabajo en el campo. En escena aparecen personajes que representan lo que para Gil Vicente parecen vicios que los

nuevos tiempos propician: el abandono del hogar y el adulterio, la ambición económica, el culto a la apariencia externa, la falta de sinceridad en la práctica religiosa, el desprestigio del trabajo y su sustitución por el ocio o la búsqueda de la ascensión social rápida. A ellos se oponen otros personajes cuyos discursos ensalzan los valores de la vida doméstica, del trabajo, de la espiritualidad, etc., como la madre de la doncella en *Quem tem farelos?* o el labrador en la *Barca do Purgatório*, que se queja de su dura vida:

Bofá, senhor, mal pecado,
 sempre é morto quem do arado
 há de viver!
 Nós somos vida das gentes
 morte de nossas vidas,
 a tiranos pacientes
 que a unhas e a dentes
 nos tem as almas roídas.
 Pera que é paraouvelar?
 Que queira ser pecador
 o lavrador,
 não tem tempo sem logar
 nem somente de alimpar
 as gotas do seu suor.⁷⁵

En muchos aspectos, el dramaturgo es continuador de una educación asentada en la cultura del Medievo y de una ideología basada en los preceptos religiosos, sin embargo, como ha visto la crítica especializada, en Gil Vicente lo medieval toma contacto con lo renacentista. Si bien algunos rasgos le confieren una apariencia medieval, como la temática religiosa vinculada a los ciclos litúrgicos, el recurso a los símbolos católicos y a las alegorías, la presencia de personajes populares heredados de la tradición, la sátira anticlerical, el uso del verso heptasilábico (octosilábico en el cómputo español) y la falta de una estructura dramática en el desarrollo de la acción, otros revelan una mentalidad que se abre hacia los nuevos tiempos: la observación de lo social y su retrato crítico, no solo burlesco, la introducción del mundo clásico a través de personajes procedentes de él y del gusto

75 Reproducimos la traducción propuesta en la edición de Andrés Pociña López que hemos citado (Alcalá de Henares, 2002, p. 73): “De verdad, señor, mal pecado./siempre está muerto quien del arado/ ha de vivir./Nosotros somos vida de las gentes./y muerte de nuestras vidas;/a tiranos, pacientes./que a uñas y dientes nos tienen las almas roídas./¿Para qué palabrear?/Que quiera ser pecador/ el labrador;/ no tiene tiempo ni lugar/ ni solamente de limpiar/las gotas de su sudor.”

cortesano a través de la temática amorosa, pero sobre todo una nueva religiosidad que condena la superstición, el culto a los santos, la hipocresía religiosa y sus métodos mercantilistas (como la venta de indulgencias). En suma, una mentalidad que en muchos puntos coincide con las ideas de Erasmo de Rotterdam, a quien es probable que leyera, y con otras tendencias reformistas en la misma línea de regreso a una espiritualidad más sincera, lo que explica el prisma insistentemente crítico con que mira a sus contemporáneos.

3. EL TEATRO LITERARIO DESPUÉS DE GIL VICENTE: TEATRO POPULAR Y TEATRO CLÁSICO

Aunque la última pieza representada por Gil Vicente sea del año 1536, su vigencia se extiende por todo el siglo XVI, sostenida en parte por otros dramaturgos que repiten su modelo. Pese a lo controvertido de la designación, suelen aparecer en las historias de la literatura portuguesa agrupados bajo el nombre de *Escola Vicentina* y constituyen un conjunto compuesto por algunos nombres propios y un buen número de piezas anónimas. Baltasar Dias, António Ribeiro (“O Chiado), António Prestes, Afonso Lopes, Afonso Álvares, Chiado, Jeronimo Ribeiro, Jorge Pinto, Simão Machado son los principales dramaturgos de una

época que media aproximadamente entre 1530 y finales de siglo (las obras de Simão Machado aparecen publicadas en 1601). El propio Luís de Camões, autor de tres piezas (*O Rei-Seleuco*, *Anfitriões* y *Filodemo*), estuvo vinculado a esta tendencia, aunque su teatro es un caso excepcional porque realiza la fusión entre la estructura del teatro vicentino y su forma métrica con motivos y temas procedentes de la comedia clásica e italiana (con Plauto como autor más reinterpretado) y de la comedia novelasca. El teatro camoniano, más que por la articulación del enredo, atrae por el lirismo de los parlamentos, donde volvemos a encontrarnos con los temas y las obsesiones que el poeta glosó repetidamente en su lírica, aunque en el teatro aparecen aliñadas tanto con citas de



Comedia de Filodemo de Luís de Camões
(edición de 1615)

poesía cancioneril de la época como de dichos y refranes de la cultura popular.

En general, la crítica considera a estos autores simples continuadores a gran distancia del primer dramaturgo portugués por la menor calidad de sus obras. Pese a que su valor estético sea incomparable al que alcanza el teatro de Gil Vicente y su visión crítica de la sociedad sea mucho menos incisiva, en parte por reservas respecto a la inquisición, representan una de las líneas dramáticas de entre las varias que recorren el siglo XVI, sin duda la que recibió mayor favor del público porque siguió atendiendo a los gustos populares, representando escenas de la vida del pueblo llano y de la burguesía ascendente y satisfaciendo su devoción religiosa.

Como Gil Vicente, estos autores hacen un teatro en verso de arte menor (*medida velha*, frente a la *medida nova* del verso decasílabo), sin división de escenas, repiten la mayoría de las temáticas ya tratadas y continúan con las modalidades del teatro vicentino, desde las piezas de adoración pastoril, las farsas costumbristas, las moralidades, etc. y añaden las vidas de santos, temática poco explorada en el teatro vicentino.

Las particularidades de este teatro se deben sobre todo al público al que se dirige. Si Gil Vicente escribió únicamente para la corte, sus sucesores han perdido definitivamente ese espacio y rara vez se representan en casas nobles. Su destino es mayoritariamente el escenario popular, convertido en la segunda mitad del siglo en patio de comedias. El texto teatral se modifica para atender a un público más heterogéneo, al que le interesan las escenas costumbristas y populares, las vidas de santos y los enredos amorosos no solo entre príncipes, también entre villanos.

Aún en vida de Gil Vicente, el teatro vicentino tuvo que enfrentar la competencia de un nuevo gusto teatral que intentaba abrirse camino en la corte y, en parte, se vio impelido a evolucionar por su empuje: el teatro de renovación clásica al modo italiano. La influencia italianizante llega al teatro también de la mano del mayor introductor de la lírica petrarquista, el poeta Francisco Sá de Miranda. Sin embargo, el teatro de inspiración clásica, aunque más valorado literariamente, tiene pocos cultivadores en Portugal y escaso número de obras significativas. El innovador Sá de Miranda es el primero en ensayar un teatro a la italiana en prosa, que sigue muy de cerca el modelo teatral de Terencio y Plauto. Escribe dos comedias de enredo amoroso, ambientadas en Italia, respetuosas con las unidades aristotélicas de acción, tiempo y espacio: *Os Estrangeiros* (1527), que fue representada en Coimbra, y *Vilhalpandos* (1537). Dos nombres se suman al de Sá de Miranda en este empeño por la renovación del teatro portugués: el

del poeta António Ferreira, que merece como dramaturgo alguna atención, y el de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515?-1563). Este último es autor de tres piezas: *Eufrosina* (publicada en 1555)⁷⁶, *Ulyssipo* y *Aulegrafia* (publicadas póstumamente en 1618 y 1619), que por su extensión y complicación escénica parecen destinadas a la lectura y no a la representación. Aunque escritas en prosa y divididas en escenas, Vasconcelos no sigue ortodoxamente el modelo clásico que proponen Sá de Miranda y Ferreira, sino que se deja impregnar de otras influencias teatrales como *La Celestina*, de la que toma motivos temáticos y personajes (la figura de la alcahueta, del criado pícaro, del valentón). La acumulación de escenas y la lentitud en la progresión de la acción se compensan en las piezas de Vasconcelos con el perfil bien diseñado de los personajes y con las temáticas que ocupan sus diálogos. En *Eufrosina*, la trama se apoya en la historia amorosa de Zelótipo, enamorado de Eufrosina, y en el despertar de la misma pasión por parte de la joven doncella. La teoría del amor se desarrolla en diálogos donde se enfrentan concepciones opuestas: el amor galante e idealizado, defendido por Zelótipo, frente al amor sensual que prefiere su amigo, el noble Cariófilo, escenificando un debate que recorre toda la literatura europea de la época. En *Ulyssipo*, Vasconcelos realiza un cuadro de la burguesía y la pequeña nobleza cortesana, centrándose especialmente en problemas amorosos y paterno-filiales, debidos a un padre Ulissipo que se muestra severo y hasta tirano con sus hijos, y libertino en su vida privada. En *Aulegrafia*, se recrea el ambiente cortesano, con múltiples escenas intermedias, y se muestra de nuevo un enredo amoroso: el joven cortesano, Grasedel, cae en su propia trampa enamorado de la dama, Filomela, a quien solo pretendía seducir.

La crítica destaca la habilidad lingüística de Vasconcelos para hacer hablar a sus personajes con un registro que varía adaptándose a su condición: un registro lírico para los monólogos y las declaraciones amorosas; otro conversacional, aunque culto para los diálogos corrientes y, un tercero, que da entrada a la lengua coloquial de los tipos populares, con su tendencia para los dichos y refranes o para la mención de romances y cancioncillas. El gusto por el juego de palabras, por el equívoco y por lo sobreentendido son otro rasgo del estilo de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que parece anunciar aspectos del teatro barroco.

76 Traducida tempranamente al castellano por Fernando de Ballesteros y Saavedra, en 1631, edición que contenía un prefacio en que Francisco de Quevedo alababa la comedia y a su autor.

El conjunto de obras que intentan un teatro a la italiana, siguiendo los principios aristotélicos, es como vemos muy reducido en la literatura portuguesa. La actividad teatral se sostiene mayoritariamente en la representación de piezas de corte vicentino. A partir de la segunda mitad del siglo, una nueva moda se va introduciendo y acapará la escena portuguesa, conectando mucho más con este teatro popular de vena vicentina: el teatro castellano de capa y espada.

4. EL TEATRO CLÁSICO DE ANTÓNIO FERREIRA: LA TRAGEDIA *A CASTRO*.

Además del género lírico, António Ferreira (1528-1569) cultivó la comedia y la tragedia, con éxito desigual. La primera de sus obras teatrales, *Comedia de Fanchono ou de Bristo*, fue escrita en prosa en 1552 y es la única que vio publicada en vida. Se representó en la Universidad de Coimbra en 1554, mientras Ferreira era todavía un estudiante y se considera como una obra no demasiado lograda. La acción se sitúa en Italia. Se trata de una obra de desencuentros amorosos que coloca sobre el escenario la temática de los padres que quieren casar a sus hijas por interés, de los viejos que quieren unirse a una joven, de los fanfarrones y de los alcahuetes como Bristo. Al final todo se soluciona con tres bodas inesperadas.

La segunda de sus comedias se titula *Cioso* y también data de su estancia en Coimbra antes de irse a Lisboa (se puede fechar entre 1552 y 1554). Es considerada una obra que revela más madurez. Su acción también se ubica en Italia, donde un joven portugués se enamora de una joven cuyo padre la había destinado a casarse con un banquero. Incapaz de conquistar el amor de su esposa, el banquero la encierra en casa, pero no logra evitar ser engañado por su rival, con la complicidad de un amigo de éste que, al final y en un banquete, descubre ser su hermano. Se relaciona esta obra con la *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos y, como vemos, sigue el esquema del enredo que popularizó Plauto en la Antigüedad.

Comparada con sus comedias, la única tragedia que António Ferreira nos legó asume los contornos de obra maestra. La redacción de *A Castro* se sitúa alrededor de 1557, aunque la edición príncipe sea de 1587 y el hijo de António Ferreira la incluyera en los *Poemas Lusitanos* (1598), con correcciones de la autoría del propio autor que constituyen una verdadera e importante reelaboración. El tiempo transcurrido entre su escritura y su publicación póstuma dio lugar a una apropiación indebida de la obra por el dominico gallego Jerónimo Bermúdez, que en 1577 publicó en Madrid, bajo pseudónimo, *Nise Lastimosa*, una tragedia que no es más que una traducción de *A Castro*, seguida de una continuación, *Nise Laureada*, sin alcanzar en ninguno de los dos casos el valor literario que caracteriza al original.



Cuadro del pintor Columbano *Súplica de Inês*
(principios del siglo XX)

El tema de esta tragedia, escrita en lengua vernácula como toda la obra de su autor, retoma un conocido episodio de la historia de Portugal: la muerte de Inés de Castro ocurrida en el siglo XIV, que ya antes había sido narrada en las crónicas del cuatrocientos, en las *Trovas* que le dedicó Garcia de Resende en su *Cancioneiro Geral* (1516) y en la *Visão* de Anrique da Mota, además de formar parte de la tradición

popular. La obra se basa en la dicotomía característica de la época de Ferreira entre Amor y Razón de Estado, siendo el segundo elemento el que prevalece. Tras la muerte de Inés a manos de los consejeros de Afonso IV, Pedro surge en el escenario, en el V y último acto, que funciona como epílogo. Pedro es el superviviente de la pareja de amantes y, ante el hecho consumado de la muerte de Inés, no le queda más que desesperación y sentimientos de venganza, destacando su soledad, subrayada por la ausencia del coro que había estado presente en los actos anteriores.

Inés, que al inicio declara delante de su confidente, la Ama, toda la felicidad que vive con Pedro, se deja hundir por malos presagios que le surgen en sueños, como es típico de la tragedia clásica. Pedro está lejos y no puede protegerla. Esa ausencia es bastante significativa: por una parte, permite que Inés se encuentre sin cualquier tipo de defensa y la asesinen a espaldas del príncipe; por otra parte, permite desplazar el conflicto (*hybris*) de ser una cuestión de índole amorosa a un debate entre la razón del corazón y la razón de Estado. Inés y su armoniosa familia ilegítima representan la razón del amor, el lema virgiliano “omnia vincit Amor”. El rey y sus consejeros representan la razón contraria, la del Estado. De hecho la buscan en sus aposentos con el propósito de asesinarla en nombre del interés sucesorio, de modo que Fernando, nieto legítimo de Afonso IV, no vea amenazada su sucesión al trono. El cuadro familiar con que se encontró, la pureza de los propósitos de Inés y la fuerza de su amor de mujer y madre casi logran hacer que Afonso IV abandone sus propósitos, llegando a pensar en abdicar para

no tener que someterse a esa razón que lo llevaría a actuar como responsable de una acción tan odiosa como irremediable. Sin embargo, los consejeros del rey insisten y éste acaba por lavarse las manos como Pilatos y consentir que maten a la madre de sus nietos:

Eu não mando nem vedo.
Deus o julgue, vós outros o fazei, se vos parece
justiça assi matar quem não tem culpa.⁷⁷

Esta forma de actuar va a ensombrecer definitivamente el reinado de Afonso IV “o Bravo”, que antes se hiciera famoso por su valor en la Batalla de Salado. Obsérvese, sin embargo, que el personaje del rey es quizá el más dramático de la obra por esta tensión interna y por las presiones externas a que está sujeto.

Aunque Inês sea la víctima, *A Castro* es una obra donde nadie sale vencedor. Tampoco sus verdugos, Pero Coelho y Diogo Lopes Pacheco, inconscientes de la cruel venganza que ejercerá el infante don Pedro sobre ellos. A esta victoria de la muerte sobre la vida se llega no por intervención del *fatum*, sino por la evolución de los personajes. La felicidad que se observa al inicio dará lugar a una expectación angustiosa que alcanza su *clímax* en el acto IV, con la muerte de Inês fuera de escena, según lo exigido por el decoro.

El número de personajes es reducido: Pedro, Inés y el Rey y otros personajes que funcionan como extensiones de éstos: el secretario de Pedro, la ama de Inés y los consejeros del Rey. Además, se registra la presencia de un coro en los cuatro primeros actos, invitando a la prudencia, avisando a Inés para que huya, comentando el poder y los riesgos del amor. La obra está escrita en verso blanco predominantemente endecasílabo, lo que constituye una absoluta innovación dominada con maestría por António Ferreira. Aunque el cultivo de la tragedia tenga antecedentes en la Universidad de Coimbra, donde el humanista escocés George Buchanan introdujo la práctica de la representación teatral y el amigo personal de Ferreira, Diogo de Teive, escribiera la neolatina *Tragédia do Príncipe João* (no representada, pero que Ferreira habría conocido), *A Castro* destaca por su estatura, originalidad y genialidad de la expresión literaria. En esta obra, lo mejor del lirismo de António Ferreira se pone al servicio del lenguaje teatral.

⁷⁷ “Ni lo mando ni lo impido/ Dios lo juzgue, vosotros lo hacéis, si os parece/ justicia matar así a quien no tiene culpa.”

LA LITERATURA PORTUGUESA EN EL SIGLO XVII: RESTAURACIÓN Y BARROCO

I. ENTRE LOS FELIPES Y LA RESTAURACIÓN

El siglo XVII portugués viene determinado, en primer lugar, por la unión con España bajo la corona de los Austria, lo que en Portugal se conoce como período de los *Filipes*, que se inicia en 1580 y acaba en 1640. En segundo lugar, la segunda mitad del siglo será testigo de la Restauración de la independencia, proclamada en 1640, que daría lugar a un largo período de beligerancia que solo acabaría en 1668, cuando ya reinaba en España Carlos II.

Naturalmente, la literatura se va a ver fuertemente afectada por estas circunstancias. El período de unión peninsular, que coincide con el momento de mayor presencia de la cultura castellana en toda Europa, supondrá para Portugal una influencia extraordinaria de los grandes autores barrocos de la literatura española. Es entonces cuando se produce la mayor expresión del bilingüismo cultural: el castellano se convierte en vehículo habitual de la cultura dentro de Portugal y frecuentemente los autores portugueses acaban escribiendo su obra en todo o en parte en castellano, percibiendo que era además un medio idóneo para darse a conocer en la corte de Madrid o, incluso, fuera de la Península.



Arco efímero levantado por los italianos en Lisboa para celebrar la visita del rey Felipe III en 1619

Un caso ciertamente paradigmático de la situación vivida en aquellos años es el del teatro, pues el teatro vernáculo prácticamente desaparece, en favor de la representación de las comedias de capa y espada que triunfaban en los corrales españoles y que incluso eran representadas por compañías españolas que se trasladaban todos los años a las principales ciudades portuguesas.

En general, el período de los *Filipes* fue una época de paz en Portugal, muy próspera para el comercio (pues se abrieron los puertos del imperio español a los portugueses) y de gran seguridad para las posesiones en Oriente y Occidente, bien guardadas con el auxilio de la flota de Castilla. Sin embargo, se percibe un creciente desánimo entre la clase dirigente del país (la jerarquía de la Iglesia y la alta aristocracia), que siente que ya no lleva las riendas del reino. A pesar de que las instituciones portuguesas seguían funcionando de forma plenamente autónoma, las decisiones sobre ellas y sobre las personas que debían dirigir las o administrarlas debían recibir la aprobación de Madrid, por lo que existía un fuerte sentimiento de subsidiariedad bien justificado, cuando no un abierto descontento si las decisiones no beneficiaban del modo esperado.

Este mismo desánimo se percibe también entre los escritores (como lo había en las universidades, en los predicadores, en las compañías religiosas, etc.), pues ellos también sentían la falta de una corte portuguesa que promocionase las letras y premiase a sus cultores. Muchas obras de la literatura portuguesa de la época recogen de forma explícita o implícita este estado de ánimo y la nostalgia de la brillante vida cortesana de Lisboa en el siglo XVI.

Cuando se produce la Restauración portuguesa, no hubo una inmediata desvinculación con la literatura española del Barroco. Por el contrario, los grandes autores españoles, especialmente sus poetas y dramaturgos, seguirán siendo los modelos por antonomasia en Portugal hasta bien entrado el siglo XVIII. Incluso el bilingüismo literario, es decir, el uso del castellano al lado del portugués en la producción de obra literaria, continuará siendo habitual en la segunda mitad del siglo XVII. Esto sucede a pesar del carácter anticastellano de buena parte de esta literatura que justificaba la independencia y glorificaba y celebraba a los principales actores de la misma, empezando por el rey.

Por otro lado, no todo el siglo XVII puede considerarse plenamente barroco en Portugal. Especialmente desde los trabajos del crítico portugués Aguiar e Silva, debemos constatar la existencia primero de un período manierista que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVI y perdura aún durante las dos primeras décadas del XVII. A su vez, el período barroco no solo ocupa el resto de este

siglo, sino que se prolonga por la primera mitad del XVIII, e incluso pervive parcialmente en fechas posteriores. De hecho, las dos grandes colecciones de poesía barroca portuguesa solo se publicarán en el siglo XVIII, mientras que en el XVII gran parte de esta producción lírica quedaba inédita.

II. FRANCISCO RODRIGUES LOBO Y LA TRANSICIÓN AL BARROCO. LA POESÍA ÉPICA

Se considera a Rodrigues Lobo el paradigma de la transición en Portugal del manierismo proveniente del siglo XVI al barroco del XVII. Nacido en Leiria, hacia 1573, de ascendencia judía, estudió en la Universidad de Coimbra, pero se ignora si ocupó cargos públicos o si estuvo al servicio de algún personaje de la alta nobleza, con algunos de los cuales, según parece, tuvo alguna relación. Murió en un desgraciado naufragio ocurrido en el Tajo, cuando se desplazaba de Lisboa a Santarém, en 1622.

Como obra típicamente manierista se considera su trilogía pastoril conocida, en su conjunto, como *Primavera*, y que se compone de estas tres novelas: *Primavera* (1601), *Pastor Peregrino* (1608) y *O Desenganado* (1614). En ellas, Rodrigues Lobo sigue con fidelidad los estereotipos del género como los había establecido Jorge de Montemayor en su *Diana*. Se trata de textos en prosa salpicados de composiciones poéticas donde se relatan diversos amores entre pastores, especialmente los de Lereno, trasunto del autor. El lector se ve trasladado a un espacio único de ficción, la Arcadia ideal, donde los personajes (pastores) viven armónicamente en medio de la naturaleza dedicados al ocio, las relaciones lúdicas y la expresión espiritual y contemplativa que se alimenta del tema amoroso, en primer lugar, pero acaba alcanzando otros muchos aspectos de la condición humana, con especial atención para las consecuencias del paso del



Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622)

tiempo y los funestos cambios de la fortuna. Frecuentemente estos personajes, como en el citado caso de Lereno, esconden a personas reales, así como el *locus amoenus* de la naturaleza es una representación de determinados lugares de la campiña portuguesa (el río Mondego, los campos del Tajo, etc.).

El lector de la época buscaba en estas obras la expresión de su propia espiritualidad manierista, la de su tiempo, el sentimiento amoroso, el conflicto entre las parejas, la canción, la poesía y todos los *topoi* de la naturaleza. Por el contrario, el desarrollo de la acción, muy lenta, y el desenlace de la obra no tenían especial interés. Por todo ello, en su conjunto, este tipo de obras no son del gusto del lector contemporáneo. Sin embargo, la trilogía *Primavera* tuvo extraordinario éxito en su época, alcanzando la cifra de diez ediciones distintas en los siglos XVII y XVIII, y llegó a traducirse al castellano en 1622 por Juan Bautista Morales. Desde entonces, no ha vuelto a ser editada en España. Otros autores de la época escribieron novelas pastoriles también de notable éxito, aunque nunca alcanzaron el de Rodrigues Lobo, como la *Lusitânia Transformada* (1607) de Fernão Álvares do Oriente y las *Ribeiras do Mondego* (1623) de Elói de Souto Maior.

Como ejemplo del artificio pastoril, véase este fragmento de *Primavera* en el que Belisa discute con dos pastores, Tirreno y Lereno, sobre la razón o no que tienen los hombres para quejarse de las mujeres:

Esperou Belisa que os pastores acabassem a música, que pareceu mui bem, para se defender da cantiga que a todas tratava mal.

Que graça é –disse ela– cuidarem Tirreno e Melibeu que por cantarem melhor podem ser mais atrevidos, sendo maior a ofensa que nos fizeram com a sua cantiga que o gosto que se esperava dela. Contudo, se eles se não desdizem logo e estas pastoras me derem a licença, eu defenderei a nossa razão muito à sua custa e sem nenhum perigo do que nos alevantam.

Grande mal é –tornou Tirreno– que não somente sejais todas más de servir, senão que tendes por agravo ensinar a granjear-vos a condição ao que a não sabe. E se estas, em que eu pus o serviço de amor, vos parecem mais, dai-me algũa pastora que se contente com menos.

Não reprovo eu –disse a pastora– que para servir a amor seja muitas vezes necessário renunciar à própria vontade, desconhecer a razão e o merecimento de serviços, pondo a valia toda no preço de amor. Mas dar por razão de suas sem-razões a nossa altiveza e mudança ou é erro de inocente, ou vingança de magoado. E já que os homens, como pouco experimentados em amor, que não conhecem, não podem dar saída a seus enleios, e como inimigos nossos querem encobrir suas faltas com nossas condições, passemos estes despropósitos, pois nacem de raiva e de inveja.

Não passes adiante –disse Lerenó–, que não é justo, Belisa, que o nosso passatempo se torne em diferença. O teu queixume é justo, e a cantiga deste pastores verdadeira [...]¹

También es fundamentalmente manierista, y de notables referencias camonianas, la producción poética de Rodrigues Lobo. De 1596 datan sus *Romances*, la mayor parte de ellos escritos en castellano y tomando como modelo la literatura española. Ya en 1605 publica sus *Éclogas*, poesía bucólica muy del gusto del siglo anterior, si bien se distingue de los autores del Renacimiento por una marcada preocupación moralizante, muy propia del manierismo. Rodrigues Lobo supo recuperar en ellas la tradición pastoril portuguesa de Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda y Gil Vicente.

Dos grandes poemas épico-apologéticos completan la obra poética de Rodrigues Lobo: *O Condestabre de Portugal D. Nuno Álvares Pereira* (1610) y, escrito en castellano, *la Jornada que la majestad católica del Rey Felipe III hizo al reino de Portugal en 1619* (1623). La poesía épica es muy característica de Portugal, tanto en el período *filipino* como en la segunda mitad del siglo XVII, por dos motivos: en primer lugar, por la presencia de Camões, cuya figura se había convertido en símbolo de la patria gracias a la epopeya de *Os Lusíadas*, y, en segundo lugar, por ser manifestación obvia

1 Las traducciones de los textos son debidas a los autores de cada capítulo. Solo excepcionalmente se reproducen traducciones publicadas, en cuyo caso se indica la procedencia.

“Esperó Belisa que los pastores acabasen la música, que a todos pareció muy bien, para defenderse de la canción que a todas trataba mal.

– ¿Qué gracia es esa –dijo ella– de que Tirreno y Melibeu crean que, por cantar mejor, pueden ser más atrevidos, siendo mayor la ofensa que nos han hecho con su canción que el placer que se esperaba de ella? En cualquier caso, si ellos no se desdican inmediatamente y estas pastoras me dan su permiso, yo defenderé nuestra razón muy a costa de ellos y sin ningún peligro de lo que levantan contra nosotras.

– Gran mal es –respondió Tirreno– que no solamente seáis todas más para que os sirvan, sino que tengáis por agravio que se le enseñe a granjearos la condición al que no la sabe. Y si éstas, en las que yo puse el servicio de amor, os parecen más, dadme alguna pastora que se contente con menos.

– No repruebo yo –dijo la pastora– que para servir a amor sea muchas veces necesario renunciar a la propia voluntad, ignorar la razón y el merecimiento de servicios, poniendo todo el valor en el precio del amor. Pero dar como razón de sus sinrazones nuestra altivez y mudanza, o es error de inocente, o venganza de dolorido. Y ya que los hombres, como poco experimentados en amor, al que no conocen, no pueden dar salida a su confusión, y como enemigos nuestros quieren encubrir sus faltas con nuestras condiciones, dejemos estos despropósitos, pues nacen de la rabia y la envidia.

– No continúes –dijo Lerenó–, pues no es justo, Belisa, que nuestro pasatiempo se convierta en disputa. Tu queja es justa, y la canción de estos pastores verdadera [...]”

de las aspiraciones que sentía la sociedad portuguesa de recuperar las glorias del pasado y sobreponerse al desánimo y pesimismo reinantes durante el dominio de los reyes españoles antes de 1640, o bien con el propósito de enaltecimiento patriótico vivido tras la Restauración.

Algunos estudiosos llegaron a considerar que la poesía épica camoniana del período *filipino* era una especie de literatura de resistencia. Si bien resulta revelador del fuerte sentido combativo contra el desánimo de la época, no deja de ser una visión anacrónica y moderna de algo que los mismos autores ni podían prever ni participaron en ello: la recuperación de la independencia. Por eso no había contradicción ninguna en que Jerónimo de Corte Real, por ejemplo, cantase a los héroes portugueses en el *Sucesso do segundo cerco de Diu* (1574, primer poema épico portugués tras *Os Lusíadas*) y después enalteciese la figura de don Juan de Austria en la *Felicíssima victoria de Lepanto* (1578). También en Rodrigues Lobo observamos esta aparente contradicción: por un lado, el nacionalismo nostálgico del *Condestabre*, y por otro la celebración del rey Felipe III en la *Jornada*.

Aún antes de la Restauración podemos citar, entre otras obras, el *Afonso Africano* (1611) de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco, *Malaca Conquistada* (1634) de Francisco Sá de Meneses o, como ejemplo de un grupo de poemas dedicados a la fundación de Lisboa, la *Ulisseia ou Lisboa Edificada* (1636) de Gabriel Pereira de Castro. Obviamente, la multiplicación de poemas épicos no responde únicamente a los condicionamientos históricos ya descritos. Hay también razones de tipo literario, y en este sentido tenemos que referir tanto la recuperación de *Os Lusíadas* como la creciente presencia de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, así como otros poemas épicos castellanos que van a distanciar cada vez más la épica del XVII de su precedente camoniano. También el gusto por recrear con artificio e ingenio cualquier acontecimiento, desde una anécdota sin importancia a un hecho histórico o un relato mitológico, es muy propio del barroco que se iba imponiendo tras las primeras décadas del siglo. A este respecto podemos citar la *Gigantomaquia* (1628) de Manuel de Galhegos, donde se narra la guerra de los gigantes contra los dioses.

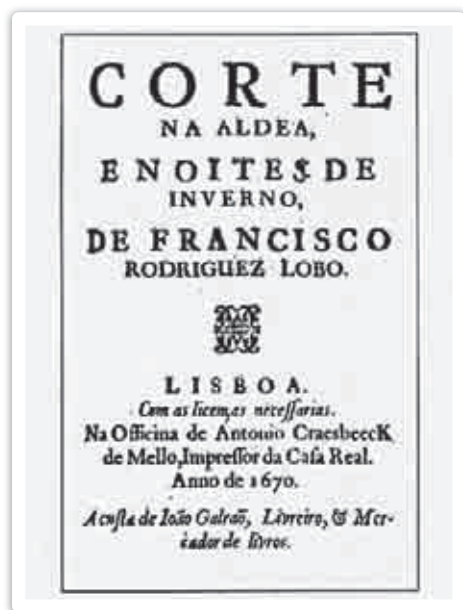
Los mil episodios de las guerras de la Restauración también dieron origen a numerosos poemas panegíricos que no siempre resulta fácil incluir dentro de la poesía épica. Son poemas de celebración y propaganda de escaso interés literario que se relacionan más con las pequeñas composiciones *anecdóticas*, como esta décima de Fray Jerónimo Baía dedicada a la victoria de los portugueses contra las tropas de don Juan José de Austria en la batalla del Canal, junto a Estremoz:

Deu-se junto a Estremoz
 Esta batalha que vemos,
 O Português fez extremos,
 Áustria no extremo se pôs:
 Junto ao Canal se dispôs
 A batalha desta vez,
 Para assim, em que lhe pez,
 Poder correr deste Cano
 O sangue do Castelhana,
 E a fama do Português.²

A lo largo de todo el siglo XVII se van a suceder numerosas composiciones épicas que revelan la considerable pervivencia del género. Dos grandes poemas heroicos celebran la independencia de Portugal: *O Fénix da Lusitânia* (1649) de Manuel Tomás y el *Viriato trágico* (editado póstumamente en 1699) de Brás Garcia Mascarenhas, que fue soldado en las mismas guerras que relata.

El gusto por la epopeya alcanzó igualmente la temática religiosa, dando lugar a poemas como *Os novísimos do homem* de Francisco Rolim de Moura, quizás más emparentado con la *Divina Comedia* de Dante que con la tradición estrictamente épica. Con ésta se relacionan mejor, por ejemplo, los *Virginidos* (1667) de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos, donde describe la vida de la Virgen María.

Dejando de lado la vertiente pastoril y poética de Rodrigues Lobo, donde hemos comprobado cómo este autor se muestra paradigma del paso del siglo XVI al XVII, del manierismo al barroco, del período *filipino* a la Restauración, falta aún por hacer referencia a su obra



Corte na Aldeia (ed. de Lisboa, 1670)

2 “Se dio junto a Estremoz / esta batalla que vemos: / el Portugués hizo cosas extraordinarias, / Austria en situación embarazosa se puso. / Junto al Canal se dispuso / la batalla esta vez, / para así, aunque le pese, / hacer correr por este caño / la sangre del Castellano, / y la fama del Portugués”.

más relevante y por la que fue más conocido en su época y aún en nuestros días: *Corte na Aldeia e Noites de Inverno* (1619). La obra tuvo inmediata repercusión en España. Baltasar Gracián, en la tercera parte de *El Criticón*, lo elogia calificándolo de “libro eterno”. Fue traducida al español por Juan Bautista de Morales y editado en 1622, con reedición en 1793, aunque desgraciadamente no hay disponible en la actualidad un edición española. Fue imitada, a veces de forma casi plagaria, por Alejandro Ponce de León en su *Discreción en el retiro y política en la aldea* (1755) y su presencia se deja sentir en obras como el *Epítome de la elocuencia española* (1692) de Francisco José Artiga.

La obra pertenece a la ficción dialogada, generalmente con un propósito didáctico o moralizante, un género de orígenes platónicos que fue incorporado a la literatura portuguesa desde los primeros autores del Renacimiento, como João de Barros, y que tendría amplio uso en algunos de los escritores más relevantes del siglo XVII como D. Francisco Manuel de Melo. Escrita en una prosa elegante, anuncia ya a los grandes prosadores del barroco.

El título es bien significativo, pues se hace referencia a la “corte en la aldea” por no existir ya corte regia en Portugal: los usos y costumbres de los buenos cortesanos, hombres discretos y modelo de la sociedad de la época, se han repartido un poco por todo el país constituyendo pequeñas cortes en villas y aldeas. En éstas, sin embargo, se corre el peligro de que se pierda la tradición cortesana, y por ese motivo el autor se propone recuperarlas: cómo escribir cartas, cómo llevar a cabo embajadas y visitas, cómo mantener una conversación, cómo se debe guardar la compostura en público, etc.

La obra constituye un manual del ideal de hombre del barroco, el discreto cortesano, pero no es ése el único motivo por el que fue objeto de atención en su época y en la nuestra. Como ha puesto de relieve la crítica en numerosas ocasiones, se hallan en la obra otros aspectos que interesan específicamente al ámbito literario. Es el caso de la defensa que hace de las cualidades expresivas de la lengua portuguesa, la disputa entre las obras de ficción y la historia real (la novela de caballerías frente a la historiografía), distintos aspectos relacionados con la retórica, etc. Pero muy especialmente destaca su definición de la “agudeza” y de los “dichos ingeniosos”, muy próximos ya al conceptismo barroco.

En este ejemplo se muestra la forma adecuada de expresarse en una conversación:

O primeiro instrumento da prática é a voz; e, para ser empregada no falar, há-de ter estas propriedades: *ser clara, branda, cheia e compassada*, porque a voz escura confunde as palavras; a áspera e seca tira-lhe a suavidade; muito delgada e feminina faz

imprópria a acção do que fala; a muito apressada empeça e revolve as razões que *per si* podem ser muito boas. Não trato das que a natureza inabilitou para essa perfeição, como é a voz do gago, do cicioso e do rústico grosseiro, mas na do cortesão tomara eu esses atributos, porque há alguns que falam com a voz tão metida por dentro que deixam as palavras para si e os ouvintes às escuras, que lhes é necessário estar espreitando o que lhes querem dizer, e outros que pronunciam com tanta aspereza que espinham as orelhas dos que escutam, e outros que falam tão apressadamente que parecem que levam esporas na língua.³

III. DON FRANCISCO MANUEL DE MELO. EL TEATRO DEL SIGLO XVII

Sin duda una de las personalidades más atractivas del siglo XVII portugués, D. Francisco Manuel de Melo nació en Lisboa en 1608 en el seno de una familia hidalga. Fue hijo de padre militar, del que queda huérfano con siete años, y de madre española, quien obtuvo una pensión de Felipe III para el cuidado de su familia. Probablemente estudió en el colegio jesuita de Santo Antão, donde obtendría la sólida formación humanística que le caracteriza. Siguió la carrera militar en la armada española, vivió largos años en Madrid, donde se relacionó con algunas de las principales figuras de la literatura española, como su admirado Francisco de Quevedo, y Felipe IV premió sus servicios con la concesión de la Orden de Cristo. Más tarde, una vez iniciada la Restauración, tras una aparente vacilación inicial, acabaría adhiriéndose a los sublevados, si bien D. João IV lo ocupó sobre todo en funciones diplomáticas. En 1644 fue condenado en un oscuro proceso donde posiblemente se vio perjudicado por los numerosos enemigos políticos que tenía en la corte de Lisboa, por lo que sufrió prisión hasta 1655 y un destierro en Brasil de tres años. En 1658, una vez muerto D. João IV, regresa a

3 “El primer instrumento en la conversación es la voz; y, para poseer gracia en el hablar, ha de tener estas propiedades: *ser clara, blanda, llena y acompañada*, porque la voz oscura confunde las palabras; la áspera y seca le quita suavidad; muy delgada y femenina hace impropia la acción de lo que se habla; la muy apresurada dificulta y revuelve las razones que *per si* pueden ser muy buenas. No trato de las que la naturaleza inhabilitó para esta perfección, como es la voz del tartamudo, del siseante y del rústico grosero, sino que del cortesano tomaría yo esos atributos, porque hay algunos que hablan con la voz tan metida por dentro que dejan las palabras para ellos mismos y a los oyentes a oscuras, que es necesario estarles al acecho de lo que les quieren decir, y otros que pronuncian con tanta aspereza que pinchan las orejas de los que escuchan, y otros que hablan tan rápido que parece que llevan espuelas en la lengua”.



Edición de las *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo (Lyon, 1665)

Portugal. Hasta 1666, año de su muerte, vivió una vida tranquila y favorecida por la nueva corte portuguesa.

Gran parte de su obra, especialmente la poética y la historiográfica, fue escrita en castellano, por lo que se considera un clásico tanto en la literatura portuguesa como en la española. En España es especialmente conocido por su prosa histórica, sobre todo por la *Historia de los Movimientos y Separación de Cataluña*. Publicada en castellano por su autor en Lisboa en 1644, de esta obra se producen constantes reediciones en España⁴. Como ocurre en tantos otros textos historiográficos que escribe, narra acontecimientos en los que participó activamente como militar y diplomático.

Dejando de lado su producción decircunstancia (propagandística, apologética y panfletaria) relacionada con la Restauración, firmada a veces con el pseudónimo de Gerónimo de Santa Cruz, el grueso de su obra de historiador se encuentra en las *Epanáforas de vária história portuguesa* (Lisboa, 1660), donde el autor reúne cinco “relações” que había publicado con anterioridad. En tres de ellas el autor fue protagonista: *Epanáfora política* (1649), donde relata los acontecimientos de Évora de 1637, considerados el precedente de la Restauración; *Epanáfora trágica* (1657), donde relata el naufragio de la armada portuguesa en el Cantábrico, frente a las costas de Francia, en 1627; *Epanáfora bélica* (1659), dedicada al enfrentamiento naval de españoles y holandeses en el Canal de la Mancha. La *Epanáfora triunfante* (1659), por su parte, trata de la expulsión de los holandeses de Pernambuco (Brasil). Finalmente, la *Epanáfora amorosa* (1654) se distancia del resto de *epanáforas*

4 Aún se encuentra accesible la edición llevada a cabo por Joan Estruch Tobella en la Editorial Castalia (Madrid, 1996). Otras ediciones modernas son la de la Editorial Maxtor, Valladolid, 2001; el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990; la Editorial Siete y Media, Barcelona, 1981; etc.

por tomar como materia una leyenda relacionada con el descubrimiento de la isla de Madeira, supuestamente en 1420, reelaborada en tonos de tragedia. Es, pues, una obra más estrictamente literaria o de ficción, si bien D. Francisco Manuel de Melo concibe toda la Historia como un género literario para el que se deben seguir los principios adecuados de la Retórica y la Poética. De estilo sobrio y preciso, al modo del autor latino Tácito, con quien gustaba identificarse, pretendía que, además de entretener o deleitar como obra de arte, estas obras debían servir también a un propósito didáctico o moralizante. Por lo demás, es un historiador que trata de ser riguroso con la verdad de los acontecimientos, aunque sea consciente de la subjetividad inevitable de ese concepto, así como ser útil y preciso en cuanto a la información que de ellos nos transmite. En su *Vida e morte, ditos e feitos de El-Rei D. João IV*, obra inédita que ha llegado a nosotros en copias incompletas, llega a afirmar que quiso escribirlo más que como “extraño” (es decir, sin sentirse partícipe de lo que narra), como “difunto”, es decir, liberado por completo (como cualquier persona tras la muerte) de los lazos de sangre, de patria y de respeto que se pudiesen interponer entre él y la Verdad.

Hombre cosmopolita, gran viajero por toda Europa, conocedor de las salas de los palacios de varias cortes de la época, relacionado epistolarmente con grandes personalidades de varios países (es autor de una extraordinaria colección de cartas que aúnan el interés histórico y el valor literario, de las cuales él mismo reunió una *Primeira parte das cartas familiares* que publica en Roma en 1664), Melo fue un urbanita sin remedio, como buen discreto cortesano de la época (a pesar de todos los tópicos del *locus amoenus*), sufriendo enormemente por ese motivo su exilio brasileño, según expone en una obra de título bien significativo: *Descrição do Brasil: Paraíso de mulatos, Purgatório de brancos e Inferno de negros*. Con respecto a esa condición de discreto cortesano que fue, es importante referir la autoría de diversas obras de tipo didáctico y doctrinario, entre las que caben las de tema militar (*Política militar en avisos de generales*, 1638), de moral familiar (*Carta de guia de casados*, 1651, que mereció dos ediciones castellanas en el XVIII, la primera de 1715⁵), de vidas de santos (*El Fénix de África* de 1648 y *El Mayor Pequeño* de 1647), sobre la cábala (*Tratado da Ciência Cabala*, publicado póstumamente en 1724), etc.

Un capítulo aparte merecen sus celebradísimos *Apólogos dialogais*. A pesar de su merecida fama y de haber sido escritos entre 1654 y 1657, los *Apólogos dialogais*

5 No hay edición moderna traducida al castellano de esta obra. Sin embargo, la editorial madrileña S.A. de Promoción y Ediciones ha editado la obra en portugués en 1994, 1997 y 2002.

solo en 1721 fueron reunidos bajo este título y publicados póstumamente. Son cuatro obras distintas, todas en portugués, pertenecientes al género del diálogo: *Relógios Falantes*, *Visita das Fontes*, *Escritório Avarento* y *Hospital das Letras*. Algunas fueron escritas con un innegable sentido lúdico, apremiado quizás por la prisión o por el destierro que el autor vivía en esos años, pero testimoniando por ello también el carácter estrictamente barroco que poseía la creación literaria para Melo. En otras, en cambio, es bien patente otra intencionalidad crítica o pedagógica. En todas ellas, en cualquier caso, lleva a cabo un extraordinario alarde de estilo, constituyendo un modelo de prosa del barroco al servicio del deleite de la lectura y el ejercicio de la inteligencia.

En Portugal suele haber preferencia por la *Visita da Fontes*, donde intervienen dos fuentes lisboetas (la más popular del Rossio y la más cortesana del Terreiro do Paço), pues en ella se describe y critica la sociedad portuguesa de su época. En España siempre ha interesado más el *Hospital das Letras*, donde se hace un comentario crítico a la literatura de la época, con innumerables referencias a las letras españolas. Incluso el mismo Quevedo (o un libro suyo) aparece en la obra transformado en personaje.

De D. Francisco Manuel de Melo se conserva una obra de teatro en portugués: *O Fidalgo Aprendiz*⁶. Aunque fue escrita hacia 1646, solo se publicaría en 1665, incluida dentro de su obra poética (las *Obras Métricas* editadas en Lyon), sin duda porque se trata de una pieza en verso. En ese mismo volumen se encuentran también algunas composiciones dramáticas en castellano (*La imposible*, *Idilio cómico real*, *La cena en los Montes de la Luna*) y otras que, más que para ser representadas como teatro propiamente dicho, formaban parte de espectáculos cortesanos de gran aparato acompañadas de música y canto (*El juicio de París, prevenido a la loa cantada de una real comedia*). Por información que él mismo revela en el *Hospital das Letras*, sabemos de otras obras de D. Francisco, comedias y tragedias, que no han llegado a nosotros.

En *O Fidalgo Aprendiz* se ha querido ver una recuperación del teatro portugués del siglo XVI, el de Gil Vicente y el llamado “teatro popular” que le siguió con gran éxito. El nacionalismo de la obra de Melo en los años que escribe esta obra y su deseo de congratularse con D. João IV (a quien se la ofrece) fueron determinantes para abonar esta opinión, a lo que se une el conocimiento profundo y la

6 No existe edición en castellano de esta obra. La Universidad de La Coruña editó en 2007 la versión original en portugués.

innegable estima que tenía de aquel teatro, como se puede apreciar en este pasaje del *Hospital das Letras*, donde su *alter ego* afirma lo siguiente:

Vós, senhor D. Francisco [de Quevedo], ides e ides acumulando à vossa nação toda a glória desses inventores ou contedores do principado da comédia, não vos lembrando dos portugueses, como se Gil Vicente não fosse o primeiro e mais engraçado cómico que nasceu dos Pirinéus para cá, a quem seguiu, e não sei se avantejou, António Prestes, António Ribeiro, que foi o nomeadíssimo Chiado, Sebastião Pires, Simão Machado nas comédias de *Dio* e de *Alfeu*, e, por outro modo, das que em prosa se escreveram, o ilustre Jorge Ferreira, autor da *Ulissipo*, *Aulegrafia*, e dizem que *Eufrosina*; Francisco de Sá nos *Estrangeiros* e *Vilhalpandos*; Luís de Camões no seu *Anfitrião* e *Estratónica*, de quem agora o tomou Lucas Assarino, e outras obras que todos os nossos foram insignes.⁷

Es cierto que algunos de los personajes (D. Gil Cogominho, Brites) recuerdan a los escuderos y a las doncellas enamoradas de Gil Vicente, pero la obra en su conjunto responde con más fidelidad a la estructura dramática contemporánea, que era la comedia de capa y espada española, y son muchas las referencias literarias de su tiempo (españolas e italianas) que se han identificado en la obra, incluso una influencia notable de *La Celestina*. La acción relata cómo llega a la corte el rústico hidalgo D. Gil decidido a convertirse en un verdadero cortesano. Su criado, Afonso Mendes, de acuerdo con Isabel (el objeto amoroso de D. Gil) y la madre de ésta, Brites, harán todo lo posible por burlarse de él y apoderarse de todo su dinero, como así sucede al final. Parece ser que la acción, además de la crítica de costumbres tan sorprendentemente semejante a *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, escondía referencias autobiográficas que tenían que ver con sus problemas con la justicia y con sus enemigos políticos, lo cual resulta casi completamente opaco para el lector de nuestros días: ¿habrá una alusión a los criados perversos que él mismo sufrió?, ¿se hará burla de determinados nuevos cortesanos venidos de provincias al amparo del nuevo rey y que tanto parecen haber perjudicado a nuestro autor?

7 “Vos, senhor D. Francisco [de Quevedo], vais e vais acumulando en vuestra nación toda la gloria de esos inventores o poseedores del principado de la comedia, mas no os acordáis de los portugueses, como si Gil Vicente no fuese el primero y más gracioso cómico que nació de los Pirineos para acá, a quien siguió, y no sé si aventajó, António Prestes, António Ribeiro, que fue el famosísimo Chiado, Sebastião Pires, Simão Machado en las comedia de *Dio* y *Alfeu*, y, de otro modo, las que se escribieron en prosa: el ilustre Jorge Ferreira, autor de la *Ulissipo*, *Aulegrafia*, y dicen que de *Eufrosina*; Francisco de Sá en los *Estrangeiros* y *Vilhalpandos*; Luís de Camões en su *Anfitrião* y *Estratónica*, de quien ahora lo tomó Lucas Assarino, y otras obras en las que todos los nuestros fueron insignes.”

Sea como fuere, *O Fidalgo Aprendiz* es una pequeña joya literaria dentro del desierto que fue la creación teatral portuguesa en el siglo XVII. No quiere decir esto que no hubiese en Portugal actividad teatral, pues, por el contrario, era principalísima ocupación del ocio en todas sus ciudades y villas, por no hablar de las representaciones del teatro popular del XVI que todavía se hacían incluso en las aldeas más pequeñas con motivo de sus festividades, así como las obras de devoción que se escribían para ser representadas en los conventos en Navidad o en otras fechas señaladas (aunque la mayor parte de estos textos se perdieron, el mismo D. Francisco Manuel de Melo recoge algunas breves contribuciones en sus *Obras Métricas*, como el *Antilóquio, ou loa a ãa comédia de Job, celebrada em a profissão de ãa noviça ilustrada*). Sin embargo, la mayor parte de las obras nuevas representadas pertenecían al teatro español (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, Vélez de Guevara, etc.) o eran obras escritas en español por autores portugueses. Algunos de estos autores que solo escribieron en español y que vivieron gran parte de su vida en España (y aquí fue donde desarrollaron su actividad teatral) deberán ser incluidos mejor en la historia de la literatura española: es el caso, por ejemplo, de João Matos Fragoso, natural de Alvito, formado en la Universidad de Évora, que se trasladó a España posteriormente y aquí moriría en 1692. Sin embargo, es difícil clasificar a muchos autores portugueses que, viviendo en Portugal y representando en su país sus obras, todas ellas las escribieron en castellano (incluyendo muchas de carácter nacionalista que arremetían contra los españoles), sencillamente porque el castellano era entonces la lengua del teatro por antonomasia. Estos autores, aún por estudiar convenientemente, deberían ser incluidos en la tradición literaria portuguesa, donde están también otros que redactaron buena parte de su obra en español (el mismo D. Francisco Manuel de Melo o Rodrigues Lobo, por ejemplo).

En cualquier caso, si nos atenemos solo al teatro escrito en portugués, en el siglo XVII, dejando aparte las obras de Melo, solo se editaron (probablemente sin ser nunca representadas) la *Primera e segunda parte de Duarte Pacheco* (1630) de Jacinto Cordeiro y los entremeses de Manuel Coelho Rebelo reunidos en el volumen *Musa entretenida de vários entremeses* (1658). Todo ello es prueba evidente del dominio que ejercía en Portugal el teatro español durante todo el siglo XVII.

La vasta obra de D. Francisco Manuel de Melo también se extiende por la poesía lírica. Él mismo reunió esta producción en el ya citado volumen de *Obras Métricas* que publica en Lyon en 1665, si bien con anterioridad ya había editado algunas de sus composiciones. Las *Obras Métricas* se dividen en tres partes: la primera y la tercera recogen su producción en castellano (*Las Tres Musas del Melodino* y *El Tercer Coro de las Musas del Melodino*); en la segunda parte dispone la obra en portugués (*As*

Segundas Três Musas do Melodino). Seguidor confeso de Góngora y buen conocedor de la poesía barroca española (Lope, Quevedo...), aunque sin olvidar la tradición propia (Sá de Miranda, Camões, Rodrigues Lobo), Melo muestra en su poesía toda la fuerza expresiva del Barroco. La metáfora atrevida, la antítesis, a veces la compleja sintaxis culteranista... en fin, todas las características del estilo de la época se complementan con los temas que le son propios en todo tipo de estructuras compositivas (sonetos, églogas, romances, etc.) Frecuentemente encontramos, quizás como reflejo de los avatares de su vida, una insistencia en el descontento del mundo, el desengaño, la muerte...

A pesar de ser poco editada modernamente en Portugal y nada en España, la poesía de Melo es de una maestría técnica indiscutible y posee una utilización especialmente cuidadosa de las palabras (la poesía la define, parcialmente, como la elección de buenas palabras en un buen orden colocadas), porque la palabra es arte puro, cuando no artificio sutil, si bien esto no excluye una funcionalidad expresiva del sentimiento y de la razón.

IV. POETAS BARROCOS DEL SIGLO XVII

Una vez superadas las primeras décadas del siglo, donde impera aún el manierismo de autores como Rodrigues Lobo (al que habría que añadir nombres como Diogo Bernardes, Soropita, D. Manuel de Portugal, Fray Agostinho da Cruz, etc.), el Barroco entra plenamente en Portugal. Así ocurre con D. Francisco Manuel de Melo y con otros muchos poetas, de los que aquí solo podremos ver una parte a modo de ejemplo.

Siguiendo fundamentalmente al estudioso Gonçalves Pires, se expondrá a continuación el concepto de poesía de estos poetas, su diversidad temática, los géneros poéticos y el código retórico-estilístico, así como sus fuentes, referencias literarias y ejercicios de transtextualidad. En este período aparecen ya diversos textos teóricos que nos transmiten directamente el concepto que en la época se tenía de la actividad poética. Ellos nos presentan una poesía de tendencia lúdica, que gusta del virtuosismo conceptual y formal; una poesía que busca deleitar al lector provocando su admiración ante la complejidad técnica exhibida y, por ello mismo, un concepto aristocrático de la poesía, pues va dirigida solo a un lector de suficiente capacidad intelectual y formación cultural para ser capaz de interpretarla correctamente. Esto no es óbice para que en ocasiones los poetas barrocos se interesen por la poesía tradicional, lo que hoy identificaríamos con el folclore musical (romances, coplas, villancicos, etc.), y por el lenguaje coloquial, usado a

veces con fines satíricos, pero ofreciéndonos otras veces sencillas composiciones primorosas que consiguen transmitirnos la sensibilidad popular de la época.

La poesía barroca hereda del manierismo algunos temas como la fugacidad del tiempo o el desengaño ante la vida, frecuentemente tratados con diversos estereotipos que se repiten continuamente: la efímera belleza de la rosa, las ruinas de grandes construcciones del pasado, la muerte que reduce a la nada la belleza, la riqueza, el poder, los relojes y el agua fluyendo como símbolos del paso del tiempo... Además de estos temas provenientes del siglo anterior, es característica de la poesía barroca la aparición de temas jocosos y sensuales motivados por una realidad concreta, a veces anecdótica. En referencia al horaciano *ut pictura poesis*, es frecuente la relación que se establece entre pintura y poesía, de donde deriva también el gusto barroco por la descripción de un objeto o un escenario que esconde un concepto que debe ser averiguado. Advértase que, en este sentido, la creación máxima relacionada con esta perspectiva son los emblemas, si bien éstos prácticamente no produjeron ninguna obra en Portugal. Como expresión del gusto barroco por representar lo grandioso, es frecuente depararnos con la función panegírica, aplicada no solo a grandes figuras que ostentaban el poder político (en especial la figura del rey absoluto), sino también a cualquier otra cosa: la belleza femenina, el talento de un predicador, el autor de un libro, un héroe de la Restauración, etc.

Las formas estróficas más cultivadas por los poetas del XVII son prácticamente las mismas que en el siglo anterior. Por un lado, aún se utilizan las composiciones tradicionales en verso octosilábico, donde destaca el romance. Por otro lado, las formas de origen italiano, con especial gusto por el soneto, pero donde podemos encontrar también odas, canciones, elegías o sextinas... Se cultivan subgéneros como la égloga, la carta en verso, las fábulas mitológicas, las glosas de poemas célebres (sobre todo de Camões)... La técnica poética se aprendía entonces a través de tratados españoles, en especial el *Arte Poética Española* (1592) de Juan Díaz de Rengifo, aún de uso en Portugal durante el siglo XVIII.

En cuanto al código retórico-estilístico, destaca el recurso a la expresión antitética y paradójica, ya usada abundantemente en el manierismo. La antítesis se organiza dentro del poema frecuentemente en una estructura bimembre. En otros casos asistimos a una organización plurimembre (en aquéllos en que el poema acaba recogiendo una enumeración de todos los términos dispersos). Por otro lado, es característico de este período el uso de atrevidas metáforas, sensoriales y plásticas, que requieren del lector argucia interpretativa y provocan en él asombro y admiración. Y muy unido a este uso de la metáfora, hay que referir la hipérbole, el más barroco de los procesos estilísticos.

Finalmente, debemos aludir a los referentes literarios de los poetas barrocos, no tanto por un interés en las fuentes y modelos como por advertir que en esta época (como en el siglo anterior) continuaba plenamente vigente el principio de la *imitatio*. Las principales referencias del Barroco portugués son Petrarca (aunque en menor medida que en el Renacimiento), Camões (más entre los poetas manieristas que entre los barrocos) y Góngora (cuya poesía acabó identificándose con el nuevo estilo).

El benedictino Fray Jerónimo Baía (nacido en Coimbra en fecha incierta y muerto en Viana do Castelo en 1688) es uno de los autores tomados como paradigmáticos del barroco por su conceptismo y por construir sus composiciones a partir de circunstancias o anécdotas que consigue transfigurar completamente. Es célebre por su *Lampadário de Cristal* y también porque el ilustrado Verney ridiculiza los excesos del barroco aludiendo a uno de los poemas castellanos a él dudosamente atribuido en el que la pequeñez de un pie se describe como «instante de jazmín, concepto breve, / Átomo de azucena presumido, / Sospecha de cristal, susto de nieve». Como ejemplo de esta poesía anecdótica y de circunstancias, véase el inicio del poema “A um desmaio por causa de uma sangria”, donde juega con los colores del metal (plata), el brazo (níveo) y la sangre (coral):

Penetrou lanceta dura
 Naquele valente braço:
 Muita neve em pouco espaço,
 Muita prata em neve pura.
 De ambição não foi loucura,
 Destino sim, e foi mais.
 Que com circunstâncias tais
 Descobriu um Potosi
 Entre minas de corais.⁸

Gregório de Matos es uno de los primeros autores brasileños. Nació en Salvador en 1633 y murió en Recife en 1695, si bien vivió unos 30 años en Portugal. Se distingue por una vena satírica empleada en poemas que se caracterizan por la crítica de las costumbres de su época. Por ese mismo motivo, su obra se convierte en un valioso documento del siglo XVII en Portugal y en Brasil. En este soneto se muestra bien enojado de los problemas que da vivir en sociedad, si es en la corte mal, si es en Bahía peor:

8 “Penetró lanceta dura / en aquel valiente brazo: / Mucha nieve en poco espacio, / Mucha plata en nieve pura. / De ambición no fue locura, / Destino sí, y fue más, / pues con circunstancias tales/ descubrió un Potosí / entre minas de corales.”

Ditoso aquele, e bem-aventurado,
 Que longe e apartado das demandas
 Não vê nos tribunais as apelandas
 Que à vida dão fastio e dão enfado.
 Ditoso quem povoa o despovoado
 E, dormindo o seu sono entre as holandas,
 Acorda ao doce som e às vozes brandas
 Do tenro passarinho enamorado.
 Se estando eu lá na Corte tão seguro
 Do nêscio impertinente que porfia,
 A deixei por um mal que era futuro,
 Como estaria vendo na Bahia,
 Que das cortes do mundo é vil monturo,
 O roubo, a injustiça, a tirania!⁹

La monja dominica Sor Violante do Céu (1601-1693) publica en Francia un volumen titulado *Rimas Várias*. La mayor parte de sus poemas tratan del sufrimiento por amor con un estilo ingenioso que recurre a los contrastes y a la paradoja. Su producción inédita, la mayor parte de temática religiosa, fue publicada póstumamente en 1733. En este soneto amoroso hace un alarde de las características descritas:

Será brando o rigor, firme a mudança,
 humilde a presunção, vária a firmeza,
 fraco o valor, cobarde a fortaleza,
 triste o prazer, discreta a confiança.
 Terá a ingratidão firme a lembrança,
 será rude o saber, sábia a rudeza,
 lhana a ficção, sofisticada a lhaneza,
 áspero o amor, benigna a esquivança.
 Será merecimento a indignidade,
 defeito a perfeição, culpa a defesa,
 intrépido o temor, dura a piedade.
 Delito a obrigação, favor a ofensa,
 verdadeira a traição, falsa a verdade,
 antes que o vosso amor o peito vença.¹⁰

9 “Dichoso aquel, y bienaventurado, / que lejos y apartado de las demandas / no ve en los tribunales apelaciones / que dan a la vida fastidio y dan enfado. / Dichoso quien vive en despoblado / y durmiendo su sueño entre las *holandas* [determinado tipo de sábana] / se despierta al dulce sonido y a las voces blandas / del tierno pajarito enamorado. / Si estando yo en la Corte tan seguro / del necio impertinente que porfía, / la dejé por un mal que era futuro, / ¡cómo estaría viendo en Bahía / (que de las cortes del mundo es vil basurero) / el robo, la injusticia, la tiranía!”

10 “Será blando el rigor, firme la mudanza, / humilde la presunción, varía la firmeza, / débil

António da Fonseca Soares (1631-1682), del que apenas nos han llegado datos de su vida, conocido como *o Fonseca* en los siglos XVII y XVIII, presenta dos caras muy distintas. En su juventud, autor de poesía amorosa apasionada y sensual (sonetos, romances, madrigales, décimas, glosas...), que nos muestran a un intrépido soldado, alocado galanteador, burlador de damas y tiernas primas. Maduro ya, convertido en el religioso Fray António das Chagas, autor de sus afamadas *Cartas Espirituais*, intentará destruir esa poesía de juventud tan poco conforme con su nueva condición. No lo consiguió, pues siguió corriendo en numerosos manuscritos que han llegado a nuestros días. Una de sus composiciones más conocidas es este soneto de circunstancias “Ao cavalo do Conde de Sabugal, que fazia grandes curvetas”, donde pone en relación los movimientos del caballo con la música:

Galhardo bruto, teu bizarro alento
Música é nova, com que aos olhos cantas,
Pois na harmonia de cadências tantas
É clave o freio, é solfa o movimento.
Ao compasso da rédea, ao instrumento
Do chão que tocas, quando a vista encantas,
Já baixas grave e agudo já levantas,
Onde o pisar é som, e o andar concento.
Cantam teus pés, e teu meneio pronto,
Nas fugas, não, nas cláusulas medido,
Mil consonâncias forma em cada ponto,
Pois em falsas airosas suspenso,
Ergues em cada quebro um contraponto,
Fazes em cada passo um sostenido.¹¹

el valor, cobarde la fortaleza, / triste el placer, discreta la confianza. / Tendrá la ingratitud firme recuerdo, / será rudo el saber, sabia la rudeza, / sencilla la ficción, sofisticada la sencillez, / áspero el amor, benigna la esquivéz. / Será merecimiento la indignidad, / defecto la perfección, culpa la defensa, / intrépido el temor, dura la piedad. / Delito la obligación, favor la ofensa, / verdadera la traición, falsa la verdad, / antes de que vuestro amor el pecho venza.”

11 “Gallardo animal, tu bizarro aliento / es nueva música con la que a los ojos cantas, / pues en la armonía de cadencias tantas / es clave el freno, es solfa el movimiento. / Al compás de las riendas, al instrumento / del suelo que tocas, cuando la vista encantas, / ya bajas grave, y agudo ya levantas, / donde pisar es sonido y el andar es concento. / Cantan tus pies y tu preparado meneo, / no en las fugas, en las cláusulas medido, / mil consonancias forma en cada punto, / pues en falsas airosas suspenso, / yergues en cada quebro un contrapunto, / haces en cada paso un sostenido.”

António Barbosa Bacelar (1610-1663), uno de tantos poetas inéditos en vida cuya obra solo será impresa en las colecciones barrocas del siglo XVIII (la *Fénix Renascida* y el *Postilhão de Apolo*) es un autor notable que cultiva todos los registros de la poesía de su época y que le caracteriza su predilección por Camões, a quien toma como modelo en numerosos poemas y de quien realiza abundantes glosas. La antítesis y la paradoja del Barroco se unen en este soneto a la *saudade* y la mudanza del tiempo tan camonianas:

Sinto-me, sem sentir, todo abrasado
 No rigoroso fogo que me alenta;
 O mal, que me consome, me sustenta,
 O bem que me entretém, me dá cuidado;
 Ando sem me mover, falo calado,
 O que mais perto me vejo se me ausenta,
 E o que estou sem ver mais me atormenta,
 Alegro-me de ver-me atormentado;
 Choro no mesmo ponto em que me rio,
 No mor risco me anima a confiança,
 Do que menos se espera estou mais certo;
 Mas se de desconfiado desconfio,
 É porque entre os receios da mudança
 Ando perdido em mim, como em deserto.¹²

D. Tomás de Noronha (muerto en 1651) es el poeta jocoso por antonomasia y uno de los primeros en cuestionar los “excesos” de la poesía barroca. Éste es el comienzo de una canción que lleva por título “A uma mulher que sendo velha se enfeitava”:

Escuta ó Sara, pois te falta espelho
 Para ver tuas faltas,
 Não quero que te falte meu conselho
 Em presunções tão altas;
 Lembro-te agora só que és terra e lodo
 E em terra hás-de tornar-te deste modo;

12 “Siéntome, sin sentir, todo abrasado / en el riguroso fuego que me alienta; / el mal, que me consume, me sustenta, / el bien, que me entretiene, me da cuidado; / Ando sin moverme, hablo callado, / lo que más cerca veo se me ausenta, / y lo que estoy sin ver más me atormenta, / me alegro de verme atormentado; / Lloro en el mismo punto en que me río, / en el mayor riesgo me anima la confianza, / de lo que menos se espera estoy más seguro; / Mas si de confiado desconfio, / es porque entre los recelos de la mudanza / ando perdido en mí como en desierto.”

Mas não te digo, nem te lembro nada,
 Porque há muito que em terra estás tornada.¹³

António Serrão de Crasto (1610-1685) fue acusado por la Inquisición de judaizante y condenado a diez años de prisión, de donde salió el 10 de mayo de 1682 como reo confeso y públicamente arrepentido. Quedó por ese motivo marcado por la sospecha de herejía. Su obra, según práctica habitual de los procedimientos inquisitoriales, debía quedar en el olvido autorial, incluso si no contenía nada en contra de la fe católica. Ése es el motivo por el que sus poemas aparecen como anónimos (y algunos censurados) en la *Fénix Renascida*. Así comienza el largo poema titulado “Os ratos da Inquisição”, escrito en décimas:

Esta casa em seus contractos,
 me paga em má qualidade;
 não *rata* por quantidade,
 mas por quantidade ratos;
 estes me dão tão ruins tratos,
 que me comem queijo e pão,
 doces, fructa da razão;
 e respondem, muito inteiros,
 pois que são meus companheiros,
 hão-de em tudo ter quinhão.¹⁴

André Nunes da Silva (1630-1705) es autor de dos libros de sonetos de temática religiosa (*Hecatombe Sacra* y *Voto Métrico e Aniversário*), pero lo mejor de su producción poética se encuentra en el volumen *Poesias Várias Sacras e Profanas* (1671), donde trata los temas más característicos del Barroco con una gran perfección técnica. Como ejemplo, véanse los dos cuartetos de un soneto titulado “Pecador endurecido”:

13 “Escucha, oh Sara, pues te falta espejo / para ver tus faltas, / no quiero que te falte mi consejo / en presunciones tan altas. / Solo me acuerdo ahora de que eres tierra y lodo / y en tierra has de convertirte de este modo. / Mas no te digo ni te recuerdo nada, / porque hace mucho que en tierra te convertiste.”

14 “Esta casa, en sus contratos, / me paga en mala calidad; / no *roe* [*equivocado de significados entre “rata” y “roer”*] por cantidad, / sino por cantidad ratones; / éstos me dan tan malos tratos, / que me comen queso y pan, / dulces, fruta de la ración; / y responden, muy enteros, / que, pues son mis compañeros, / han de tener su parte en todo.”

Se por segredo oculto, alto destino
 Da pr vıda, admir vel natureza,
 Do diamante lavar pode a dureza
 O sangue do cordeiro peregrino,
 Lavar deveis meu peito diamantino,
 Amante Deus, pois somos nesta empresa,
 Eu, um retrato vivo da fereza,
 V s, da brandura um exemplar divino.¹⁵

Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711) vivió la mayor parte de su vida en Brasil. En este país se le considera precursor del *nativismo* por haber compuesto un largo poema dedicado a la isla de Mar  donde describe las bellezas y las riquezas de la tierra brasileña. Sin embargo, el resto de su obra no incide sobre este aspecto, sino que sigue los temas habituales de la poesía barroca. En 1705 publica *Música do Parnaso*, donde incluye poemas en portugués y castellano (como la mayoría de poetas del siglo), y en latín e italiano. En este breve poema elogia la hermosura de una dama viéndose en un espejo:

Anarda, que se apura
 Como espelho gentil da fermosura,
 Num espelho se via,
 Dando dobrada luz ao claro dia,
 De sorte que, com pr vıdo conselho,
 Retrata-se um espelho noutro espelho.¹⁶

Referir  como último ejemplo, de los muchísimos más que hubo en el siglo XVII, el caso de la religiosa franciscana Sor Maria do C eu (1658-1752), cuya larga vida la convierte en poeta de dos siglos. La mayor parte de su obra poética se encuentra diseminada en textos narrativos de carácter alegórico y pastoril: *A Preciosa* (1731) y *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio* (1736). También publicó una colect nea de textos diversos bajo el título de *Obras Várias e Admir veis* (1735). Es

15 "Si por secreto oculto, alto destino / de la pr vıda, admirable naturaleza, / del diamante puede labrar la dureza / la sangre del Cordero peregrino, / labrar debéis mi pecho diamantino, / Amante Dios, pues somos en esta empresa, / yo, un retrato vivo de la fiereza, / Vos, de la blandura un ejemplar divino."

16 "Anarda, que se perfecciona [juego entre significados diferentes del verbo "apurar", como perfeccionarse/ retocarse/ embellecerse o como examinarse detenidamente] / como espejo gentil de la hermosura, / en un espejo se veía, / dando doblada luz al claro día, / de suerte que, con pr vıdo consejo, / se retrata un espejo en otro espejo."

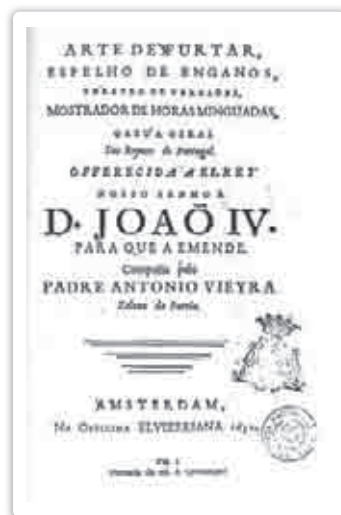
característico el tratamiento barroco del amor para aplicarlo a lo divino. Este poema, dedicado a la muerte de la infanta doña Isabel, aúna la intención panegírica con el tema de la vanidad de las cosas del mundo y el tránsito del tiempo:

A flor de Portugal a mais fermosa,
 A pérola do Tejo em doce frágua,
 Foi flor, e desfolhou-se como rosa,
 Foi pérola, e desfez-se como água.
 Isabel, que ao sol venceu briosa,
 Como luz se apagou (que grande mágoa!),
 Mostrando-nos assim quão pouco dura
 A vida, a majestade, a fermosura.¹⁷

V. EL ARTE DE FURTAR Y OTROS TEXTOS DE LA NARRATIVA BARROCA

Al contrario que en España, no existe en Portugal una rica colección de novelística barroca. Ya vimos que la prosa literaria adoptó otras formas de expresión, como es el género dialogal, en autores como Rodrigues Lobo o D. Francisco Manuel de Melo. Existen además, sin embargo, otros textos de indudable interés que merecen ser conocidos.

El *Arte de Furtar*¹⁸ tiene una historia textual complicada. Aunque fue compuesta hacia 1652 y dedicada al monarca entonces reinante, D. João IV, permaneció inédita hasta 1744. En el frontispicio de esta edición se informa sobre su autor (el Padre António Vieira), la fecha de impresión (1652) y el lugar (Amsterdam, en la Oficina Elvizeriana): todos estos datos son falsos, pues se trata de una edición clandestina. La atribución al Padre António Vieira



Frontispicio de la primera edición del *Arte de Furtar*

17 “La flor de Portugal la más hermosa, / la perla del Tajo em dulce fragua, / fue flor y se deshojó como rosa, / fue perla y se deshizo como agua. / Isabel, que al sol venció briosa, / como luz se apagó (¡qué gran pena!), / mostrándonos así qué poco dura / la vida, la majestad, la hermosura.”

18 No existe edición española. En La Habana se editó una traducción a cargo de Virgilio López Lemus en 2005.

tenía, por lo demás, un propósito publicitario, dada la fama y el éxito editorial de este jesuita. El verdadero autor se desconoce, pero se supone que era algún clérigo, debido a que en el texto se hace referencia a secretos de confesión.

La obra no posee propiamente un hilo narrativo, sino que se divide en capítulos independientes, cada uno de los cuales dedicados a un tipo distinto de robo (de ahí el título) y con un pequeño cuento o anécdota que pretende ejemplificarlo. Se trata de una obra satírica, jocosa, irónica, muy propia del Barroco, deliciosamente escrita, que también posee una intención moral y política, pues ofrece una completísima muestra de los principales problemas de la administración de la época de D. João IV. Allí encontramos casos de acaparamiento de productos, especulación con la deuda pública, adquisición para el ejército de productos en mal estado, reclutamiento de contingentes imaginarios, cobro a las familias de dinero para librar a los hijos de la guerra, estafa a la hacienda pública, substracción por parte de la nobleza de bienes de la corona, etc. Como ejemplo, véase el comienzo del Capítulo VIII titulado “Como se furta às partes, fazendo-lhes mercês e vendendo-lhes misericórdias”:

Ofereceu-se o milhano à galinha para ser seu enfermeiro em uma doença, e em cada visita lhe mamava um pinto pela calada, até que deu fé, pela diminuição de sua família e casa, que a mercê que lhe fazia o seu médico tinha mais de furto que de misericórdia.

São os Ministros, com que se governam as Repúblicas, como médicos que acodem a seus trabalhos, que são as suas doenças. E acrescentar-lhe estas a título de cura e de misericórdia é aleivosia e é ladroíce descarada, e acontece de mil maneiras.¹⁹

Por lo que se refiere a otros géneros novelescos, no hay mucho más en Portugal. A principios del siglo XVII, bajo el período manierista, como ya se ha visto, hay una continuidad en la producción de novelas pastoriles y de caballerías. La novela alegórica, por su parte, donde se incluyen textos muy diversos en su dimensión, es una novelística típica ya del período barroco que poseía una evidente función didáctica en una perspectiva moral y religiosa. En el siglo XVII destaca la

19 “Se ofreció el milano a la gallina para ser su enfermero en una enfermedad, y en cada visita se llevaba un pollito calladamente, hasta que se dio cuenta, por la disminución de su familia y de su casa, de que la merced que su médico le hacía tenía más de hurto que de misericordia.

Son los Ministros, con los que se gobiernan las Repúblicas, como médicos que acuden a sus trabajos, que son sus enfermedades. E incrementar-les éstas a título de cura y de misericordia es alevosia y es robo descarado, y acontece de mil maneras.”

História do Predestinado Peregrino e de seu irmão Preceito (1682) del Padre Alexandre de Gusmão, donde se representan los dos posibles destinos del alma humana (cielo e infierno) representados por los dos personajes del título (*Predestinado y Preceito*). Se trata de un tipo de novelística de evidentes raíces medievales, pero actualizada al gusto del Barroco, cultivada sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII.

La novela sentimental, muy unida en Portugal al género pastoril (recordemos el caso de Bernardim Ribeiro o el de Diogo Ferreira Figueiroa), es cultivada sobre todo a principios de siglo y revela todavía un cierto gusto manierista: Gaspar Pires de Rebelo publica en 1626 y 1633 las dos partes de sus *Infortúnios trágicos da constante Florinda* y en 1635 publica Diogo Ferreira Figueiroa sus *Desmaios de Maio em sombras do Mondego*. Sin embargo, también encontramos frutos tardíos: en 1681-1689 publica el Padre Mateus Ribeiro el *Retiro de cuidados e vida de Carlos e Rosaura*. La estructura de estas obras está constituida por una sucesión de lances amorosos.

Otro género cultivado es el de las novelas ejemplares según el modelo que establece Cervantes en sus *Novelas ejemplares* de 1613. Los seguidores más directos del escritor español son Gaspar Pires de Rebelo (*Novelas exemplares*, 1650) y Fray António de Escobar, que publica en 1674 *Doze novelas* con el pseudónimo de Gerardo de Escobar. Se trata, pues, de narrativas breves con una función ejemplarizante, si bien ésta no siempre es explícita.

La obra *Alívio de tristes, consolação de queixosos* (1648) de Mateus Ribeiro no es una colección de “novelas” o relatos breves autónomos, pero posee una estructura similar y una intención ejemplarizante. A lo largo de toda la obra asistimos a la conversación entre un peregrino y un ermitaño. En medio de la conversación van surgiendo pequeños relatos o *exempla* tomados de la historia y de la Biblia.

Las *Obras do Diabinho da Mão Furada* (inédita hasta el siglo XIX), de autor anónimo, son un caso singular. Es una novela satírica de evidente intención ejemplarizante, por lo que algunos autores la relacionan con las novelas ejemplares. Para otros, en cambio, hay más relación con la novela picaresca. Aunque toma como base un cuento tradicional portugués, en el desarrollo de la obra encontramos también la presencia de diferentes textos narrativos de la literatura española del XVII.

No hay propiamente novela picaresca en portugués, pero sí dos autores portugueses que escribieron obra de este género en castellano: Félix Machado da Silva, Marqués de Montebelo, con la *Tercera Parte del Guzmán de Alfarache*, y António Henriques Gomes, que publicó en 1644 *El Siglo Pitagórico y Vida de D. Gregorio de Guadaña*. Ninguna ha merecido edición reciente en España.

VI. EL PADRE ANTÓNIO VIEIRA

Este insigne jesuita, de larga vida llena de vicisitudes y de graves responsabilidades para el reino de Portugal, calificado de “emperador de la lengua portuguesa”, está considerado el maestro por excelencia de la prosa barroca. Nacido en Lisboa en 1608, muere en Brasil en 1697, lugar donde había residido en distintas ocasiones durante muchos años, por lo que también es considerado precursor de la literatura brasileña. Su biografía, su pensamiento y su ideario político quedan reflejados claramente en su extensa obra.

Sus textos eran muy apreciados en vida del autor, incluso antes de publicarse, pues andaban manuscritos dentro y fuera de Portugal. En España, algunos llegaron a traducirse y a difundirse impresos sin su conocimiento. Durante los últimos veinte años de su vida se dedica a preparar la edición de sus sermones. Después de su muerte, se guardaron todos los inéditos celosamente en una arca para que no se extraviasen. Gracias a ello se pudo continuar con la publicación de su obra a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII.

Famosísimo predicador, debió ser un orador extraordinario, un auténtico rétor que igualmente inflamaba el sentimiento de los feligreses que convencía a los altos señores con sus argumentos. Recordemos, por ejemplo, cómo durante su estancia en Roma (1669-1675) consiguió convencer al Papa para que anulase las penas que le había impuesto la Inquisición en Portugal, una institución contra la que luchó durante buena parte de su vida. Incluso consiguió que fuese suspendida su actividad en ese reino entre 1675 y 1681.

Ahora bien, los sermones que prepara para su edición al final de su vida (trece volúmenes que saldrán a la luz entre 1679 y 1699, algunos ya póstumos) no son la reproducción fiel de los que pronunció verdaderamente²⁰. Tuvo que redactarlos



Retrato del Padre António Vieira
(1608-1697)

20 Aunque fueron traducidos al castellano y editados en España algunos de ellos aún en vida del autor, ninguna traducción a este idioma se ha editado recientemente en nuestro país. Sí existe una colección en catalán: *Sermons*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1994.

aprovechando borradores, textos fragmentarios, esquemas, esbozos; en algunos casos incluso los reescribió íntegramente. Naturalmente en los sermones se exponen cuestiones estrictamente morales y religiosas, pero además incluye en ellos sus propias ideas sobre cuestiones terrenales: la defensa de la Restauración, la tolerancia con judíos y cristianos nuevos (con el pragmático fin de recabar financiación para la corona), la lucha contra la esclavitud de los indígenas americanos, etc. Él mismo se jacta de ello:

Além desta diversidade geral acharás ainda neles outra maior pelas diversas ocasiões em que os sucessos extraordinários da nossa idade, e os das minhas peregrinações por diferentes terras e mares, me obrigaram a falar em público. E assi uns [sermões] serão Panegíricos, outros Gratulatórios, outros Apologéticos, outros Políticos, outros Bélicos, outros Náuticos, outros Funerais, outros totalmente Ascéticos, mas todos, quanto a matéria o permitia (e mais do que em tais casos se costuma), Morais.²¹

Según el Padre António Vieira, los sermones deben huir del estilo gongórico, rebuscado, pues resulta ininteligible para la audiencia y, en consecuencia, ineficaz. En el prólogo dirigido “Al Lector” del primer volumen de sus *Sermões*, ya lo advierte de esta manera:

Se gostas de affectação e pompa de palavras, e do estilo que chamam culto, não me leias. Quando este estilo mais florescia, nasceram as primeiras verduras do meu (que perdoarás quando as encontrares). Mas valeu-me tanto sempre a clareza que, só porque me entendiam, comecei a ser ouvido, e o começaram também a ser os que reconheceram o seu engano, e mal se entendiam a si mesmos.²²

En el “Sermão da Sexagésima” hace una exposición de sus ideas sobre la composición de los sermones, auténtico manual de retórica y homilética. De él tomamos estos fragmentos que, además, son un buen ejemplo del genio de su pluma:

21 “Además de esta diversidad general, encontrarás también en ellos otra mayor por las diversas ocasiones en que los sucesos extraordinarios de nuestra edad, y los de mis peregrinaciones por tierras y mares, me obligaron a hablar en público. Y así unos serán Panegíricos, otros Gratulatorios, otros Apologéticos, otros Políticos, otros Bélicos, otros Náuticos, otros Funerales, otros totalmente Ascéticos, pero todos, cuanto la materia lo permitía (y más de lo que en tales casos se acostumbra), Morales.”

22 “Si te gusta la afectación y pompa de palabras, y el estilo que llaman culto, no me leas. Cuando este estilo más florecía, nacieron las primeras verduras del mío (que me perdonarás cuando las encuentres). Pero me valió tanto siempre la claridad, que comencé a ser escuchado solo porque me entendían, y lo comenzaron a ser también los que reconocieron su equivocación y que mal se entendían a sí mismos.”

Será porventura o estilo que hoje se usa nos púlpitos? Um estilo tão empecado, um estilo tão dificultoso, um estilo tão afectado, um estilo tão encontrado a toda a arte e a toda a natureza? Boa razão é também esta. O estilo há-de ser muito fácil e muito natural. [...]

Aprendamos do Céu o estilo da disposição, e também das palavras. Como hão-de ser as palavras? Como as estrelas. As estrelas são muito distintas e muito claras. Assim há-de ser o estilo da pregação, muito distinto e muito claro. E nem por isso temais que pareça o estilo baixo; as estrelas são muito distintas, e muito claras e altíssimas. O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem, e tão alto que tenham muito que entender nele os que sabem.

[...]

Usa-se hoje o modo que chamam de apostilar o Evangelho, em que tomam muitas matérias, levantam muitos assuntos, e quem levanta muita caça e não segue nenhuma, não é muito que se recolha com as mãos vazias. Boa razão é também esta. O sermão há-de ter um só assunto e uma só matéria.

[...]

Há-de tomar o pregador uma só matéria, há-de defini-la para que se conheça, há-de dividi-la para que se distinga, há-de prová-la com a Escritura, há-de declará-la com a razão, há-de confirmá-la com o exemplo, há-de amplificá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências que se hão-de seguir, com os inconvenientes que se devem evitar, há-de responder às dúvidas, há-de satisfazer às dificuldades, há-de impugnar e refutar com toda a força da eloquência os argumentos contrários, e depois disto há-de colher, há-de apertar, há-de concluir, há-de persuadir, há-de acabar. Isto é sermão, isto é pregar, e o que não é isto, é falar de mais alto.²³

23 “¿Será por ventura el estilo que hoy se usa en los púlpitos? ¿Un estilo tan enmarañado, un estilo tan dificultoso, un estilo tan afectado, un estilo tan contrario a todo el arte y a toda la naturaleza? Buena razón es también ésta. El estilo ha de ser muy fácil y muy natural [...]

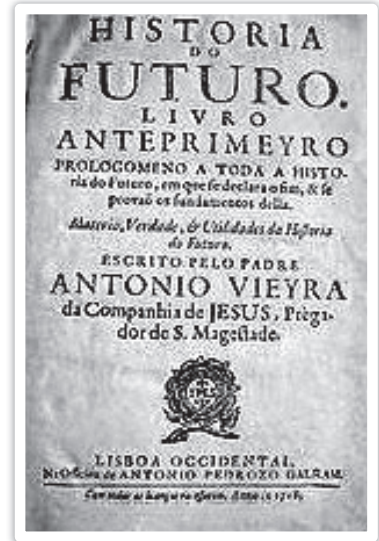
Aprendamos del Cielo el estilo de la disposición y también de las palabras. ¿Cómo han de ser las palabras? Como las estrellas. Las estrellas son muy distintas y muy claras. Así ha de ser el estilo de la predicación, muy distinto y muy claro. Y no por eso temáis que parezca bajo el estilo. Las estrellas son muy distintas y muy claras y altísimas. El estilo puede ser muy claro y muy alto: tan claro que lo entiendan los que no saben, y tan alto que tengan mucho que entender en él los que saben [...]

Se usa hoy el modo que llaman de apostillar el Evangelio, en el que toman muchas materias, plantean muchos asuntos, pero quien levanta mucha caza y no sigue ninguna, no es difícil que se recoja con las manos vacías. Buena razón es también ésta. El sermón ha de tener un solo asunto y una sola materia [...]

Ha de tomar el predicador una sola materia, ha de definirla para que se conozca, ha de dividirla para que se distinga, ha de probarla con la Escritura, ha de esclarecerla con la razón, ha de confirmarla con el ejemplo, ha de amplificarla con las causas, con los efectos, con las circunstancias, con las conveniencias que se han de seguir, con los inconvenientes que se deben evitar, ha de responder a las dudas, ha de resolver las dificultades, ha de impugnar y refutar con todas las fuerzas la elocuencia y los argumentos contrarios, y después de esto ha de recoger, ha de apretar, ha de concluir, ha de persuadir, ha de acabar. Esto es sermón, esto es predicar, y lo que no es esto, es hablar demasiado alto.”

Otro capítulo importante del Padre António Vieira lo constituyen sus *Cartas*, editadas por el Conde da Ericeira en 1735. Se conservan casi quinientas donde podemos comprobar su visión cosmopolita, su encendido patriotismo, su fervor misionero, su interés, en definitiva, por múltiples temas, como la economía, la política, la geografía, etc. Fray António das Chagas, D. Vicente Nogueira y D. Francisco Manuel de Melo fueron autores de otros notables epistolarios del siglo XVII portugués.

La *História do Futuro*²⁴ constituye un proyecto inacabado de su autor. Parecer ser que la comenzó en 1649, en los momentos álgidos de la Restauración, y que la retoma en 1663 dejándola en el estado actualmente conocido, sin volver a ocuparse de ella. Solo se publicaría en 1718. Forma parte de una serie de obras de carácter “sebastianista” o mesiánico de Portugal, en el que profetiza un Quinto Imperio liderado por su país. El texto epistolar *Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo* (1659), donde defiende estas ideas, le supuso sufrir un riguroso proceso por parte de la Inquisición. Durante su etapa en Roma comienza la redacción de otro texto del mismo tipo, uno de los más queridos del autor, si bien esta vez escrito en latín: *Clavis Prophetarum. De Regno Christi in Terris Consummato*. Hasta el final de su vida estuvo ocupado en esta obra que hubo de dejar inconclusa y cuyos papeles dispersos han dificultado enormemente su publicación, intentada repetidas veces desde el siglo XVIII hasta nuestros días.



Frontispicio de la primera edición de la *História do Futuro*

24 Existe una edición moderna en España: *Historia del Futuro*, Ed. de Luisa Trias Folch y Enrique Nogueiras, Madrid, Cátedra, 1987.

LA LITERATURA PORTUGUESA DEL SIGLO XVIII: OSTENTACIÓN, RAZÓN, MODERNIDAD

I. LA CULTURA DEL ORO: PERSISTENCIAS BARROCAS EN EL PERÍODO DEL *SETECENTOS*

Una de las principales características del siglo XVIII en Portugal es la creciente presencia de contradicciones culturales, que alían y yuxtaponen tendencias filosóficas e ideológicas, artísticas y literarias completamente diversas, incluso antagónicas. Si, por una parte, la modernización y la progresión de las corrientes racionalistas que se experimentan en otros estados europeos resulta perceptible en la cultura portuguesa de la 1ª mitad del XVIII, el descubrimiento de las minas de oro en Brasil permite que el paradigma cultural barroco, que debería haberse debilitado gradualmente en las primeras décadas del siglo, tuviese un renovado esplendor. En efecto, el oro brasileño supone la llegada de nueva riqueza al reino portugués y, de este modo, la posibilidad de mantener el viejo gusto barroco por la ostentación y la representación exterior, además de evitar el surgimiento de crisis sociales y culturales que posiblemente habrían dado paso a nuevas miradas sobre la cultura, la vida o la religión. Una de las pruebas de esta persistencia del gusto por el barroco, sobre todo entre los lectores, es la publicación de los dos más importantes cancioneros barrocos portugueses en fechas bastante avanzadas:



Portada de *A Fénix Renascida* (1716)

Segunda vez impresso, e acrescentado

A *Fénix Renascida* organizada por Matias Pereira da Silva publicada en cinco volúmenes entre 1716 y 1728 (que conocería, además, una segunda edición en 1746), y *O Postilhão de Apolo*, editado en dos volúmenes por José Ângelo de Morais en 1762.

Así pues, encontramos en el ámbito de la literatura portuguesa del siglo XVIII una superposición de tendencias estéticas y culturales, que nos permiten observar, al lado del modelo barroco, lentas pero imparable innovaciones culturales procedentes de otras naciones europeas: el neoclasicismo en primer lugar, y el prerromanticismo en segundo. Sin embargo, ambos movimientos llegarían al reino portugués mucho más tarde que a la mayoría de las naciones literarias europeas, y por regla general, de manera más débil o superficial. Por esta razón, muchos de los escritores de este período se sitúan entre varias corrientes estéticas, algunas veces de manera sucesiva, y otras rompiendo barreras estéticas para producir obras singulares.

El ejemplo más paradigmático de este último caso es el de Francisco de Pina e Melo (1695-1773), autor de una vasta obra de tipo crítico y literario. Educado en los cánones barrocos, Pina e Melo adoptaría algunos de los preceptos neoclásicos, influenciado por un viaje a Francia en 1753-1754 y por la fundación de la más importante academia literaria neoclásica portuguesa, la Arcádia Lusitana, en 1756. Sin embargo, en su caso no mantendría una actitud beligerante contra el viejo modelo barroco, sino que intentaría experimentar nuevas vías en un intento de conciliar estéticas. Esta búsqueda se materializaría en su obra poética en imágenes renovadoras, que introducían los paisajes nocturnos, la preferencia por la soledad, el dominio de la melancolía..., motivos que parecían anunciar más bien la llegada de la literatura prerromántica, y que suscitarían las críticas y burlas de los autores arcádicos, que lo denominaban *o corvo do Mondego* (el cuervo del Mondego). Cabe destacar asimismo que Pina e Melo es el autor de un *Teatro da eloquência ou Arte da Retórica* (1766) y de una *Arte Poética* (1765), considerada como una de las más relevantes poéticas de la estética barroca a pesar de su carácter tardío.

1. ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA, “O JUDEU”, EL GRAN MÁRTIR DE LA LITERATURA PORTUGUESA

En este marco de convivencia de diversos modelos estéticos y culturales debe encuadrarse, precisamente, la relevante figura de António José da Silva (1705-1739), autor que pasaría a la historia de la cultura portuguesa con el apodo de “O Judeu”, debido a sus orígenes hebraicos que, sumados a algunas acusaciones poco claras por parte del Santo Oficio, provocarían su encarcelación en 1737 y su ejecución en 1739. Este trágico final para una vida que, por lo demás, sigue resultando desconocida y misteriosa, contribuyó a configurar a lo largo del siglo XIX la imagen de un autor literario *marginal*, casi un *outsider* y, a partir de ese momento, a crear una de las figuras más mitificadas de la historia de la literatura portuguesa, como

bien demuestran las referencias a su teatro hechas por Almeida Garrett, u obras específicas sobre esta figura, como *O Judeu* (1866) de Camilo Castelo Branco y *O Judeu* (1966) de Bernardo Santareno, siendo esta última una de las más importantes piezas de teatro de la dictadura salazarista en la segunda mitad del siglo XX.

Pero más allá de esto, António José da Silva habría de pasar a la historia de la literatura por haber sido el más importante dramaturgo en lengua portuguesa del siglo XVIII y el más exitoso autor teatral del reino desde Gil Vicente, introduciendo y adaptando al panorama teatral lisboeta diversas corrientes teatrales. *O Judeu* consiguió aunar teatro popular y teatro culto, creando un modelo innovador en el que reformulaba el nuevo gusto por la ópera a través del teatro de marionetas, con partes cantadas y otras declamadas. Aún así, y debido a sus problemas con la Inquisición, su obra sólo podría ser publicada de manera póstuma y anónima en dos volúmenes titulados *Teatro Cómico Português* (1744) recopilados por Francisco Luiz Ameno, quien en la advertencia a la obra nos indica que las piezas habían gozado de gran favor del público en el Teatro do Bairro Alto, local en donde se habían estrenado entre 1733 y 1738. De sus obras, destacan *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança* y, sobre todo, *Guerras de Alecrim e Manjerona*, cuyo título sigue siendo utilizado en la actualidad como expresión lingüística para referirse a cualquier tipo de debate sobre cosas inútiles y fútiles.

II. RAZÓN Y EQUILIBRIO: LA LITERATURA NEOCLÁSICA

Desde finales del siglo XVII y, especialmente, durante la primera mitad del siglo XVIII, se irá extendiendo por Europa un nuevo paradigma cultural, filosófico y científico que vendría a constituir una auténtica revolución en la visión europea del mundo, de la cual tampoco el reino portugués podría aislarse: la Ilustración (o *Iluminismo*). Las innovaciones iniciadas con el Renacimiento se verían encumbradas en un siglo que sustituirá de manera clara, entre sus clases intelectuales y la clase burguesa en auge, el pensamiento religioso por el pensamiento científico, muy ligado a un incipiente desarrollo del comercio y de la industria, de un nuevo sistema económico y jurídico, así como de un nuevo modelo de organización social que vendría a acabar más adelante con las estructuras del Antiguo Régimen y las monarquías absolutistas. La razón se convertirá en la única garantía de verdad y, con ella, el ser humano podrá reivindicar su capacidad de conocer, organizar y dominar el mundo sin necesidad

de la intervención divina. Estamos, pues, en el Siglo de las Luces, aquél que ha de asentar las bases necesarias para la llegada de la modernidad.

En el caso portugués, la política mercantilista y progresivamente más ilustrada que se desarrolló durante los reinados de João V (1707-1750) y D. José I (1750-1777), favorecería el contacto con los estados europeos más avanzados política, cultural y económicamente, permitiendo la aparición de una serie de figuras intelectuales que denunciarían la situación de atraso de la nación portuguesa y reclamarían reformas a todos los niveles a fin de que Portugal pudiese situarse en la vanguardia de las naciones más poderosas de Europa. Debemos tener en cuenta que en este período se llevan a cabo algunas de las iniciativas más importantes para la transformación y divulgación del conocimiento: la creación de la Academia Real da História Portuguesa o, especialmente, la fundación de la Academia Real das Ciências en 1779 reflejan el interés de la monarquía y de algunos aristócratas o burgueses del siglo XVIII por el saber y la ciencia. La llegada al poder del Marqués de Pombal, el más significativo de los déspotas ilustrados portugueses, después del terremoto de 1755 supondrá igualmente una nueva etapa en el desarrollo de las innovaciones científicas, industriales y técnicas del reino portugués.

En el panorama intelectual del siglo XVIII destacan los denominados *estrangeirados* –término relativamente equivalente al de los *afrancesados* españoles–, entre los que se pueden mencionar a António Nunes Ribeiro Sanches (1699-1782), reconocido médico y científico formado en Coimbra y Salamanca que llegó a colaborar en la *Encyclopédie*, autor de las *Cartas sobre a Educação da Mocidade Nobre* que servirían de modelo en la organización del *Colégio dos Nobres*, fundado en 1761 por el Marqués de Pombal para reemplazar los colegios de los Jesuitas; Jacob de Castro Sarmiento (1691-1762) y Francisco Xavier de Oliveira, conocido como *cavaleiro de Oliveira* (1702-1783), ambos con problemas debido a sus opiniones religiosas. Se trata, así pues, de un período relativamente convulso en lo relativo al pensamiento, teniendo como uno de sus puntos más espinosos el debate sobre la necesidad de la influencia extranjera, precisamente en un momento en que la prevalencia cultural hispánica estaba siendo sustituida por los modelos italiano y francés, ejemplo éste que, a la luz de los acontecimientos que se estaban desarrollando en Europa, resultaba muy peligroso para el viejo orden.

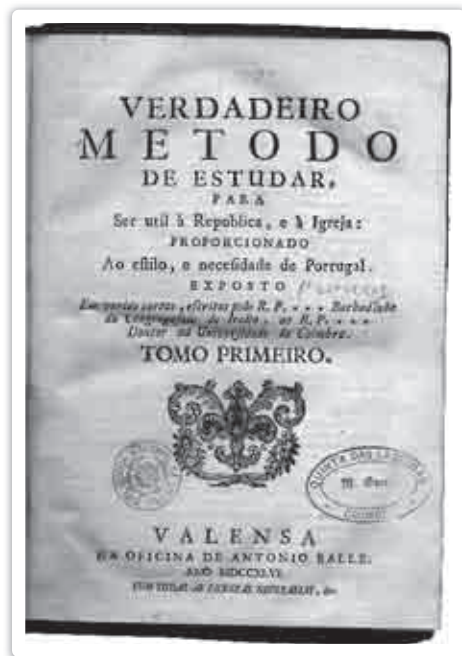
1. ILUSTRAR EDUCANDO: LAS REFORMAS PEDAGÓGICAS PROPUESTAS POR LUÍS ANTÓNIO VERNEY

En este contexto llega a Lisboa, en el año 1746, un barco cargado, entre otras cosas, con la obra de alguien llamado “R. P. Barbadinho da Congregação

de Itália” y titulada *Verdadeiro Método de Estudar para ser útil à República e à Igreja, proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal, exposto em várias cartas*¹. El texto, impreso en Nápoles aunque supuestamente procedente de Valencia, sería confiscado por la Inquisición en el mismo momento en que se descargaba la mercancía en el puerto. Sin embargo, la obra sería reeditada entre 1747-1749 y nuevamente en 1751, período a partir del cual sería muy difundida, convirtiéndose en objeto de una de las más conocidas e intensas polémicas de la historia cultural portuguesa, y en su más importante ensayo de carácter ilustrado.

Su autor, Luís António Verney (1713-1792), hijo de padre francés y madre portuguesa, se había establecido en Roma poco después de haberse licenciado en la Universidade de Évora, con el fin de complementar su formación con la lectura de los nuevos ilustrados europeos. Influenciado por esta renovación filosófica e ideológica, Verney se propone escribir una obra para acabar con el viejo modelo escolástico de educación jesuítica, atacando para ello muchos de los viejos preceptos y usos pedagógicos vigentes en Portugal.

El texto se estructura en 16 cartas a través de las cuales el autor presenta los diferentes ámbitos relevantes para la formación de los jóvenes: la lengua materna, las Humanidades, las lenguas modernas, el Derecho, la Medicina, la Filosofía y la Lógica, la Ética, la Física... e incluso la educación femenina, aspecto al que otorga una gran relevancia. De este modo, el *Verdadeiro Método* se convierte en la más destacada tentativa teórica en Portugal de reforma ilustrada de la educación.



Portada de *O Verdadeiro Método de Estudar*

1 Existe una traducción a castellano realizada por Joseph Maimó y Ribes y publicada en cinco volúmenes entre 1760 y 1768. El lector interesado puede consultar o descargar los dos primeros en Google Books.

También en el ámbito literario la obra de Verney supondrá una importante renovación –sobre todo a nivel teórico– al propugnar una poética basada en la veracidad, que debe rechazar lo falso, lo ostentoso y la utilización de la retórica como mecanismo de ocultación de la verdad a través de los juegos lingüísticos y la tergiversación de los significados y sus relaciones con lo real. Es en este ámbito donde mejor se percibe su crítica a la estética barroca que identifica, entre otros, con la oratoria del Padre António Vieira, ejemplo de predicador que, en su opinión, consigue hacer decir a los textos sagrados lo que le conviene aunque a costa de la razón, la filología o la historia. También identifica los vicios barrocos con la poesía del siglo XVII, estableciendo una serie de juicios muy negativos sobre la misma, consideraciones que tardarían mucho tiempo en desaparecer del paradigma crítico-literario:

Quando vejo um poeta destes, que se serve de expressões que nada significam, ou que compõem de sorte que o não entendem, assento que não quis ser entendido, e, em tal caso, procuro fazer-lhe a vontade, e não o leio. (...) A razão destes inconvenientes é porque se persuadem comumente que, para ser poeta, basta saber a medida de quatro versos e saber enghenhar conceitos esquisitos. Quem se funda nisto não pode saber nada: são necessárias muitas outras notícias. (...) Onde, quem não tem estes fundamentos é versejador, mas não poeta; e necessariamente há-de dizer muita parvoíce.²

(*Verdadeiro Método de Estudar*, Carta VII)

Con Luís António Verney se consolidaba, pues, el movimiento ilustrado portugués, que contaría con otros significativos representantes: el británico, hijo de padres franceses y residente en Portugal, Raphael Bluteau (1638-1734), autor de importantes tratados de carácter científico técnico, además de un *Vocabulário Português e Latino*; el ya citado António Ribeiro Sanches o el escritor nacido en Brasil, Matias Aires (1705-1763), pensador que en *Reflexões sobre a Vaidade dos*

2 Las traducciones de los textos son debidas a los autores de cada capítulo. Solo excepcionalmente se reproducen traducciones publicadas, en cuyo caso se indica la procedencia.

“Cuando veo a un poeta de estos, que se sirve de expresiones que nada significan, o que componen de tal manera que no se les entiende, supongo que no quiso ser entendido y, en ese caso, procuro hacer su voluntad, y no lo leo. (...) La razón de estos inconvenientes reside en que se persuaden generalmente de que, para ser poeta, basta con saber la medida de cuatro versos y saber ingeniar conceptos extravagantes. Quien se basa en esto no puede saber nada: son necesarios muchos otros conocimientos. (...) Por lo que, quien no tiene estos fundamentos es versificador, pero no poeta; y necesariamente ha de decir muchas tonterías.”

*Homens*³ expresa ideas renovadoras como la importancia de la nobleza de alma, frente a la nobleza de sangre; o la necesidad de dar mayor independencia a las mujeres. Este movimiento ilustrado tendría su reflejo literario en la obra de varios autores de la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo aquellos relacionados con la más importante institución literaria de la época, a Arcádia Lusitana.

2. PRESCINDIR DE LO SUPERFLUO: LA LITERATURA DE LA ARCÁDIA LUSITANA

En 1756, tres jóvenes autores –António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), Nicolau Esteves Negrão (?-1824) y Teotónio Gomes de Carvalho (1728?-1800) fundan en Lisboa una asociación literaria, la *Arcádia Lusitana ou Ulissiponense*, cuyos principios marcaban una nueva concepción de la literatura, tanto en lo que suponía de renovación de sus formas como, especialmente, de su funcionamiento. En efecto, bajo el lema *Inutilia truncat* (corta lo inútil), se crea una academia de la que pasan a formar parte no solo nobles, sino también poetas procedentes de cualquier estamento –razón por la cual, entre otras cosas, utilizan pseudónimos–, y cuyo funcionamiento se basa en la reflexión y la crítica literaria y en la lectura pública de los textos de cada escritor, que se somete de esta manera al juicio de los demás autores y se obliga a acatar las recomendaciones para su posterior publicación. La literatura arcádica había de guiarse así pues por principios generales como

- la búsqueda de equilibrio, regresando a la simplicidad y a la armonía de la literatura clásica;
- la imitación de los modelos y géneros literarios antiguos, aunque manteniendo la debida distancia ante algunos temas o imágenes alejados de la ortodoxia cristiana; o,
- la eliminación de todo tipo de recursos estilísticos superfluos, incluyendo la rima.

Esta férrea teorización literaria, sumada al rígido control ejercido en la academia, dificultaría enormemente el trabajo de los autores, por lo que no tardarían en producirse disidencias: Francisco Manuel do Nascimento (1734-

3 Con el título *Reflexiones sobre la vanidad de los hombres, ó Discursos morales de ella: con una carta del mismo autor sobre la fortuna* / escritas en portugues por Matias Ayres Ramos da Silva de Sá; traducidas al castellano por Don Joseph de Palacio y Viana, aparecería publicada la traducción en la Imprenta Real en el año 1782.

1819), más conocido por el pseudónimo Filinto Elísio, lideraría el más importante de los grupos alternativos, el *Grupo da Ribeira das Naus*, cuyos autores reclaman un mayor grado de individualismo y libertad creativa. Por otra parte, tanto la Arcádia Lusitana en general, como algunos de sus miembros en particular, sufrieron la persecución política del gobierno pombalino, por lo que tras varios altibajos en su funcionamiento acabaría disolviéndose en 1774. Entre sus más importantes representantes podemos citar a Cruz e Silva, uno de sus fundadores, y a Pedro António Correia Garção (1724-1772).

António Diniz da Cruz e Silva, que ejerció como juez militar en Elvas y pasó a la posteridad como uno de los más prolíficos autores neoclásicos, es conocido sobre todo por su poema heroico-cómico *O Hissope*, imitación paródica inspirada en *Os Lusíadas* en la que describe, satíricamente, las fútiles querellas entre el obispo de Elvas y su deán. Además de un evidente anticlericalismo de tipo racionalista, en *O Hissope* resalta la crítica a la imitación de las costumbres francesas, incluida la lengua, moda que en esa época estaba cada vez más extendida entre los portugueses.

Pedro António Correia Garção es conocido por su creación poética y, sobre todo, por su teatro, siendo autor de las más importantes obras de la segunda mitad del siglo XVIII: *Teatro Novo* –pieza de carácter doctrinario en la que se discuten también algunos de los preceptos teatrales del momento– y *Assembleia ou Partida*, en la que retrata de manera irónica la sociedad pequeño-burguesa que intenta aparentar un estatus social y una riqueza que no posee. Como poeta, Garção es autor de varias composiciones de género clásico (sátiras, odas, canciones...), de algunas composiciones que imitan a los clásicos portugueses del Quinientos (redondillas, endechas y un romance) e igualmente varios interesantes sonetos, en los que se percibe ya la entrada de algunas imágenes de individualidad, intimidad y cotidianeidad más cercanas al prerromanticismo:

O louro chá no bule fumegando
 De Mandarins e Brâmenes cercado;
 Brilhante açúcar em torrões cortado;
 O leite na caneca branquejando;
 Vermelhas brasas alvo pão tostado;
 Ruiva manteiga em prato mui lavado;
 O gado feminino rebanhado,
 E o pisco Ganimedes apalpando:
 A ponto a mesa está de enxaropar-nos.
 Só falta que tu queiras, meu Sarmento,
 Com teus discretos ditos alegrar-nos.

Se vens, ou caia chuva, ou brame o vento,
Não pode a longa noite enfastiar-nos,
Antes tudo será contentamento.⁴

De este modo, el llamado “Horácio português” consigue transmitir imágenes familiares a través de la utilización de tópicos clásicos, como la *aurea mediocritas*, o del equilibrio y la contención formales, creando una de las más exitosas tentativas de renovación lírica en lengua portuguesa del siglo XVIII.

III. LA (LENTA) LLEGADA DE LA MODERNIDAD LITERARIA: EL PRERROMANTICISMO

Como indican algunos estudiosos, hay varias razones para no hablar propiamente de prerromanticismo en Portugal: no encontramos una literatura en la que el ansia de libertad, los excesos formales y temáticos o el cambio de sensibilidad artística se manifiesten de manera tan acusada como en textos y autores británicos y alemanes. Sin embargo, existen varios indicios a partir de la segunda mitad del siglo XVIII que apuntan a un cambio gradual de paradigma estético, cambio que progresivamente irá situando el campo literario portugués en las vías de la modernidad mediante la adopción de una nueva concepción de las formas, los temas y las funciones de la literatura. Así pues, resulta preferible hablar de autores prerrománticos antes que de movimiento prerromántico.

Estos autores son los primeros en ‘popularizar’ temas casi inéditos, o muy infrecuentes, en la literatura portuguesa: el erotismo, la reivindicación del yo, la imagen del poeta como ser predestinado al sufrimiento y a la desgracia, la obsesión por la muerte, el interés por todo lo macabro y lo nocturno. Igualmente introducen imágenes poco frecuentes hasta ese momento, como la tempestad, las ruinas, cuevas o bosques oscuros, y en general, todos los elementos que conforman el *locus horrendus* opuesto al *locus amoenus* de la literatura clásica. Nos

4 “El dorado té en la tetera humeando / De mandarines y brahmanes rodeado; / Brillante azúcar en terrones cortado; / La leche en la taza blanqueando; // Rojas brasas blanco pan tostando; / Rojiza mantequilla en plato muy lavado; / El ganado femenino en rebaño, / Y frugal Ganimedes palpando; // A punto la mesa está de endulzarnos. / Solo falta que tú quieras, Sarmiento mío, / Con tus discretos dichos alegrarnos. // Si vienes, caiga la lluvia, o brame el viento, / No puede la larga noche aburrirnos, / Antes todo será contentamiento.”

encontramos sobre todo con una poesía íntima que sirve de herramienta para la confidencia del yo, y con una poesía espontánea, cuyo valor estético ya no se regirá por la imitación de los antiguos, sino por su originalidad.

En el régimen de convivencia de las diversas corrientes estéticas europeas, será nuevamente aquí donde encontremos a varios autores a caballo entre el modelo antiguo (clásico) y el nuevo modelo (romántico), que habría de instaurarse definitivamente en el campo literario portugués a partir de 1836. En este grupo asistemático de autores que comienzan a renovar las características formales de la literatura portuguesa durante el siglo XVIII destacan los nombres de Filinto Elísio –el líder del ya mencionado *Grupo da Ribeira das Naus*–, José Anastácio da Cunha (1744-1787) y, sobre todo, Tomás António Gonzaga, Bocage y la Marquesa de Alorna.⁵

1. LA LITERATURA DEL CORAZÓN: TOMÁS ANTÓNIO GONZAGA

Conocido con el pseudónimo *Dirceu*, Tomás António Gonzaga (1744-1810) es otro caso de autor portugués que desarrolla la práctica totalidad de su obra en Brasil, en donde permanece hasta su participación en el movimiento independentista conocido como la “Inconfidência Mineira” (1789), por lo que será condenado a prisión y posteriormente deportado a Mozambique, en donde permanecerá hasta su muerte.



Portada de *Marília* (Tomás Gonzaga)

Gonzaga constituye asimismo un buen ejemplo de la combinación de rasgos neoclásicos con imágenes innovadoras que pueden adscribirse claramente a la nueva estética prerromántica, como fácilmente puede comprobarse en su *Marília de Dirceu* (1792-1799), obra en la que el sujeto lírico se construye a partir de su propia pasión por una adolescente, mostrando así una voz madura que, bajo moldes clásicos, introduce una interesante línea de poesía íntima y tono confidencial, combinado con descripciones más cercanas al realismo de la naturaleza y el ambiente circundantes.

⁵ Podemos leer algunos poemas en español de la Marquesa de Alorna, de Bocage y de Filinto Elísio en la antología bilingüe *Alma Minha Gentil* (Eneida, 2009, traducción de Carlos Clementson).

2. LA MADAME DE STÄEL PORTUGUESA: LA MARQUESA DE ALORNA

Si bien es cierto que contamos con algunas voces femeninas en el período barroco, en realidad pocos nombres de mujer pueden ser citados en la historia de la literatura portuguesa anterior al siglo XIX. Sin embargo, a finales del siglo XVIII una de las figuras más relevantes y renovadoras del sistema literario es una mujer: Leonor de Almeida (1750-1839), más conocida como la Marquesa de Alorna o por su pseudónimo arcádico, Alcipe.

En realidad, su relevancia se debe menos a su creación poética que a su importantísimo papel como dinamizadora del campo literario portugués mediante la introducción y difusión de las innovaciones literarias en lengua inglesa y lengua alemana, precisamente aquellos territorios en que se estaba desarrollando el nuevo modelo prerromántico. Además de traducir y divulgar algunos de estos autores en territorio portugués, la Marquesa de Alorna mantuvo durante el primer tercio del siglo XIX una de las más importantes tertulias literarias de la capital, a la que acudiría, entre otros, el joven Alexandre Herculano, que pudo acceder de este modo a los nuevos modelos románticos, sobre todo alemanes, que posteriormente serían de gran importancia en su poesía. En este sentido, es más que claro el paralelismo entre esta figura y la famosa autora francesa de origen germano, Mme. de Stäel, máxima responsable de la introducción del modelo romántico alemán en la literatura francesa y, en consecuencia, de su expansión por todo el sur de Europa.

Podemos afirmar por lo tanto que la Marquesa de Alorna es una de las figuras fundamentales para entender el funcionamiento de la literatura no solo a finales del siglo XVIII, sino también durante toda la primera mitad del siglo XIX. De todos modos, como ya comentamos, si a nivel sistémico esta autora se constituye como una de voces fundamentales en la expansión de los nuevos modelos literarios, no ocurre lo mismo a nivel práctico: los nuevos temas y formas prerrománticos aparecen de la manera superficial en su creación literaria, introduciendo solo algunos temas e imágenes de carácter confidencial, que denotan mayor intimidad del yo lírico, pero sin abandonar las formas y la contención neoclásica en la que había sido educada, como puede verse en uno de sus más apreciados sonetos:

Eu cantarei um dia da tristeza
por uns termos tão ternos e saudosos,
que deixem aos alegres invejosos
de chorarem o mal que lhes não pesa.
Abrandarei das penhas a dureza,

exalando suspiros tão queixosos,
 que jamais os rochedos cavernosos
 os repitam da mesma natureza.
 Serras, penhascos, troncos, arvoredos,
 ave, ponte, montanha, flor, corrente,
 comigo hão-de chorar de amor enredos.
 Mas ah! que adoro uma alma que não sente!
 Guarda, Amor, os teus pérfidos segredos,
 que eu derramo os meus ais inutilmente.⁶

3. BOCAGE: SÁTIRA, LIBERTAD Y NOCTURNOS

Dejamos para el final de este período al poeta más joven y, asimismo, al que cultiva una poesía y una imagen más claramente prerrománticas. Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), nacido en Setúbal y huérfano de madre desde los 10 años, desarrolla desde muy temprano un espíritu rebelde y una fuerte consciencia de su condición de poeta de destino trágico. Nos encontramos así con un joven Bocage que rápidamente abandona los estudios e ingresa en la Marina,



Retrato de Bocage (1765-1805)

viaja como soldado y regresa a Portugal en 1790, período en el que mantendrá una vida bastante singular. En efecto, habiendo entrado en la academia literaria de inspiración neoclásica llamada “Nova Arcádia”, será expulsado de la misma por sus desacuerdos estéticos y literarios y, a partir de ese momento, dirigirá muchas de sus composiciones más críticas contra los miembros de dicha institución.

Al mismo tiempo, esta capacidad satírica sumada a una prodigiosa capacidad de improvisación lo convierten una figura extremadamente popular de algunos locales de

6 “Yo cantaré algún día sobre la tristeza / En términos tan tristes y nostálgicos / Que dejen a los alegres envidiosos / De llorar el mal que no les pesa. // Ablandaré de las peñas la dureza / Exhalando suspiros tan quejumbrosos / Que jamás las rocas cavernosas / Los repitan de la misma naturaleza. // Sierras, peñascos, troncos, arboledas, / Ave, puente, montaña, flor, corriente / Conmigo han de llorar de amor enredos. // Pero ¡ah! que adoro un alma que no siente / Guarda, Amor, tus pérfidos secretos, / que derramo mis ays inútilmente.”

ocio que estaban apareciendo en Lisboa, como el Botequim das Parras o el Nicola –el conocido café lisboeta que continúa situado en la Praça do Rossio–, siendo de esta manera una de las primeras personalidades literarias portuguesas que desarrolla una actividad cercana a la del profesional de las letras. Por otra parte, Bocage se convirtió en un autor relativamente significado a nivel político, situándose contra el absolutismo monárquico y manteniendo una actitud antirreligiosa que, después de la publicación de un famoso texto llamado *Epístola a Marília*, le llevarían a ser juzgado, tanto por motivos políticos como religiosos, y encarcelado entre 1797 y 1798. Después de salir de prisión, su salud y su ánimo habían decaído notablemente, por lo que pasaría sus últimos años alejado de la vida social lisboeta y dependiendo de las traducciones para poder vivir.

En este sentido, es muy interesante el paralelismo vital entre Bocage y Luís de Camões, semejanza que el propio autor prerromántico había cultivado y destacado en varias ocasiones, sobre todo en lo tocante al genio y al carácter rebelde de la figura camoniana. De este modo, y en la línea ya iniciada por Filinto Elísio, Bocage será el más importante precursor portugués de la afirmación de la imagen “romántica” de Camões llevada a cabo durante el siglo XIX por varios autores, especialmente Almeida Garrett.

3.1. Características de la poesía de Bocage

Al igual que el resto de autores de esta época, la poesía lírica de Bocage, publicada en tres volúmenes de *Rimas* (1791, 1799 y 1804), está condicionada por su educación arcádica: encontramos en su producción géneros poéticos clásicos como elegías, odas, canciones, epístolas, elogios, sonetos..., y asimismo, frecuentes imágenes y temas de base clásica y mitológica. Sin embargo, y como señalan todos los estudiosos de su obra, la creación poética de este autor está ya claramente marcada por la llegada de una nueva concepción del hombre y de la literatura, y por la búsqueda de nuevas vías para reflejarlo literariamente. Por esta razón, la poesía de Bocage se caracteriza formalmente por una mayor presencia de recursos de tipo expresivo, y, a nivel temático, por una gama de imágenes que nos presentan una perspectiva claramente prerromántica. En este sentido, son especialmente valorados sus sonetos, donde encontraremos

- una marcada presencia y conciencia del Yo lírico, acompañada con frecuencia de descripciones de carácter biográfico, la obsesión de una vida predestinada a la desgracia y, como ya señalamos, la comparación biográfica con Camões;

- la preferencia por la soledad, por la naturaleza agreste y nocturna y, en general, por el *locus horrendus*; y
- la obsesión por la muerte y la libertad.

Podemos ver varios de estos tópicos, como la obsesión por el propio yo, el fatalismo o la obsesión por la muerte, en uno de sus sonetos de carácter autobiográfico más conocidos:

Apenas vi do dia a luz brilhante
 Lá de Túbal no empório celebrado,
 Em sanguíneo carácter foi marcado
 Pelos destinos meu primeiro instante.
 Aos dois lustros a morte devorante
 Me roubou, terna mãe, teu doce agrado;
 Segui Marte depois, e enfim meu fado,
 Dos irmãos e do pai me pôs distante.
 Vagando a curva terra, o mar profundo,
 Longe da Pátria, longe da ventura,
 Minhas faces com lágrimas inundo.
 E enquanto insana multidão procura
 Essas quimeras, esses bens do mundo,
 Suspiro pela paz da sepultura.⁷

De este modo, y aún contenida en formas clásicas, buena parte de la poesía de Bocage es claramente de carácter prerromántico y anuncia la llegada definitiva de nuevos aires literarios a Portugal. Se explica así que este autor se convirtiese en uno de los modelos líricos más admirados por los autores del siglo XIX, como Almeida Garrett o el parnasiano brasileño Olavo Bilac, y que, incluso en la actualidad, siga siendo una de las referencias líricas portuguesas más populares.

7 “Apenas vi del día la luz brillante / Allá de Túbal en el emporio celebrado, / En sanguíneo carácter fue marcado / Por el destino mi primer instante. // A los dos lustros la muerte devorante / Me robó, tierna madre, tu dulce agrado; / Seguí a Marte después, y al final mi hado, / De mis hermanos y de mi padre me puso distante. // Vagando la curva tierra, el mar profundo, / Lejos de la Patria, lejos de la ventura, / Mis mejillas con lágrimas inundo. // Y mientras insana multitud procura / Esas quimeras, esos bienes del mundo, / Suspiro por la paz de la sepultura.”

4. ÉXITO Y OLVIDO: EL SINGULAR CASO NARRATIVO DE TEODORO DE ALMEIDA

A pesar de que raramente podremos hablar de modelo prerromántico en el teatro o en la narrativa, cabe destacar el éxito editorial en toda la península Ibérica de *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna* del padre Teodoro de Almeida (1722-1804). Publicada en 1779 y siguiendo el modelo de las *Aventures de Télémaque* de Fénelon, esta obra narrativa constituye una de las primeras muestras de renovación novelística en lengua portuguesa y uno de los más singulares casos de éxito editorial del siglo XVIII peninsular: en efecto, si en la actualidad ha sido casi olvidada, es realmente sorprendente la gran cantidad de traducciones y ediciones en lengua castellana que con el título de *El Feliz Independiente* conoció entre la fecha de su publicación y hasta mediados del siglo XIX⁸.

Con la paradójica fortuna literaria de Teodoro de Almeida, damos cierre simbólico al recorrido por un período que, a excepción de O Judeu e Bocage, no habría de dejar grandes nombres para la posteridad. Sin embargo, está largamente reconocido por la crítica el papel fundamental de las ideas e innovaciones artísticas de los autores del siglo XVIII en la revolución estética que habría de vivirse a lo largo de la siguiente centuria: la llegada del Romanticismo.

8 La obra sería publicada en sucesivas ocasiones, especialmente en la Imprenta Real (1804, 1842, 1860...)

LA LITERATURA PORTUGUESA DURANTE EL SIGLO XIX: ROMANTICISMO Y REALISMO

I. MODERNIDAD, NACIÓN Y LITERATURA: EL ROMANTICISMO LITERARIO PORTUGUÉS

Tal como ocurre en el resto de los estados europeos, Portugal se ve inmerso desde finales del siglo XVIII en un período de considerables cambios políticos, económicos, sociales y culturales. El siglo XIX supone para el reino portugués no solo el progresivo avance de un mundo industrializado que tiende hacia una economía liberal y capitalista, sino también la llegada de un nuevo régimen político-social ligado a la nación, la ciudadanía y la soberanía horizontal y, por lo tanto, la transformación de la cultura y la literatura en cultura y literatura nacionales. Al igual que en el reino español, las invasiones napoleónicas supondrán una especie de detonante de cambios estructurales profundos e irreversibles: la huida de la familia monárquica a Brasil (1807) convierte a Portugal en colonia de su colonia y tendrá como consecuencias casi inmediatas la independencia del estado brasileño (1822) y el surgimiento de movimientos de carácter constitucional y antiabsolutista en el territorio metropolitano, que provocarán periódicos enfrentamientos civiles –entre los liberales que apoyaban al legítimo rey D. Pedro, y los *miguelistas*, que apoyaban al absolutista infante D. Miguel– hasta 1836, año de la instauración definitiva de un régimen de carácter monárquico-constitucional de base nacional. Una tercera consecuencia, menos radical en un primer momento pero igualmente decisiva en el desarrollo de la historia portuguesa durante el siglo XIX, será la intervención de las tropas británicas en las guerras napoleónicas y la creciente dependencia respecto a la economía británica, que conduciría al estado portugués a una de sus mayores crisis nacionales, el denominado *Ultimátum Inglés*, del que hablaremos más adelante.

A nivel cultural todos estos cambios se ven acompañados en las primeras décadas del siglo por otro hecho fundamental: el exilio de muchos de los intelectuales portugueses que, apoyando las ideas liberales, se ven obligados a huir del país en

los períodos de dominio absolutista. De este modo, estos exiliados pueden entrar en contacto directo con los nuevos modelos culturales que se desarrollan en Gran Bretaña, Francia y Alemania y, en consecuencia, contribuir a la expansión del movimiento romántico en Portugal. Es éste el caso de las dos grandes figuras del primer romanticismo portugués: Almeida Garrett y Alexandre Herculano, autores que, como veremos, resultarán fundamentales para la introducción del nuevo modelo estético en la literatura portuguesa. Así, en su primer exilio, Garrett entra en contacto con otros intelectuales en su misma situación, como Domingos António de Sequeira (1768-1837), pintor de algunos de los más significativos cuadros románticos como *A morte de Camões* (1824). En su segundo exilio en Gran Bretaña, Garrett conoce de primera mano la revolución estética llevada a cabo por los románticos británicos, en especial la literatura histórica del escocés Walter Scott o la poesía y la imagen rebelde del inglés Lord Byron. A su vez, Alexandre Herculano habría de quedar hondamente impresionado por el ambiente cultural y político francés, así como por los progresos en la disciplina histórica llevados a cabo por autores como Thierry y Guizot. Hablamos, así pues, de la asunción por parte de los jóvenes intelectuales portugueses de una serie de innovaciones estéticas que situarían la cultura portuguesa en la línea de las restantes literaturas europeas.

1. DATACIÓN Y EVOLUCIÓN DEL ROMANTICISMO LITERARIO PORTUGUÉS

Precisamente en este sentido podemos señalar la primera de las características del romanticismo portugués: su particular datación, tanto en lo que se refiere



Cuadro al gusto romántico

a su inicio como a su final. Con relación a sus comienzos, conviene tener en cuenta dos fechas relativamente distantes: oficialmente, podemos hablar de Romanticismo en 1825, año de edición de una de sus obras emblemáticas, el poema épico-narrativo *Camões*, escrito y publicado por Almeida Garrett en París y considerado el primer texto de inspiración romántica en lengua portuguesa. Sin embargo, este hito habría de quedar relativamente aislado ya

que, al ser Garrett un autor exiliado y, por lo tanto, poco o mal recibido en un sistema literario perteneciente a un territorio ideológicamente hostil, su obra no llegó a ser difundida hasta varios años más tarde. Así pues, no se puede hablar propiamente de movimiento romántico hasta 1836-1838, años en que, además de la instauración del gobierno de Passos Manuel (que pondrá en marcha reformas cruciales en la cultura como, por ejemplo, la creación de un teatro nacional), se publicarán algunos textos fundamentales (sea en formato libro o en formato revista) de Alexandre Herculano, António Feliciano do Castilho o del mismo Garrett. En este sentido cabe destacar la tirada de alrededor de 5000 ejemplares de la revista *O Panorama*, uno de los más relevantes órganos de creación y difusión románticas de la cultura portuguesa, éxito editorial que, como han señalado muchos estudiosos, responde claramente a un cambio en el gusto del público lector.

En cuanto a la fecha de desaparición del Romanticismo debemos tener en cuenta que, más allá de algunos hitos relevantes que marcan de manera definitiva el cambio del paradigma romántico al paradigma realista, todavía nos encontraremos varios autores que siguen escribiendo con premisas románticas hasta casi finales del siglo XIX, por lo que tampoco podemos establecer más que un límite convencional. Sin embargo, es relativamente consensual marcar el cambio de dominio estético en 1871, año en que otro de los grandes autores del XIX, Eça de Queirós, pronuncia una conferencia sobre el realismo en la literatura que, como veremos, refleja el triunfo de una nueva visión sobre la forma y la función de la escritura literaria.

Hablamos, así pues, de un período literario que transcurre, a grandes rasgos, entre 1825 y 1871, casi medio siglo de producción literaria que puede ser descrito a través de tres generaciones de autores, cronológicamente sucesivas (o casi):

1. La primera generación romántica, también llamada *geração dos românticos vintistas* por estar ligada a la revolución liberal de 1820, es la formada alrededor de las dos grandes figuras literarias de la primera mitad de siglo: Almeida Garrett y Alexandre Herculano. Esta generación se caracterizará, principalmente, por un fuerte compromiso y una decidida intervención social y política, en la línea de los intelectuales románticos europeos de la época, convirtiéndose de este modo en referentes culturales de primera magnitud.
2. La segunda generación romántica, conocida como *geração ultra-romântica* o *românticos da Regeneração* –período político que ocupa la mayor parte de la 2ª mitad del siglo XIX– está formada por una serie de autores que



Retrato de Almeida Garrett (1799-1854)

comienzan a escribir entre 1840 y 1850 y que se aglutinan alrededor de una figura muy curiosa: António Feliciano do Castilho (1800-1875), autor que si por edad tendría que pertenecer a la primera generación, sin embargo por su forma de entender la literatura y su claro control sobre el nuevo grupo de autores es considerado el líder indiscutible de la misma –se habla incluso del *mandarinato cultural* de Castilho.

Esta generación se caracteriza, a nivel social, por su proximidad al poder institucional –algunos de ellos llegan a convertirse en ministros durante la época de la Regeneração–; y a nivel estético, por cultivar una literatura poco problemática, de carácter evasivo y excesivamente convencionalizada, hecho que llevó al mismo Garrett a hablar, ya

en 1846, de una literatura *plusquam romântica*, caracterización peyorativa que había de reafirmarse entre los autores posteriores, que rechazaban de manera explícita este modelo creativo. En efecto, la literatura producida por este grupo de escritores ultrarrománticos –en el que destacan, además del de Castilho, nombres como Lopes de Mendonça (1827-1865), Mendes Leal (1832-1871), João de Lemos (1819-1890) ou Pinheiro Chagas (1842-1895)– se caracteriza por:

- dar preferencia a temas sentimentales, a veces con tintes ligeramente eróticos, y con frecuencia, de marcado tono melodramático;
- el gusto por las imágenes tétricas y funéreas;
- la presencia de paisajes e imágenes rurales idílicas; y
- el exotismo histórico cargado de descripciones y análisis superficiales del pasado que sirven para dar un tono pintoresco y patriótico de gran éxito entre el público de la época. En este sentido, la literatura ultra-romántica es un arte de salón, de convivencia social de las clases acomodadas, que la utilizan como un recurso ornamental más.

3. La tercera generación romántica se opone radicalmente al modelo literario cultivado por los autores de la segunda. Formado por jóvenes literatos como Antero de Quental, Teófilo Braga o Eça de Queirós, este grupo retoma y reivindica la preocupación social y reformista de los *românticos vintistas* y, asimismo, protagoniza desde mediados de la década de 1860 los más importantes y encendidos debates estético-ideológicos del siglo XIX portugués. Sin embargo, su importancia como generación romántica es menor, ya que son estos mismos autores los que a partir de 1870-71 pasan a formar la nueva generación realista, conocida como *Geração de 70*, grupo en el que ganan su verdadera dimensión literaria y social.

2. ALMEIDA GARRETT, EL AUTOR DE PORTUGAL

João Baptista da Silva Leitão (1799-1854), que siendo ya adulto pasaría a firmar como João Baptista S. L. de Almeida Garrett (apellidos que adoptó de su línea familiar materna), es sin ninguna duda una de las figuras más destacables de la cultura portuguesa moderna y el responsable de algunos de las líneas más significativas del imaginario colectivo portugués.

Más allá de la imagen que de sí mismo nos dejó el autor, podemos sin duda afirmar que se trata de un autor precoz, interesado desde muy joven por la literatura y la cultura humanística –debido a la importante educación de base clásica proporcionada por su tío Frei Alexandre da Sagrada Família–, y encaminada a una brillante carrera intelectual y política en el contexto de cambios que se producen en Portugal durante la primera mitad del siglo XIX. De hecho, si consideramos a Garrett como el gran introductor del modelo romántico literario en lengua portuguesa, paradójicamente hablamos también de un autor orgulloso de su formación clásica, influencia que nunca abandonaría. Tanto es así que él mismo se encargaría de repetir a lo largo de toda su carrera literaria que no era ni clásico ni romántico, reclamando una libertad de escuela que, precisamente, lo situaría en los principios básicos de la creación romántica.

Así, desde sus tiempos de estudiante de Derecho en la Universidad de Coimbra, nos encontramos a un joven muy activo tanto en la producción cultural (escribiendo y estrenando con menos de veinte años sus primeras obras teatrales), como en el terreno político (participando en la revolución liberal de 1820 y situándose clara y explícitamente en el bando de los liberales). En este sentido, cabe destacar la marcada conciencia respecto a la relevancia de sus actos y a su papel de intervención, hecho que nos presenta a un Garrett que, más allá de su educación

de carácter clásico, pone de manifiesto la cultura romántica del autor literario, considerándose *voz autorizada* en un contexto de profunda transformación social. Solo así se explica su sorprendentemente temprana voluntad de conservación de textos, de perfeccionamiento de su obra y de cuidado de su imagen, tanto para la sociedad de su época como para la posteridad.

Esta buscada visibilidad habría de situarlo, de manera inevitable, en el punto de mira de muchos de sus adversarios, políticos e intelectuales, por lo que, en el contexto de triunfo de los movimientos reaccionarios –la *Vilafrancada* de 1823, la *Abrilada* de 1824...–, Garrett habría de exiliarse hasta tres veces antes de su regreso definitivo a Portugal en 1836. A partir de ese momento, la biografía garrettiana se explica sobre todo por su activa participación política e intelectual en el nuevo contexto político portugués, siendo el responsable, entre otras cosas, de la primera ley de propiedad intelectual o, lo que nos parece aún más importante, de la reforma del teatro nacional, iniciativa fundamental para el resurgimiento de un arte que se encontraba en una situación de gran debilidad.

Hablamos ahora del período en el que la figura pública garrettiana alcanza una fama definitiva: se convierte en objeto de admiración de muchos, pero también en el de las críticas de muchos otros, que hablan de su carácter interesado, su vanidad (siendo como fue uno de los primeros representantes del *dandismo* en Portugal), o de sus debilidades personales más que de sus logros políticos y culturales. Sea como fuere, a partir de este momento, todas las iniciativas políticas, culturales o literarias de Almeida Garrett alcanzan una gran notoriedad y podemos hablar ya de un autor consagrado.

A grandes rasgos, y conscientes del carácter artificial de toda propuesta periodológica, es posible establecer tres fases de desigual importancia y extensión cronológica en la obra literaria de Almeida Garrett: una primera de juventud (1816-1825), una segunda de transición (1825-1836) y una tercera de madurez (1836-1854).

2.1. Primera fase : *juventud neoclásica (1816-1823)*:

Como ya comentamos, la educación garrettiana tiene claramente una base de carácter clásico que el autor no solo no negará, sino que defenderá a lo largo de toda su obra. Es por eso que, aun teniendo en cuenta que en esta primera fase publica muy pocos textos o que ya adquiere algunas actitudes románticas en su comportamiento como autor, debemos hablar de un período de creación próxima al neoclasicismo, en el que destacan obras de juventud como *Xerxes*,

Lucrecia o, principalmente, *Catão*, la única de sus obras teatrales que conocería varias ediciones antes de su muerte.

Como puede deducirse por los mismos títulos, estas obras se caracterizan por extraer sus argumentos de la literatura y la historia greco-latina para hablar de los problemas sociales y políticos contemporáneos, tendencia generalizada en toda la Europa del XVIII: la libertad, el tiranicidio, la justicia social, la educación..., se convierten en los temas centrales de su literatura dramática de juventud y de sus escritos periodísticos. Y si es verdad que estos asuntos continuarían presentes en el resto de su creación, estos textos se singularizan por tratar las preocupaciones nacionales con un prisma clásico.

En cualquier caso, cabe destacar la aguda conciencia cívica presente en las piezas, presencia que habría de condicionar el resto de su obra, así como su temprano interés por el teatro y su realización escénica.

2.2. Segunda fase: la adopción del modelo romántico (1825-1836):

En el contexto de su exilio parisino, precisamente causado por su intervención política y social en un Portugal convulso, Almeida Garrett entra en contacto con la nueva cultura romántica y nacional de la mano de autores europeos, pero también de otros exiliados portugueses que encuentran en este ambiente una forma de seguir combatiendo por la libertad de su nación. De este modo, y en buena medida inspirado por la obra pictórica del ya mencionado Domingos António de Sequeira, publica en 1825 su *Camões*, poema épico-narrativo estructurado en diez cantos que, imitando *Os Lusíadas*, se dedica a alabar la figura camoniana, que habría de convertirse en el gran héroe de la cultura nacional portuguesa. En 1826 publicará *Dona Branca*, otro extenso poema de carácter épico en el que aprovechará para crear una nueva mitología portuguesa a imitación de los cantos populares germánicos y británicos. Al mismo tiempo nos encontramos un autor preocupado por la educación, la ciudadanía, la civilización material, etc., aspectos sobre los que sigue reflexionando en ensayos o escritos periodísticos producidos en el exilio. Sin embargo, posiblemente condicionado por su atribulada vida de idas y regresos, es éste el período de mayor “silencio” literario de Garrett.

2.3. Tercera fase: la madurez estética y literaria (1836-1854):

Desde su regreso definitivo a Portugal en 1836 nos encontramos a un Garrett muy activo que dedica gran parte de sus esfuerzos a la regeneración cultural y literaria de la nación portuguesa. Así, en noviembre de 1836 establece, a petición

de Passos Manuel, un plan de reforma general del teatro que, sin ningún tipo de dudas, habría de convertirse en la más importante y exitosa iniciativa de regeneración del teatro en lengua portuguesa. En este contexto, y como puesta en práctica de sus planes teóricos, estrena y publica varias de sus obras teatrales de madurez: *Um Auto de Gil Vicente* (1838-1841)¹, *D. Filipa de Vilhena* (1840-1846), *O Alfageme de Santarém* (1842-1843) y, sobre todo, *Frei Luís de Sousa* (1843-1844), su más reconocido y estudiado drama². La importancia de esta última pieza radica en varios factores:

- la presentación pública de la obra, así como su edición, fueron precedidas por una *Memória ao Conservatório Real*, una de las más importantes poéticas teatrales portuguesas, en la que Garrett justifica y explica sus opciones estéticas;
- el texto, según declara el autor en esta *Memória*, supone una tentativa de tragedia moderna. Aunque Garrett afirme que no puede ser propiamente etiquetada como “tragedia”, ya que no respeta las condiciones exigidas por las poéticas clásicas, tuvo éxito en su empresa, al conjugar la posibilidad de presagios, culpa y castigo con una trama histórica, sin duda el elemento más adecuado para la elaboración de este género teatral clásico en el mundo moderno;
- por último, el autor consigue condensar de manera sobria y elegante el destino trágico de una familia con el destino trágico de una nación, al situar la obra en el contexto de anexión del reino portugués a la corona castellana durante el período filipino, exponiendo algunos de los grandes mitos de la cultura portuguesa: la figura camoniana, la obra de Bernardim Ribeiro, el sebastianismo, etc.

La madurez narrativa de Garrett se refleja en sus dos novelas publicadas: *O Arco de Sant’Ana* (publicada en dos volúmenes en 1845 y 1851) y, sobre todo, *Viagens na minha terra* (1846)³. En efecto, esta última obra supone uno de los más

1 En todos estos casos indicamos en primer lugar la fecha del estreno y en segundo lugar la fecha de edición en libro.

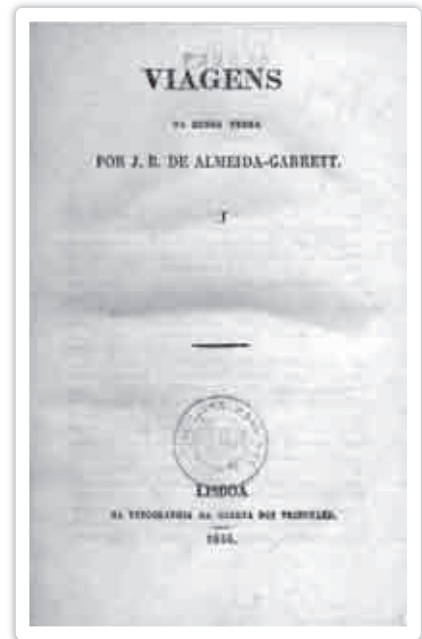
2 Existen varias traducciones a castellano de este texto dramático: la más temprana es la de Emilio Olloqui de 1859 (publicada en la Imprenta Nacional portuguesa) y la más reciente de la que tenemos constancia es la de Iolanda Ogando, publicada en el año 2003 por la Asociación de Directores de Escena (ADE).

3 De esta novela existen dos traducciones a castellano (*Viajes por mi tierra*) muy recientes: la de Martín López-Vega de 2004 (publicada en Pre-Textos) y la de Cesáreo García Sánchez de 2007 (publicada en KRK).

interesantes experimentos románticos a nivel narrativo de la primera mitad del siglo XIX, al resultar una mezcla

- de la novela de viajes –fundamental para la construcción de la nueva cultura nacional, que ha de delimitar y describir el territorio;
- de los libros de crónicas, narrando un viaje real que ha de servir como descripción de las condiciones infraestructurales del país y, de este modo, como crítica política de la precariedad y el abandono de la nación, o como vía para opinar sobre literatura, teatro, cultura, historia...;
- de novela sentimental, a partir del encuentro de una ventana, que sirve como disculpa para la narración de una vieja historia de amor apasionado entre dos jóvenes, Joana y Carlos; y, por último,
- de novela histórica, que se sitúa en el contexto de las guerras civiles de las primeras décadas del siglo.

En este sentido, *Viagens na minha Terra* supone la quintaesencia de la obra garretiana, tanto por sus reflejos autobiográficos como, sobre todo, por su preocupación constante por la nación que, en buena medida, se condensa a través de Santarém, ciudad que se metaforiza como un *libro de piedra* donde leer la historia pasada y presente de Portugal:



Portada de *Viagens na Minha Terra* (1846)

Santarém é um livro de pedra em que a mais interessante e mais poética das nossas crónicas está escrita. Rico de iluminuras, de recortados, de florões, de imagens, de arabescos e arrendados primorosos, o livro era o mais belo e o mais precioso de Portugal. Encadernado em esmalte de verde e prata pelo Tejo e por suas ribeiras, fechado a broches de bronze por suas fortes muralhas góticas, o magnífico livro devia durar sempre enquanto a mão do Criador se não estendesse para apagar as memórias da criatura.

Mas esta Nínive não foi destruída, esta Pompeia não foi submergida por nenhuma catástrofe grandiosa. O povo de cuja história ela é o livro, ainda existe; mas esse povo caiu em infância, deram-lhe o livro para brincar, rasgou-o, mutilou-o, arrancou-lhe folha a folha, e fez papagaios e bonecas, fez carapuços com elas.

Não se descreve por outro modo o que esta gente chamada governo, chamada administração, está fazendo e deixando fazer há mais de um século em Santarém⁴.

Por último, la madurez en la lírica se reflejaría fundamentalmente en dos obras de carácter y finalidad completamente diferentes. En primer lugar, debemos hablar del *Romanceiro*, obra de recopilación de poemas de carácter folclórico y popular que ocupó gran parte de la vida del autor y que constituiría la primera colección de lírica popular de la literatura portuguesa. Aunque el primer volumen se publicaría en 1843, Garrett llevaba recogiendo algunas de sus composiciones desde 1825 y en 1828 ya había publicado una de sus más conocidas reelaboraciones líricas de base popular, *Adozinda*.

En segundo lugar, debemos recordar el volumen titulado *Folhas Caídas* (1853), cuyo título está cargado de connotaciones literarias y biográficas: se trata de un poemario en el que se reúnen composiciones con una estructura inicialmente no elaborada –como quien recoge hojas caídas en otoño– y con un estilo coloquial, oralizante y pretendidamente simple. Por otra parte, se trata de un poemario realizado en el *otoño de la vida*, precisamente la del autor; es decir, la obra asume un tono autobiográfico que, en buena medida, se corresponde con el cariz confesional y de gran intimidad que se va reflejando a través de los diferentes poemas. En este sentido, se trata del primer libro de poemas decididamente romántico de la literatura portuguesa y, más allá del pequeño escándalo provocado por su publicación –ya que en su momento fue entendido como una especie de confesión de una pasión amorosa tardía de Garrett bien conocida por la sociedad lisboeta–, podemos afirmar que se trata de la más interesante tentativa de poesía lírica anterior a la obra de Antero de Quental.

4 “Santarém es un libro de piedra en el que la más interesante y más poética de nuestras crónicas está escrita. Rico en miniaturas, en recortados, en florones, en imágenes, en arabescos y puntillas primorosas, el libro era el más bello y el más precioso de Portugal. Encuadernado en esmalte de verde y plata por el Tajo y por sus riberas, cerrado a broches de bronce por sus fuertes murallas góticas, el magnífico libro debía durar siempre mientras la mano del Creador no se extendiese para borrar las memorias de la criatura.

Sin embargo, esta Nínive no ha sido destruida, esta Pompeya no ha sido sumergida por ninguna catástrofe grandiosa. El pueblo de cuya historia ella es el libro, todavía existe; pero ese pueblo volvió a la infancia, le dieron el libro para jugar, lo rompió, lo mutiló, le arrancó hoja a hoja, e hizo cometas y muñecas, hizo capirotes con ellas.

No puede describirse de otro modo lo que esta gente llamada gobierno, llamada administración, está haciendo y dejando hacer desde hace más de un siglo en Santarém.”

2.4. Conclusiones: Garrett y Portugal

Como ya habíamos indicado, toda la obra literaria y cultural de Almeida Garrett había gozado de una gran notoriedad desde 1836 y fue rápidamente reconocida por sus compatriotas. De este modo, desde el mismo momento de su muerte (1854), habría de pasar a formar parte del gran canon literario y cultural portugués, convirtiéndose en una figura de tal relevancia que resulta insoslayable para entender la cultura portuguesa moderna, más allá de la vigencia y actualidad de su obra literaria. En este sentido, Almeida Garrett recibió de los portugueses el mismo interés que él había tenido por su país, por la regeneración de la cultura portuguesa y por la elaboración de una serie de imágenes culturales de carácter nacional (y nacionalista) que habrían de convertirse en verdaderos mitos de la nación. Es por eso que, sin duda, podemos hablar de Garrett como el autor de Portugal.

3. EL BARDO QUE RECUERDA EL PASADO: LA OBRA LITERARIA DE ALEXANDRE HERCULANO

Al igual que con Garrett, en el caso de Alexandre Herculano nos encontramos ante una fuerte personalidad cultural y literaria, es decir, una figura que en poco tiempo habría de convertirse en uno de los referentes intelectuales del reino y, en consecuencia, en uno de los grandes artífices de la cultura portuguesa contemporánea.



Retrato de Alexandre Herculano (1810-1877)

Nacido en Lisboa en 1810, Herculano constituye el primer caso de autor literario portugués educado de manera predominante en la cultura romántica, siendo asiduo, como ya vimos, de la tertulia literaria que la Marquesa de Alorna mantuvo en Lisboa casi hasta la fecha de su muerte. Una segunda singularidad en su formación se debe al hecho de tener que interrumpir sus estudios de Humanidades, ya que procedía de una familia modesta y, al morir su padre, se vería obligado a inscribirse en un curso de carácter más profesional (para poder encontrar sustento). De este modo, Herculano entraría en contacto a través de sus estudios con disciplinas como

la numismática y la paleografía, que resultarían fundamentales para su futuro trabajo como historiador. A partir de ese momento, el interés del escritor por el estudio del pasado por medio de los documentos y los monumentos no solo se mantendría, sino que se vería reforzado durante su exilio francés por el conocimiento del trabajo de historiadores como Thierry o Guizot.

Se estaba formando, pues, la figura del primer gran historiador moderno de la cultura portuguesa, que habría de utilizar el conocimiento histórico como una de las vías para recuperar y construir el Portugal moderno. Es esta línea en la que debemos incluir su producción periodística en revistas de la relevancia de *O Panorama*, uno de los grandes órganos de difusión del Romanticismo y, asimismo, plataforma de publicación de muchos de sus textos, entre ellos, sus primeras narrativas de carácter histórico. Igualmente deberemos incluir en este ámbito sus ensayos históricos, como la *História de Portugal* (1846-1853), los *Portugaliae Monumenta Historica* (1856-1873) o los polémicos textos *Eu e o clero* (1850), *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal* (1854 / 1859) y *Estudos sobre o Casamento Civil* (1876).

Romanticismo e historia constituyen, así pues, los dos cimientos básicos del trabajo literario de Alexandre Herculano, obra que se configura alrededor de dos grandes géneros –la poesía y la narrativa histórica–, y de un gran objetivo –mejorar la nación. En efecto, para este autor el pasado luso, especialmente el período medieval, sirve como fuente de inspiración y modelo de comportamiento auténticamente portugués, al ser en su opinión el momento en que aristocracia y pueblo consiguen unir sus esfuerzos en aras de un país mejor.

En consecuencia, en su poesía casi nunca se permite la aparición de sentimientos íntimos o del tono confesional. Muy al contrario, el autor construye, sobre todo inspirándose en modelos germánicos, una poesía de tono grandioso en que la voz lírica se presenta como la de los antiguos bardos, aquellos que han de recuperar, cantar y difundir la memoria de su pueblo. El yo lírico se presenta, así pues, como la voz autorizada, el guía, el profeta, capaz de comunicar el pasado, un determinado modelo ético-religioso y, en consecuencia, la voz de Dios. Véase como ejemplo el inicio de su conocidísimo poema “A Vitória e a Piedade”:

Eu nunca fiz soar meus pobres cantos
 Nos paços dos senhores!
 Eu jamais consagrei hino mentido
 Da terra dos opressores.
 Mal haja o trovador que vai sentar-se
 À porta do abastado,
 O qual com ouro paga a própria infâmia,
 Louvor que foi comprado.

Desonra àquele, que ao poder e ao ouro
 Prostitui o alaúde!
 Deus à poesia deu por alvo a pátria,
 Deu a glória e a virtude.
 Feliz ou infeliz, triste ou contente,
 Livre o poeta seja,
 E em hino isento a inspiração transforme
 Que na sua alma adeja.⁵

Se entienden así mejor los títulos de sus volúmenes de poesía: *A Voz do Profeta* (1836) y *A Harpa do Crente* (1838), obras de intervención y fuerte compromiso político y social, en los que el autor utiliza una gran variedad léxica, normalmente de registro culto, con predominio de versos largos y versículos (imitando la forma de los salmos bíblicos) o de versos octosílabos, y una serie de imágenes ligadas a la trascendencia.

Aunque Herculano habría de dedicar bastante tiempo a la corrección posterior de estos textos poéticos, a partir de 1840 su obra de madurez literaria se centraría especialmente en el género narrativo.

3.1. *Obra narrativa de Alexandre Herculano*

Puede decirse que Herculano no solo es el introductor de la narrativa histórica en Portugal, sino también el gran difusor de la novela moderna en la literatura portuguesa a partir de la asunción y reelaboración de la obra de los dos grandes autores románticos europeos de novela histórica: Walter Scott y Victor Hugo.

Con estas bases, Herculano comienza a publicar a partir de 1837 el más relevante *corpus* de literatura histórica del siglo XIX: *Lendas e Narrativas* (publicadas inicialmente en diversos periódicos, sobre todo en *O Panorama*, y recopiladas en volumen en 1851⁶); *O Bobo* (publicado en forma de folletín en *O Panorama* en 1843

5 ¡Nunca he hecho sonar mis pobres cantos / En los palacios de los señores! / Jamás he consagrado himno mentido / De la tierra de los opresores. / ¡Mal haya el trovador que va a sentarse / A la puerta del abastado, / Que con oro paga la propia infamia, / Elogio que ha sido comprado / Deshonra para aquél, que por el poder y el oro / Prostituye el alaud / Dios a la poesía le dio como objetivo la patria, / Le dio la gloria y la virtud. / Feliz o infeliz, triste o contento, / Libre el poeta sea, / Y en himno exento la inspiración transforme / Que en su alma aletea.

6 Con diversos títulos, existen varias traducciones a castellano (algunas parciales) de esta colección de narrativas, aunque ninguna de ellas es reciente. Puede destacarse así la traducción realizada por Luis Falcato en 1906 con el título de *Leyendas y Narraciones* (publicado en Ginés Carrión), y otra más reciente de Javier Costa Clavell en 1957 (Barcelona, Ed. Iberia).

y solo recopilado en volumen en 1878); y, finalmente, los dos títulos que componen *O Monasticon: Eurico, o Presbítero* (publicado en folletín en 1843 y en volumen en 1844), y *O Monge de Cister* (publicado en folletín en 1841 y en volumen en 1848).⁷

Como características generales a todas sus obras narrativas podemos señalar

- unos protagonistas caracterizados como héroes casi sobrehumanos, capaces de acciones, sentimientos y sacrificios por encima de lo normal;
- la oposición entre estos seres de excepción y otros personajes grotescos y/o casi demoníacos, que encarnan la maldad;
- una ambientación cuidada, incluso en el caso de narrativas situadas en tiempos más remotos y de los que Herculano tiene menos información;
- una marcada presencia de las fuentes documentales e históricas, que se refleja en la inclusión de notas u otras referencias de tipo histórico; y
- un estilo muy cuidado, cargado de términos propios de la época o de términos propios del discurso histórico.

Podemos destacar especialmente las *Lendas e narrativas* y *Eurico, o Presbítero*. En el primer caso nos encontramos con una recopilación de narrativas breves que, como indica el propio autor en el prefacio a su edición en volumen, constituyeron el primer ejemplo de narrativa de argumento histórico publicado en lengua portuguesa. El conjunto final, caracterizado por una relativa heterogeneidad formal y temática, presenta los dos únicos casos de narrativas no históricas de su *corpus* ficcional: *De Jersey a Granville*, inspirado en su período de exilio y su intervención militar con las tropas liberales de D. Pedro; y *O Pároco da Aldeia*, de estilo más realista, interesante modelo narrativo que posteriormente serviría de motivo de inspiración para otros novelistas, especialmente Júlio Dinis. Por otra parte, debemos señalar que en los cuentos de carácter histórico resulta visible uno de los grandes méritos de la obra de Herculano: la reelaboración, desde un punto de vista romántico, de las historias medievales –extraídas de las viejas crónicas y nobiliarios, o de la obra de Fernão Lopes–, como el caso de *A Dama Pé-de-Cabra*, que retoma uno de los episodios más conocidos del tercer *Livro de Linhagens*.

⁷ Existe una traducción muy temprana de *El Monasticón* a castellano, realizada por un tal “** de T” (*sic*) en 1845 y publicada en la Imprenta de Roca y Comp^a. Entre 1875-1877 se publica una nueva traducción a la que se le añaden “algunas notas y un plano de las cercanías de Calpe”, realizada por Salustiano Rodríguez-Bermejo. Posteriormente, puede encontrarse la traducción de *El monje de Cister* de 1877, realizada por M. Ossorio y Bernard.

En el caso de *Eurico, o Presbítero* nos encontramos con lo que, con un cierto anacronismo, podríamos denominar como el primer *best-seller* del siglo XIX. En efecto, esta novela, ambientada en la Península del siglo VIII, se convirtió en uno de los grandes hitos literarios de la época y, sobre todo, en un claro modelo de comportamiento a través de su protagonista Eurico, que en su triple dimensión de caballero, monje y cruzado –tres de las figuras prototípicas preferidas por la literatura romántica– sirvió como modelo idealizado de valor, lealtad y capacidad de sacrificio en su lucha contra la ocupación árabe. Por otra parte, la novela presenta todos los elementos románticos típicos: paisajes agrestes, con frecuencia nocturnos, batallas y huidas por toda la península, situaciones de gran violencia, la presencia de lo sobrenatural...

3.2. Conclusiones

Como hemos visto, la trayectoria vital y literaria de Alexandre Herculano se caracterizó por mantener un fuerte compromiso cívico y una extremada coherencia y honestidad intelectual, lo que provocó que desde muy temprano se ganase el respeto y la admiración de la sociedad portuguesa, que reconocía en el escritor el mismo modelo de comportamiento que éste proponía con sus protagonistas novelescos. Su fama llegó a tal punto que en el período final de su vida, incluso retirado en su quinta de Vale de Lobos (cercana a Santarém) y dedicado a la agricultura, sus opiniones y escasas intervenciones públicas resultaban de una vital importancia, como de hecho veremos con la polémica provocada por las *Conferências do Casino* en 1871. De este modo, tanto o más que su Eurico, será Herculano el que suscite una fuerte admiración y provoque una auténtica procesión de personas y figuras el día de su funeral.

Herculano consiguió, así pues, no sólo convertirse en uno de los escritores más leídos de su época, sino también ocupar una posición de “voz autorizada”, de “bardo” de la comunidad, de recuperador de la memoria del colectivo, correspondiendo así a su concepción inicial de su función como historiador y como autor literario.

II. PERIFERIAS ROMÁNTICAS Y EVOLUCIÓN LITERARIA: CAMINOS HACIA EL REALISMO

Aunque la historia de la literatura tiende a construir un análisis de los fenómenos literarios como una disposición cronológicamente progresiva, es suficientemente conocido que rara vez consigue presentar su objeto de estudio en una sucesión

continuada. Por el contrario, un análisis pormenorizado de la historia de la literatura se acerca más al trazado de un río cercano a la desembocadura, con sinuosos meandros que, en algunos casos, ponen casi en contacto aguas en dos momentos diferentes de su recorrido y, al mismo, tiempo, forman remansos, pero también brazos de agua o caminos paralelos que se escapan del caudal mayoritario.

Nos parece ésta la mejor imagen para hablar de la literatura portuguesa de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en lo tocante al lento pasaje del modelo romántico al modelo realista. En este sentido, como ya hemos comentado, la introducción de la literatura romántica en Portugal no sólo es tardía, sino que presenta ciertas particularidades que la convierten en una materia de difícil clasificación y complicada descripción. Con el establecimiento del modelo ultraromántico, el cultivado por la 2ª Generación Romántica, nos encontramos con un relativo estancamiento de la literatura que se complace en repetir modelos fuertemente convencionalizados y poco problemáticos a nivel estético o político. Este inmovilismo provoca la reacción en contra de los autores jóvenes que, de manera tardía (sólo a partir de 1865) formarán la 3ª Generación Romántica, cuya primera afirmación de identidad se construye reclamando el modelo de la 1ª Generación –la de Almeida Garrett y Herculano–, y que conforma el núcleo de la Generación de 70, colectivo que adopta el modelo realista.

En paralelo a este sinuoso río literario nos encontramos con algunas figuras claramente conectadas al caudal principal, pero que presentan igualmente recorridos alternativos, búsquedas separadas y, finalmente, modelos parcialmente diferentes que, si no pueden ser completamente desgajados del *corpus* central, sí presentan sus propios itinerarios y temporalidades. Es el caso de tres de los más significativos autores de la segunda mitad del XIX, considerados en muchas ocasiones como *autores de transición*: Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco y João de Deus.

Aunque el mayor de ellos, y el primero en publicar de los tres, es Camilo Castelo Branco, su larga trayectoria literaria (1845-1890) permite observar una evolución mucho más profunda que la percibida en la obra de Júlio Dinis (1856-1871). Contando con que ambos presentan una prosa en la que el romanticismo se funde con un incipiente realismo, preferimos tratar con anterioridad la obra narrativa de Dinis que, siendo posiblemente mucho más osado en sus apuestas literarias, no pudo llegar a cumplir esta evolución a causa de su muerte temprana, mientras en el caso de Camilo esta evolución será mucho más evidente al convivir durante casi dos décadas con el nuevo modelo realista.

1. JÚLIO DINIS Y LA NUEVA REALIDAD BURGUESA

Joaquim Gilherme Gomes Coelho (1839-1871), conocido por el pseudónimo de Júlio Dinis, constituye un caso singular en el ámbito de la literatura portuguesa en el que se mezclan una ascendencia británica –que lo pone en contacto desde muy joven con una serie de modelos literarios de incipiente realismo burgués en lengua inglesa–; la pertenencia a la clase burguesa de Porto, la ciudad más industrializada y más activa económicamente de la época en el país luso; y una formación en ciencias –se licenció en Medicina y llegó a ingresar como docente en la Facultad. De este modo, resulta relativamente comprensible que la visión y la construcción literaria de este autor difieran de las de sus contemporáneos, marcando el inicio de un nuevo camino que, si en Europa estaba avanzando rápidamente, al campo literario portugués llegaba con mayor lentitud. Seguramente es ésta la razón del éxito de sus novelas, ya que vendrían a ocupar un espectro literario que se correspondía con los gustos de la cada vez más pujante burguesía comercial del país luso. Es también por esto por lo que, a pesar de los puntos débiles que sus novelas puedan presentar, todos los estudiosos lo consideran el verdadero iniciador de la novela moderna en lengua portuguesa y uno de los primeros introductores de la perspectiva realista en la literatura.

Su interés por la escritura literaria responde así a los patrones habituales de los autores del XIX, que encuentran en la prosa una forma de reflexionar sobre la realidad circundante, convirtiéndola en herramienta fundamental de socialización y educación a lo largo de todo el siglo. Son éstos, de hecho, algunos de los ejes principales de su poética narrativa, como puede verse en el ensayo “Ideias que me ocorrem” (1869) publicado de manera póstuma en la obra *Inéditos e Esparsos* y posteriormente incluida en la edición de sus obras completas. En efecto, vemos en estas reflexiones cómo el autor sitúa sus ideas literarias en un camino diferente al seguido por otros autores ultra-románticos, o incluso por el mismo Camilo Castelo Branco. Frente a este modelo, Dinis defiende una prosa sobria, en la que la figura del narrador está mucho menos presente y el estilo se aleja de excesos retóricos, adquiriendo un tono más neutro y funcional. Como se puede ver en el fragmento que citamos a continuación, la voluntad de Júlio Dinis es que la novela llegue al máximo de lectores posibles y que, de este modo, pueda cumplir una función educadora:

O romance é um género de literatura essencialmente popular. É necessário que na leitura dele as inteligências menos cultas encontrem atractivos, instrução e conselho e que, ao mesmo tempo, os espíritos cultivados lhe descubram alguns dotes literários para que se possa dizer que ele satisfaz à sua missão. (...)

A verdade parece-me ser o tributo essencial do romance bem compreendido, verdade nas descrições, verdade nos caracteres, verdade na evolução das paixões e verdade enfim nos efeitos que resultam do encontro de determinados caracteres e de determinadas paixões.⁸

Con esta perspectiva publica en forma de folletín en el *Jornal do Porto* durante el año 1866 su primera novela: *As Pupilas do Senhor Reitor*, una novela de estilo simple, “casi-realista” que, en un contexto de producción literaria altamente convencionalizada y artificial, le valdría su rápida consagración como novelista entre el público burgués, pero también entre muchos de los intelectuales de la época, como Alexandre Herculano, que calificó la obra como “la primera novela del siglo”.

Posteriormente, habría de publicar *Uma Família Inglesa* (1868, aunque iniciada diez años antes), *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) y *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (esta última aparecida ya poco después de su muerte), novelas que, sumadas a sus narrativas breves de *Os Serões da Província*, habían de convertirlo en uno de los escritores preferidos de las clases burguesas de la época⁹.

Como características generales de estas novelas nos encontramos con:

- un análisis psicológico más cuidado y profundo de los personajes, que ganan protagonismo en detrimento de la voz y opiniones del narrador, limitado ahora a la presentación y descripción de ambientes, hechos y personajes;

8 Citado a partir del volumen dedicado al *Realismo e Naturalismo* de la *História Crítica da Literatura Portuguesa*, dirigido por Carlos Reis.

“La novela es un género de literatura esencialmente popular. Es necesario que con su lectura las inteligencias menos cultas encuentren atractivos, instrucción y consejo y que, al mismo tiempo, los espíritus cultivados le descubran algunas cualidades literarias para poder decir que ha cumplido su misión. (...)”

La verdad me parece el tributo esencial de la novela bien entendida, verdad en las descripciones, verdad en los caracteres, verdad en la evolución de las pasiones y verdad en fin en los efectos que resultan del encuentro de determinados caracteres y de determinadas pasiones”.

9 Aunque no son recientes, contamos con traducciones a castellano de casi todas las obras narrativas de Júlio Dinis: *Las Pupilas del Señor Rector* (*Crónica de Aldea*) fue publicada en varias ocasiones en la década de 1940 (con traducciones de Leonor del Corral o de Ignasi Ribera y Rovira); *La mayorazga de los Cañaverales* aparecería en 1925 con traducción de M^a Luz Morales, quien también traduciría a castellano *Los hidalgos de la casa morisca* (en 1923 y 1924). Esta misma traductora sería la responsable de la versión castellana de *Una familia inglesa* (publicada en 1926), novela que cuenta con una nueva traducción de 1983, incluida en un recopilatorio sobre *Novela Portuguesa* publicado por la editorial Cupsa.

- una mayor atención a los ambientes, interiores y exteriores, en que se mueven esos personajes;
- una visión casi utópica de una sociedad armoniosa, en donde es posible superar las diferencias de clase, sobre todo mediante las relaciones sentimentales y los matrimonios;
- la presencia de figuras femeninas fuertes, tan importantes como las masculinas para la consecución de la nueva armonía social; y en relación con estos dos últimos puntos también nos encontramos con,
- el paso metafórico de esta utopía social al ámbito doméstico;
- la defensa de una ética burguesa del esfuerzo, la honestidad y el trabajo, clase que puede superar y enseñar a la vieja aristocracia, y que ha de adaptarse a los nuevos tiempos;
- pequeñas críticas de costumbres, que se centran sobre todo en aquellos grupos sociales incapaces de aceptar la transformación y la modernización social y esta nueva ética burguesa; y, en general,
- el reflejo de un Portugal cambiante, que está conociendo la modernización de sus infraestructuras, que está desarrollando un nuevo sistema político y una marcada transformación social que tiene siempre un final feliz.

En este sentido, destaca especialmente la novela titulada *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, en la que la contraposición de dos familias (la aristócrata que ocupa la Casa Mourisca, sumida en una clarísima decadencia que sólo podrá superar mediante el proceso de *burguesización* del primogénito Jorge, y la perteneciente a la nueva burguesía rural, representada por Tomé y por su hija Berta) reúne un grupo de personajes alrededor de la pareja protagonista (Jorge y Berta) en una serie de posiciones concéntricas en torno al núcleo amoroso que supondrá, finalmente, el más claro ejemplo de armonía social a través de la novela sentimental. *Os Fidalgos da Casa Mourisca* es, sin ninguna duda, su novela más madura aunque, desafortunadamente, no llegaría a verla publicada. Precisamente por ocasión de su muerte, en 1871, con sólo 33 años, Eça de Queirós, le dedicó en *As Farças* (con fecha de septiembre de 1871) este conocido pasaje:

Numa página à parte, tranquila e meiga, pomos a lembrança de Júlio Dinis. Que as pessoas delicadas se recolham um momento, pensem nele, na sua obra gentil e fácil, que deu tanto encanto, e que merece algum amor. Tal e o nosso mal, que este espírito excelente não ficou popular: a nossa memória, fugitiva como a água,

só retém aqueles que vivem ruidosamente: Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve.¹⁰

Por detrás de la enternecedora semblanza, aparece una de las –suaves– críticas que con frecuencia habrían de hacerse a la novelística *dinisiana*: la de que persiste en su obra un cierto distanciamiento de lo real a causa tanto de una confianza y un optimismo excesivos en la capacidad de regeneración social, como también de una escasa experiencia del mundo. En realidad, tanto su enfermedad como su muerte prematura impidieron no solo que nos legase un *corpus* mayor de novelas, sino también que pudiésemos saber cómo habría evolucionado su narrativa en el período de triunfo del realismo y del naturalismo. Pero, a pesar de todo, no han impedido que podamos considerar a Júlio Dinis como uno de los mejores ejemplos de la narrativa portuguesa decimonónica y uno de los novelistas más innovadores de su tiempo; un autor que inició en la literatura algunas de las vías que habrían de materializarse en las obras de las generaciones posteriores.

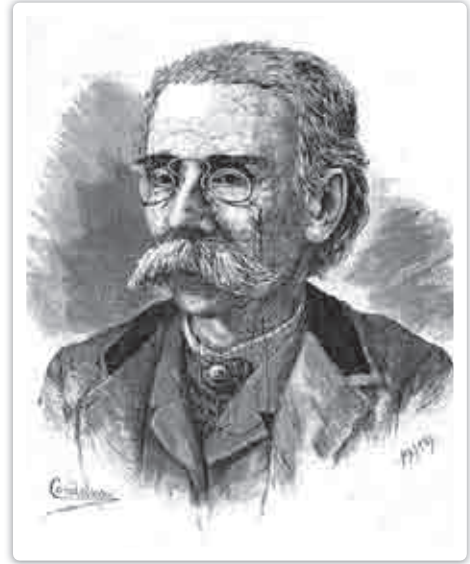
2. ¿DE PROFESIÓN? ESCRITOR... POLÉMICO. OBRA LITERARIA DE CAMILO CASTELO BRANCO

Cuando en su *Ideias que me ocorrem*, Júlio Dinis defendía la presencia de una voz narradora menos interviniente que dejase lugar a la descripción y caracterización psicológica de los personajes, estaba en buena medida contraponiendo su prosa a la del gran escritor de éxito del momento: Camilo Castelo Branco. Una fuerte personalidad, un marcado espíritu polémico, una biografía atribulada y casi más novelesca que sus ficciones, así como una carrera profesional enteramente dedicada al oficio de escritor, habrían de convertirlo en la figura literaria más detestada y admirada por la sociedad portuguesa de la 2ª mitad del siglo XIX.

Nacido en Lisboa en 1825, Camilo Castelo Branco realizó un recorrido vital y geográfico contrario al habitual para los intelectuales portugueses: de la capital a la provincia. Educado por familiares en Trás-os-Montes, especialmente en Vila Real, habría de recalar en Oporto, ciudad en la que desarrollaría la práctica totalidad de su carrera como escritor. Su conciencia autorial es tan fuerte que,

10 “En una página aparte, tranquila y afectuosa, colocamos el recuerdo de Júlio Dinis. Que las personas delicadas se recojan por un momento, piensen en él, en su obra elegante y fácil, que dio tanto encanto, y que merece algún amor. Tal es nuestro mal, que este espíritu excelente no ha seguido siendo popular: nuestra memoria, fugitiva como el agua, solo retiene a aquellos que viven ruidosamente; Júlio Dinis vivió levemente, escribió levemente, murió levemente.”

de hecho, una buena parte de los datos biográficos que conservamos de su juventud proceden directamente de su pluma y, en consecuencia, nos encontramos con una serie de episodios que oscilan entre lo curioso y lo increíble, *excentricidades* que de alguna manera seguirían produciéndose a lo largo de una vida amorosa turbulenta que habría de culminar en 1859 con el *raptó* de Ana Plácido, una mujer casada (ambos serían acusados de adulterio y permanecerían un tiempo en prisión), y de una carrera de escritor en la que no rehuyó las polémicas.



Retrato de Camilo Castelo Branco (1825-1890)

Resulta extremadamente interesante comprobar cómo la vida de Camilo se había convertido en uno de los “temas de celebridades” de la sociedad portuguesa, hasta tal punto “peligroso moralmente”, que muchos maridos y padres prohibieron a sus mujeres e hijas la lectura de sus novelas. Esto mismo nos deja entrever el propio autor en su novela *Vinte horas de liteira* (1864), uno de los más hermosos ejemplos de metaliteratura de la literatura portuguesa, en la que Camilo se ficcionaliza como personaje que conversa con un amigo, António Joaquim, quien precisamente expresa este estado de cosas cuando, después de decirle que debería dejar la literatura, alimentarse mejor, hacer ejercicio físico, afirma categóricamente:

- E, depois, peço licença – continuou António Joaquim – para ponderar que as tuas fantasias romanescas são, na maior parte, desnaturais, e falsas.
- Ora essa!...
- Espanta-te; mas não te agastes com esta rudeza. Sabes que eu leio os teus romances: é o máximo sacrifício que posso fazer-te das minhas horas de repouso. Em louvor dos teus livros, basta dizer-te que os leio. Prendem-me a curiosidade uns paradoxos de virtude que tu estendes a trezentas páginas. Já fizeste chorar minha mulher: quase que ma ias fazendo nervosa! Foi-me preciso dizer-lhe que tu mentias como dous ministérios, e que timbravas em ter um estilo de cebola ou de mostarda de sinapismos que faz rebentar chafarizes de pranto. Nem assim consegui desacreditar-te! Assim que sai romance teu, minha mulher, combinada com o editor, seca-me a paciência, até que o livro chega de Braga entre um papeliço de açúcar, e o saco do arroz. A pobre mulher começa a chorar no título; estrenouta-se a ler, e, ao outro dia,

está desolhada e, e amarela como as doze mulheres tísicas, que tens levado à sepultura num rio de lágrimas. Tens romances, meu amigo, que mentem desde o título.¹¹

En este sentido, la obra camiliana tiene la virtud de retratar una transformación radical de la vida social y familiar del país, en la medida en que refleja el inicio de la emancipación de la mujer de los controles masculinos (parentales o maritales). No queremos decir con esto que Camilo haya sido un “feminista”, ni mucho menos, pero sí que, tanto vital como literariamente, este autor dio cuenta de una nueva forma de entender las relaciones familiares y amorosas que, a la larga, transformaría de manera definitiva el funcionamiento social entre la población lusa.

Por último, cabría destacar que también su muerte sería un elemento más de novela: “Chamo-me Camilo Castelo Branco e estou cego. Sou o cadáver representante de um nome que teve alguma reputação neste país durante 40 anos de trabalho¹²”, le escribe a un amigo poco antes de suicidarse el 1 de junio de 1890, después de saber que nunca se recuperaría de su ceguera. Tras de sí, dejaba una biografía de celebridad y héroe romántico, fama que permitiría que sea conocido solo con su nombre de pila: Camilo Castelo Branco es “Camilo”, personaje para el que, como recuerdan con frecuencia los estudiosos de su obra, podemos casi establecer una ecuación entre vida y ficción.

2.1. *Obra camiliana*

La obra de Camilo Castelo Branco es la más extensa de toda la literatura portuguesa del siglo XIX, contándose más de un centenar de textos pertenecientes

11 “-Y, además, pido permiso – continuó António Joaquim – para ponderar que tus fantasías novelescas son, en su mayoría, desnaturales, y falsas.

– ¡Lo que faltaba! ...

– Sorpréndete; pero no te enfades por esta rudeza. Sabes que leo tus novelas: es el máximo sacrificio que puedo hacer por ti en mis horas de descanso. Como elogio de tus libros, basta decirte que los leo. Suscitan mi curiosidad unas paradojas de virtud que alargas a trescientas páginas. Has hecho que lllore mi mujer: ¡casi me la estabas volviendo nerviosa! Tuve que decirle que mentías como dos ministerios, y que alardeabas de tener un estilo de cebolla o de mostaza de sinapismos que hace reventar chafarices de llanto. ¡Ni así conseguí desacreditarte! Así que sale una novela tuya, mi mujer, de acuerdo con el editor, me agota la paciencia, hasta que el libro llega de Braga entre un pequeño envoltorio de azúcar, y el saco de arroz. La pobre mujer empieza a llorar en el título; trasnocha leyendo, y, al día siguiente, está sin ojos y amarilla como las doce mujeres tísicas, que ya has llevado a la sepultura entre un río de lágrimas. Tienes novelas, amigo mío, que mienten desde el título.”

12 “Me llamo Camilo Castelo Branco. Soy el cadáver representante de un nombre que tuvo alguna reputación en este país durante 40 años de trabajo.”

a todo tipo de géneros: narrativa breve, narrativa larga, teatro, poesía, biografías, antologías y estudios críticos de otros autores, etc. Esta amplitud se debe tanto a su larga carrera literaria –publica sus primeros textos en 1845 y seguirá escribiendo hasta 1890–, como a su obligación de escribir para ganar dinero, razón que explica la variedad de géneros y temas tocados en sus obras.

Sin embargo, y sin ninguna duda, es la novela su género preferido, el de mayor éxito y en el que ofreció sus más acabados ejemplos literarios. Por esta razón, los estudios sobre la obra camiliana suelen centrarse en esta parte de su obra e, igualmente, establecer fases en base a las características presentadas por la misma. En este sentido, se establecen normalmente tres períodos en la evolución de la obra camiliana:

- Una primera fase que se desarrollaría entre 1845 y 1855, en la que el autor se inicia en la carrera literaria produciendo sobre todo novelas de carácter ultra-romántico, cuyos argumentos reproducen los típicos elementos melodramáticos del modelo estético dominante en ese momento, recordando las exitosas obras de autores como Alejandro Dumas o Eugène Sue. Obras como *Maria, não me mates que sou tua mãe* (1848), *Anátema* (1851), *Mistérios de Lisboa* (1854) o *O Livro Negro do Padre Dinis* (1855) son un buen ejemplo de este tipo de narrativas cargadas de hijos bastardos, pasiones amorosas prohibidas y, por lo tanto, peligrosas y fatales para sus protagonistas, crímenes, huidas y persecuciones, mujeres enclaustradas, venganzas, pasiones y odios violentos...

Camilo evolucionará rápidamente hacia una prosa más contenida y menos cargada de este tipo de elementos. Sin embargo, podemos reconocer ya en este período algunos de los ejes fundamentales que seguirán estructurando el resto de la narrativa camiliana: el amor y el odio –incluyendo la venganza– como motivos fundamentales de la acción, el amor como justificación última para actos condenados de manera hipócrita por la sociedad, la presencia de la mujer como figura positiva injustamente tratada o manipulada por un mundo masculino mucho más interesado y egoísta, y la presencia de un narrador participante, que encara la narración y la presentación de los personajes con explícita parcialidad.

- Una segunda fase, que podríamos considerar como de primera madurez y de consagración literaria del autor, se desarrollaría entre 1855 y 1875. En efecto, es en este período en el que publica sus más exitosas novelas, como *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), *Amor de Perdição* (1862), *O Bem e o Mal* (1863), *A Queda dum Anjo* (1866) o *O Retrato de Ricardina* (1868).

Camilo produce en este período una gran variedad de géneros novelescos (novela histórica, novela de actualidad, novela de costumbres, novela sentimental, novela satírica, novela de terror...), pero en general podemos estructurar el conjunto de su narrativa en torno a dos líneas generales: la satírica y la sentimental. En esta última faceta podemos incluir su obra más conocida de este período (entre otras cosas, por haber sido escrita en brevísimo tiempo durante su estancia en prisión a causa de su huida con Ana Plácido), *Amor de Perdição*, novela que narra la historia de amor prohibida entre los jóvenes Teresa y Simão, la huída de éste y su posterior relación con Mariana, otro ejemplo de mujer abnegada y capaz de los mayores y más desinteresados sacrificios por amor.



Amor de Perdição
de Camilo Castelo Branco (1862)

- A pesar de que no todos los estudiosos consideren que se pueda hablar de una tercera fase en la obra camiliana, parece bastante plausible establecer un nuevo período a partir de la publicación de uno de sus mayores logros literarios: las *Novelas do Minho*. En efecto, con esta recopilación de narrativas breves publicadas entre 1875 y 1876 podemos percibir un acercamiento claro del autor a un cierto “realismo” literario, con una mayor atención a la descripción de los ambientes y los tipos sociales de la región norte portuguesa. Entre sus novelas posteriores destaca la “casi-trilogía” de los *romances facetos* (novelas *graciosas*), compuesta por *História e Sentimentalismo / Eusébio Macário* (1879), *Sentimentalismo e História / A Corja* (1880) e *A Brasileira de Prazins* (1882). Estas novelas constituyen uno de los más interesantes y complejos problemas críticos de la literatura portuguesa del siglo XIX, ya que en torno a ellas se ha establecido un interesante debate sobre si deben ser consideradas una parodia del realismo y del naturalismo (estilo que rechazaría mediante la amplificación de sus características y a través de las declaraciones contenidas en los prefacios de las mismas), o si son en realidad una velada asunción del realismo, disfrazada de parodia, que traduciría una

cierta concesión a los nuevos gustos de los lectores y, tal vez, a sus propias necesidades expresivas.¹³

Sea como fuere, resulta indudable que el estilo de Camilo cambia radicalmente en esta última parte de su obra narrativa, consiguiendo uno de los más acabados e interesantes ejemplos de la prosa portuguesa. Son estas herramientas estéticas próximas al realismo y al naturalismo las que le permiten dar cuenta de algunos de sus más arraigados intereses: la observación de los tipos humanos, la crítica y la sátira de los vicios sociales –urbanos y rurales, de ricos y pobres, masculinos y femeninos, sentimentales o puramente materiales...

En este sentido, estamos totalmente de acuerdo con dos importantes críticos portugueses, Jacinto do Prado Coelho y Amélia Pinto Pais, cuando defienden la presencia de las dos grandes corrientes, romanticismo y realismo, en la obra camiliana. La mezcla de estilos, la libertad y la experimentación genérica, la marcada consciencia de su papel como escritor, su tendencia a ficcionalizar su propia vida y, de hecho, a vivirla tan temperamentalmente como muchos de sus personajes, nos presentan un autor romántico que, sin embargo y precisamente en aras de esa libertad genérica, va introduciendo diversos grados de realismo. Nos parece que, como indican estos estudiosos, se puede hablar de los “varios realismos” de Camilo Castelo Branco: el que retrata costumbres y ambientes familiares, el que satiriza los modelos románticos y realistas y, por ende, su propia literatura, el que emplea los modelos narrativos naturalistas para presentar de manera aguda, crítica y mordaz la sociedad portuguesa de la segunda mitad del siglo XIX... Este nivel complejo de lecturas e interpretaciones, así como su cuidado y variedad de la lengua portuguesa,

13 A pesar de ser uno de los autores portugueses más traducidos a castellano, solo un pequeño porcentaje de su obra narrativa conoce alguna versión en esta lengua. Destaca sin duda alguna la profusión de traducciones y ediciones realizadas de *Amor de perdición*, siendo las más recientes las publicadas en Espasa Calpe (publicada en 2003 a partir de una traducción mucho más antigua de Pedro Blanco Suárez) y Alianza Editorial (2008), realizada por Ángel Fernández de los Ríos. En 2003 se publicó *La brasileña de Prazins*, traducción realizada por Elías J. Torres Feijó para Cátedra. Por lo demás, las traducciones de la obra camiliana son realmente esporádicas y bastante más antiguas. Cabría destacar entre éstas, la traducción *Eusebio Macario. La plebe* realizada por E. M. del Portillo en 1962, o las tres traducciones existentes de una de las *Novelas do Minho*: la titulada *La viuda del ahorcado* (la más reciente, la de Jordi Gasull en 1968 para la editorial Dima), interés que quizás se explique al transcurrir buena parte de la acción en España, especialmente en la localidad extremeña de Zarza la Mayor.

lo convierten en uno de los más destacados novelistas portugueses de todos los tiempos y, sin duda, en una lectura agradable y divertida a través de la que conocer el Portugal de la Regeneração.

3. LA LUCIDEZ DE LA EDUCACIÓN: OBRA CULTURAL DE JOÃO DE DEUS

João de Deus Ramos (1830-1896) es otra de las grandes figuras culturales de la segunda mitad del siglo XIX portugués. En el campo de la literatura nos interesa sobre todo su trabajo poético, que se distribuye en los volúmenes *Flores do Campo* (1868), *Ramo de Flores* (1869), *Folhas Soltas* (1876), *Despedidas de Verão* (1876) y los volúmenes recopilatorios *Campo de Flores* –organizado por Teófilo Braga en 1893– y *Poesias* (1896).¹⁴

Como se puede ver a través de los títulos, su poesía se caracteriza por una marcada tendencia a la simplicidad de formas y de temas, con la que el poeta intenta recuperar la oralidad y la posibilidad de comunicación poética. En este sentido, João de Deus se distancia de la estética ultra-romántica y prefiere una poesía revestida de naturalidad, tanto a nivel estilístico como temático, que se estructura alrededor de una concepción del amor de carácter platónico, casi irrealizable (con la correspondiente idealización de la figura femenina), o de reflexiones sobre la vida y los hombres y su relación con la naturaleza o con Dios. Entre los rasgos de estilo, nos encontramos una lírica construida con versos menores y estrofas simples, aunque siempre dentro de un extenso abanico métrico, en la que el ritmo (otra vez la oralidad) está muy presente, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Estrela

Estrela que me nasceste
quando a vista mal te alcança
nessa abóbada celeste,
onde a nossa alma descansa
a sua última esperança...

Estrela que me nasceste
quando a vista mal te alcança!
Antes nascesses mais cedo,
estrela da madrugada,
e não já noite cerrada...

14 No está disponible su obra en español. Algunos poemas suyos fueron traducidos al castellano por el poeta extremeño Enrique Díez Canedo y publicados en revistas literarias como *Alfar* (nº 34, 1923).

Que até no céu mete medo
 ver essa estrela isolada...
 Antes nascesses mais cedo,
 estrela da madrugada!¹⁵

Respetado y admirado como poeta, su gran fama provendría sin embargo de su *Cartilha Maternal* (1876), un método de enseñanza de lectura para niños que se convertiría en uno de los textos portugueses más editados (todavía es posible comprarla en las librerías portuguesas en la actualidad), y que le valdría el reconocimiento general por parte de los intelectuales y del gran público, siendo una de las figuras consideradas dignas de tener un túmulo en el Panteão Nacional de Lisboa. De hecho, en 1895 el reino portugués le había dedicado un gran homenaje y su entierro, en 1896, se convirtió en una gran manifestación de adhesión popular.

III. PORTUGAL COMO PROBLEMA: POLÉMICAS, DEBATES Y CAMBIOS LITERARIOS

A partir de 1860 comienzan a aparecer en Portugal una serie de voces muy jóvenes que presentan ciertas coincidencias literarias con autores como João de Deus o Júlio Dinis, ya que se acercan a la creación literaria a través de vías alternativas al modelo dominante, distanciándose de los caminos más trillados por los autores de la generación ultra-romántica. Sin embargo, y como veremos en las páginas siguientes, estos autores se alejan también de las propuestas de Dinis o de Deus por varias razones:

- su explícita declaración de combate a los viejos modelos;
- su decidida voluntad de intervención cultural, social y política, que habrá de unirlos, al menos en una primera época, bajo un paraguas de acción común; y, por último,
- su rápida y coherente transición hacia la estética realista, dando origen al considerado como más claro ejemplo de generación literaria en Portugal durante el siglo XIX: la *Geração de 70*.

15 “*Estrela* / Estrella que me has nacido/ cuando la vista casi ni te alcanza/ en esa bóveda celeste,/ donde nuestra alma descansa/ su última esperanza.../ ¡Estrella que me has nacido/ cuando la vista casi ni te alcanza! // Mejor hubieses nacido más temprano, / estrella de la madrugada/ y no ya noche cerrada.../ Que hasta en el cielo da miedo/ ver esa estrella aislada.../ ¡Mejor hubieses nacido más temprano/ estrella de la madrugada!”

Consideremos en primer lugar la rapidez con la que se produce este cambio: en solo diez años pasamos de hablar de romanticismo tardío¹⁶ a hablar de realismo estético –con marcados niveles de intervención y compromiso. Esta rapidez es sorprendente si se compara con la lentitud con que los anteriores movimientos estéticos habían penetrado en Portugal –piénsese por ejemplo en el que se instaura de manera definitiva después de varias décadas de progresiva y lenta asimilación del nuevo modelo romántico. Obviamente, una de las claves del cambio es la situación sociopolítica, económica e infraestructural del reino portugués en este período: ya comentamos que durante la 2ª mitad del siglo XIX se produce una cierta estabilización política que da paso a una serie de gobiernos de carácter *para-democrático* (con claras tendencias oligárquicas), preocupados por el mejoramiento infraestructural y económico del país, pero incapaces de sacarlo de la situación de decadencia y crisis en que se encontraba y que se iría agravando a lo largo de todo el siglo, hasta desembocar en el *Ultimátum Inglés*¹⁷ (1890) y en la caída de la monarquía y la instauración de la República (1908-1910).

Contamos así pues con una serie de jóvenes criados y educados en un período de estabilidad, con posibilidades de recibir más información del extranjero (en 1864 se establece comunicación ferroviaria entre París y Coimbra, ruta a través de la cual llegan a los estudiantes una gran cantidad de textos –revolucionarios– producidos en el estado francés), y, lo más importante, cada vez más conscientes de la situación de atraso vivida en Portugal con relación a las restantes potencias europeas.

Por otra parte, también hemos de tener en cuenta que es ésta la primera ocasión en que nos encontraremos un grupo de escritores que afirma su identidad *en contra* de otro grupo de escritores inmediatamente anterior. Este proceso que ahora

16 Las dos obras que marcan el inicio de esta 3ª generación son *Visão dos tempos e tempestades sonoras* de Teófilo Braga (1864) y *Odes Modernas* de Antero de Quental (1865).

17 La política portuguesa de la segunda mitad del siglo XIX reconduce parte de sus esfuerzos e inversiones hacia el desarrollo de la economía colonial, dando particular importancia al reconocimiento internacional de sus posesiones en el África Austral, Angola y Mozambique, pero también del territorio intermedio –los actuales Zimbabwe y Tanzania. Este proyecto sería simbolizado en el “Mapa cor-de-rosa” (*mapa rosado*), al ser este el color con el que se pintaba esta franja continental que portugueses e ingleses querían ocupar *de facto*. Sin embargo, estas aspiraciones serían radicalmente interrumpidas, a causa del ultimátum presentado por los ingleses al gobierno luso en enero de 1890. La debilidad portuguesa y su dependencia respecto al reino británico era tal, que el estado portugués se vio en la obligación de ceder de inmediato, marcando el inicio de la definitiva crisis del sistema monárquico constitucional, de la que no se recuperará.

nos parece tan corriente, estaba produciéndose por primera vez en la literatura portuguesa¹⁸, evidenciando a su vez el grado de maduración y consolidación de todo el sistema literario y de su mercado. Por último, y precisamente en consonancia con todo lo que acabamos de exponer, debemos considerar que la afirmación pública de este grupo de escritores –sea como 3ª generación romántica, sea como *Geração de 70*– se produce mediante una serie de debates que habrían de colocarlos en el centro de la esfera pública, polémicas que pasarían a la historia de la literatura y de la cultura portuguesas del siglo XIX como dos de sus más importantes acontecimientos: la *Questão Coimbrã* (1865-1866) y las *Conferências do Casino* (1870-1871).

1. LA QUESTÃO COIMBRÃ O LA POLÉMICA DE *BOM SENSO E BOM GOSTO*

La primera de estas polémicas tiene un origen puramente literario: en el contexto de “mandarinato cultural” de António Feliciano de Castilho, una serie de escritores jóvenes (como João de Deus, Ramalho Ortigão o Teófilo Braga) comienzan, a partir de 1862, a cuestionar los juicios estéticos de Castilho y, sobre todo, sus interesados apadrinamientos literarios. Sin embargo, el culmen de esta oposición se produciría en 1865, cuando en el postfacio a su obra *Odes Modernas*, Antero de Quental reflexiona sobre el papel de la poesía en una sociedad cambiante, en la que las viejas estructuras sociales y culturales han de derrumbarse para poder inaugurar un mundo nuevo. Éste es el significativo párrafo final del texto:

Esta voz, se é a mais alta, deve também ser a mais poética. A poesia que quiser responder ao sentir mais fundo do seu tempo, hoje, tem forçosamente de ser uma poesia revolucionária. Que importa que a palavra não pareça *poética* às vestais literárias do culto da *arte pela arte*? No ruído espantoso do desabar dos Impérios e das Religiões há ainda uma harmonia grave e profunda para quem a escutar com a alma penetrada do terror santo deste mistério que é o destino das Sociedades! Está dada a razão deste livro (Coimbra – Julho de 1865).¹⁹

18 En realidad, los neoclásicos protagonizan una primera ruptura con el modelo barroco dominante –como vimos con la obra de Luís António Verney–, pero será esta la primera ocasión en que la oposición se establece entre grupos definidos y claramente en convivencia.

19 “Esta voz, si es la más alta, debe ser también la más poética. La poesía que quiera responder al sentir más hondo de su tiempo, hoy, tiene que ser forzosamente una poesía revolucionaria. ¿Qué importa que la palabra no parezca *poética* a las vestales literarias del culto al *arte por el arte*? En el ruido espantoso del desmoronamiento de los Imperios y de las Religiones hay todavía una armonía grave y profunda para quien la escuche con el alma penetrada del terror santo de este misterio que es el destino de las Sociedades! Se ha dado la razón de este libro (Coimbra – Julio de 1865)”.

De manera implícita, Antero de Quental estaba criticando los viejos modelos literarios y a los viejos “patricios” que se mantenían aferrados a las formas y a una literatura insustancial y artificiosa.

Poco tiempo después, el *gran patricio* Castilho habría de responder con otro paratexto titulado “Carta do senhor António Feliciano de Castilho ao editor” publicado en forma de postfacio al libro de Pinheiro Chagas, *Poema da Mocidade* (1865). En este escrito, Castilho atacará durísimamente a los jóvenes autores de Coimbra por abandonar el cuidado de las formas literarias sin sentido ni criterio. Se había desatado la polémica del *bom senso e bom gosto*²⁰: a partir de ese momento nos encontramos con una extensa lista de intervinientes –más o menos parciales, más o menos excéntricos– que habían de posicionarse en uno u otro bando mediante todo tipo de cartas, opúsculos, artículos periodísticos, etc., conjunto en el que destacan títulos como *Bom senso e Bom gosto* de Antero de Quental (que habría de darle nombre a toda la polémica), *Teocrácias Literárias* de Teófilo Braga, *A Literatura de Hoje* de Ramalho Ortigão y *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais* de Antero de Quental.

Aunque la polémica decaería a partir de 1866, se había creado una fractura irreparable en la evolución del campo literario portugués, sentando las bases de un nuevo modelo estético y cívico de la literatura, según el cual el poeta tenía que interesarse por el devenir de los movimientos culturales, ideológicos y sociales de Europa y, de algún modo, acercarlos a un Portugal que se percibe profundamente alejado del progreso. Esta ruptura habría de confirmarse definitivamente en 1870 con la organización de las *Conferências do Casino*.

2. LAS CONFERENCIAS DEL CASINO, O DE CÓMO LA CENSURA PUEDE CREAR HÉROES

El grupo germinal²¹ de la polémica conimbricense ha de encontrarse nuevamente a finales de la década de 1860 en Lisboa, ciudad en la que comienza a celebrar una serie de tertulias –en la Travessa do Guarda-Mor en el Bairro Alto– en las que participan Jaime Batalha Reis, Augusto Soromenho,

20 “Buen juicio, buen gusto.”

21 Debemos por otra parte tener en cuenta que en este grupo se encontraban dos de los que, décadas más tarde, serían los primeros presidentes de la República portuguesa, Manuel de Arriaga y Teófilo Braga.



Postal de Lisboa a finales del XIX

Eça de Queirós y Ramalho Ortigão, a los que nuevamente se sumaría Antero de Quental (después de haber realizado un viaje por Francia), dando lugar al llamado “Cenáculo”, en el que se ha de gestar un ciclo de conferencias denominadas como “Conferências Democráticas do Casino Lisbonense”. Se trataba de un ambicioso plan que, bajo la perspectiva de la intervención

para el mejoramiento y modernización de un Portugal atrasado, intentaba tratar un amplio abanico de temas que consideraban fundamentales, como puede verse en su programa:

El Espíritu de las Conferencias, por Antero de Quental

Causas de la Decadencia de los Pueblos Peninsulares en los últimos Tres Siglos, por Antero de Quental

Literatura portuguesa, por Augusto Soromenho

La Literatura Nueva. El Realismo como nueva expresión del arte, por Eça de Queirós

La Cuestión de la Enseñanza, por Adolfo Coelho

Los Historiadores críticos de Jesús, por Salomão Sáraga

El Socialismo, por Jaime Batalha Reis

La República, por Antero de Quental

La Instrucción Primaria, por Adolfo Coelho

La deducción positiva de la Idea Democrática, por Augusto Fuschini

Sobresale una vez más el liderato intelectual de Antero de Quental, que no solo pronunciará la primera de las conferencias (*Causas de la Decadencia...*), sino que también se encargará de la presentación de los fines del ciclo, que sintetiza del siguiente modo:

Abriu uma tribuna onde tenham voz as ideias e os trabalhos que caracterizam esse movimento do século, preocupando-nos sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos; ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o

assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam na Europa.²²

Quental presenta los objetivos básicos de esta iniciativa cultural, que obviamente responden a las inquietudes del grupo intelectual de 70 y su preocupación por un país que perciben sumido en una profunda crisis. En este sentido se explica la ya mencionada *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* pronunciada por el mismo Antero; y en esta línea se integra la conferencia con la que se da por inaugurado el movimiento realista en la literatura portuguesa: *A Literatura Nova* pronunciada por Eça de Queirós, quien se convertiría en el más importante autor literario del movimiento. Uniendo las influencias de Flaubert a nivel estético-literario, de Proudhon en la reivindicación de la necesidad reformista y moralizadora del arte, y de Taine en la adopción de una perspectiva determinista del ser humano, Eça propugna la necesidad de elaborar una literatura comprometida, implicada en la realidad y alejada del concepto romántico del arte por el arte, como se puede ver en el siguiente fragmento:²³

O realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta (...) o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. (...) O princípio da nova literatura é outro: e a lei moral e científica a que deve preceder e ser recebida como única aspiração do belo”.²⁴

22 “Abrir una tribuna donde tengan voz las ideas y los trabajos que caracterizan ese movimiento del siglo, preocupándonos sobre todo con la transformación social, moral y política de los pueblos; conectar Portugal con el movimiento moderno, haciéndolo así nutrirse de los elementos vitales de que vive la humanidad civilizada; procurar adquirir la consciencia de los hecho que nos rodean en Europa.”

23 En realidad, se trata de una serie de notas recogidas por Sampaio Bruno durante la conferencia, no del texto escrito por el propio autor. Cita extraída del volumen 5 de la *Historia Crítica da Literatura Portuguesa* organizada por Carlos Reis.

24 “El realismo es más bien otra cosa: es la negación del arte por el arte; es la proscricción de lo convencional, de lo enfático y de lo sentimental. Es la abolición de la retórica considerada como arte de promover la conmoción usando la hinchazón del período, la epilepsia de la palabra, la congestión de los tropos. Es el análisis con el objetivo en la verdad absoluta (...) el realismo es la anatomía del carácter. Es la crítica del hombre. Es el arte que nos pinta ante nuestros propios ojos – para que nos conozcamos, para que sepamos si somos verdaderos o falsos, para condenar lo que haya de malo en nuestra sociedad. (...) El principio de la nueva literatura es otro: es la ley moral y científica la que debe preceder y ser recibida como única aspiración de lo bello.”

Al haber sido organizadas por un grupo de jóvenes ya muy conocidos en los ambientes intelectuales portugueses (entre otras cosas, por la polémica de la *Questão Coimbrã*) las Conferencias serían anunciadas y seguidas en todo tipo de periódicos y revistas, que irían situándose a favor o en contra de las mismas. Por otra parte, la posición crítica y polemista de las conferencias llevaría a que el gobierno determinase su prohibición en el intervalo transcurrido entre la 5ª y la 6ª conferencia, provocando una nueva polémica a nivel nacional, en la que el mismo Alexandre Herculano llegaría a participar posicionándose a favor del grupo de 70. El escándalo llegó a ser de tal calibre que se convirtió en tema de debate parlamentario y provocó la caída del ministro que había ordenado su cierre así como, en cierta medida, de todo el gobierno al que pertenecía. De este modo, la censura habría de amplificar todavía más la repercusión de las conferencias, que pasarían a ser consideradas rápidamente como uno de los grandes acontecimientos culturales de la historia moderna de Portugal.

IV. LA GERAÇÃO DE 70: LA LITERATURA EN GRANDES NOMBRES

Nos encontramos, así pues, ante la primera gran generación de la literatura portuguesa: un grupo repleto de nombres que, además de haber estado próximos a los dos acontecimientos políticos de 1865 y 1870-1871 –*Questão Coimbrã* y *Conferências do Casino*–, comparten otras características, como haber sido educados en un ambiente de triunfo del romanticismo cultural, un marcado europeísmo, una gran admiración por Francia y una profunda preocupación por su país, que consideran atrasado y desfasado en relación a las grandes potencias económicas y culturales del continente europeo. Sin embargo, y como suele ocurrir en todo grupo etiquetado como generación, encontramos también importantes divergencias ideológicas y culturales que, si en un primer momento no impiden que se reúnan en aras de un objetivo común (denunciar la situación de marasmo del reino portugués e intervenir para provocar un cambio en el estado de cosas), acabarán por conducir a sus diferentes miembros por trayectorias vitales, literarias y estéticas muy diversas.

En este sentido, contrastan fuertemente los diversos recorridos que presentan figuras como Teófilo Braga (uno de los fundadores del Partido Republicano y uno de los primeros presidentes de la República Portuguesa a partir de 1908, así como el primer gran historiador de la literatura portuguesa), Antero de Quental (cada vez más desencantando y aislado hasta suicidarse en 1891), o Eça de Queirós, Ramalho

Ortigão y Oliveira Martins. Estos tres últimos a partir de 1888 pasan a formar parte del grupo de los *Vencidos da Vida*, grupo de intelectuales que, desencantados del optimismo inicial de la *Geração de 70*, acaba por contraponer un escepticismo sibarita y pesimista, cargado de un cierto decadentismo que se irá convirtiendo, de hecho, en la estética finisecular dominante. Pero, más allá de sus diferentes trayectorias, no cabe duda de que nos referimos a algunos de los nombres clave para entender y conocer la cultura y la literatura portuguesas. Además de las grandes figuras Antero de Quental y Eça de Queirós, que trataremos más detalladamente, no queremos dejar de mencionar otras, aunque sea de manera breve.

Ramalho Ortigão (1836-1915) escribiría con Eça de Queirós *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870)²⁵ y las primeras *Farpas* (1871-1872), recopiladas posteriormente en el primer volumen de *Uma Campanha Alegre* (1890). A partir de 1872 seguiría escribiendo en solitario las *Farpas* y sería el autor de otros interesantes títulos como *John Bull - Depoimento de uma testemunha acerca de alguns aspectos da vida e da civilização inglesa* (1887) o *O culto da arte em Portugal* (1896).



Retrato de Teófilo Braga (1843-1924)

Si bien la obra literaria de Teófilo Braga (1843-1924) tiene una relevancia menor en comparación con la de otros autores de la generación, resulta de especial importancia su papel como político y, sobre todo, como historiador y estudioso de la literatura, disciplina de la que podemos considerarlo verdadero fundador en Portugal, con obras como la *História do Teatro Português* (1870-1871, publicada en cuatro volúmenes), *História do Romantismo em Portugal* (1880), *Camões e o sentimento nacional* (1891) o la *História da Literatura Portuguesa* (1909-1918), además de múltiples ediciones de escritores: Garrett, João de Deus, Antero de Quental, etc.

25 Esta obra cuenta con varias traducciones y ediciones en castellano, entre las que cabe destacar la traducción de Carmen Martín Gaité, publicada por primera vez en la editorial Nostromo en 1974, y reeditada en varias ocasiones (la más reciente en 2006) por la editorial El Acanalado.

Además de su papel como político, la principal actividad de Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894) es la historia, terreno en el que escribió obras de gran importancia como la *História da Civilização Ibérica*²⁶ (1879), la *História de Portugal* (1879) y su continuación: *Portugal contemporâneo* (1881), además de la conocida historia-novela *Os Filhos de D. João I*²⁷ (1891), en la que celebra la dinastía de Avis y la época de los descubrimientos portugueses.

1. ANTERO DE QUENTAL: LAS ANGUSTIAS DEL PENSADOR

Ya hemos comentado el liderazgo intelectual de la figura de Antero (1842-1891) tanto en el grupo de la 3ª generación romántica como en la *Geração de 70*. Sin embargo, a pesar de este papel fundamental en el desarrollo político, filosófico y literario del Portugal decimonónico, Antero sería también una de sus figuras más oscuras, inquietas y angustiadas, suicidándose el 11 de septiembre de 1891, después de años de problemas familiares y personales que lo irían alejando de la vida pública.

A nivel literario, como con frecuencia han señalado los estudiosos de la literatura portuguesa, Antero es posiblemente uno de los más importantes poetas del siglo XIX en toda la Península Ibérica, además de un importante escritor de artículos y cartas en las que dejó sus meditaciones filosóficas, políticas y literarias, y que componen una de las más interesantes producciones de la 2ª mitad de siglo. Su obra poética se compone de varios volúmenes: el ya mencionado *Odes Modernas* (1865), *Primaveras românticas: versos dos vinte anos (1861-1864)* (1871), *Sonetos* (1881), *Os Sonetos Completos* (editado por



Antero de Quental (1842-1891)

26 La traducción más reciente de esta obra, de la responsabilidad de Luciano Taxonera, se publicó en la editorial Algazara (1993).

27 *Los hijos de Don Juan I* es la traducción realizada por Carmen de las Cuevas y publicada en la editorial Atalaya de Buenos Aires en 1946. Cabe destacar asimismo la traducción publicada en 2007 por la editorial barcelonesa Siete Noches del texto *La separación de Portugal: la dinastía de Borgoña 1109-1385*.

Oliveira Martins en 1886)²⁸ y *Raios de extinta luz: poesias inéditas (1859-1863) com outras pela primeira vez coligidas*, volumen póstumo publicado por Teófilo Braga en 1892.

Ya hemos indicado que Antero concibe la función de la poesía y del poeta como una misión, pero asimismo como una plataforma de expresión filosófica y metafísica, que aleja la literatura del mero utilitarismo y lo acerca a un nivel de expresión superior. Nos encontramos por eso con un estilo sobrio, muy culto y cuidado, y con un abanico de temas en el que destacan la presencia del amor, la muerte, el sueño y la libertad, además de valores esenciales para el yo lírico, como el Bien, la Verdad y la Justicia, la angustia existencial y la idea de Dios. Obsérvese, por ejemplo, uno de los sonetos de su última fase:

Evolução

A Santos Valente

Fui rocha, em tempo, e fui, no mundo antigo,
Tronco ou ramo na incógnita floresta...
Onda, espumei, quebrando-me na aresta
Do granito, antiquíssimo inimigo...
Rugí, fera talvez, buscando abrigo
Na caverna que ensombra urze e giesta;
Ou, monstro primitivo, ergui a testa
No limoso paul, glauco pascigo...
Hoje sou homem – e na sombra enorme
Vejo, a meus pés, a escada multiforme,
Que desce, em espirais, na imensidade...
Interrogo o infinito e às vezes choro...
Mas, estendendo as mãos no vácuo, adoro
E aspiro unicamente à liberdade.²⁹

28 Antero es uno de los poetas del siglo XIX portugués más traducidos a lengua castellana. Además de otras ediciones antológicas anteriores, contamos con dos interesantes traducciones en época reciente: la realizada por José Antonio Llardent para Visor en 1998 con el título *Sonetos Selectos* (edición bilingüe); y la firmada por este mismo autor y M^a Luisa Castellero en 2003 con el título *Sonetos* (edición bilingüe) para Calambur y la Editora Regional de Extremadura.

29 “Evolución / A Santos Valente / Fui roca, en un tiempo, y fui, en el mundo antiguo, / Tronco o ramo en la incógnita floresta... Ola, espumeé, quebrándome en la arista / Del granito, antiquísimo enemigo... // Rugí, fiera tal vez, buscando abrigo / En la caverna que ensombra brezo y retama; / O, monstruo primitivo, levanté la cabeza / En el limoso pantano, glauco pasto... // Hoy soy hombre – y en la sombra enorme / Veo, a mis pies, la escalera multiforme / Que desciende, en espirales, en la inmensidad... // Interrogo el infinito y a veces lloro... / Pero, extendiendo las manos en el vacío, adoro / Y aspiro únicamente a la libertad.”

Por último, cabe destacar que Antero de Quental es, con Eça de Queirós y Batalha Reis, uno de los responsables del primer caso de (pre)heteronimia de la literatura portuguesa, al haber creado a Carlos Fradique Mendes, figura semificcional bajo cuyo nombre tanto él como Eça publicaron una serie de textos y poemas que sirvieron para introducir en el sistema cultural luso algunos elementos de decadentismo y exotismo.

2. EÇA DE QUEIRÓS: IRONÍA Y CIVILIZACIÓN EN EL RETRATO DE PORTUGAL

No es exagerado afirmar que el gran novelista de la literatura portuguesa del siglo XIX es José Maria Eça de Queirós (1845-1900). Como ya hemos visto, en su época de estudiante de Derecho en Coimbra, conoce a Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Teófilo Braga y otras figuras relevantes tanto en la polémica de *Bom Senso e Bom Gosto* (en la que se posicionará a favor de Antero) como en la *Geração de 70* de la que él mismo forma parte fundamental.

Sin embargo, la trayectoria vital y literaria de Eça de Queirós se singularizará debido a su carrera diplomática, iniciada en 1872 en La Habana (Cuba) y continuada posteriormente en Newcastle, Bristol y París, ciudad en la que comenzaría a residir a partir de 1888. Como veremos, esta circunstancia lo convierte en el más cosmopolita de los autores portugueses de su tiempo, cosmopolitismo que sumado a un constante espíritu crítico, a una sutil ironía y a una gran capacidad para captar la vida de las clases sociales medias y altas del reino portugués, nos ofrece a uno de los más acabados retratistas del Portugal del siglo XIX y uno de los novelistas de más agradable y enriquecedora lectura.

2.1. *Obra literaria de Eça de Queirós. Inicios románticos*

Como también hemos comentado, es Eça de Queirós el encargado de dar, en el marco del ciclo de las *Conferências Democráticas do Casino Lisbonense*, la conferencia sobre *A Literatura Nova. O Realismo como nova expressão da Arte*, acto con el que se considera consolidada la estética realista en la literatura portuguesa. De todos modos, y como ocurre con los autores de este grupo, su educación es de base romántica, por lo que sus primeras obras están más próximas al romanticismo: nos referimos a una serie de textos publicados entre 1866 y 1867 en la *Gazeta de Portugal*, que serán recopilados más tarde con el título de *Prosas Bárbaras* (1902); e, incluso, a la primera edición de su primera gran novela: *O Crime do Padre Amaro* (1875), cargada en un primer momento de imágenes más cercanas a un romanticismo tenebroso que al realismo, y que solo a partir de la segunda versión, bastante corregida por el



Eça de Queirós (1845-1900)

autor, se inscribe de manera total en la estética realista.

Podemos hablar, así pues, de una primera fase de carácter romántico en la que los textos presentan una serie de temas muy interesantes, algunos de los cuales aparecerán de nuevo en la tercera y última fase de su obra literaria, como la reflexión sobre los dioses y el carácter humano de Jesucristo, el satanismo o el gusto por el exotismo. De hecho, es en este período en el que participa en la creación, junto a Batalha Reis y Antero de Quental, de Carlos Fradique Mendes, figura semi-heteronímica definida como “poeta satánico”, a la que habrá de volver en 1890, abandonada ya su fase realista.

2.2. Segunda fase: el realismo y el naturalismo en la obra queirosiana (1871-1880)

A partir de 1871, fecha de las *Conferencias*, nos encontramos un Eça de Queirós que se une de manera entusiasta a la estética realista y naturalista, especialmente en la medida en que este modelo le permite aplicar su concepción de la literatura como herramienta de compromiso y de intervención a través del retrato crítico de la sociedad portuguesa del siglo XIX.

Este retrato es visible ya en las *Farpas*, escritas en colaboración con Ramalho Ortigão, textos de carácter satírico, agudos e hirientes –como las zarpas del gato– que han de ayudar a trazar una radiografía crítica de esa sociedad, como fácilmente puede comprobarse en el texto “Estudo social de Portugal em 1871”, en el que defiende, además, la risa como herramienta cauterizadora: “O riso é uma opinião”³⁰. Así pues, Eça encara en las *Farpas* algunos de los temas que luego recorrerán sus novelas realistas: la educación femenina, la función de la literatura, la política, la sociedad pequeño-burguesa... Sin embargo, la consolidación del estilo realista ha de producirse con la publicación de sus dos obras más importantes de esta década: *O Crime do Padre Amaro* y *O Primo Basílio*.

30 “La risa es una opinión.”

O Crime do Padre Amaro (una de sus novelas más populares en la actualidad gracias a las adaptaciones cinematográficas que ha conocido en los últimos años) constituye un caso complejo, ya que tuvo tres ediciones (1875, 1878 y 1880) en las que Eça va profundizando en la crítica social y el carácter naturalista de la obra. De este modo, la novela le sirve al autor para retratar la vida de una ciudad provinciana dominada por el clero, así como las consecuencias negativas que conllevan una educación femenina insuficiente, el sacerdocio no vocacional y la sustitución de la verdadera religión por una vivencia beata y casi supersticiosa de la misma.

La tesis de que una educación femenina insuficiente suele conducir al desastre vuelve a ser central en su siguiente novela, quizás la más claramente realista de toda la obra queirosiana: *O Primo Basílio* (1878), que resultó también su primer gran éxito de público³¹. De hecho, y a pesar de que el título esté centrado en un personaje masculino, la protagonista es Luísa, una esposa de familia pequeño-burguesa lisboeta que, educada con lecturas de novela romántica y casada por cuestiones de conveniencia, se deja seducir por Basílio, un primo que representa la figura del *donjuán* aprovechado y caradura, que la engaña y la utiliza sin ningún tipo de remordimientos. Alrededor de estas dos figuras, nos encontramos con un interesante catálogo de episodios y tipos lisboetas de la época: la criada resentida, los eruditos inútiles, el dramaturgo ultra-romántico, representante de la literatura tan denostada por la *Geração de 70*, y en general, una sociedad sin pulso vital, básicamente hipócrita y solo dedicada a los paseos y a la apariencia pública.

La crítica social, esta vez destinada sobre todo a la clase política, continúa en *O Conde d'Abranhos*, novela escrita en 1879 y, sin embargo, solo publicada de manera póstuma en 1925³², sin la correspondiente última revisión del autor, que solía ser fundamental en la versión final de cada una de sus novelas. A pesar de esto, *O Conde de Abranhos* constituye otro interesantísimo ejemplo de la prosa mordaz de Eça de Queirós, que retrata en esta ocasión la espectacular carrera social y política de Alípio

31 Existen varias traducciones y ediciones de *El primo Basilio: episodio doméstico* en castellano. Las más recientes son la de Rafael Morales (cuya primera edición apareció en 1973 en la editorial Giner y ha sido recuperada en 2004 por Alianza Editorial) y la de Jorge Gimeno realizada en 2005 para la Pre-Textos. Cabe destacar asimismo la traducción realizada por Ramón M^a del Valle Inclán en los primeros años del siglo XX.

32 Pocos años después, en 1931, Wenceslao Fernández Flórez publicaría la traducción de *El Conde de Abraños. (Apuntes biográficos y reminiscencias íntimas por Z. Zagallo su secretario particular)*, versión castellana recuperada en 2008 por la editorial sevillana Espuela de Plata.

Abranhos a través de la visión supuestamente amable y elogiosa de su secretario. Así, con sutil pero evidente ironía, asistimos al ascenso excepcionalmente rápido del protagonista, cuyo origen humilde oculta, convertido en el tipo de político mediocre, sin verdaderas convicciones ideológicas o sin escrúpulos para cambiar de bando político hasta ser nombrado ministro.

También en estos últimos años de la década de 1870 redacta *A Capital*³³, una de sus obras más sombrías y singulares, cuyo protagonista, Artur Corvelo (joven provinciano que malgasta buena parte de su fortuna en la capital lisboeta para intentar hacer una carrera literaria) parece ser un trasunto autobiográfico del propio Eça. De este modo, en esta novela, que no sería publicada hasta 1925, se muestra el desencanto de la vida urbana ligada a los salones literarios, a la vida bohemia y a las falsas ilusiones de celebridad y reconocimiento que la capital ofrece a jóvenes ingenuos que acaban siendo devorados por una sociedad despiadada.

2.3. *Os Maias*: una larga novela de transición

Aunque no podría publicarla hasta 1888, Eça de Queirós comenzó *Os Maias. Episódios da Vida Romântica* (considerada por muchos como su mejor novela³⁴) alrededor de 1880, año clave en su transición desde una estética de base realista y naturalista, a una estética más cercana a las nuevas corrientes finiseculares, dando lugar a una tercera fase en su obra literaria.

En este contexto, *Os Maias* se convierten en una especie de obra *bisagra*, que presenta algunas de las mejores características literarias de su segunda fase, aunque, al mismo tiempo, abandona algunas de las premisas naturalistas (la obra de tesis, el análisis sistemático de los personajes, la idea de que todos los problemas de la sociedad se deben a sus propios errores...), para dejar paso a otro tipo de elementos importantes para el desarrollo de la acción: la casualidad, lo onírico o, incluso, el destino.

A través de la evolución de la familia de los Maias (en la cual la educación, la presencia clerical, los viajes al extranjero o el ambiente de la vida lisboeta vuelven

33 Además de una traducción de Wenceslao Fernández Flórez publicada en 1930, existe una traducción realizada por Javier Coca y Raquel R. Aguilera y publicada en 2008 por Acantilado.

34 Aunque existen varias ediciones de *Los Maias* (o *Los Maia*, como también se ha trasladado a castellano), solo una es posterior a 1978: la de Jorge Gimeno para Pre-Textos publicada en 2000. Entre las traducciones anteriores a esta fecha, cabría destacar la traducción realizada por Augusto Riera en 1904.

a tener un papel fundamental) Eça de Queirós retrata buena parte de la vida de la clase alta portuguesa durante casi un siglo. De este modo, los estudios sobre *Os Maias* han subrayado la crítica de costumbres presente en la novela que, una vez más, contiene un retrato muy duro sobre algunos de los problemas constantes de la alta sociedad lusa: su incapacidad para el trabajo o para adaptarse a los tiempos modernos (tema que veremos de nuevo en su última fase literaria), su incapacidad para educar de manera adecuada al sector femenino, su preocupación por la apariencia, la extremada hipocresía, etc. Sin embargo, en la decadencia moral de esa sociedad visible en *Os Maias* intervienen otros factores que responden a un clima de inmovilismo y decadencia general del país, que cuenta con muy pocas posibilidades de poder regenerarse. Véase este significativo fragmento del capítulo final de la novela:

Ega esfregava as mãos. Sim, mas precioso! Porque essa simples forma de botas explicava todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o seu feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas, sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura. O figurino da bota que veio de fora era levemente estreito na ponta – imediatamente o janota estica-o e aguça-o, até ao bico de alfinete. Por seu lado, o escritor lê uma página de Goncourt ou de Verlaine, em estilo preciso e cinzelado – imediatamente retorce, emaranha, desengonça a sua pobre frase, até descambar no delirante e no burlesco. Por sua vez, o legislador ouve dizer que lá fora se levanta o nível da instrução – imediatamente põe, no programa dos exames de primeiras letras, a metafísica, a astronomia, a filologia, a egiptologia, a cresmática, a crítica das religiões comparadas, e outros infinitos terrores. E tudo por aí adiante assim, em todas as classes e profissões, desde o orador até ao fotógrafo, desde o juriconsulto até ao *sportman*... É o que sucede com os pretos já corrompidos de São Tomé, que vêem os europeus de lunetas – e imaginam que nisso consiste ser civilizado e ser branco. Que fazem então? Na sua sofreguidão de progresso e de brancura, acavalam no nariz três ou quatro lunetas, claras, defumadas, até de cor. E assim andam pela cidade, de tanga, de nariz no ar, aos tropeções, no desesperado e angustioso esforço de equilibrarem todos estes vidros – para serem imensamente civilizados e imensamente brancos...

Carlos ria:

– De modo que isto está cada vez pior...

– Medonho! É de um reles, de um postiço! Sobretudo postiço! Já não há nada genuíno neste miserável país, nem mesmo o pão que comemos!

Carlos, recostado no banco, apontou com a bengala, num gesto lento:

– Resta aquilo, que é genuíno...

E mostrava os altos da cidade, os velhos outeiros da Graça e da Penha, com o seu casario escorregando pelas encostas ressequidas e tiznadas do sol. No cimo assentavam pesadamente os conventos, as igrejas, as atarracadas vivendas eclesiásticas, lembrando o frade pingue e pachorrenito, beatas de mantilha, tardes de procissão, irmandades de opa atulhando os adros, erva-doce juncando as ruas, tremoço e favarica apregoadas às esquinas, e foguetes no ar em louvor de Jesus. Mais alto ainda, recortando no radiante azul a miséria da sua muralha, era o Castelo, sórdido e tarimbeiro, donde outrora, ao som do hino tocado em fagotes, descia a tropa de calça branca a fazer a *bernarda*! E abrigados por ele, no escuro bairro de S. Vicente e da Sé, os palacetes decrépitos, com vistas saudosas para a barra, enormes brasões nas paredes rachadas, onde, entre a maledicência, a devoção e a bisca, arrasta os seus derradeiros dias, caquética e caturra, a velha Lisboa fidalga!³⁵

35 En este caso citamos la traducción de Jorge Gimeno realizada para la editorial Pre-Textos y publicada con el título de *Los Maia* en 2000:

“Ega se frotaba las manos. Sí, era definitorio. Porque la mera forma de aquellas botas explicaba el Portugal contemporáneo. La parte daba cuenta del todo. Habiendo abandonado su antiguo estilo, a lo don João VI, que tan bien le iba, este desgraciado Portugal había decidido modernizarse. Pero carente de originalidad, de fuerza, del carácter necesario para crear un estilo propio, mandaba venir modelos del extranjero: modelos de ideas, de pantalones, de costumbres, de leyes, de arte, de cocina... Y como carecía del menor sentido de la proporción, y al mismo tiempo le podía la impaciencia por parecer muy moderno y muy civilizado, exageraba el modelo, lo deformaba, lo retorció hasta la caricatura. La bota venida de fuera era levemente estrecha en la punta; de inmediato el petimetre portugués la estira, la aguja, hasta convertirla en un alfiler. Por su parte, el escritor portugués lee una página de los Goncourt o de Verlaine, con su estilo preciosista y cincelado, y de inmediato retuerce, enmaraña, descoyunta su pobre frase, hasta caer en lo delirante y lo burlesco. A su vez, el legislador oye decir que en el extranjero se ha elevado el nivel de la instrucción, y de inmediato pone en el programa de primeras letras la metafísica, la astronomía, la filología, la egiptología, la crematística, la crítica de las religiones comparadas y un sinnúmero de horrores. Y lo mismo sucede en todas las clases y profesiones, desde el orador al fotógrafo, desde el jurisconsulto al *sportman*... Es lo que pasa con los negros de Santo Tomé, que ven que los europeos llevan lentes y se creen que en eso consiste ser civilizado y blanco. ¿Y qué hacen? Pues ni cortos ni perezosos, tal es su afán de progreso y de ser como el blanco, se calan en la nariz tres o cuatro lentes, claras, ahumadas, hasta de colores. Y de esa guisa se pasean por la ciudad, en tanga, con la nariz muy alta, de trompición en trompición, en un desesperado y angustioso esfuerzo por mantener en equilibrio tanto vidrio, y todo por ser enormemente civilizados y blancos...

Carlos se reía:

—Así que esto va de mal en peor...

—¡Fatal! ¡Todo es adocenamiento, imitación! ¡Sobre todo imitación! ¡Ya no hay nada genuino en este miserable país, ni siquiera el pan que comemos!

Carlos, recostado en el banco, con gesto lento, apuntó con su bastón:

—Queda aquello, aquello es genuino...

Señalaba a los altos de la ciudad, a las viejas colinas de Graça y Penha, con el caserío escurriéndose por las laderas secas y tiznadas por el sol. Arriba se asentaban pesadamente los conventos, las iglesias, las achaparradas viviendas eclesiásticas, que recordaban al fraile craso y cachazudo, a las beatas con mantilla,

Así pues, resulta evidente en esta novela un cierto pesimismo vital que va acompañando la transición estético-ideológica de la tercera fase literaria del autor.

2.4. *Tercera fase literaria queirosiana: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”*³⁶

En 1880, año que como hemos visto supone una frontera en su tránsito hacia una nueva fase literaria, publica en el *Diário de Portugal* la novela corta *O Mandarim*³⁷. Como su propio título indica, en esta novela tiene una marcada presencia la cultura china a través de un sueño de su protagonista Teodoro, que se enfrenta al dilema de devolver un tesoro robado... ¡en el sueño!

Así, se anuncian ya en este folletín algunos de los elementos básicos en la creación literaria queirosiana de la última fase: la presencia de la fantasía, muchas veces introducida a través del elemento onírico, el papel de la conciencia personal –que será mucho más importante que los preceptos religiosos y sobre todo que la hipocresía clerical–, el exotismo –principalmente orientalista–... De todos modos, el autor no abandona un retrato lúcidamente crítico de la sociedad portuguesa y de su estado de no-civilización.

También son estos los temas básicos de *A Relíquia*³⁸ (1887), una de las más fascinantes, divertidas y críticas novelas queirosianas, en la que asistimos a la evolución vital de su protagonista, Teodorico, apodado *o Raposo*, desde su niñez

las tardes de procesión, las hermandades con sus hopas abarrotando los atrios, el hinojo creciendo en las calles, las habas y los altramuces pregonados en las esquinas, los cohetes en loor de Jesús. Y más arriba aún, recortando contra el azul radiante su mísera muralla, estaba el Castillo, sórdido y grosero, desde el que antaño, al son del himno tocado con fagotes, descendía la tropa con pantalón blanco, llamando al amotinamiento. Ya su amparo, en el sombrío barrio de São Vicente y la Catedral, estaban los palacetes decrepitos, con melancólicas vistas del río, con sus enormes blasones en los muros agrietados, y donde, entre maledicencia, devoción y brisca, arrastraba sus últimos días, caquéctica y testaruda, la vieja Lisboa hidalga.

36 “Sobre la desnudez fuerte de la verdad, el manto diáfano de la fantasía”. Célebre expresión con la que Eça de Queirós subtítulo *A Relíquia* y que, en opinión de muchos estudiosos, certifica el parcial cambio estético observable en sus obras.

37 Contamos con varias traducciones recientes de esta obra, conocida en castellano como *El mandarín*: en 1990, Cátedra publicó una versión editada por Pilar Vázquez Cuesta y traducida por Paloma Navarro, mientras en 1993, la editorial Lumen publicó una traducción firmada por Enrique Ortenbach. En 2007, Javier Coca y Raquel R. Aguilera realizaron una nueva traducción para Acantilado; y en 2009 Luisa Elorriaga publica una nueva versión castellana en la editorial Eneida.

38 Son también bastante recientes las ediciones de la traducción de esta obra que, con el título de *La Relíquia* han aparecido en castellano: contamos con una traducción más antigua realizada por Ramón M^º del Valle Inclán, reeditada en 1983 por Bruguera y recuperada por la Editorial Eneida en 2008. En 2000 y 2004, la editorial Acantilado publicó la traducción de la obra realizada por R. Vilagrasa.

y juventud, período en que asume un comportamiento hipócrita para satisfacer a su rica, muy beata pero poco piadosa tía, Patrocínio das Neves, hasta su madurez en la que, desheredado por no haber cumplido las condiciones impuestas por su tía durante un viaje a Tierra Santa, aprende los verdaderos valores de la ética personal y la ciudadanía responsable. Resulta especialmente interesante el proceso de humanización de la figura de Cristo, muy en la línea del pensamiento europeo de la época que en alguna medida nos recuerda a otras obras bastante posteriores como la famosa *El maestro* y *Margarita* de Bulgákov.

Como ya habíamos comentado, Eça recupera en 1888 la figura de Fradique Mendes en *A Correspondência de Fradique Mendes*³⁹, ampliando su interés por el exotismo y la civilización, así como la experimentación con otros lenguajes literarios, también presentes en *A Ilustre Casa de Ramires*⁴⁰ (escrita entre 1897 y 1899, y aparecida de manera póstuma en 1900) y *A Cidade e as Serras*⁴¹ (también publicada de manera póstuma en 1900).

En la primera de ellas, Eça nos presenta a Gonçalo Ramires, un descendiente de una familia hidalga venida a menos que, en un primer intento de recuperar el esplendor pasado de la familia, escribe una novela histórica sobre su antepasado medieval Trutecsindo Ramires. El diálogo establecido entre el pasado glorioso evocado y el presente de decadencia del protagonista, desemboca en una solución final de gran interés: el trabajo en las colonias africanas, una de las vías de recuperación económica y nacional para un Portugal todavía conmovido por el desastre del *Ultimátum inglés* (1890) y en búsqueda de un proyecto que lo situase en la contemporaneidad.

La civilización y la modernidad, así como el papel de Portugal en ese nuevo contexto, se constituye también como tema central de *A Cidade e as Serras*, novela en la que desarrolla de manera plena el argumento propuesto en uno de sus más conocidos cuentos, significativamente titulado *Civilização* –escrito en 1892

39 Además de la traducción publicada por Elena Losada en la editorial Destino en 1995, contamos con otras dos ediciones muy recientes: la de Juan José Morato Caldeiro y Eduardo Riestra Rodríguez-Losada para Ediciones del Viento de 2008, y la de Javier Coca Senande para Mondadori también publicada en 2008.

40 Entre las numerosas traducciones que esta obra tiene en castellano, cabe destacar la realizada por Ana Belén García Benito en el año 2004 para Cátedra.

41 Eduardo Marquina realizó a principios del siglo XX una traducción de *La ciudad y las sierras* que se ha convertido en la versión castellana más publicada de este texto. Alianza Editorial ha vuelto a reeditarla en 2007.

y publicado dentro del volumen póstumo de *Contos*, en 1902⁴². A través de la mirada tierna, pero también irónicamente crítica, del narrador Zé Fernandes, conocemos las angustias existenciales de Jacinto, un acaudalado joven portugués residente en París, que vive rodeado de los más sofisticados y avanzados elementos técnicos y civilizacionales europeos. Sin embargo, la tristeza y la apatía de Jacinto solo desaparecerán cuando regrese a la antigua casa familiar, en Tormes, en un retorno casi idílico a la naturaleza y a una vida más ligada a la tierra y menos artificial, relaciones personales incluidas.

2.5. A modo de conclusión: *Eça de Queirós en la literatura portuguesa*

La larga lista de textos póstumos que serían publicados a lo largo de los siglos XX y XXI⁴³ nos indican que Eça se convirtió desde muy temprano en uno de sus novelistas de más éxito, así como en uno de los escritores más admirados por la crítica, que ha encontrado en la literatura queirosiana uno de sus más atractivos filones. En efecto, las novelas de Eça destacan por una visión panorámica de la sociedad portuguesa aristocrática y burguesa –aunque, como ha sido señalado, estén totalmente ausentes de ella las clases campesinas y las clases obreras–, en la que se hace patente la capacidad del autor para revestir de modernidad e ironía una literatura ágil, divertida y que resulta siempre actual en su retrato de tipos sociales y problemas humanos.

3. OTROS AUTORES REALISTAS Y NATURALISTAS

Además de los autores de la *Geração de 70*, en el último cuarto del siglo XIX nos encontramos a varios escritores que continúan por las veredas del realismo y naturalismo, estéticas que, debido a su tardía llegada a la Península Ibérica, tienden a mezclarse y confundirse, por lo que no resulta fácil para el estudioso y para el lector establecer fronteras claras entre una y otra.

42 Contamos con la traducción de María Tecla Portela Carreiro que con el título *Cuentos completos* apareció publicada en 2004 en la editorial Siruela y en 2008 en Debolsillo. Esta misma traductora firma el volumen recopilatorio de cuentos publicado por Siruela en 2006 con el título *Excentricidades de una chica rubia y otros cuentos*.

43 Entre estos títulos, pueden destacarse las traducciones a castellano de *Alves & Cia* realizada por Javier Coca y Raquel R. Aguilera en 2007 para la editorial Alba; la versión realizada por estos mismos traductores de las *Cartas de Inglaterra* para Acanalado, y publicada en 2005; o la traducción realizada por Mario Merlino del *Diccionario de Milagros*, publicada por Mondadori en 1990.

Denominados en ocasiones como los “epígonos del naturalismo”, por ser escritores que adoptaron la estética naturalista con posterioridad a la aparición de las novelas naturalistas de Eça de Queirós, los autores de este grupo mantienen una curiosa relación con la obra queirosiana, sobre todo a partir de la publicación de *O Mandarim*. Por otra parte, aunque inicialmente presentan una decidida adhesión al modelo naturalista más puro, no siempre mantendrán esa pureza en el desarrollo de sus propias obras. Podemos destacar algunos nombres:

Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) autor de novelas como *Margarida* (1879) y *O senhor Deputado* (1882) (sus dos obras literarias más valoradas), o de cuentos como los reunidos bajo el título *Esboços do natural* (1882), también redactó una serie de artículos de crítica literaria que reuniría bajo el título *Estética naturalista* (1885), la más importante poética de ese movimiento en Portugal.

Francisco Teixeira de Queirós (1849-1919) –que escribió en ocasiones con el pseudónimo de Bento Moreno– es un novelista claramente menos condicionado por las teorías literarias naturalistas, ya que no tiene como principal modelo literario a Zola, sino a Balzac y su *Comédie Humaine*, como puede intuirse en los títulos genéricos de sus dos grandes grupos de novelas: *Comédia do Campo* –serie escrita entre 1876 y 1916– y *Comédia Burguesa* –serie elaborada entre 1879 y 1919. La crítica ha destacado su atención a la psicología femenina, mucho más avanzada que la de ninguno de los novelistas portugueses anteriores –incluidos Camilo o Eça de Queirós.

Abel Botelho (1853-1917) es considerado por algunos estudiosos como el más ortodoxo autor naturalista de la literatura portuguesa⁴⁴, y su novela *Amanhã* (1902) es la primera en la que aparece retratada la clase operaria portuguesa. Pero, por otra parte, la radicalización de su descripción naturalista de las enfermedades y patologías de la sociedad lo sitúan en el límite entre el naturalismo y el decadentismo, recorrido que, como veremos, realizará de manera total otro gran nombre del período finisecular, Fialho de Almeida.

3.1. La continuación de lo rústico: la obra de Trindade Coelho

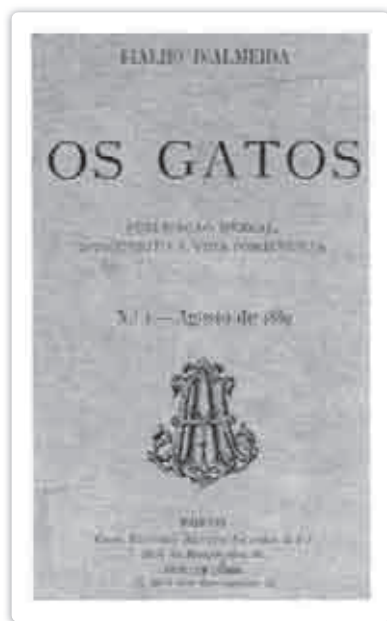
Al lado de los escritores naturalistas, encontramos otra nómina de autores que, aunque próximos a ellos en la atención prestada a la realidad, cultivan un

44 Varias de las novelas seriadas bajo el título colectivo *Patologia Social* serían traducidas a castellano y publicadas en las primeras décadas del siglo XX varias de las novelas de Abel Botelho: *El Barón de Lavos* (1900), *El libro de Alda* (1919), *Fatal Dilema* (1915-16) o *Los Lázaros* (1917).

tipo de literatura de temática rural, en la que describen costumbres y ambientes con frecuencia presentados mediante un tono ingenuo y una visión idealizada, en la línea de *O Pároco da Aldeia* de Alexandre Herculano y, sobre todo, de las novelas de Júlio Dinis. En cierta medida, las novelas finales de *Comédia do Campo* de Teixeira de Queirós presentaban ya esta tendencia, también cultivada por otros autores como Carlos Lopes (1842-1906) y, sobre todo, José Francisco Trindade Coelho (1861-1908). Este último es el autor de una de las obras más exitosas de la época contemporánea: *Os Meus Amores*⁴⁵ (1891), un libro de cuentos en el que retrata de manera idílica y nostálgica la cultura campesina, presentando la vida de las comunidades rurales casi como el paraíso o la infancia perdidos. Por esta razón, la proximidad de este autor a las corrientes naturalistas se debe, más que a su actividad literaria, a su actividad social y política: en efecto, Trindade Coelho mantuvo un fuerte compromiso con las campañas de alfabetización, de mejora de la vida en las zonas rurales, de crítica a la permanencia de estructuras casi feudales en las regiones más ruralizadas, como su natal Trás-os-Montes, o a tentativas de educación ciudadana, como su *Manual Político do Cidadão Português* (1906) que, en palabras de la lusitanista española Elena Losada en el capítulo dedicado a este autor en la *Historia de la Literatura Portuguesa* coordinada por Gavilanes y Lourenço en 2000, es “un lúcido aviso contra las tentaciones totalitarias y las dictaduras económicas”.

3.2. Fialho de Almeida: el tránsito estético del naturalismo al decadentismo

Una de las personalidades más fuertes de este período es, sin duda, la de José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911), poeta de origen humilde nacido en el Alentejo, autor



Portada de la obra *Os Gatos* de Fialho de Almeida

⁴⁵ Traducida por Rafael Altamira y publicada ya en 1899 con el título *Mis amores (cuentos y baladas)*, este texto sería traducido también por Pedro Suárez Blanco, siendo la edición más reciente la publicada por Espasa-Calpe en 1972.

de varios volúmenes de cuentos y narrativas cortas: *Contos* (1881), *Cidade do Vício*⁴⁶ (1882), *Lisboa Galante* (1890), *O País das Uvas* (1893) –denominación con la que se refiere precisamente a su tierra natal–; y su obra más conocida, *Os Gatos*, una colección de artículos publicados entre 1889 y 1894 que constituyen una versión naturalista y mucho más cruda de las *Farpas* de Eça de Queirós y Ramalho Ortigão.

Aunque Fialho de Almeida inicia su obra en las líneas naturalistas, influido especialmente por la lectura de *O Crime do Padre Amaro* y por una gran admiración por Eça de Queirós, pueden observarse algunas líneas divergentes en su prosa que anuncian una visión marcadamente pesimista, el gusto por los contrastes y la ornamentación o el culto de la belleza, así como la entrada en su narrativa de elementos como el psicologismo, el impresionismo, lo fantástico y el terror.

Pueden caracterizarse tres líneas temáticas en la obra de este escritor: los temas rústicos, los temas realistas urbanos y, la que progresivamente se irá convirtiendo en la línea dominante, los temas simbólico-fantásticos. De todos modos, no podemos hablar de fases claramente diferenciadas en su obra, sino de la superposición, a veces paradójica, de las mismas. Por último, cabe destacar uno de los grandes valores de Fialho de Almeida: su cuidado de la lengua literaria, cultivando una prosa estilísticamente superior a la de sus compañeros de escuela, que se basa en la búsqueda de imágenes originales y, sobre todo, en la variedad léxica.

V. PINTAR LA REALIDAD A TRAVÉS DE LAS FORMAS: EL PARNASIANISMO EN LA POESÍA PORTUGUESA

Hasta ahora hemos tratado fundamentalmente la evolución de la literatura portuguesa en la prosa, pero también en este período se produce una importante evolución a nivel lírico. De manera paralela al realismo y naturalismo en la prosa, en la poesía se extiende el modelo parnasianista, estética que, manteniendo un verdadero cuidado en la búsqueda de la perfección formal, se aleja de los excesos románticos y ultra-románticos e introduce nuevos elementos de observación de la realidad y del hombre. Este interés por la descripción de la realidad llevaría a que

46 Traducida alrededor de 1920 por Andrés González Blanco con el título *La ciudad del vicio*. Contamos además con una traducción de uno de los cuentos más conocidos de Fialho de Almeida, *A Ruiva* que, con el título *La pelirroja*, ha sido publicado por Antonio Sáez Delgado en la editorial cacereña Periférica en 2006.

autores como João Penha (1838-1919), Gonçalves Crespo (1846-1883) o António Feijó (1859-1917) sean calificados como *poetas objectivistas*. Destacan, sin embargo, dos nombres en este grupo que debemos tratar más pormenorizadamente: Guerra Junqueiro y Cesário Verde.

1. GUERRA JUNQUEIRO Y EL PODER DE LA CRÍTICA

De todos los poetas que transitan por las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, es sin duda Abílio Guerra Junqueiro (1850-1923) el más combativo, así como el más popular entre el público. Con Eça de Queirós, fue el más conocido de los escritores finiseculares portugueses en España⁴⁷, en parte gracias a una larga y cercana relación con Miguel de Unamuno. A pesar de esto, los estudiosos literarios del siglo XX han cuestionado la calidad de su obra y en la actualidad este autor es mucho más recordado por su actividad panfletaria y crítica que por su actividad lírica. Sin embargo, la figura de Guerra Junqueiro es fundamental para entender el desarrollo de la cultura y la política portuguesa de entre-siglos: su decidido republicanismo, su defensa de la nación, su retrato de tipos sociales populares y su participación en el debate sobre la bandera que habría de adoptar el nuevo régimen republicano a partir de 1910 lo convierten en uno de los referentes ineludibles para entender la conformación de la cultura durante unas décadas fundamentales de la historia de Portugal.

En este sentido, su obra lírica es una faceta más de toda su actividad intelectual: la trilogía iniciada con *A Morte de D. João* (1874), continuada con *A Velhice do Padre Eterno* (1885) y finalmente inacabada con el proyecto de un *Prometeu Libertado* (trilogía que, según algunos críticos portugueses como Nuno Júdice, pretendería crear una epopeya del ser humano), trata diversos aspectos situados en el centro de interés de la sociedad portuguesa de la época: el donjuanismo, el espíritu decadente de la sociedad finisecular, el dominio del clero, la vivencia de la religión de manera individual o la importancia de la razón y de la justicia social.

En otra línea igualmente relevante, sus poemas *Finis Patriae* (1890) y *A Pátria* (1896) responderían a su honda preocupación nacional –sobre todo después

47 Prueba de ello son las diversas traducciones realizadas y publicadas por Eduardo Marquina entre 1909 y 1910: *Los Simples*, *La vejez del Padre Eterno*, *Patria*, *La lágrima*, *La musa en ocios* o *La muerte de Don Juan*. En 2008 apareció una nueva traducción de *Los simples* realizada por A. Rodríguez Álvarez y publicada por la editorial ovetense LibrOviedo.

de la crisis del *Ultimátum inglés*– y a su deseo de que se acabase el régimen monárquico que, tal como otros intelectuales de la época, considera caduco y causante en buena medida del estado de crisis en que se encuentra Portugal. Finalmente *Os Simples* (1892), poemario de tono más íntimo, presenta una serie de figuras rurales, parcialmente idealizadas, que sirven para retratar parte del carácter auténtico de la sociedad portuguesa y de la proximidad a la naturaleza.

Aunque, como ya hemos dicho, su actividad poética sea menos reivindicada en la actualidad, la figura de Guerra Junqueiro fue en su momento una de las más significativas de la cultura portuguesa y, como en el caso de João de Deus, su muerte constituiría un acontecimiento y provocaría una verdadera manifestación de adhesiones por todo el país, siendo el único de todo este grupo finisecular que habría de contar con un lugar en el Panteão Nacional.

2. LA CIUDAD Y LA PESTE: NUEVAS REALIDADES SOCIALES, URBANAS Y LÍRICAS EN LA POESÍA DE CESÁRIO VERDE



Retrato de Cesário Verde (1855-1886)

El caso de José Joaquim Cesário Verde (1855-1886) es opuesto al de Guerra Junqueiro: ignorado como poeta desde la publicación de sus primeros poemas en el *Diário de Notícias* en 1873, moriría sin haber publicado ni un solo volumen –también en parte a causa de su muerte prematura, provocada por la tuberculosis. Sin embargo, a partir de la publicación del volumen *O Livro de Cesário Verde* (1887)⁴⁸, organizado por su amigo, el periodista Silva Pinto, sería progresivamente más reconocido y admirado, hasta el punto de ser uno de los grandes modelos portugueses de Fernando Pessoa.

Obviamente, un *corpus* lírico tan breve (se compone exactamente de 35 poemas) no permite hablar ni de fases ni de grandes temas; sin embargo, sí es posible observar ciertas líneas temáticas dominantes y

48 La editorial Hiperión ha publicado de manera aislada el poema *El sentimiento de un occidental* (1995) y, poco después, la obra completa, *El libro de Cesario Verde*, en una edición bilingüe de 1997, con traducción de Amador Palacio.

algunas recurrencias en sus rasgos de estilo. De este modo, los estudios sobre su poesía han destacado el marcado sensorialismo de su obra lírica, especialmente relacionado con el sentido de la vista, que crea un poderoso estilo descriptivo en sus poemas. Sus textos retratan así un campo y, sobre todo, una ciudad por la que alguien deambula, y por la que, en general, transitan toda una serie de figuras propias de la Lisboa de la época: el obrero, los enfermos de tuberculosis, el amante y la mujer fatal, el poeta y el noctívago... Esta atención por los caminos, los colores, los ambientes del campo y, sobre todo, de la ciudad han llevado a hablar de Cesário Verde como el “pintor poeta”, calificativo que posiblemente nos ayude a hacernos una idea de la interesante superposición de niveles presente en su poesía, siempre enriquecedora y cargada de significados.

En este sentido, también las líneas temáticas dominantes muestran una marcada complejidad de lecturas: la oposición «campo / ciudad» se corresponde también con la de «vida / muerte» o «salud / enfermedad», en parte debida a su propia experiencia vital. Igualmente, la descripción de las clases populares urbanas sin idealizaciones, sino a través de la dureza de sus trabajos, muestra un autor sensible y consciente de las duras condiciones de la vida en la ciudad moderna, pero también de los problemas de un Portugal sórdido y sin rumbo claro para recuperar el esplendor del pasado, como se manifiesta especialmente en uno de sus poemas más conocidos: “O sentimento de um Ocidental”

Ah! Como a raça ruiva do porvir,
 E as frotas dos avós, e os nómadas ardentes,
 Nós vamos explorar todos os continentes
 E pelas vastidões aquáticas seguir!
 Mas se vivemos, os emparedados,
 Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
 Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
 E os gritos de socorro ouvir, estrangulados.
 E nestes nebulosos corredores
 Nauseiam-me, surgindo, os ventres das tabernas;
 Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,
 Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores.
 Eu não receio, todavia, os roubos;
 Afastam-se, a distância, os dúbios caminhantes;
 E sujos, sem ladrar, ósseos, febris, errantes,
 Amareladamente, os cães parecem lobos.
 E os guardas, que revistam as escadas,
 Caminham de lanterna e servem de chaveiros;
 Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,
 Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.
 E, enorme, nesta massa irregular
 De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,

A Dor humana busca os amplos horizontes,
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!⁴⁹

Como puede verse a través de los versos de este fragmento, es Cesário Verde quien mejor le toma el pulso a una ciudad que se transforma a un ritmo frenético, que recibe y se modula con nuevas gentes y nuevos grupos sociales, que reúne en un ambiente cada vez más industrializado y urbano una población que cambia con los tiempos y que, en ese momento, todavía necesita encontrar alguna salida a un clima de inmovilismo político, social y económico. Cesário Verde es, sin duda alguna, el gran precursor del paseante lisboeta Pessoa (así como uno de sus grandes modelos); y, a pesar de su temprana muerte, hablamos del primer poeta moderno de la literatura portuguesa, tal como ha sido considerado ya por buena parte de la crítica.

3. EL NACIMIENTO DEL CÓMIC PORTUGUÉS Y LAS HISTORIAS DIBUJADAS DE RAFAEL BORDALO PINHEIRO



Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905)

Por último, no queremos dejar de referirnos, aunque sea brevemente, a uno de los autores más originales y relevantes del sistema cultural luso de la 2ª mitad del siglo XIX: Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), al que podemos considerar en gran medida como el “padre” del cómic portugués y uno de sus más importantes caricaturistas. Una de las razones por las que Bordalo Pinheiro se convirtió en uno de los productores culturales más conocidos del siglo XIX fue su afortunada

49 “¡Ah! ¡Como la raza pelirroja del porvenir, / Y las flotas de los abuelos, y los nómadas ardientes, / Nosotros vamos a explorar todos los continentes / Y por las vastedades acuáticas a seguir! // Pero si vivimos, los emparedados, / Sin árboles, en el valle oscuro de las murallas!... / Me parece que avisto, en las tinieblas, las hojas de las navajas / Y que oigo los gritos de socorro estrangulados. // Y en estos nebulosos corredores / Me dan náuseas, surgiendo, los vientres de las tabernas; / A la vuelta, con nostalgia, y tambaleándose sobre las piernas, / Cantan, cogidos del brazo, unos tristes bebedores. // No tengo miedo, sin embargo, de los robos / Se alejan, a distancia, los dudosos caminantes; / Y sucios, sin ladrar, huesudos, febriles, errantes / Amarillentamente, los perros parecen lobos. // Y los guardias, que revisan las escaleras, / Caminan con linterna y sirven de llaveros // Por encima, las inmorales, con sus batas ligeras, / Tosen, fumando sobre la piedra de los voladizos. // Y, enorme, en esta masa irregular / De edificios sepulcrales, con dimensiones de montes, / El Dolor humano busca los amplos horizontes, / Y tiene mareas de hiel, como un siniestro mar!”

creación de la figura del “Zé Povinho”⁵⁰, la más exitosa elaboración estereotípica del pueblo portugués a través de un personaje que sigue siendo recurrente en el humor y las caricaturas actuales.

Pero además de esto, este dibujante se convirtió en auténtico dinamizador cultural que dedicó buena parte de sus esfuerzos al diseño de cerámica (fundó la famosa cerámica de Caldas da Rainha, que sigue reproduciendo muchos de sus diseños), a la pintura o al teatro –arte por la que siempre estuvo interesado y para la que diseñó decorados, vestuarios... Por otra parte, se observa fácilmente en sus textos cronísticos su papel de artista siempre atento a los



Figura en cerámica de Zê Povinho.
obra de Bordalo Pinheiro

fenómenos culturales y literarios de su tiempo, como demuestran sus álbumes *O Calcanhar de Aquiles* (1870), *A Berlinda* (1870), en el que publicará una conocida historieta, en forma de aleluya, sobre las *Conferências do Casino*, o el periódico caricaturesco *O António Maria* (publicado en dos series: 1879-1885, 1891-1898), una de las más importantes publicaciones de carácter satírico del siglo XIX peninsular.

VI. LAS CORRIENTES FINISECULARES Y LA NUEVA REALIDAD PORTUGUESA

Nos adentramos ahora en uno de los períodos más complejos de la historia de la literatura portuguesa, tanto por la dificultad que supone el análisis periodológico de los años que transcurren entre 1880 y 1930 como, por otra parte, por la explosión de corrientes literarias y la aparición de un gran número de autores más o menos adscribibles a estas corrientes. De este modo, además de la persistencia de algunos autores ultra-románticos hasta bien entrada la década de 1880 y de la extensión del realismo y el naturalismo literarios (incluyendo la vertiente poética parnasianista), deberemos tener en cuenta el decadentismo, el neo-garrettismo y el simbolismo.

50 Término que podríamos traducir literalmente al castellano como “Pepe Pueblecito”.



Geração de 70

Una de las características más interesantes de estos nuevos movimientos es el alejamiento del optimismo inicial de la *Geração de 70* y el progresivo aumento de la idea de crisis y decadencia, precisamente la que alimenta el grupo de *Os Vencidos da Vida*

que, en general, se sitúa en la base de los movimientos literario-intelectuales de la *fin-du-siècle*. Se explica así el progresivo abandono del compromiso como objetivo literario y, en consecuencia, la mayor estetización de la literatura, cuyo principal valor volverá a situarse en el ámbito del “arte por el arte”. En la literatura portuguesa son fundamentalmente cuatro tendencias literarias las que reflejan este estado de cosas: el neo-historicismo y el neo-garrettismo, por una parte, y el decadentismo y el simbolismo por otra.

1. RECUPERAR LA NACIÓN: NEO-HISTORICISMO Y NEO-GARRETTISMO

La crítica situación económica y política del estado portugués a finales del siglo XIX (con el *Ultimátum inglés* y las nuevas ansias colonialistas en África) explican el resurgimiento de la literatura histórica, en buena medida seguidora del modelo ultrarromántico. En este ámbito destacan los nombres de autores como Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), Marcelino Mesquita (1856), Carlos Malheiro Dias (1875-1941) y, sobre todo, D. João da Câmara (1852-1907) y Júlio Dantas (1876-1962).

En el caso de D. João da Câmara hablamos del más importante dramaturgo de tema histórico de este período (con dramas como *Afonso VI* (1890) y *Alcácer Quibir* (1891), pero también debemos señalar que con obras como *O Pântano* (1894) y *Meia-Noite* (1900)⁵¹, D. João da Câmara contribuye a introducir y afirmar el teatro simbolista en la literatura portuguesa.

51 En 1907 José Nombela y Campos publicó una traducción titulada *Media Noche*.

En el caso de Júlio Dantas hablamos de un dramaturgo que cultiva la línea histórica y la línea naturalista (con obras como *Viriato trágico* (1900), *A Severa* (1901) o la exitosa *A Ceia dos Cardeais* (1902) y que, en el terreno de la novela, desarrolla fundamentalmente una línea histórico-nacionalista con textos como *Pátria Portuguesa* (1914) e *O Amor em Portugal no século XVIII* (1915)⁵².

Esta línea neo-romántica de tintes histórico-nacionalistas habrá de dividirse después de la proclamación de la República en dos nuevas grandes líneas: una de carácter pasadista que agruparía corrientes como el integralismo, el lusitanismo y el neo-garrettismo; y otra de carácter más progresista que cristaliza en la Renascença Portuguesa y el *Saudosismo*. De hecho, además de por sus éxitos escénicos y editoriales, Júlio Dantas pasaría a la posteridad a causa del *Manifesto Anti-Dantas* escrito por Almada Negreiros en 1916, manifiesto de carácter vanguardista que focalizaría en la figura de Dantas a todos estos autores considerados reaccionarios y retrógrados.

En efecto, el neo-garrettismo, término inventado por uno de sus representantes, el poeta Alberto de Oliveira (1873-1940), se configura como un grupo de autores profundamente tradicionalistas y de tendencias folcloristas como Afonso Lopes Vieira (1878-1947), Mário Beirão (1892-1965) o Fidelino de Figueiredo (1888-1967). Los escritores neo-garrettistas reclaman el retorno a las tradiciones portuguesas, abandonando de este modo los modelos extranjeros (principalmente el francés) y cultivando una poesía comprensible para el pueblo, es decir, una poesía simple en lo referente a temas y formas.

Próximo al neo-garrettismo en algunas de estas imágenes y, sobre todo, inspirador de los autores agrupados bajo esta etiqueta, nos encontramos la obra poética de uno de los más importantes escritores del período intersecular: António Nobre.

En la breve obra de António Nobre (1867-1900) destaca sin duda alguna el poemario *Só (Solo)*⁵³, que conoció dos ediciones en vida del autor (1892 y 1897). Es él mismo quien afirma en el poema *Memória*, texto programático con el que abre

52 Aunque pocas, existen algunas traducciones realizadas a principios del siglo XX de obras de Júlio Dantas: *La cena de los cardenales* y *Don Beltrán de Figueroa*, traducidas en 1913 y 1914 por Francisco Villaespesa; y *La cortina verde*, realizada por Ignasi Ribera i Rovira.

53 Existe una traducción del poemario realizada por Miguel Ángel Flores y publicada por la editorial Sequitur en el año 2009.

la segunda edición de *Só*, que aquel “é o livro mais triste que há em Portugal!”⁵⁴. Así, nos vamos encontrando a través de las diversas secciones del libro con una poesía intimista y confesional que, con claros tintes autobiográficos, construye el recorrido de un personaje de carácter profundamente narcisista y, al mismo tiempo, pesimista. Pero a esta línea de nostalgia autobiográfica, se suma igualmente una mirada retrospectiva a un Portugal pasado y mítico que se opone a la tristeza y la decadencia tiempo presente, como lúcidamente señalaría Fernando Pessoa:

Quando a hora do *Ultimatum* abriu em Portugal, para não mais se fecharem, as portas do templo de Jano, o deus bifronte revelou-se na literatura nas duas maneiras correspondentes à dupla direcção do seu olhar. Junqueiro – o de *Pátria e Finis Patriae* – foi a face que olha para o Futuro, e se exalta. António Nobre foi a face que olha para o Passado, e se entristece.⁵⁵

Este sentimiento trágico, sin duda condicionado por su salud precaria, se yuxtapone a una recuperación del paisaje y la lírica popular, de manera que su poesía se acerca a la literatura garrettiana, figura central en su poesía, especialmente en poemas como “Saudade” o “Viagens na minha terra” (estableciendo una línea creativa que, como ya hemos señalado, servirá de inspiración a todos los poetas neo-garrettistas). Sin embargo, la poesía de Nobre también se acercará a las estéticas decadentista y simbolista por su riqueza rítmica y métrica, configurando de esta forma una de las voces poéticas más originales e interesantes de finales del siglo XIX.

2. LITERATURA POR LITERATURA: DECADENTISMO Y SIMBOLISMO

En mayor o menor medida, las corrientes estéticas de la literatura portuguesa durante el último cuarto del siglo XIX que hemos visto se caracterizan por un marcado carácter interventor, comprometido y racionalista. Pero al lado de estas corrientes, aparecen una serie de autores que cultivan la literatura desde posiciones no racionalistas y liberadas del compromiso y de la obligación de intervención en el ámbito de lo real.

54 “Es el libro más triste que hay en Portugal”.

55 “Cuando la hora del *Ultimatum* abrió en Portugal, para no cerrarse nunca más, las puertas del templo de Jano, el dios bifronte se reveló en la literatura de dos maneras correspondientes a la doble dirección de su mirada. Junqueiro – el de *Pátria y Finis Patriae* – fue el rostro que mira hacia el Futuro, y se exalta. António Nobre fue el rostro que mira hacia el Pasado, y se entristece.” (Texto publicado en *A Galera* en 1915 y recogido en el volumen *Textos de Crítica e de Intervenção*).

Se trata de los autores decadentistas (caracterizados temáticamente por abrir paso a un marcado pesimismo que se acompaña de otras imágenes de tedio, apatía, perversión, satanismo...) y, principalmente, de los simbolistas.

Aunque pueden considerarse precursores del simbolismo algunos de los poemas de Antero de Quental, Fradique Mendes, Cesário Verde o António Nobre, el simbolismo surge en Portugal alrededor de las revistas *Boémia Nova* y *Os Insubmisos* (ambas publicaciones de 1889), así como del poemario *Oaristos* de Eugénio de Castro, ambos de 1890.

Precisamente el prólogo escrito por Eugénio de Castro en este libro será considerado uno de los más importantes textos teóricos del movimiento. En él, este autor critica la pobreza lingüística y formal de la poesía portuguesa y defiende la creación de un nuevo lenguaje poético basado en la libertad rítmica, la utilización de unas imágenes sorprendentes y un léxico original y muy cuidado.

Esta renovación resultará fundamental en la literatura portuguesa, siendo visible en autores como António Patrício (1878-1930) o Raúl Brandão (1867-1930), e influyendo profundamente en autores posteriores como Mário de Sá-Carneiro o Fernando Pessoa.

La figura de Eugénio de Castro (1869-1944) es relativamente paradójica ya que aun siendo uno de los inauguradores del simbolismo literario portugués y uno de sus más claros divulgadores (con la fundación de la importante revista *Arte* en 1895, en colaboración con Manuel da Silva Gaio), su poesía permanece ligada a los viejos modelos sin llegar a desarrollar todos los preceptos simbolistas. De hecho, poco después de la publicación de *Oaristos* inicia una nueva fase en su producción, a partir de *Silva* (1895), mucho más próxima a las líneas clásicas. En una tercera fase, iniciada en 1916 con la publicación de *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis*, su poesía se caracterizará por una mayor simplicidad y el regreso a la poesía tradicional. Sin embargo, la influencia y relevancia de Eugénio de Castro para la difusión del simbolismo resulta incontestable y su poemario *Oaristos* marca un hito en el desarrollo de la literatura portuguesa.⁵⁶

56 Existe una tentativa de traducción-recopilación de las *Obras completas* de Eugénio de Castro realizada por Juan González Olmedilla en 1922, aunque el proyecto quedó incompleto. También cabe destacar el volumen *Poemas escogidos*, que con un estudio sobre la poesía de Eugénio de Castro realizado por Rubén Darío, fue publicado en México en 1919.

Camilo Pessanha (1867-1926) constituye otro caso de obra poética particularmente breve (solo publicó un libro de versos, *Clepsidra*, en 1920⁵⁷) que, sin embargo, goza de un importante reconocimiento y, en su momento, marcó el devenir poético de otros autores como Fernando Pessoa, que en uno de sus textos críticos apuntaba que Pessanha le había enseñado:

(...) a sentir veladamente; descobriu-nos a verdade de que para ser poeta não é mister trazer o coração nas mãos, senão que basta trazer nelas a sombra dele.
Estas palavras que são nada bastam para apresentar a obra do meu mestre C. P. O mais, que é tudo, é Camilo Pessanha.⁵⁸

Considerado uno de los mejores ejemplos de literatura simbolista en lengua portuguesa, Pessanha reúne varias características que explican la atracción que ejercería sobre otros literatos de la época: el exotismo (por haber pasado largos años en Macau y haber realizado varios estudios sobre la civilización y la literatura chinas), la bohemia (como escritor alejado del sistema editorial y crítico, y como consumidor de opio) y la experimentación (como introductor de una serie de imágenes y expresiones alejadas de la literatura más convencionalizada en el sistema literario luso).

Pessanha pasa de este modo a ser considerado como uno de los renovadores de la lírica portuguesa, por haber construido su expresión poética mediante el recurso a la exuberancia léxica y rítmica, que acompaña perfectamente su recorrido por temas igualmente novedosos: la fugacidad del tiempo, el deseo, el dolor, la abulia o, incluso, la consciencia de decadencia, inmovilidad y apatía de la patria, o la frustración y el desconcierto vital, como puede verse en el siguiente soneto:

Soneto de Gelo

Ingenuo sonhador - as crenças d'oiro
Não as vás derruir... Deixa o destino
Levar-te no teu berço de bambino,
Porque podes perder esse tesoiro.

57 La editorial Hiperión publicó en 1995 una edición bilingüe de este poemario, con traducción de Amador Palacios.

58 "(...) a sentir veladamente; nos descubrió la verdad de que para ser poeta no es necesario traer el corazón en las manos, sino que basta traer en ellas la sombra de él.

Estas palabras que son nada bastan para presentar la obra de mi maestro C. P. Lo demás, que es todo, es Camilo Pessanha." (Fragmento perteneciente al artículo "Três mestres. Antero, Cesário Verde e Camilo Pessanha", publicado en 1934).

Tens na crença um pharol. Nem o procuras,
Mas bem o vês luzir sobre o infinito!...
E o homem que pensou, – foi um precito,
Buscando a luz em vão – sempre ás escuras.
Eu mesmo quero a fé, e não a tenho...
– Um resto de batel – quisera um lenho,
Para não afundir na treva immensa,
O Deus, o mesmo Deus que te fez crente...
Nem saibas que esse Deus omnipotente
Foi quem arrebatou a minha crença.⁵⁹

Con Camilo Pessanha nos hemos adentrado de lleno en los importantísimos cambios estéticos que la literatura portuguesa conoce en las primeras décadas del siglo XX. Cerramos de este modo el panorama sobre la literatura del XIX, uno de los períodos de mayor esplendor e interés de la historia de la literatura portuguesa: en verdad, nos encontramos a lo largo de esta centuria varios nombres (Almeida Garrett, Herculano, Castelo Branco, Eça de Queirós, Cesário Verde...) que, más allá de influir de manera radical en los autores lusos más importantes de la época contemporánea, ayudaron a configurar el imaginario nacional portugués, una buena parte de lo que ahora reconocemos como la cultura portuguesa.

59 “Ingenuo soñador – las creencias de oro / No vayas a derruirlas... Deja que el destino / te lleve en tu cuna de niño, / Porque puedes perder ese tesoro. // Tienes en la creencia un faro. Ni lo buscas, / Pero ves como luce sobre el infinito!... / Y el hombre que pensó – fue un precito, / Buscando la luz en vano – siempre a oscuras. // Yo mismo quiero la fe, y no la tengo... / – Un resto de barco – quisiera un leño, / Para no hundirme, en las tinieblas inmensas. // El Dios, el mismo Dios que te ha hecho creyente... / No sepas que ese Dios omnipotente / Fue el que me arrebató mi creencia.”

LA LITERATURA DE LOS SIGLOS XX Y XXI

I. INTRODUCCIÓN AL SIGLO XX YA SU LITERATURA

Portugal comienza el siglo siendo una monarquía; pasa a ser, tras el regicidio de don Carlos, una república, proclamada en 1910; vive un golpe de Estado en 1926 que inicia un régimen dictatorial, primero presidido por militares, y, en 1933, una constitución inaugura el llamado *Estado Novo*, con António de Oliveira Salazar como Presidente del Consejo de ministros. Comienza así una dictadura, autárquica y personalista, que se extiende por las cuatro décadas centrales del siglo XX y se precipita hacia su fin arrastrada por sucesivos acontecimientos: en 1961, se inicia la Guerra Colonial; en 1968, la enfermedad aleja a Salazar del gobierno y, en 1974, la Revolución de los Claveles pone fin al régimen. Se abre a partir de ese año un proceso de normalización política y democratización que tiene un momento simbólico en la entrada de Portugal en la Unión Europea en 1986.

Si bien cronológicamente el siglo XX empieza en 1901, ciertos acontecimientos históricos, como la proclamación de la República en 1910, y literarios, como la publicación de la revista *Orpheu* en 1915, funcionan como hitos que marcan el auténtico cambio de siglo, prolongando el siglo XIX hasta la segunda década de la siguiente centuria.

Comenzamos, por ello, el recorrido histórico por la literatura de los últimos cien años, considerados por algunos críticos como un auténtico Siglo de Oro, con la Generación de *Orpheu*, protagonista de un intento de modernización de la literatura portuguesa que la colocase al mismo compás que otras literaturas nacionales europeas. Con ellos se abre una primera mitad de siglo en que lo habitual es que los escritores se sientan vinculados a un grupo, se reúnan en torno a una revista y defiendan un paradigma estético más o menos homogéneo. En su primera mitad, el siglo ve cómo se suceden cinco grandes grupos con principios estéticos diferenciados, en ocasiones incluso opuestos: la Generación de *Orpheu*, la Generación de *presença*, el Neorrealismo, la Generación de *Cadernos de Poesia* y el Surrealismo.

Al franquear la segunda mitad del XX, el modernismo literario es una experiencia asumida, interiorizada desde perspectivas cada vez más individuales por los escritores de las décadas siguientes. El modelo de organización en grupos literarios vinculados a una revista es aún visible en los años 50 y 60, pero será progresivamente menos frecuente y finalmente abandonado durante la década de 70. La noción de generación es rechazada a favor de la individualidad artística. Revistas y obras colectivas evitan cualquier discurso que suponga asumir un programa estético común. Por ello, es obligado adoptar un criterio únicamente cronológico que agrupa en décadas la actividad literaria correspondiente a la segunda mitad del siglo.

Las décadas de 70 y 80 ponen en circulación nuevas designaciones como *post-modernismo* y *post-moderno*, que servirán para etiquetar la transformación cultural que va extendiéndose por todas las manifestaciones artísticas de final de siglo y, en el paso del siglo XX al XXI, el panorama es de completa atomización de las propuestas y de coexistencia, sin grandes tensiones intergeneracionales o intergrupales, de las más variadas modalidades estéticas. La idea de fusión o interacción con la tradición literaria ha substituido definitivamente al empeño modernista de romper con lo anterior en la búsqueda de lo original. El panorama literario del fin de siglo XX e inicio del siguiente se caracteriza por la acumulación de experiencias anteriores, con algunos ingredientes novedosos provenientes de la cultura urbana y sus contradicciones y de los medios de comunicación globalizados y globalizantes.

Para entender la literatura del siglo XX (y XXI) es fundamental tener en cuenta los fenómenos de lectura. Al iniciarse el siglo, Portugal es, desde el punto de vista socio-económico, un país predominantemente agrícola, y en menor medida comercial, con un alto índice de analfabetismo, por lo que la capa social lectora es muy estrecha. La acción cultural del Estado durante la dictadura se reduce a los eventos organizados por el *Secretariado da Propaganda Nacional* que, mientras estuvo dirigido por el modernista António Ferro (entre 1934 y 1949), mantuvo alguna actividad oficial a favor de los escritores, pero la política del régimen promueve sobre todo las grandes obras arquitectónicas, más eficaces en la construcción de “la gran fachada de la nacionalidad”. Los centros de producción cultural se reducen a los centros urbanos, Lisboa y Oporto, a los que hay que sumar Coimbra por su trayectoria como ciudad universitaria. En la segunda mitad de siglo podemos incorporar además Faro, Braga o Évora. En estas localidades se desarrolla la actividad literaria y se ubican las principales editoriales.

La lectura como fenómeno masivo, con el correspondiente desarrollo editorial y comercial, es un hecho muy reciente. Cuando hablamos de éxito, de impacto o de

reconocimiento de una corriente estética, de un autor o de una obra, nos estamos refiriendo, al menos hasta los años 60, a una recepción limitada a una estrecha franja social consumidora habitual de literatura. Solo a partir de la década de 70 esa masa lectora se va ampliando y la noción de público incorpora a un número mayor de lectores.

A principios del siglo XXI, sin considerar los autores ya desaparecidos, cuya lección se mantiene siempre presente, conviven varias generaciones de escritores, desde los que comenzaron en los años 50 como António Ramos Rosa, Urbano Tavares Rodrigues o Agustina Bessa-Luís hasta los que se estrenan en el siglo XXI, como José Luís Peixoto o Gonçalo M. Tavares. Desde tendencias muy diversas conforman, como piezas de un puzzle, un panorama literario variadísimo en propuestas estéticas e ideológicas, que pone a nuestro alcance un amplio abanico de opciones para la lectura.

II. LA VANGUARDIA MODERNISTA EN PORTUGAL: LA GENERACIÓN DE LA REVISTA ORPHEU

1. LA GENERACIÓN DE *ORPHEU* Y LA IRRUPCIÓN DE LA MODERNIDAD EN PORTUGAL

La llamada Modernidad irrumpe en la literatura portuguesa en 1915 con la aparición del primer número de una revista llamada *Orpheu* (“*revista trimestral de literatura*”). Los jóvenes artistas, pintores y poetas que se organizan para crearla ansían una renovación del arte en Portugal que incorpore el país a la experiencia que las vanguardias estaban llevando a cabo en otras partes de Europa.

Comienza “oficialmente” con esta publicación el movimiento literario o corriente estética que denominamos *Primeiro Modernismo* y en él se incluyen, como organizadores y animadores imprescindibles, tres nombres fundamentales de la literatura portuguesa del siglo XX: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro y José Almada Negreiros.

Respecto a la designación *Modernismo*, hay que recordar que el término da nombre a estéticas diferentes en las historias de las literaturas en lengua española y portuguesa. Mientras que en el ámbito hispánico Modernismo designa un movimiento que resulta de la síntesis entre Simbolismo y Parnasianismo y tiene en Rubén Darío su más alto exponente, en la literatura portuguesa el *Primeiro Modernismo* es la corriente que introduce las vanguardias históricas (futurismo, cubismo, etc.). Por lo tanto no hay entre uno y otro coincidencia, ni en el tiempo al ser el hispánico inmediatamente anterior, ni en la estética por estar el portugués vinculado a las vanguardias del XX. El movimiento modernista portugués es coetáneo del Ultraísmo y Creacionismo hispanos.



Portadas de los dos números publicados de la revista *Orpheu* (1915)

A pesar del intento de renovación de las letras portuguesas que ensayaron algunos autores durante los últimos decenios del siglo XIX (Cesário Verde, Gomes Leal), en especial los admiradores del Simbolismo francés (António Nobre, Camilo Pessanha, Eugénio de Castro), el favor del público lo recibía en estos años iniciales del XX la literatura historicista, en forma de novela histórica, de poesía neorromántica y de drama melodramático en verso, ampulosamente declamado.

La publicación del primer número de la revista *Orpheu* provoca una especie de sacudida sobre la estrecha capa social de lectores, mostrándoles formas de hacer poesía, narrativa y teatro nunca antes ensayadas en Portugal. Se produce un auténtico “escándalo literario” entre las elites cultas que se preguntan en los diferentes medios periodísticos de la época si la propuesta de estos jóvenes “veinteañeros”, clientes habituales de cafés como *A Brasileira* o el *Café Martinho*, es realmente arte o una manifestación de su evidente locura.

En la difusión de la nueva sensibilidad moderna, que hace suya la bandera de la ruptura frente al gusto estético imperante y que lo ataca agresiva e irrespetuosamente, tiene un papel muy relevante la colaboración entre escritores y artistas



Grupo do Leão (1885) de Columbano
(Museu do Chiado, Lisboa)

equipararse a la vida por la revista lisboeta al pretender mostrar ejemplos de literatura de vanguardia: reacción de menosprecio y descrédito por parte de los académicos y puristas. Considerados conjuntamente, los poetas y artistas plásticos del Primer Modernismo portugués no pasaban de ser una minoría de jóvenes de familias acomodadas, empeñados en aprender y practicar en Portugal las formas de expresión artística que triunfaban en los países centroeuropeos.

En resumen, la literatura decimonónica aún vigente en este paso de siglo y la vanguardia modernista escenifican, durante la segunda y tercera décadas del siglo XX, la difícil convivencia entre dos formas de entender el arte: el tradicionalismo academicista, continuador de los moldes del realismo y naturalismo, frente a la experimentación con el lenguaje y las formas artísticas. En la base de la nueva visión vanguardista del arte encontramos el rechazo a la concepción aristotélica, tantos siglos vigente, según la cual la obra artística debe aspirar a ser imitación



Pintura (1917) de Amadeo de Sousa
Cardoso (Centro de Arte Moderna de la
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa)

plásticos. Estos últimos venían organizando desde 1911 exposiciones en que aparecían estrechamente vinculadas nuevas tendencias en pintura y humor. El mismo año en que se estrena *Orpheu* se presenta en Oporto la *Exposição de Humoristas e Modernistas*. La reacción de público y crítica ante la pintura aquí presentada puede

suponer para el público portugués de la época la oferta de los jóvenes modernistas basta con apreciar la distancia que, en las artes plásticas, separa dos imágenes: una obra de Columbano Bordalo Pinheiro, pintor de primer línea en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, profesor en la Academia de Belas Artes de Lisboa y, a partir de 1911, director del Museu Nacional de Arte Contemporânea, y un cuadro de Amadeo de Sousa Cardoso, el más destacado pintor que la vanguardia portuguesa tuvo.

En el ámbito literario esta oposición está simbólicamente representada por Júlio Dantas, como autor que representa la literatura historicista y academicista, descendiente del naturalismo, y José Almada Negreiros, el más interesado entre los de la generación de *Orpheu* en la corriente futurista de la vanguardia europea. Almada hizo de Júlio Dantas el blanco de su capacidad de sátira, caricatura y ridiculización dedicándole un largo poema titulado “Manifiesto Anti-Dantas e por extenso (1916)”, donde se evidencia toda la energía provocadora e irreverente del Modernismo portugués, entregado al deseo de ruptura con la tradición canónica de la época, a la que el público concedía todo su apoyo.

MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!

O DANTAS NASCEU PARA PROVAR QUE, NEM TODOS OS QUE ESCREVEM SABEM ESCREVER!

O DANTAS É UM AUTOMATO QUE DEITA PR'A FÓRA O QUE A GENTE JÁ SABE QUE VAE SAHIR... MAS É PRECISO DEITAR DINHEIRO!

O DANTAS É UM SONETO D'ELLE-PRÓPRIO!

O DANTAS EM GÊNIO NUNCA CHEGA A PÓLVORA SECCA E EM TALENTO É PIM-PAM-PUM!

O DANTAS NÚ É HORROROSO!

O DANTAS CHEIRA MAL DA BOCA!

MORRA O DANTAS, MORRA!  PIM!

O DANTAS É O ESCARNEO DA CONSCIÊNCIA!

SE O DANTAS É PORTUGUEZ EU QUERO SER HESPANHOL!

O DANTAS É A VERGONHA DA INTELLECTUALIDADE PORTUGUEZA! O DANTAS É A META DA DECADÊNCIA MENTAL!¹

1 Las traducciones de los textos son debidas a los autores de cada capítulo. Solo excepcionalmente se reproducen traducciones publicadas, en cuyo caso se indica la procedencia.

“¡Muera Dantas, muera, Pum! / ¡Dantas nació para probar que no todos los que escriben saben escribir! / ¡Dantas es un autómatas que echa fuera lo que la gente espera...pero es necesario echarle dinero! / ¡Dantas es un soneto de él mismo! / Dantas en genio no llega a pólvora seca y en talento es ¡Pim-Pam-Pum! / ¡Dantas desnudo es horroroso! / ¡A Dantas le huele mal la boca! / ¡Muera Dantas, muera, Pum! / ¡Dantas es el escarnio de la conciencia! / ¡Si Dantas es portugués yo quiero ser español! / ¡Dantas es la vergüenza de la intelectualidad portuguesa! / ¡Dantas es la meta de la decadencia mental!”.

La generación de *Orpheu* exterioriza una pose vanguardista a través de esta irreverencia iconoclasta frente a autores y obras de éxito en la época. No son en este sentido diferentes a otros grupos vanguardistas del ámbito europeo. En 1912, Maiakovsky y el resto de los futuristas rusos habían proclamado en su manifiesto el deseo de dar una “bofetada en el gusto del público”. La provocación y el escándalo acompañan gran parte de la intervención pública de las vanguardias por todos los países. En comparación con otros espacios europeos, la actividad de los modernistas portugueses es muy reducida. No obstante, al ser acusados de locos y analizados como tales en una consulta a tres eminentes médicos, la joven vanguardia hace suya la bandera de la locura y así lo defiende el pintor Amadeo de Sousa-Cardoso:

Deveríamos considerar como um título de orgulho o cognome de loucos, com o qual a mediocridade se esforça por demolir os inovadores.²

Además de esta actitud rupturista y abierta al ensayo con estéticas que llegan de Centroeuropa (futurismo, dadaísmo, cubismo, etc.), el Modernismo portugués presenta también otra cara más moderada, que asume la continuidad respecto a la tradición lírica portuguesa más genuina (incluso popular) y, sobre todo, con relación a la propuesta innovadora que pocas décadas antes habían ensayado los simbolistas, empeñados en la renovación tanto del lenguaje poético como de los temas.

El cosmopolitismo, otro aspecto esencialmente caracterizador de la modernidad vanguardista, presenta también entre los miembros de *Orpheu* tintes de ambigüedad. Si bien algunos autores mantuvieron un contacto extenso con otras culturas, como Mário de Sá-Carneiro y José Almada Negreiros, que buscaron formación en París, en general los artistas portugueses, con Fernando Pessoa como más claro exponente, experimentarán un sentimiento ambivalente entre el nacionalismo literariamente militante y la atracción por las corrientes que llegan de fuera.

El Primer Modernismo portugués se nos presenta así como la generación que abre, sin duda bruscamente, la puerta a la modernidad literaria en Portugal en una doble vertiente: de experimentación siguiendo los modelos europeos y de

2 “Deberíamos considerar un título para sentirse orgullosos el sobrenombre de locos, con el que la mediocridad se esfuerza por demoler a los innovadores”.

continuidad con los movimientos finiseculares (Simbolismo, Decadentismo, Saudosismo, etc.), más moderados en su renovación.

Mal recibidos, enfrentados al gusto estético de la época y no completamente libres de la herencia simbolista, el Modernismo literario portugués pretendía ser reflejo de los aires de renovación artística que llegan de Europa, lo que consigue ciertamente en algunas de sus manifestaciones.

1.1. *La cara vanguardista del Primer Modernismo portugués*

¿Qué pudo ofrecer una revista de poesía tan completamente nuevo para captar la atención del público y provocar una reacción crítica tan negativa? El éxito del primer número de *Orpheu*, que tuvo una tirada de quinientos ejemplares y se agotó en poco tiempo, es un hecho insólito en la historia literaria de Portugal. Su aparición fue comentada, entre indignación y desprecio, en tertulias y medios periodísticos de la época, con lo que se publicitó aún más.

Sin embargo, en este primer número, los poemas son en su mayoría continuadores de la poesía simbolista que, sin ser una corriente mayoritariamente apreciada por el público, no era desconocida ni rechazada. La auténtica novedad vanguardista está representada por el poema de inspiración futurista *Ode Triunfal*, firmado por Álvaro de Campos (heterónimo de Fernando Pessoa). Con la publicación de este largo poema, el lector se enfrenta por primera vez a un texto de vanguardia creado en Portugal y en portugués, en que se leen versos como éstos:

(...)
 Eia!eia!eia!
 Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
 Eia todo o passado dentro do presente!
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
 Eia! eia! eia!
 Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
 Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
 Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
 Engatam-me em todos os comboios.
 Içam-me em todos os cais.
 Giro dentro das hélices de todos os navios.
 Eia! eia-hô! eia!
 Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!
 Eia! e os rails e as casas de máquinas e a Europa!

Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!
 Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!
 Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
 Hé-la! He-hô! Ho-o-o-o-o!
 Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!
 Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!³

El futurismo había nacido oficialmente en París en 1909, cuando el escritor Marinetti publicó su *Manifiesto Futurista*. Como estética de vanguardia, pretendía una ruptura radical con el pasado y trasladar a la creación artística el dinamismo de la vida moderna, sublimando elementos como la fuerza física, la velocidad, el progreso técnico, el ritmo frenético de la vida urbana, etc., y despreciando el estatismo de la noción tradicional de cultura representado por museos, bibliotecas o academias. En literatura, los futuristas proponen romper con las reglas que encorsetan la expresión verbal contraviniendo incluso las reglas gramaticales de la lengua, forzando por tanto la lógica del mensaje.

La *Ode Triunfal* que aparece publicada en el primer número de *Orpheu* es una composición al modo futurista, por tanto, inusualmente extensa, según el modelo de los poemas-manifiesto del futurismo, sin restricciones formales de métrica o rima, con mezcla de diferentes lenguas y tipografías, con inclusión de onomatopeyas e interjecciones. Siguiendo el gusto futurista, el poeta focaliza un ambiente urbano de fábricas, de máquinas en funcionamiento y de obreros de vida miserable, todo envuelto en el ruido y las luces del progreso, servido en una vertiginosa sucesión de imágenes. Un cuadro contemporáneo trazado por un yo que traduce, en un lenguaje crudo y provocador, sus sensaciones de delirio, de vértigo, de alegría y tristeza al mismo tiempo. Los versos iniciales de la *Ode Triunfal* nos preparan para apreciar una nueva forma de belleza, impensable en otras épocas:

3 “¡Ea! ¡ea! ¡ea!/Ea electricidad, nervios enfermos de la Materia!/¡Ea, telegrafía sin hilos, simpatía metálica del Inconsciente!/¡Ea, túneles, ea canales, Panamá, Kiel, Suez!/ ¡Ea todo el pasado dentro del presente!/ ¡Ea todo el futuro ya dentro de nosotros! ¡ea!/ ¡Ea, ea, ea!/ ¡Frutos de hierro y útil del árbol-fábrica cosmopolita! /¡Ea, ea, ea! ¡ea-oh, oh, oh! /Ni sé que existo hacia dentro. Giro, doy vueltas, me ingenio./ Me enganchan en todos los trenes./ Me izan en todos los muelles./ Giro dentro de las hélices de todos los navíos./ ¡Ea! ¡ea-oh! ea!/ ¡Ea! ¡soy el calor mecánico y la electricidad!/ ¡Ea! y los raíles y las casas de máquinas y Europa!/ ¡Ea y hurra por mí-todo y todo, máquinas trabajando, ea!/¡Saltar con todo por encima de todo! ¡Aúpa!/¡Aúpa, aúpa, aúpa, aúpa! /¡Hola! ¡Hola! Ho-o-o-o-o! / Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z! /¡Ah, no ser yo toda la gente y todos los lugares!”

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
 Tenho febre e escrevo.
 Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
 Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.⁴

Siguiendo la senda de esta composición de Álvaro de Campos, en el segundo número de *Orpheu* aparecen el poema *Manicure* de Mário de Sá-Carneiro, una nueva oda del heterónimo Álvaro de Campos (*Ode Marítima*) y una serie de poemas “interseccionistas” (*Chuva Oblíqua*) de Fernando Pessoa. En el tercer número, que no llegó a publicarse por falta de apoyo económico, estaba previsto incluir otro poema-manifiesto futurista de Almada Negreiros, *A Cena do Ódio*. A las novedades literarias hay que sumar el grafismo y la reproducción de cuadros de dos pintores vanguardistas: Santa Rita Pintor en el segundo número y Amadeo de Souza-Cardoso, en el tercero, ambos con pinturas de inspiración cubista.

Aunque la vida de la revista *Orpheu* fue muy corta con apenas dos números, el camino modernista iniciado se continúa en otras revistas como *Centauro*, *Exílio*, *Portugal Futurista*, *Contemporânea* o *Athena*. En unas y otras van publicándose novedades, si bien el conjunto de poesía futurista, que representa la cara más vanguardista del Modernismo portugués, se reduce básicamente a lo compuesto por Álvaro de Campo y José Almada Negreiros.

1.2. Pessoa y su factoría de -ismos

En su correspondencia con Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro escribe a su amigo desde París compartiendo con él sus impresiones sobre la actividad cultural vanguardista que va conociendo en la capital francesa. En una carta de julio de 1914, entusiasmado, exclama: “A Europa, A Europa! Como ela seria necessária.” Localizado en el centro mismo de la vida cultural europea, Sá-Carneiro sirve de intermediario entre ésta y la periferia portuguesa, donde Fernando Pessoa funciona como un auténtico laboratorio de ensayo. Sin moverse de Lisboa y manejando recursos ajenos, Pessoa consigue producir nuevas líneas de expresión literaria interpretando la vanguardia de forma personalísima. Hasta tres -ismos, es

4 “A la dolorosa luz de las grandes lámparas eléctricas de la fábrica/Tengo fiebre y escribo./ Escribo rechinando los dientes, fiero ante la belleza de todo esto,/Ante la belleza de todo esto totalmente desconocida para los antiguos.”

decir tres corrientes estético-literarias, tienen paternidad pessoana, que son por orden cronológico de aparición: *paulismo*, *interseccionismo* y *sensacionismo*.

La primera de las tentativas de Pessoa de crear una poesía diferente para la época es el *paulismo*, que recibe su nombre de su poema *Paúis*, escrito en 1913. Sin embargo, el *paulismo* no es un estética completamente nueva, sino más bien una revisión del simbolismo, que sigue y lleva a su extremo los recursos expresivos de esta corriente. En los poemas paúlicos se crea un ambiente de vaguedad mediante un vocabulario referido al vacío del alma, al sueño, al ansia de otra cosa, con profusión en el uso de mayúsculas que pretenden traducir la profundidad espiritual de ciertas palabras, de frases exclamativas y de puntos suspensivos que sugieren sin decir. Como en el simbolismo, se traslada a los poemas una paleta de colores que persigue una plasticidad en que la luz, el oro o el cromatismo crepuscular contribuyen a crear un cuadro impresionista donde aparece un yo poético en tránsito entre el mundo real y el onírico. Algunos de estos rasgos pueden apreciarse desde el inicio mismo del poema *Paúis* (conocido también con el título de *Impressões do Crepúsculo*):

Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro...
 Dobre longínquo de Outros Sinos...Empalidece o louro
 Trigo na cinza do poente...Corre um frio carnal por minh'alma...
 Tão sempre a mesma, a Hora... (...) ⁵

Aunque el propio Pessoa sintió tempranamente agotada esta línea de creación, el *paulismo* atrajo a varios poetas, empezando por el propio Mário de Sá-Carneiro.

Fernando Pessoa continuó su experimentación con nuevas propuestas en busca de una poética propia y, abandonando el *paulismo*, inauguró en 1914 el *interseccionismo* con una serie de seis poemas titulada *Chuva Oblíqua*. El *interseccionismo*, cuyo nombre procede de la geometría, puede considerarse la versión pessoana del Cubismo, que ya habían ensayado en Francia muy a principios de siglo Picasso o Braque, en pintura, y, en poesía, Guillaume Apollinaire. Siguiendo de cerca la renovación cubista, la estética interseccionista pretende liberar a la palabra de su obligada linealidad y evocar imágenes que dibujan planos horizontales y verticales en intersección, elementos del presente que se cruzan con otros procedentes del

5 “Pantanos de rozar ansias por mi alma en oro/ Repique lejano de Otras Campanas... Empalidece el dorado/Trigo en el gris poniente...Corre un frío carnal por mi alma/Tan siempre la misma, la Hora... (...)”

pasado o realidades objetivas que dejan paso a otras soñadas. Imagen y palabra se reúnen en el poema para poner en marcha nuestra imaginación visual y obligarnos a reconstruir múltiples planos de realidades que surgen simultáneamente.

A Grande Esfinge do Egipto sonha por este papel dentro...
 Escrevo – e ela aparece-me através da minha mão transparente
 E ao canto do papel erguem-se as pyramides...
 Escrevo –perturbo-me de ver o bico da minha pena
 Ser o perfil do rei Kéops...⁶

Los poemas de *Chuva Oblíqua*, publicados en *Orpheu*, son al mismo tiempo su texto-programático y la expresión última de la tendencia, pues Pessoa la desechó en seguida considerándola resultado de influencias foráneas.

El *-ismo* que más interesó a Fernando Pessoa, si pensamos que a su explicación teórica dedicó diversos textos, fue el *sensacionismo*. Es, sin duda, la más original de las tres propuestas estéticas de Pessoa en cuanto que no parte exactamente de una vanguardia histórica. Esta corriente coloca la sensación en el centro mismo de la creación literaria, concibiéndola no solo como pura experiencia sensorial, sino como acto de conocimiento que reúne la impresión física y la emoción psíquica. La poesía debe concretizar y ofrecer al lector esa experiencia compleja que supone una relación con la realidad que busca sentirla antes que explicarla. Así, por ejemplo, el heterónimo Alberto Caeiro, uno de los más importantes poetas sensacionista, propone en su poesía recuperar la sensaciones que producen la visión del río y las montañas, el sonido del viento y de los cencerros, el tacto de las flores, para comprender el fluir y la renovación continua de la vida como un todo poderoso del que el sujeto poético se siente parte:

(...) Minha alma é como um pastor,
 Conhece o vento e o sol
 E anda pela mão das Estações
 A seguir e a olhar.
 (...)
 E se desejo às vezes
 Por imaginar, ser cordeirinho
 (Ou ser o rebanho todo

6 “La Gran Esfinge de Egipto sueña por dentro de este papel.../Escribo – y ella se me aparece a través de mi mano transparente/ Y en la esquina del papel se yerguen las pirámides.../ Escribo – me inquieto al ver que el pico de mi pluma/ Es el perfil del rey Keops...”

Para andar espalhado por toda a encosta
 A ser muita coisa feliz ao mesmo tempo),
 É só porque sinto o que escrevo ao pôr do sol,
 Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz
 E corre um silêncio pela erva fora.⁷

(Poema I, *O Guardador de Rebanhos*)

Finalmente es el *sensacionismo* la estética que Fernando Pessoa seguirá a lo largo de su vida artística, acompañado de sus heterónimos y de otros poetas de *Orpheu*. En conjunto, forman el Movimiento Sensacionista Portugués, es decir, constituyen lo más novedoso y particular que el modernismo portugués aporta a una historia general de las estéticas renovadoras de principio del siglo XX en el contexto europeo.

1.3. No todo es poesía: la narrativa modernista

Como puede verse, los autores vinculados a la revista *Orpheu* se interesaron fundamentalmente por la poesía. Por ello se trata sin duda de la generación que abrió la puerta hacia nuevas experiencias poéticas, sin embargo no puede decirse que protagonice en igual medida la renovación de la narrativa, aunque llevaron a cabo algunas tentativas. En comparación con la lírica, la obra narrativa de los de *Orpheu* es reducida, apenas compuesta por dos novelas y un número algo mayor de cuentos y relatos breves. Los nombres de Mário de Sá-Carneiro y Almada Negreiros vuelven a surgir también como autores imprescindibles cuando se trata de narrativa modernista. El primero publicó una colección de cuentos, *Céu em Fogo*, (1914) y una novela, *A Confissão de Lúcio* (1914)⁸, única narrativa de la época en que el obsesivo tema de la fragmentación del yo se lleva a la ficción a través de un triángulo amoroso en que dos de los personajes son el mismo, desdoblados en su parte femenina y masculina.

7 “(...) Mi alma es como un pastor,/ Conoce el viento y el sol/ Y anda de la mano de las Estaciones/ Caminando y mirando. (...)/ Y si deseo a veces/ Por imaginar, ser un corderito/ (O ser todo el rebaño / Para andar esparcido por toda la ladera/ Siendo muchas cosas felices al mismo tiempo),/ Es solo porque siento lo que escribo al ponerse el sol,/ O cuando una nube pasa la mano por encima de la luz/ Y corre un silencio por la hierba.”

8 La novela de Mário de Sá-Carneiro está traducida al español por Ángel Campos Pámpano: *La confesión de Lúcio* (Madrid, Calambur, 1996). Recientemente han sido publicadas dos traducciones de relatos breves de Sá-Carneiro: *Incesto* (Madrid, Gadir, 2009, traducción de Enrique Moya Carrión) y *Locura* (Palencia, Menoscuarto, 2010)

Sin embargo, la novela modernista por excelencia es *Nome de guerra* de José Almada Negreiros⁹. Modernista por el ambiente en que se desarrolla la vida de los personajes en la Lisboa de los “locos” años 20, por la provocadora temática del despertar sexual del protagonista enamorado de una prostituta, por la oposición entre el mundo urbano y el rural de donde el joven procede, por las pinceladas de humor de un narrador “desinhibido”. Aunque escrita en 1925, solo fue publicada en 1938, por lo que no tuvo en su momento el juicio de sus contemporáneos.

Si la renovación modernista fue fundamentalmente dirigida hacia una nueva lírica, ¿cómo se produjo la renovación de la narrativa desde los modelos realistas del siglo XIX?

Como veremos en el siguiente capítulo, para entender cómo se produce la evolución en la narrativa de los primeros decenios del siglo tenemos que salir de los ambientes modernistas para buscar novedades en autores, contemporáneos a ellos, pero no implicados en su particular lucha por la modernidad. Son nombres como los de Raul Brandão o Aquilino Ribeiro los que destacan por su tratamiento de una narrativa distanciada del modelo realista-naturalista.

1.4. *El Modernismo en escena: teatro de vanguardia*

Como sucedía con la narrativa, la producción teatral modernista no puede equiparse a la poética ni por extensión ni por la repercusión en términos de impacto entre el público. La escasa obra dramática de Pessoa, Mário de Sá-Carneiro y otros modernistas continúa ligada a la concepción simbolista del teatro. Únicamente Almada Negreiros, como veremos, representa una excepción.

Fernando Pessoa, a pesar de sentirse un poeta dramático dividido en voces interiores, solo concluye una pieza teatral: *O Marinheiro* (1913) y deja inacabadas o esbozadas otras (como *Fausto*). Esta única aportación del poeta al género se inscribe en la estética simbolista y sigue muy de cerca los principios del drama estático que el Nobel belga de literatura, Maurice Maeterlinck, postuló para un nuevo teatro a finales del XIX. Por lo tanto, Pessoa escoge para el género dramático una vía menos innovadora que la seguida para la poesía, aunque sin duda chocante para los hábitos del lector/espectador portugués.

9 Traducida recientemente al español: *Nombre de guerra* (Córdoba, El olivo azul, 2008, traducción de Sonia Ayerra y David Santaisabel).

Como corresponde a una pieza de teatro estático, en *O Marinheiro* no hay acción ni enredo, solo un cuadro, situado en el torreón de un castillo, compuesto por tres mujeres que velan el cadáver de una cuarta, mientras dialogan, o mejor monologan, evocando otros espacios, otros tiempos y la figura de un marinero prisionero en una isla, todo envuelto en un ambiente onírico de realidad crepuscular. La obra resultó una auténtica propuesta contracorriente, incluso para las mentes más abiertas. Fernando Pessoa vio cómo era rechazada su publicación en la revista de sus amigos *saudosistas* y reservó su publicación para el primer número de la revista *Orpheu*.

Con Pessoa interesado por el teatro simbolista y desestimando con ello el ensayo con formas teatrales de vanguardia, Almada Negreiros es el autor que, una vez más, mejor representa la huida de lo convencional, es decir, tanto del teatro melodramático de dramaturgos como Júlio Dantas, que recoge por las mismas fechas clamorosos éxitos con *A Ceia dos Cardeais* y *Sóror Mariana*, como del teatro simbolista, modelo que también va agotándose a medida que el siglo avanza por su segunda y tercera décadas. Almada Negreiros fue autor de numerosas piezas a lo largo de un tiempo que empieza en 1912 con *O Moinho* y acaba en 1965 con *Aquí Cáucaso*. Algunas de sus obras se han perdido o se conservan fragmentadas, otras están escrita en castellano (*Protagonistas*, 1930), pero en todas el autor prefiere, antes que los personajes realistas, las figuras abstractas o tipificadas, los muñecos (*Antes de Começar*, 1919) y fantoches, a veces procedentes de la *Commedia dell'arte* (*Pierrot e Arlequim*, 1924). El tema recurrente del choque entre el individuo uno y la humanidad, es decir, del paso de lo individual a lo colectivo constituye un hilo que vincula su producción teatral. De la generación de *Orpheu*, Almada será, pues, el único en empeñarse en un teatro personal, distante de cualquiera de las estéticas dominantes, en busca de un nuevo lenguaje verbal y también plástico. No solo escribió textos dramáticos, también realizó decorados y diseñó vestuarios para la puesta en escena de obras ajenas.

2. LOS NOMBRES DE LA REVISTA ORPHEU

Como decíamos al inicio de este capítulo, la tríada que sostiene, inspira y anima el Primer Modernismo portugués la forman Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro y José Sobral de Almada-Negreiros.

Cuando aparece publicado el primer número de *Orpheu*, ninguno de los tres es un recién llegado a la literatura. Fernando Pessoa había comenzado su vida pública en 1912 publicando en la revista *saudosista* *A Águia* una serie de artículos de crítica literaria sobre la nueva poesía portuguesa, había iniciado el *paulismo* en

1913 y, al año siguiente, ya escribía en nombre de los heterónimos. Mário de Sá-Carneiro había publicado una colección de poemas titulada *Dispersão* y Almada Negreiros había hecho alguna exposición individual y otras con los pintores modernistas y comenzaba a ser conocido como caricaturista y pintor.

2.1. Fernando António Nogueira Pessoa



Fernando Pessoa (1888-1935)

Cualquier resumen resultará a todas luces insuficiente para aproximarnos a una personalidad poliédrica, con caras tan diversas como opuestas: cosmopolita y nacionalista, vanguardista y tradicional, poeta en portugués y en inglés, etc. Necesariamente hay que partir de que Fernando Pessoa es, sin lugar a dudas, la figura más relevante del Modernismo literario portugués, como teorizador de la renovación estética y como autor de una extensa y originalísima producción literaria. Su influencia recorre todo el siglo XX y alcanza las puertas de la Post-modernidad, hasta el punto de que se habla de esta centuria como del Siglo de

Pessoa, como el XVI es el de Camões y el XIX el de Eça de Queirós.

En síntesis, su vida (1888-1935) se resume en la paradoja del estatismo del día a día, gris y monótono, y el torbellino frenético de su vida interior. Nace en Lisboa, pero la muerte de su padre, cuando tiene apenas cinco años, altera su vida familiar, llevando al joven Pessoa hasta Durban (Sudáfrica), donde el segundo esposo de su madre ejerce funciones de cónsul. En Durban pasa su infancia, adolescencia y primera juventud, con esporádicas visitas vacacionales a Portugal. Según sus biógrafos, su vida familiar durante esta etapa fue siempre armónica. Fernando Pessoa fue un individuo entregado a la protección de su madre, con quien mantendrá toda su vida una estrecha vinculación, y al afecto de hermanos y, más tarde, sobrinos. Su formación académica fue toda en lengua inglesa. Destacó como alumno brillante y recibió una beca que le hubiera permitido partir para estudiar en cualquier universidad de Inglaterra.

Sin embargo, en 1905, Fernando Pessoa escoge regresar a Portugal y estudiar Letras en la Universidad de Lisboa. La ciudad se convierte en su único y definitivo destino, transeúnte de sus calles y cafés y viajero solo por dentro de sí mismo. Su

trabajo más estable fue el de redactor y traductor de correspondencia comercial en francés e inglés en diversas oficinas. En uno de estos despachos conoció a Ofélia Quirós, con quien mantendrá una relación amorosa entre 1919 y 1920, que lo colocó en la encrucijada de elegir una vida de hombre común, casado y con responsabilidades familiares, o de entrega absoluta a la creación literaria. Finalmente, eligió esta segunda opción y decidió “ser sozinho” el resto de sus días. Su existencia transcurre entre el trabajo sin horario establecido, las tertulias con los compañeros de aventura literaria, las horas de creación solitaria, las épocas de decaimiento depresivo y los frecuentes cambios de domicilio. El alcohol fue haciéndose un hueco en su vida y minando su salud, hasta provocar su muerte en 1935, con a penas 47 años.

Concentrado en sí mismo y en su obra, dejó escritas numerosísimas páginas que hoy nos permiten tener un perfil psicológico e ideológico bastante exacto. Él mismo se autoanalizó y diagnosticó como histero-neuroasténico, o lo que es lo mismo, como una personalidad hipersensible propensa a los estados depresivos, que encontraba en la escritura creativa una vía de desahogo.

A pesar de las varias tentativas a las que se refiere en algunas de sus cartas, no consiguió la disciplina necesaria para organizar su producción, que crecía de día en día, y poder así publicarla. Como consecuencia, su obra ha sido editada, en su mayoría, póstumamente. Tan solo la poesía inglesa, aparecida en 1918 (*35 Sonnets y Antinous*) y en 1921 (*English Poems I, II y III*), algún relato breve, como *O Banqueiro Anarquista*, y el poemario *Mensagem* tienen la forma que él mismo les dio. El resto de su poesía apareció publicada dispersamente en las revistas modernistas de la época y su extensa obra en prosa (textos de crítica y teoría literaria, varios tomos de filosofía, cuentos, cartas, etc.) ha sido organizada posteriormente. Han continuado publicándose textos inéditos hasta fechas recientes, como *O Livro do Desassossego*, en 1982, o el *Diário do Estóico*, en 1999, cuya presentación depende casi exclusivamente de los criterios de los editores. Hoy su obra está completamente accesible al lector contemporáneo, no solo en lengua portuguesa.¹⁰

10 Existen numerosas traducciones de la poesía de Fernando Pessoa al español. Su enumeración ocuparía gran espacio por lo que remitimos solo a las más recientes: *Antología poética. El poeta es un fingidor*. Madrid, Espasa Calpe, 1982, edición y traducción Ángel Crespo; *Poesía de Fernando Pessoa*. Madrid: Alianza Tres, 1983, traducción de José Antonio Llardent; *Odas de Ricardo Reis*. Valencia, Pre-textos, 1995, versión de Ángel Campos Pámpano; *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*. Barcelona, Círculo de lectores, 2001, edición bilingüe de Ángel Campos Pámpano; *Mensaje. Mensagem*. Madrid, Hiperión, 1997, traducción de Jesús Munárriz; *Cantares (Quadras)*. Madrid, Hiperión, 2006, versión española de Jesús Munárriz.



Pintada de Pessoa en un muro de Lisboa

Tras su muerte, a medida que avanzaba el siglo y era mayor el conocimiento y estudio crítico de su obra, Fernando Pessoa fue transformándose en el poeta genial que hoy conocemos. Los congresos y las exposiciones dedicados a su producción, las traducciones a la mayoría de las lenguas del mundo y la reedición y continua ampliación de su obra mantienen su presencia actualizada en los medios literarios y académicos¹¹. Sin duda representa

la más importante aportación portuguesa al canon literario occidental, pero además es el icono de la cultura portuguesa moderna por todo el mundo, auténtico objeto de culto que prestigia y valoriza “lo portugués” en una simbiosis entre país y poeta de que se sirven no solo la cultura, también el turismo, el comercio o la publicidad.

2.1.1. Poeta en evolución

Fernando Pessoa se (re)nacionalizó portugués al elegir Portugal como destino y la lengua portuguesa como lengua para la creación. Con respecto a esta última, es archiconocida la cita en que se refiere a la lengua como espacio de identidad: “A minha pátria é a minha língua”.

Entre su regreso en 1905 y 1915, año en que se publica *Orpheu*, encontramos en la carrera de Fernando Pessoa diversos momentos de relevancia para su revelación y desarrollo. En primer lugar, es éste un periodo de formación y descubrimiento de la literatura portuguesa, en concreto de autores a los que pasó a considerar sus maestros: Antero de Quental, Cesário Verde o Camilo Pessanha. En segundo lugar, en estos años hace su aparición en los medios intelectuales lisboetas como crítico literario, estrechamente vinculado al movimiento *saudosista* de Teixeira de Pascoaes, en cuya revista publicó sus primeros

11 Gran parte de esta labor la realiza la Casa Fernando Pessoa, en Lisboa. Remitimos al fondo bibliográfico del poeta disponible en Internet: www.casapessoa.pt

artículos defendiendo la necesidad de renovación de la poesía portuguesa. De su contacto con el *Saudosismo* le vino una fuerte convicción en la potencialidad de la cultura lusa para afianzarse en el contexto europeo y mundial con una propuesta estética genuina.

En estos textos iniciales en que se habla de regeneración, Pessoa anuncia la inminente llegada de un Supra-Camões, es decir, un gran poeta que, superando a Luís de Camões por su novedad y calidad, conseguiría hacer renacer la creación literaria en Portugal y la situaría en un lugar destacado en el contexto mundial. La imagen del Supra-Camões se explica dentro de un pensamiento nacionalista más amplio, el Sebastianismo, que incluye además la idea del Quinto Imperio. El regreso de Don Sebastián, cuyo cuerpo muerto en los campos magrebíes de Alcacer-Quibir en 1578 nunca fue hallado, y el advenimiento del Quinto Imperio tienen, como motivos mito-históricos, una larga tradición en la cultura portuguesa desde que en el siglo XVI se publicaran las famosas coplas de Bandarra y, en el XVII, el padre António Vieira los defendiera en uno de sus sermones. En síntesis, el Quinto Imperio supone un nuevo tiempo y orden mundial en que Portugal volverá a recuperar su antiguo esplendor y su papel predominante junto a las grandes potencias.

El Sebastianismo como línea de pensamiento, actitud histórica, elemento mito-cultural, fenómeno psico-social, etc. es demasiado complejo para ser resumido en pocas líneas. Cabe decir que se entiende básicamente como una actitud de espera mesiánica en una figura salvadora que levantará Portugal de su postración y, como tal actitud, se hace patente en distintos momentos de la historia portuguesa, especialmente en aquellos de crisis económica, política o intelectual.

Fernando Pessoa es un gran sebastianista, que asume activamente la llegada del Encubierto y del Quinto Imperio y le da una particular interpretación. El libro de poemas *Mensagem*, publicado en 1934, es la plasmación literaria de su sebastianismo militante. Sin embargo, cuando Pessoa piensa en el Quinto Imperio no defiende un orden sostenido por el poder económico y político, sino apoyado en la relevancia e influencia de tipo cultural. El poder que Pessoa desea para Portugal es de tipo espiritual. Por ello, lo más relevante del Quinto Imperio, desde el punto de vista literario, es la llegada del Supra-Camões. Es probable que Fernando Pessoa pensase en su propio proyecto personal cuando se refería al vencedor de Camões y recuperaba la utopía del Quinto Imperio en sus artículos de crítica literaria. A simple vista, toda esta teoría puede parecer resultado de un sueño utópico, de una ambición personal ante el panorama de estancamiento cultural o, simplemente, desatino propio de poetas:

O maior poeta da época moderna será o que tiver maior capacidade de sonho¹²

Un sueño que quizás solo ha ido cumpliéndose progresivamente a lo largo del siglo XX, con el prestigio creciente que ha ganado la cultura portuguesa y sus agentes (escritores, músicos, cineastas, pintores, arquitectos, filósofos, etc.) y que puede tener su acontecimiento simbólico en la recepción del premio Nobel por parte de José Saramago, el primero y único en la historia de la literatura portuguesa hasta el momento.

Por último, en esta primera etapa asistimos a la eclosión de Pessoa como poeta, inicialmente experimentando con concepciones del arte y recursos técnicos que proceden en algún caso del simbolismo (*paulismo*) y en otros de algunas de las vanguardias históricas (*interseccionismo*). Sin embargo, el momento culminante llega en 1914, exactamente el 8 de marzo si nos fiamos de su propio relato, cuando Fernando Pessoa experimenta por primera vez la presencia de uno de sus heterónimos al escribir, según su propia versión, de una sola vez los poemas de *El Guardador de Rebaños*, que en realidad no le pertenecen por ser de la autoría de Alberto Caeiro. Tras Caeiro, el poeta está dispuesto a escuchar otras voces, a darles forma literaria y un nombre propio: Ricardo Reis, Álvaro de Campos, C. Pacheco y un largo etcétera.

A partir de la aparición de los heterónimos, Pessoa se convierte en un poeta más de la constelación, compañía (Pessoa & Cia) o sociedad limitada, como se los ha denominado en alguna ocasión. Poesía heterónima y poesía ortónima, la que firma con su nombre, irán surgiendo y complementándose a lo largo de los años hasta el final de su carrera.

Desde 1915 hasta el año de su muerte (1935), Pessoa pasa por momentos de intensa actividad poética, como los que rodean a la publicación de *Orpheu*, y participa en otros proyectos modernistas, como las revistas *Exílio*, *Centauro* o *Portugal Futurista*. Los años veinte coinciden con el regreso definitivo de su madre de Sudáfrica, lo que le proporcionará cierto equilibrio doméstico y le permitirá concentrarse en su obra, escribiendo y ordenando, por ejemplo, su poesía en inglés, dirigiendo su propia revista *Athena* (1924-1925) y colaborando en otras (*Contemporânea*, 1922-1926).

12 “El mayor poeta de la época moderna será el que tenga mayor capacidad para soñar.” En *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. 1913? (Textos establecidos por Georg Rudolf Lind y Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Ática, 1966).

La muerte de su madre en 1925 coincide, según sus biógrafos, con el inicio de su declive físico, con periodos de decaimiento y depresión. Pese a todo, en la década de los 30, escribe algunos de sus poemas más conocidos como *Autopsicografía*¹³ o *Isto* y comprueba el interés que su poesía despierta en algunos poetas jóvenes de la generación siguiente que le animan a ordenar y publicar su obra. Además compone las “quadras” de poesía popular, la mayoría de su poesía esotérica y concluye *Mensagem*. Animado por el también poeta modernista y director del Servicio de Propaganda Nacional del Salazarismo, António Ferro, presenta esta obra al premio “Antero de Quental” que convoca dicho servicio. Conseguirá un segundo premio que le proporcionó una tímida consagración.

Antes de comenzar a detallar un poco los diversos aspectos de su producción poética, vale la pena avanzar qué tipo de poesía vamos a encontrar. Como veremos, en su conjunto, la poesía de Fernando Pessoa nos coloca ante cuestiones filosóficas profundas que se plantea un yo en crisis, es decir, en indagación sobre su propia identidad. El reto de leer a Pessoa radica en que tendremos que detenernos necesariamente a pensar en la existencia humana tal como la ve un poeta: como una experiencia dolorosa de soledad, frustración, abulia y cansancio. Un poeta que lamenta ser demasiado lúcido para no pensar en ella y simplemente vivirla, como hacen la mayoría de los seres humanos. No encontraremos superficialidades, ni cualquier forma de optimismo y de ánimos para seguir nuestro camino. Un sentimiento de tristeza reflexiva recorre sus versos y no da tregua a la esperanza. Podemos intentar comprender este dolor de existir o, simplemente, apreciarlo como el de un poeta que lo sintió por todos nosotros.

2.1.2. *La poesía ortónima o Fernando Pessoa sin máscaras*

Fernando Pessoa, “*ele próprio*”, es una voz más entre las que conforman la constelación de heterónimos. Pessoa tiene su propia máscara, por tanto es posible identificar unos rasgos particulares en él.

13 “Autopsicografía” es uno de los poemas más conocidos de Fernando Pessoa, presente en todas las antologías del poeta. Recordamos su inicio: O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.(...). “El poeta es un fingidor/ Finge tan completamente/ Que llega a fingir que es dolor/ El dolor que de veras siente”.

La obra ortónima, es decir, la que Pessoa firma con su nombre abarca:

- la poesía recogida bajo los títulos de *Cancioneiro* e *Quadras ao gosto popular* o simplemente *Quadras*,
- la poesía de experimentación modernista paúlca e interseccionista, que fue publicando en diferentes revistas (incluida en el *Cancioneiro*),
- la poesía épico-lírica del libro de poemas *Mensagem*, único libro de poemas escrito en portugués y publicado en vida,
- la lírica escrita en inglés (*35 Sonnets* y *Antinous* y *English Poems I, II, III y IV*),
- además de diversos poemas inéditos, que han ido conociéndose a medida que avanza el trabajo de crítica y edición de sus textos.

Incluso en esta poesía, toda ella debida a Pessoa “él mismo”, se encuentran modalidades diversas pues, al lado de la lírica modernista (de inspiración vanguardista), Pessoa es autor de una poesía de corte convencional que sigue los moldes de versificación y métrica tradicionales (como el soneto) y esquemas estróficos simples (como la copla popular en verso tradicional de 5 y 7 sílabas en el cómputo portugués). Será en los temas y en el tono que asume el yo poético donde encontremos una voz profundamente original:

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração. (...)

(“Isto”, 1933)¹⁴

En cuanto a la temática, el asunto casi único de la lírica ortónima es el yo y sus preocupaciones metafísicas, sus sentimientos de soledad, su cansancio, tedio y *saudade* por algo inefable que se anhela o se perdió definitivamente, como la infancia. Si en un poema cualquiera, el yo poético hace balance de su recorrido vital, no encuentra sentido que justifique la existencia, solo un sentimiento de vacío y pérdida. La lluvia compone con mucha frecuencia el fondo gris que acompaña las reflexiones sobre la distancia entre lo que se sueña y la realidad, entre el todo y la nada, como en este fragmento:

14 Inicio del famoso poema “Isto”: “Dicen que finjo o miento/ Todo lo que escribo. No./ Yo simplemente siento/Con la imaginación./No uso el corazón. (...)”

Cai chuva do céu cinzento
Que não tem razão de ser.
Até o meu pensamento
Tem chuva nele a escorrer. (...) ¹⁵

La gran mayoría de los versos del Pessoa ortónimo traslucen el profundo “dolor de pensar, de ser lúcido”. No hay consuelo suficiente para detener el deseo imperioso de abdicar de la vida.

Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços
E chama-me teu filho... eu sou um rei
Que voluntariamente abandonei
O meu trono de sonhos e cansaços. (...) ¹⁶
 (“Abdicação”, 1913)

El esoterismo parece ser una vía de escape a este dolor de ser lúcido, ofreciendo en la trascendencia, en lo invisible y en lo absoluto una salida que lo separa de la realidad y le permite olvidarla. Fernando Pessoa escribió varios poemas inspirados temática y formalmente en los caminos secretos de la cábala y el ocultismo.

De la poesía para “iniciados” a la poesía popular, Pessoa nos ofrece un nuevo rostro de sí mismo, inusualmente relajado, entre lúdico y feliz, en las cuatrocientas *quadras* que compuso siguiendo los patrones de la lírica popular portuguesa:

Teu xaile de seda escura
É posto de tal feição
Que alegre se dependura
Dentro do meu coração. ¹⁷

Si bajo el título de *Cancioneiro* se recoge toda la lírica del “yo”, podríamos decir que *Mensagem* es el cofre que guarda toda la lírica del “nosotros”, es decir, de la poesía que atañe a los portugueses de todos los tiempos, como pueblo con un pasado épico y con un futuro que es, más que un proyecto, un anhelo. *Mensagem*

15 “Cae lluvia del cielo ceniciento/ Que no tiene razón de ser./Hasta mi pensamiento/Tiene lluvia en él escurriendo.”

16 “Tómame, ¡oh, noche eterna!, en tus brazos/ Y llámame hijo... yo soy un rey/ Que voluntariamente abandoné / Mi trono de sueños y cansancios.”

17 “Tu mantón de seda oscura/ Llevas puesto de tal manera/ Que alegre se descuelga/ Dentro de mi corazón.”

es un libro de poemas que nace, como una epopeya moderna, del sentimiento nacionalista de Fernando Pessoa y de su pensamiento esotérico. Si en el siglo XVI, Luís de Camões, emulando a los clásicos, creó el cantar épico de la historia de Portugal, le corresponde al Supra-Camões del siglo XX elevar un nuevo canto que supere al anterior y dé una visión renovada de los héroes portugueses, que descubra el mar como auténtico símbolo identitario de Portugal y profetice un orden venidero, el Quinto Imperio, en que Portugal se coloca a la cabeza de las naciones. Todo un proyecto de poesía nacionalista y mística, pues no puede olvidarse que *Mensagem* está construido según un simbolismo de carácter esotérico, que comienza con la propia estructura de la obra y el valor ocultista de los números: el libro está dividido en tres partes (*Brasão*, *Mar Português* y *O Encoberto*), número cabalístico por excelencia. La primera parte aparece subdividida en cinco partes que se corresponden con los elementos presentes en el escudo de Portugal; la segunda, se subdivide en doce partes, número que es múltiplo de tres, y la última, vuelve a recuperar la división en tres partes.

Otros elementos afirman la naturaleza esotérica de la obra, pero nada de ello supone un inconveniente para su lectura y disfrute sin necesidad de ser unos iniciados en la materia:

- En la primera parte, *Brasão*, se reúnen poemas dedicados a figuras relevantes de la historia de Portugal: desde Viriato hasta don Sebastião, pasando por D. João I o Nuno Álvares Pereira. Pessoa vincula cada personaje a un concepto que lo representa y que considera determinante en el desarrollo de la historia colectiva: por ejemplo, don Sebastián se asocia a la locura, vista positivamente como la fuerza que nos hace perseguir un sueño o concebir un proyecto.
- En la segunda parte, *Mar Português*, los poemas están dedicados al dominio del mar por parte de los navegantes portugueses, un control logrado con el sacrificio colectivo y por el empuje de algunas figuras históricas, como Don Enrique el Navegante. Del pasado glorioso se pasa al presente mediocre de un imperio deshecho, pero también se ruega a Dios para que la llama del esfuerzo se reanime. Pessoa compartió con los *saudosistas* la actitud regeneracionista frente a la crisis de identidad y de valores, además de política, que acarrearón diversos acontecimientos de finales del XIX y principios del XX. Había que devolver la confianza a Portugal como pueblo antiguo y heroico, capaz de nuevas gestas, fundamentalmente la de su propia reconstrucción.
- La última parte de *Mensagem* es, como su propio título sugiere (*O Encoberto*), la más sebastianista, con varios poemas dedicados al rey y uno, titulado

Quinto Imperio, en que por fin aparece esta utopía como un nuevo tiempo. Concluido el poder de Grecia, Roma, la Cristiandad y Europa, es el tiempo de aquel pueblo cuyos hombres consigan renunciar a la tranquilidad de una vida ordenada para emprender grandes hazañas. A pesar de que gran parte de *Mensagem* parece una continúa exhortación a los portugueses para que, continuadores de un linaje de hombres soñadores, se entreguen a la acción y al trabajo que sacará a Portugal de su postración, los últimos poemas del libro parecen asumir un tono desesperanzado respecto al futuro de Portugal, difícil de vislumbrar entre la niebla, semejante al que cerraba *Os Lusíadas* de Camões:

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer –
(...)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...
É a hora!¹⁸
(Nevoeiro)

Fernando Pessoa escribió el primer poema, dedicado al rey D. Fernando, en 1913. Entre esta fecha y la publicación definitiva en 1934, la obra acompañó toda la carrera del poeta. Premiado por el Servicio de Propaganda nacional, el libro fue publicado. Una vez más se produce una paradoja en su vida, pues como él mismo reconoció, su poesía nacionalista era una faceta secundaria en su producción y, sin embargo, fue la única organizada según su criterio personal y con la que se dio a conocer a los lectores de su tiempo.

2.1.3. *La heteronimia: el poeta dramático y sus personajes*

La heteronimia es el aspecto que desde siempre ha despertado más curiosidad e interés a quienes se acercan a la obra poética de Fernando Pessoa. Sean cuales

18 “Ni rey ni ley, ni paz ni guerra/ Define con perfil y ser/ Este fulgor pálido de la tierra/ Que es Portugal entristeciendo - (...)/ Todo es incierto y final./ Todo está disperso, nada está entero./ ¡Oh, Portugal, hoy eres niebla...! / ¡Es la hora!

sean los rasgos psicológicos con que él mismo se caracterizó (histérico-neuroasténico), lo que nos interesa subrayar es que fue el poeta que llevó más lejos, desde el punto de vista literario, la idea que obsesionó a toda su generación (y a otros antes que ellos) de que el yo no es un bloque monolítico sino que el individuo es varios “yo” al mismo tiempo. ¿Cómo reflejaron esta fragmentación los autores de la época? Emplearon pseudónimos, recurrieron a la imagen de la máscara o del espejo, se dispersaron ensayando estéticas diversas (simbolismo, futurismo, *paulismo*, *interseccionismo*, etc.) o prácticas artísticas variadas (poesía, pintura, danza, etc.), pero el caso más extremo y elaborado es la constelación de heterónimos (también semi-heterónimos o personalidades literarias) en que Fernando Pessoa se dividió.

Aunque su número es mucho mayor, los heterónimos “mayores” de Fernando Pessoa son tres, nombrados por orden de “nacimiento”: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Cada uno de ellos tiene su propio físico, una biografía particular, un carácter personal y un estilo literario diferenciado del resto, aunque converjan en algunos aspectos. Para entender la heteronimia es especialmente clarificadora la carta escrita por Pessoa en enero de 1935, el mismo año de su muerte, y dirigida a Adolfo Casais Monteiro, escritor de una generación posterior, donde el propio autor ofrece una interpretación del fenómeno, describe las circunstancias de su aparición y hace el retrato de cada uno de sus personajes literarios:

(...) a origen mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (...) não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo.¹⁹

Para explicar cómo el creador se relaciona con sus otros yo, Pessoa, aficionado al ocultismo y al esoterismo, recurrió a la imagen del “médium” que presta su cuerpo a voces interiores sin materialidad física y traslada al papel, como simple amanuense, lo que le es dictado. También empleó repetidamente la analogía entre la heteronimia y una obra de teatro en plena representación. Así Fernando Pessoa se desdobra en personajes, oye y escribe sus intervenciones componiendo

19 “(...) el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante hacia la despersonalización y la simulación. (...) no se manifiestan en mi vida práctica, exterior y de contacto con otros; hacen explosión hacia dentro y los vivo yo a solas conmigo mismo.”

partes de un drama sin acción, con gente que fundamentalmente monologa y, solo a veces, dialoga. En este sentido su trabajo creativo no es diferente al de un dramaturgo y, por ello, insistió en presentarse a sí mismo como “poeta dramático” y a sus heterónimos como personajes de un “drama em gente”:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, (...).²⁰

Los estudiosos de Pessoa han propuesto diversas explicaciones para este fenómeno del desdoblamiento en varias voces, que no es nuevo en la historia de la literatura universal, aunque nunca ningún autor lo desarrolló tan profundamente, transformándolo de recurso o estrategia literaria en teoría y explicación de la propia identidad. La heteronimia de Fernando Pessoa ha sido interpretada de diversas formas, entre otras:

- como resultado de la tendencia infantil a crear compañeros fantásticos que no desaparece en la psicología de raíz histórica del Pessoa adulto,
- como forma de catarsis y de búsqueda de un equilibrio psicológico que le permitió realizarse estéticamente y comprender su identidad compleja, paliando su “fracaso” en el plano vital,
- como manifestación de su interés por el ocultismo y el esoterismo,
- como respuesta personal a la crisis generacional de principios de siglo, momento histórico contradictorio en que al progreso industrial se une la experiencia traumática de la Primera Guerra Mundial. Crisis del sujeto en un tiempo crítico en que se diluyen certezas, creencias y valores antiguos. Los heterónimos representan una especie de huida hacia otras formas de existir, hacia otros tiempos y espacios, mediante ella el poeta ejerce su derecho a la crítica de la concepción monolítica de la personalidad y a la libertad de experimentación en varias estéticas a la vez.

Todas las explicaciones, y no una sola, pueden acercarnos a la complejidad del asunto. En cualquier caso, desde el punto de vista literario, lo que Pessoa nos

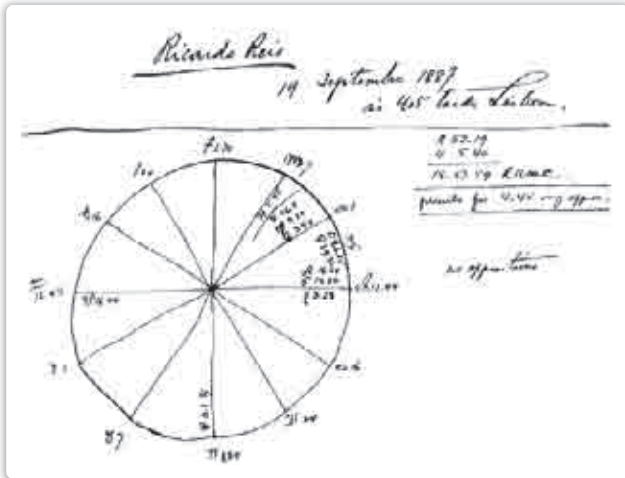
20 “Por cualquier motivo temperamental que no me propongo analizar, ni importa que analice, construí dentro de mí varios personajes distintos entre sí y de mí mismo, personajes esos a los que atribuí poemas varios que no son como yo, en mis sentimientos e ideas, (...).”

ofrece son cuatro voces literarias diferentes, incluida la suya propia, que pueden ser apreciadas como si se tratase de varios autores que, reunidos, formasen una auténtica generación.



Las firmas de Pessoa y de los heterónimos

Pessoa califica de “dia triunfal” en su vida aquel en que, apoyado en una cómoda alta, comenzó a escribir, de pie y sin interrupción, los poemas de *O Guardador de Rebanhos* que atribuyó, inmediatamente, a un poeta con nombre y apellido: Alberto Caeiro. Es el primero de los heterónimos en surgir, seguido de la composición de unas odas de Ricardo Reis y de la *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos. Aunque parezca poco fiable la versión de Pessoa sobre la aparición espontánea de estas voces, fruto únicamente de un momento de inspiración, lo cierto es que los heterónimos nacen al mismo tiempo que sus poemas y son, esencialmente, palabras, verso, estilo, pensamiento, etc. Después, Pessoa, como el dramaturgo piensa en sus personajes, fue “viendo” e imaginando un perfil físico, creando



Carta astral de Ricardo Reis

una biografía, intuyendo una personalidad, configurando un pensamiento estético, político, social y, como buen aficionado a la astrología, les confeccionó su carta astral.

En su necesidad de buscarse, entregado obsesivamente a sus sentimientos y preocupaciones, acabó por encontrarse dividido en vidas ajenas y siendo el “punto de reunión de una pequeña humanidad tan solo” suya.

2.1.4. Alberto Caeiro, el poeta natural

Alberto Caeiro nasceu 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação alguma. (...) Caeiro era

de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. (...) Cara rapada (...) louro sem cor, olhos azuis; (...) Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma –só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivía com uma tia velha, tia-avó. (...)

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro, por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular o que iria escrever.²¹

Su obra poética no es muy extensa dado que Pessoa le hace morir joven (con 26 años), aunque algunos de los últimos poemas de Caeiro son de 1930 y debemos, por tanto, considerarlos póstumos. A los 49 poemas del *Guardador de Rebanos* y de la serie de *Poemas Inconjuntos* hay que añadir los pocos de *El Pastor Amoroso*.

¿Qué es lo particular en la voz de Alberto Caeiro? Como corresponde a su escasa instrucción escolar, Caeiro es un poeta que aparentemente se preocupa poco por las estéticas vigentes y por los recursos formales de la tradición (rima, métrica, recursos retóricos, etc.). Intenta que sus versos surjan como si de una conversación con el lector se tratase, por lo tanto en un lenguaje espontáneo y llano. La impresión de oralidad y el aspecto de prosa de sus versículos no impiden apreciar otros elementos que evidencian trabajo sobre la forma del poema, como las frecuentes metáforas, las comparaciones, los paralelismos y las repeticiones en que se asienta el ritmo de los poemas.

Alberto Caeiro vive en el campo y escribe envuelto en un entorno natural, de ahí la repetición en sus versos de un vocabulario que nos dibuja un cuadro bucólico de rebaños, ovejas, sol, viento, flores, montes, ríos, cencerros, girasoles, etc. En el centro de este paisaje encontramos a Caeiro, metafóricamente transformado en pastor, con la “mirada” puesta en la naturaleza de donde toma

21 “Alberto Caeiro nació en 1889 y murió en 1915; nació en Lisboa, pero vivió casi toda su vida en el campo. No tuvo profesión ni educación alguna. (...) Caeiro era de estatura media, y, aunque realmente frágil (murió tuberculoso), no parecía tan frágil como era. (...) Cara afeitada (...) rubio sin color, ojos azules; (...) Caeiro, como he dicho, no tuvo más educación que casi ninguna –solo instrucción primaria; se le murieron pronto su padre y su madre, y se quedó en casa, viviendo de unos escasos rendimientos. Vivía con una tía anciana, una tía-abuela. (...)

¿Cómo escribo en nombre de esos tres?... Caeiro, por pura e inesperada inspiración, sin saber ni siquiera calcular lo que iría a escribir.” Pueden encontrarse estos fragmentos de introducción a los heterónimos en la carta a Casais Monteiro (Fernando Pessoa, *Obra Poética e em Prosa*, vol. II, Porto, Lello & Irmão, s/d, pp.342-343).

los referentes para las imágenes con que explica su manera de pensar y percibir la realidad:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações. (...) ²²

(Poema IX, *Guardador de Rebanhos*)

Él mismo se siente un ser natural integrado en el paisaje, compartiendo con él la experiencia plena de la continua y “eterna novedad del mundo”.

La simplicidad, solo aparente, no debe distraernos de la profundidad del pensamiento que Caeiro plasma en sus poemas. En sus versos se declara en contra de cualquier formulación filosófica que intente explicar la realidad, es decir, en contra de los filósofos y de la metafísica (“os filósofos são homens doidos”). Frente a cualquier interpretación abstracta, este poeta propone la sensación como única forma válida de relacionarnos con el mundo. El verbo “pensar” representa negativamente el empeño humano por crear conceptos abstractos, mientras que el verbo “sentir” resume su propuesta de experimentar las cosas sin intermediarios, es decir, sin filosofías, culturas, estéticas, religiones, etc. que interpretan y enturbian nuestro encuentro con lo real. Por ello, sentencia:

Pensar incomoda como andar à chuva

(Poema I, *Guardador de Rebanhos*)

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,
Mas porque a amo, e amo-a por isso (...) ²³

(Poema II, *Guardador de Rebanhos*)

De todos los sentidos que nos ponen en contacto con la realidad, la vista es el que Caeiro subraya por encima de otros:

²² “Soy un guardador de rebaños./ El rebaño es mis pensamientos/ Y mis pensamientos son todos sensaciones (...)”.

²³ “Pensar incomoda como andar bajo la lluvia”. “Yo no tengo filosofía: tengo sentidos.../Si hablo de la Naturaleza no es porque sepa lo que es/sino porque la amo, y la amo por ello.”

O meu olhar é nítido como um girassol
(...)
Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender.²⁴

(Poema II, *Guardador de Rebanhos*)

Los estudiosos de Pessoa se refieren a la paradoja que representa esta postura antifilosófica de Caieiro, pues a fin de cuentas el poeta propone la sustitución de cualquier explicación metafísica por otra, la suya, que se basa en la negación de la filosofía como medio para explicar la esencia de las cosas, del alma, del supuesto misterio de la vida y propone, a cambio, simplemente sentirla y amarla espontáneamente:

O mistério das cousas, onde está ele?
(...)
Sempre que olho para as cousas e penso no que os homens pensam delas
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.²⁵

(Poema XXXIX, *Guardador de Rebanhos*)

En otras palabras, al defender el “no pensar”, Caieiro actúa “pensando” lo opuesto y lo desarrolla en versos que, al final, destilan pura filosofía:

As coisas não têm significação: têm existência (...) ²⁶

(Poema XXXIX, *Guardador de Rebanhos*)

El pensamiento del heterónimo incurre en otras contradicciones, filosóficas y vitales, como la de dejar su modelo de vivir espontáneo y sencillo para enamorarse. Caso excepcional de poesía amorosa en la producción pessoana, el pastor enamorado Caieiro escribe dos poemas de amor feliz y cuatro de amor triste tras la ruptura con su amada, que juntos componen la serie *O Pastor Amoroso*.

24 “Mi mirada es nítida como un girasol (...)/ Creo en el mundo como en una margarita,/ Porque la veo. Pero no pienso en ella/ Porque pensar es no comprender.”

25 “El misterio de las cosas, ¿dónde está? (...)/ Siempre que miro las cosas y pienso en lo que los hombres piensan de ellas/ Río como un regato que suena fresco en una piedra.”

26 “Las cosas no tienen significado: tienen existencia”.

En conclusión, Alberto Caeiro representa en la constelación pessoana una voz luminosa, feliz en su fusión con lo natural, espontánea en su contacto con lo real, ansiosa de sensaciones y serena en su experiencia del amor, rasgos que la diferencian del tono angustiado de la poesía del propio Fernando Pessoa y de los otros heterónimos. Sin embargo, Caeiro es considerado por todos ellos el Maestro, por su condición de poeta natural, primitivo, sin artificio, que representa al ser lírico en estado puro:

Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho (...) ²⁷

(Poema I, *Guardador de Rebanhos*)

2.1.5. Ricardo Reis, el poeta clásico

Ricardo Reis nasceu em 1887 (...), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. (...) é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. (...) Cara rapada (...) de um vago moreno mate; (...), educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. (...)

Como escrevo em nome desses três?... (...) Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. ²⁸

Como vemos en su presentación, Ricardo Reis tiene, a diferencia de Alberto Caeiro, una sólida formación académica que incluye la cultura clásica. Y este punto es el rasgo que diferencia y personaliza la voz del heterónimo Reis: su revisión y actualización de los temas literarios, de las escuelas filosóficas y de la cosmovisión de los clásicos greco-latinos. No se pueden olvidar, además, los modelos estróficos, pues las composiciones de Ricardo Reis son odas al estilo del poeta latino Horacio y toda su lírica se agrupa bajo el título de *Odes de*

27 “Ser poeta no es una ambición mía/ Es mi manera de estar solo.”

28 “Ricardo Reis nació en 1887 (...), en Oporto, es médico y está en este momento en Brasil. (...) es un poco, pero muy poco, más bajo, más fuerte, pero más delgado (que Caeiro). (...) Cara afeitada (...) de un ligero moreno mate; (...), educado en un colegio de jesuitas, es, como he dicho, médico; vive en Brasil desde 1919, pues se expatrió voluntariamente por ser monárquico. Es un latinista por educación ajena, y un semi-helenista por educación propia. (...)

¿Cómo escribo en nombre de esos tres?... (...) Ricardo Reis, después de una deliberación abstracta, que súbitamente se concretiza en una oda.” (En la carta ya mencionada, pp. 342-343)

Ricardo Reis. Este heterónimo une a su expatriación física en Brasil una especie de exilio en el tiempo que le permite, huyendo de la modernidad, encontrar en el mundo clásico su patria espiritual.

En la poesía de Reis nos reencontramos con temas omnipresentes en la lírica occidental desde la Antigüedad hasta el Neo-clasicismo, pasando por el Renacimiento: la transitoriedad de la vida y el paso rápido del tiempo (tópico del *Tempus fugit*), la inexorable llegada de la muerte, el deseo de aprovechar la vida y disfrutarla mientras dura (tópico del *Carpe diem*), la memoria o el destino y su aceptación. También recupera las imágenes que han acompañado estas cuestiones fundamentales de la filosofía y de la lírica: la vida como un río en continuo movimiento, la juventud como una rosa que se marchita, las estaciones del año como imagen del cambio al que está sujeta la materia, etc. Además, siguiendo a Horacio, Reis dirige algunas de sus odas a mujeres de nombres clásicos como Lída, Cloe, Noe, etc.

Todo ello expresado con un lenguaje poético que recurre a un vocabulario extremadamente culto, a una sintaxis latinizante con el hipérbaton como recurso estrella, al verso largo (endecasílabo) combinado siempre con otros más cortos en esquemas regulares. Se consigue así una impresión de agudo trabajo formal, tanto por el carácter sofisticado de la lengua empleada, como por las continuas referencias al mundo de la mitología, de la historia y de las costumbres clásicas, que exigen de parte del lector determinados conocimientos “eruditos” o predisposición para conseguirlos. Un ejemplo de todos estos elementos se encuentran reunidos en la oda que transcribimos: el hipérbaton inicial, cultismos como *volucres*, Lída como receptora inmediata del poema, referencias a elementos culturales como los jardines de Adonis (tradicción festiva griega) o a la mitología, como Apolo y su recorrido celeste que abre y cierra el día.

As rosas amo dos jardins de Adónis,
Essas volucres amo, Lída, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.

A luz para elas é eterna, porque
Nascem nascido já o Sol, e acabam
Antes que Apolo deixe
O seu curso visível.

Assim façamos nossa vida um dia,
Inscientes, Lída, voluntariamente

Que há noite antes e após
O pouco que duramos.²⁹

Pero, además, Ricardo Reis tiene una propuesta que hacernos en cada poema. Sus odas son siempre una invitación a actuar o pensar en determinada dirección, por ello el imperativo es la forma verbal que protagoniza sus versos y la exhortación la actitud predominante. ¿Cuáles son los consejos del poeta?

Tenemos que partir de que Ricardo Reis es fundamentalmente un poeta filósofo y, por lo tanto, su mensaje poético tiene siempre como objetivo la reflexión sobre la forma de interpretar la vida y de actuar en ella.

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.³⁰

La filosofía de Reis resulta de una curiosa interacción entre dos corrientes filosóficas de la Antigüedad: epicureísmo y estoicismo. Si el epicureísmo supone buscar lo que agrada y atrae, el estoicismo de Reis refrena ese impulso para evitar los sentimientos extremos (pasión, envidia, preocupaciones, etc.), el placer efímero y las sensaciones violentas (amor, deseo). Tanto epicureísmo como estoicismo coinciden en la máxima de que hay que evitar el dolor: para el estoicismo buscando la calma y la tranquilidad; para el epicureísmo evitando el esfuerzo y la actividad. El premio, según Reis, es una especie de calma feliz, que resulta de contemplar la vida y aceptar el destino.

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio,
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
Enlacemos as mãos.

29 “Las rosas amo de los jardines de Adonis,/ Esas fugaces amo, Lidia, rosas,/ Que en el día en que nacen,/ Ese día mueren.// La luz para ellas es eterna, porque/ Nacen nacido ya el Sol, y acaban/ Antes de que Apolo deje/ Su curso visible.// Así hagamos nuestra vida un día,/ Ignorantes, Lidia, voluntariamente/ De que hay noche antes y después/ De lo poco que duramos.”

30 “Para ser grande, sé entero: nada/Tuyo exageres o excluyas./ Sé todo en cada cosa. Pon cuanto eres/ En la menor cosa que hagas./ Así en cada lago entera la luna / Brilla, porque alta vive.”

(...)
Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio,
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.³¹

En la memoria, que suele ser fuente de dolor como nos enseñó Camões en el siglo XVI, se fijan apenas instantes de sosiego, como escenas pintadas, que al ser recordados no producirán nostalgia ni dolor por el tiempo pasado.

E se antes do que eu lewares o óbolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim – à beira-rio,
Pagã triste e com flores no regaço.³²

En el horizonte, como vemos, siempre está presente la inexorable idea de la muerte. El presente se constituye en una espera, lo más tranquila posible, de ese momento inevitable. Así, pues, Reis nos coloca delante de preocupaciones que tienen que ver con el sentido de la vida y nos invita a ensayar comportamientos que pueden mitigar nuestro dolor de existir.

A todo ello une Reis la defensa del Neopaganismo, una concepción religiosa que reúne a todos los dioses que alguna vez el hombre necesitó crear para organizar un nuevo panteón divino, donde Jesucristo es el dios más joven y triste. En el Neopaganismo que propone Reis, el culto a los dioses es privado y personal, suficiente para saciar la necesidad humana de trascendencia y se realiza al margen de cualquier iglesia oficial, muy especialmente fuera de la católica. Junto al heterónimo filósofo António Mora, Ricardo Reis es el otro teórico de esta corriente filosófico-religiosa, que explica y desarrolla en diversos textos de carácter ensayístico.

“Puse en Ricardo Reis toda mi disciplina mental”, dice Pessoa sobre su heterónimo, y, efectivamente, la reunión equilibrada y armónica de un contenido filosófico elevado y de una forma ajustada a él supone un trabajo lírico exigente.

31 “Ven a sentarte conmigo, Lidia, a la orilla del río/ Sosegadamente contemplemos su curso y aprendamos/ Que la vida pasa, y no estamos cogidos de la mano/ Enlacemos las manos. (...)/ Desenlacemos las manos, porque no vale la pena cansarnos./ Con gozo o sin gozo, pasamos como el río./ Más vale que sepamos pasar silenciosamente/ Y sin grandes desasosiegos .”

32 Final de la Oda a Lúcia: “Y si antes que yo llevas el óbolo al barquero sombrío,/ Yo no tendré que sufrir al acordarme de ti./ Serás suave a mi memoria recordándote así- a la orilla del río,/ Pagana triste y con flores en el regazo.”

Disciplina mental que Pessoa no encontrou para otros aspectos y momentos de su carrera. Quizá, por ello, tiene sentido la afirmación del poeta español Ángel Crespo, traductor de Fernando Pessoa, al decir que Ricardo Reis es el poeta que a Pessoa le habría gustado ser.

2.1.6. Álvaro de Campos, entre la rebeldía y el cansancio

Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890. (...) Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. (...) Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada (...) entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. (...) Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Como escrevo em nome desses três?... (...) Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê.³³

Álvaro de Campos es el heterónimo de Fernando Pessoa más complejo y contradictorio porque no hay un único estilo que lo singularice, milita en varias estéticas y cambia su tono, unas veces eufórico y otras disfórico. Campos pasa por fases, etapas o estados anímicos diferentes a lo largo de su carrera junto a su creador. Toda su poesía se recoge bajo el título *Poesías de Álvaro de Campos*³⁴.

En síntesis el universo poético de Álvaro Campos tiene un único centro, su propio yo y la búsqueda de sensaciones. “Sentir tudo de todas as maneiras” se convierte en la máxima que rige su actitud ante la realidad, incluso en los momentos de depresión.

33 “Álvaro de Campos nació en Tavira, el día 15 de octubre de 1890. (...) Este, como sabe, es ingeniero naval (por Glasgow), aunque ahora está aquí en Lisboa inactivo. (...) Álvaro de Campos es alto (1,75 m de altura, 2 cm más que yo), delgado y tiende un poco a curvarse. Cara afeitada (...) entre claro y moreno, tipo vagamente de judío portugués, cabello, sin embargo, liso y normalmente echado hacia un lado, monóculo. (...) Álvaro de Campos ha tenido una educación corriente de instituto; después le mandaron a Escocia a estudiar ingeniería, primero mecánica y después naval. En unas vacaciones hizo un viaje a Oriente de donde resultó el *Opiário*. Le enseñó latín un tío suyo de la Beira que era cura.

¿Cómo escribo en nombre de esos tres?... (...) Campos, cuando siento un súbito impulso de escribir y no sé qué.” (En la misma carta a Adolfo Casais Monteiro, pp. 342-343)

34 En español: *Fernando Pessoa, Antología de Álvaro de Campos*. Edición y traducción de José Antonio Llardent. Madrid, Editora Nacional, 1984.

Aunque su primer poema es la *Ode Triunfal*, escrita en el mismo día en que se manifiestan los tres heterónimos mayores y publicada en el primer número de *Orpheu* (1915), Fernando Pessoa pensó, en un doble esfuerzo de despersonalización, en cómo sería la poesía de Campos antes de conocer a su maestro Caieiro y sentirse definitivamente influido por su defensa y práctica del *sensacionismo*. Este Campos es un poeta decadentista-simbolista, autor de un largo poema titulado *Opiário*, que habría compuesto durante un viaje a Oriente. Mientras fuma opio, como si se fumase la vida, y el humo crea un ambiente de somnolencia y embriaguez, el sujeto poético desahoga toda la frustración decadentista de un yo abúlico y tedioso, sufriente de una dolencia del alma que es la inadaptación a la realidad, la falta de energía interior, el cansancio de existir. La búsqueda de Oriente como alternativa a la propia civilización fracasa y se resuelve en un sentimiento de desasosiego y de *saudade* por un “além” impreciso que se anhela dolorosamente. Las imágenes (como el oro) provienen del Simbolismo y, formalmente, es el poema más “tradicional” de Campos, dado que emplea versos (endecasílabos) y estrofas regulares (cuatro versos que riman *abba*).

Esta primera fase de Campos correspondería, pues, a un momento de continuidad del Decadentismo-Simbolismo finisecular que también practicaba su amigo Mário de Sá-Carneiro, a quien va dedicado *Opiário*.

Pero el Álvaro de Campos inicial, que surge entre los heterónimos en 1914 y publica en *Orpheu*, es sobre todo un poeta de vanguardia (futurista o semi-futurista, según algunos estudiosos; simplemente sensacionista, según el propio Pessoa que no adoptó la designación de futurista), autor de algunos de los poemas-manifiestos más importantes de la vanguardia portuguesa y, probablemente, de alguno de los textos más importantes de la poesía del siglo XX en Portugal: la *Ode Triunfal*, la *Ode Marítima*, el *Ultimatum Futurista*. En estos largos poemas (237, 904 versos), el heterónimo más “escandaloso” se aproxima al futurismo, sobre todo en el empleo de los recursos formales que la estética futurista puso en circulación, aunque cierto sentimiento de impotencia y escepticismo, así como la evocación de la infancia, presentes en Campos no son propios del futurismo ortodoxo.

No obstante, la influencia del poeta norteamericano Walt Whitman (1819-1892), a quien Campos, como Federico García Lorca, dedicó una composición (“*Saudação a Walt Whitman*”), se aprecia en el optimismo con que el heterónimo canta en sus odas al mundo presente y, en especial, al progreso técnico que trae consigo. La ciudad triunfa frente al medio rural y la nueva poesía encuentra la materia poética en el dinamismo (en sustitución de la belleza) del ambiente portuario o industrial: en el ruido de las máquinas, en el bugir de las gentes, en

los objetos más cotidianos, en el ritmo rápido con que se desarrolla la vida, en la contemplación de los grandes navíos, etc. Paisajes reales y soñados, luces, colores y formas, imágenes de la degradación humana y de la miseria son, sobre todo, “sensaciones” del Campos más vitalista, poeta practicante, y también teórico, del *sensacionismo pessoano*.

En una tercera y última fase, o si se prefiere un segundo tono en su poesía, Campos vuelve a ser un poeta abatido, frustrado y vencido anímicamente, por lo tanto, una voz disfórica que se plasma en sentimientos de vacío y cansancio vital. Poemas como “Tabacaria”, “Poema em Linha Recta”, “Nuvens”, “Grandes são os desertos”, entre otros, son buen ejemplo de ello.

Não sou nada.
 Nunca serei nada.
 Não posso querer ser nada.
 À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
 Janelas do meu quarto,
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?),
 Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,
 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,
 Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,
 Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.
 Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.
 Estou hoje lúcido, como se estivesse para morrer, (...)

(Inicio del poema “Tabacaria”)³⁵

En todas las composiciones de esta fase encontraremos un tema recurrente: el dolor de pensar, de ser lúcido y consciente de la incapacidad para concretizar los sueños y, por lo tanto, el desprecio de sí mismo por el fracaso existencial.

35 “No soy nada./ Nunca seré nada./No puedo querer ser nada./ A parte de eso, tengo en mí todos los sueños del mundo.// Ventanas de mi cuarto, /De mi cuarto de uno de los millones en el mundo que nadie sabe quién es/ (Y si supiesen quién es, ¿qué sabrían?), /Dais al misterio de una calle cruzada constantemente por gente, /A una calle inaccesible a todos los pensamientos, /Real, imposiblemente real, cierta, desconocidamente cierta, /Con el misterio de las cosas bajo las piedras y los seres, /Con la muerte poniendo humedad en las paredes y canas en los hombres, / Con el Destino conduciendo la carroza de todo por el camino de nada.//Estoy hoy vencido, como si supiese la verdad. /Estoy hoy lúcido, como si estuviese a punto de morir (...).”

Salvo en *Opiário*, Campos no se sujeta a las formas clásicas de versificación. Al contrario, sus versos fluyen libremente, sin medida exacta, alternando ritmos que siguen los de su propio ánimo; plagados de interjecciones y exclamaciones cuando siente rabia o enfado; con repeticiones, anáforas y paralelismos cuando insiste obsesivamente en una idea o una imagen; en registros lingüísticos diversos que pueden pasar del estilo cuidado a la incorrección sintáctica.

Álvaro de Campos es el poeta más temperamental, rebelde y provocador dentro de la constelación pessoana, opuesto sobre todo a Ricardo Reis. Con respecto al Pessoa ortónimo, comparte con él su negatividad y su sentimiento de absoluta soledad, pero Campos deja fluir toda la angustia que le oprime sin moderación o contención, con rabia y desesperación.

La lista de heterónimos, semi-heterónimos y pseudónimos, en lengua portuguesa o en otras, es amplísima (hasta 72). En su mayoría están poco perfilados y tienen una obra escasa. Algunos son poetas como C. Pacheco, cuyos poemas iban destinados al tercer número de *Orpheu*; otros son filósofos como António Mora o Rafael Baldaya.

En este conjunto de los heterónimos secundarios, Bernardo Soares es una personalidad de relevancia, considerado por el propio Pessoa como semi-heterónimo, por estar demasiado próximo al propio creador, tanto en pensamiento como en estilo (“Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”). Soares es el autor de una obra fundamental en la producción pessoana: *O Livro do Desassossego*, especie de diario íntimo, compuesto por más de quinientos fragmentos de monólogos en lo que podríamos considerar prosa poética. Las coincidencias entre Bernardo Soares y Fernando Pessoa son visibles también en el plano biográfico. El semi-heterónimo lleva una existencia anodina y gris como ayudante de biblioteca, frecuenta las tascas y los cafés lisboetas, pasea por sus calles, solitario entre la multitud, y se refugia en su cuarto alquilado para escribir. Una vida que solo le produce una sensación de vacío y de incapacidad para la felicidad, la misma que experimenta el hombre común.



Estatua de Fernando Pessoa frente al café
A Brasileira de Lisboa

Como Pessoa, su vida íntima es un hervidero de reflexiones en prosa, semejantes a las que su creador traslada a la lírica. Por ello, desasosiego es la palabra que mejor sintetiza la ansiedad y el mal-estar vital que Bernardo Soares va desahogando en fragmentos de meditación sobre la vida, sobre la ciudad, sobre la literatura.

Una visión completa de la producción de Pessoa requeriría referirse a otras facetas y géneros como la prosa de ficción, donde dejó concluida una novela corta (*O Banqueiro Anarquista*, publicada en 1922) y esbozadas otras, policíacas y de terror; artículos y ensayos de crítica literaria, fundamentales para entender su concepción de la literatura en general y de su práctica personal (*Páginas de Doutrina Estética, Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literária*); varios volúmenes de textos filosóficos, que lo convierten en un autor inevitable en la historia de la filosofía en lengua portuguesa; correspondencia personal, especialmente interesante la mantenida con otros autores del momento y las cartas de amor que escribió a Ofélia Queirós. Una producción extensa en número de páginas y fundamental por la calidad de su poética, reconocida a lo largo de los años por todos aquellos que han estudiado, recopilado y editado a Fernando Pessoa. Y sobre todo, por el juicio de los lectores que siguen leyéndolo.

2.2. Mário de Sá-Carneiro, poeta de sí mismo.

Entre su nacimiento en Lisboa en 1890 y su suicidio en París en 1916, la corta existencia de Mário de Sá-Carneiro es la de un huérfano temprano en el seno de



Mário de Sá-Carneiro (1890-1916)

de una familia de la alta burguesía que, desde muy joven, acompaña a su padre en los viajes de negocios que éste hace por Europa (Francia, Suiza e Italia). Adquiere así un cosmopolitismo de primera mano que le hará buscar con frecuencia el extranjero como lugar de residencia, en especial París, y un bagaje cultural que, unidos a su carácter hipersensible, lo convierten en un ejemplo modélico del espíritu modernista portugués. En 1912 conoce a Fernando Pessoa que será desde entonces el amigo con quien comparte sus preocupaciones personales y estéticas. La correspondencia que se entabla entre ambos mientras Sá Carneiro reside

en París es un documento imprescindible para entender los primeros pasos del Modernismo portugués. Su amistad será clave para la organización y proyección de la nueva estética, entre otras razones porque será el padre de Sá-Carneiro quien sufrague los dos números de la revista *Orpheu*. A su muerte había completado una producción de media docena de títulos, entre poesía y narrativa, que permiten muy bien apreciar cómo se empeñaron estos jóvenes poetas en transitar desde el simbolismo hacia la vanguardia modernista.

Mário de Sá-Carneiro es autor de una poesía que podríamos calificar de obsesivamente centrada en el yo, un yo frágil y sensible, básicamente frustrado por sentirse incomprendido (“De aqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda”), instalado en una especie de tedio y de aburrimiento paralizante. En suma, un yo en crisis, enfermo de la dolencia generacional que le hace sentirse dividido, escindido entre la realidad pacata y simple y la aspiración a otra forma de existencia, a otro tiempo, a la belleza y la perfección simbolizadas, en su particular mundo de imágenes, por el oro:

Só de ouro falso os meus olhos se douram;
Sou esfinge sem mistério no poente.
A tristeza das coisas que não foram
Na minh'alma desceu veladamente.
(...)³⁶

(Inicio del poema “Estatua falsa”, 1913)

Aunque en su poesía emplea mayoritariamente esquemas tradicionales (versos medidos y rimados, estrofas como sonetos, cuartetos, quintetos) y las imágenes simbolistas surgen a cada paso en sus versos, es en el tema de la crisis del yo y de su fragmentación donde Sá-Carneiro se revela más moderno: “Eu não sou eu nem sou o outro,/Sou qualquer coisa de intermédio”³⁷ escribe en 1914, año en que también nacen los heterónimos *pessoanos*. La sinceridad con que transforma en expresión poética una turbación psíquica y emocional realmente vivida es su mayor logro. Es, por ello, el autor que como ningún otro de la modernidad portuguesa representa la identificación completa entre vida y obra:

36 “Solo con oro falso mis ojos se doran;/ Soy esfinge sin misterio en el poniente./ La tristeza de las cosas que no fueron/ En mi alma cayó veladamente.”

37 “No soy yo ni soy el otro/Soy una cosa intermedia.”

Um pouco mais de sol – eu era brasa.
 Um pouco mais de azul – eu era além.
 Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
 Se ao menos eu permanecesse aquém...
 (...) ³⁸

(Inicio del poema *Quase*, 1913)

Pero además, Mário de Sá-Carneiro participa en la aventura vanguardista ensayando los -ismos de su amigo Pessoa, en especial el *sensacionismo*, aunque también experimentó con el futurismo en algunos poemas, entre los cuales el más conocido es *Manicure*.

Na sensação de estar polindo as minhas unhas,
 Súbita sensação inexplicável de ternura,
 Todo me incluo em Mim – piedosamente.
 Entanto eis-me sozinho no Café:
 De manhã, como sempre, em bocejos amarelos.
 De volta, as mesas apenas – ingratas
 E duras, esquinadas na sua desgraciosidade
 Boçal, quadrangular e livre-pensadora...
 Fora: dia de Maio em luz
 E sol - dia brutal, provinciano e democrático
 Que os meus olhos delicados, refinados, esguios e citadinos
 Não podem tolerar – e apenas forçados
 Suportam em náuseas. Toda a minha sensibilidade
 Se ofende com este dia que há-de ter cantores
 Entre os amigos com quem ando às vezes – (...) ³⁹

(“Manicure”, 1915)

38 “Un poco más de sol – y era una brasa./ Un poco más de azul – y era un más allá./ Para conseguirlo, me faltó un golpe de ala.../ Si al menos permaneciese del lado de acá.”

39 “En la sensación de estar limándome las uñas,/ Súbita sensación inexplicable de ternura,/ Todo me incluyo en Mí –piadosamente./ Mientras estoy solo en el Café:/ Por la mañana, como siempre, en bostezos amarillos./ Alrededor, solo las mesas –ingratas/ Y duras, angulosas en su insulsez/grosera, cuadrangular y librepensadora.../ Afuera: día de mayo en luz/ Y sol —día brutal, provinciano y democrático/ Que mis ojos delicados, refinados, rasgados y citadinos/ No pueden tolerar – y solo esforzándose/ Soportan con náuseas. Toda mi sensibilidad/ Se ofende con este día que ha de tener cantores/ Entre los amigos con quienes ando a veces (...)”

2.3. José Sobral Almada Negreiros, el artista políapto

Si hay que destacar algún rasgo en la figura de José Almada Negreiros (1893-1970) es el de ser en la generación de *Orpheu* el más provocador, desinhibido y combativo cuando se trataba de exhibir una concepción artística y vital de la modernidad. El “poliapto” Almada, como lo denominó Pessoa, fue, además de escritor, pintor, caricaturista, actor, bailarín, una larga lista de dedicaciones artísticas que da idea de su versatilidad y de su potencial creador.

Nacido en Santo Tomé y Príncipe, al quedar huérfano de madre pasó a vivir interno en diversos colegios de Lisboa y Coimbra. Desde muy niño mostró aptitudes para la pintura y el grafismo. En 1913, con veinte años, hace su primera exposición individual compuesta de cerca de 90 dibujos. Comienza así una larga carrera artística, que le llevará a París (1919-1920) y a Madrid (1927-1932), donde colaboró en diversas publicaciones e, incluso, escribió algunas obras de teatro en español.



Fotografía de José Almada Negreiros con traje de aviador en la 1ª Conferencia Futurista (1917)

Almada representa la cara más provocadora y exhibicionista del Modernismo portugués. Junto a Santa Rita Pintor, es considerado el auténtico dinamizador de la estética futurista en Portugal, cuya implantación la crítica especializada considera escasa y somera. Organizó la 1ª Conferencia Futurista en 1917, espectáculo literario en que Almada presentó su *Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX*, además fue fundador y director de la revista *Portugal Futurista* (cuyo único número fue confiscado por la policía), escribió diversos poemas-manifiestos (*Cena do Ódio*, *Manifesto Anti-Dantas*), y, como hemos visto, fue autor teatral, fuera de cualquier sujeción estética a las modas mayoritarias de la época. Es, por todo ello, quien mejor encarna lo que de futurista existe en la cultura portuguesa del XX, también por su temperamento y por la ausencia en su obra de la vertiente concienzudamente reflexiva y angustiada que encontramos en Pessoa o Mário de Sá Carneiro. Experimentó además el *interseccionismo pessoano* en algunos de sus textos de ficción como *Saltimbancos* (1916), *K4 Quadrado Azul* (1917) o *A Engomadeira* (1917), superando incluso los resultados de su creador.

Esta actitud esencialmente vanguardista no le impidió escribir también una poesía sosegada y simple que vuelve su mirada hacia la infancia, los tipos populares o la música tradicional portuguesa, como podemos apreciar en poemas como “Rondel do Alentejo”:

Rompem fogo
pandeirotas
morenitas,
bailam tetas
e bonitas,
bailam chitas
e jaquetas,
são as fitas
desafogo
de luar.
Voa o xaile
andorinha
pelo baile,
e a vida
doentinha
e a ermida
ao luar.⁴⁰

Fue el único de los tres grandes autores del Primer Modernismo que tuvo una vida extensa y activa en la que, en ocasiones, trabajó para el *Estado Novo* de Salazar y otras lo criticó; una existencia lo suficientemente larga para recibir el reconocimiento que las generaciones posteriores otorgaron a la aventura vanguardista y a la experiencia renovadora de los *órficos*.

3. OTROS NOMBRES DEL PRIMER MODERNISMO

Tres nombres, o seis si incluimos a los tres heterónimos *peçoanos*, no agotan una generación. Otros nombres contribuyeron a crear el ambiente necesario, aunque sus obras no soporten la comparación con los autores que aquí hemos presentado:

40 Rompen fuego / panderetas / morenitas, /bailan tetas /y bonitas, / bailan camisas / y chaquetas, / son las cintas / desahogo / de la luz de la luna.// Vuela el pañuelo/ golondrina/ por el baile/ y la vida/ enfermita/ y la ermita/ a la luz de la luna.

Ângelo de Lima, Alfredo Guisado, Raul Leal, Armando Cortes-Rodrigues, António Botto y António Ferro. Entre ellos habría que incluir también a artistas plásticos como Amadeo de Souza Cardoso, Santa Rita-Pintor o Eduardo Viana.

En resumen, en un contexto histórico de inestabilidad social y política, en Portugal y en una Europa que vive su Primera Guerra Mundial, los poetas del Modernismo portugués se debaten, como otros escritores en otros países, entre la excitación y la depresión, la euforia y el tedio, la admiración por el futuro y la aceptación del absurdo.

Cada uno de ellos busca respuestas a la crisis del yo: Mário de Sá-Carneiro encuentra su “puerta de salida” en el suicidio; Fernando Pessoa crea toda una puesta en escena literaria en la que él se diluye entre los personajes de su “Drama em gente” y José Almada Negreiros se reparte en propuestas artísticas diversas. Con todo ello, la experiencia de la generación de *Orpheu* abre el camino a la modernidad en la literatura portuguesa contemporánea.



Autorretrato de José Almada Negreiros junto a otros artistas (1925)

III. ENTRE UN SIGLO Y OTRO: AUTORES AL MARGEN DE LA VANGUARDIA MODERNISTA

Los límites temporales, como el cambio numérico de un siglo a otro, se usan como instrumentos necesarios para la periodización, pero no siempre coinciden con los acontecimientos o con los fenómenos que producen modificaciones en las sociedades y en sus manifestaciones culturales. Por ello, cabe preguntarse cuándo empieza el siglo XX para la literatura portuguesa.

En Portugal, los primeros signos de renovación literaria, con relación al modelo realista-naturalista vigente desde el siglo XIX, se producen en el seno de los grupos simbolistas y decadentistas de finales de ese siglo. La acogida fue tímida y reducida entre el público lector, por inercia, más fiel a la literatura realista.

Como vimos, habrá que esperar hasta el segundo decenio del siglo XX para encontrar en la literatura portuguesa un verdadero giro “europeísta” con los primeros ensayos de arte de vanguardia que señalan la entrada oficial de Portugal en la Modernidad literaria. Pero la irrupción de conceptos y formas vanguardistas novedosas no significa que la estética modernista fuera mayoritariamente aceptada por los lectores. Al contrario, permaneció recluida entre una minoría y su valor e interés solo fueron puestos de manifiesto más tarde.

Otros autores, fuera de las filas del Modernismo, se hacen con un espacio en el sistema literario, a veces promoviendo una renovación más moderada o, simplemente, evolucionando desde paradigmas estéticos de más larga tradición. Se trata de poetas, narradores y dramaturgos que coexisten sin convivir con los de la generación de la revista *Orpheu*. Sus obras se publican al mismo tiempo, pero en general en medios literarios diferentes. Son nombres fundamentales para la literatura del inicio de siglo por la calidad y originalidad de su obra, que deben ser tenidos en cuenta para comprender que cualquier sistema literario se alimenta de aportaciones muy diversas y que lo novedoso no sustituye de un plumazo otras expresiones artísticas. A veces la innovación tarda en ser apreciada por los lectores, como ocurrió con los modernistas, y sí lo son casi inmediatamente formas menos arriesgadas de evolución.

1. ALGO MÁS QUE LITERATURA: EL SAUDOSISMO DE TEIXEIRA DE PASCOAES.

Lo más original que ofrece el fin del siglo XIX y el comienzo de siglo XX, entre los diversos grupos que ocupan el panorama literario post-simbolista, es el

movimiento *saudosista*, liderado por Teixeira de Pascoaes (1877-1952) como su más importante teórico y también poeta.⁴¹

Teixeira de Pascoaes es el pseudónimo que adopta un joven estudiante de Derecho, Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, procedente de una familia potentada del norte de Portugal, cuando empieza a publicar sus poemarios. Son el principio de una extensísima producción literaria que se desparrama por todos los géneros, desde la poesía, la narrativa de ficción, el teatro, el ensayo o la biografía. Obra variada en cuanto a los géneros, pero bastante uniforme en cuanto al pensamiento filosófico, de raíz idealista, que contiene. Teixeira alternará el ejercicio de su profesión como juez con el de su pasión por la escritura literaria hasta 1913, año en que decide concluir su vida profesional y se retira a su finca de Gatão, en la Sierra de Marão, para seguir escribiendo.

¿Qué es y en qué consiste el *Saudosismo*? Según el propio Teixeira, el *Saudosismo* no es una mera corriente poética y literaria, es toda una línea de pensamiento y acción que pretende abarcar las categorías de religión, filosofía y política.

El punto de partida del *Saudosismo* es un sentimiento de necesidad de regeneración del Portugal de finales del XIX y principios del XX ante la decadencia visible en todos los órdenes (político, social y cultural) y el decaimiento moral que desencadenó el conflicto colonial con Inglaterra. La regeneración que propone esta corriente es salir de la crisis a través de la recuperación de aquellos valores que son la esencia de la nacionalidad portuguesa. Para los *saudosistas*, el espíritu de esfuerzo, de aventura y de sacrificio demostrado por el pueblo portugués en otras épocas de su historia no se agotó con la aventura ultramarina de los siglos XV y XVI, sino que la nación portuguesa tiene aún reservado un papel de relevancia en el contexto de las potencias mundiales. El deseo de un nuevo tiempo para Portugal encuentra sus raíces en el Sebastianismo, que Teixeira de Pascoaes vinculó a su utopía de un futuro mejor y de un renovado esplendor para el país. Como vimos, Pessoa, que estuvo al inicio de su carrera muy próximo a los *saudosistas*, comparte esta convicción y la expresa poéticamente en *Mensagem*.

Teixeira encuentra en la historia y la literatura portuguesa un sentimiento al que atribuirá un lugar central en su visión de la decadencia y su propuesta de regeneración del “Alma Patria”: la *Saudade*, base de la esencia de lo portugués como carácter nacional, auténtico elemento que diferencia al pueblo luso de cualquier otro y motor de transformación frente al estancamiento de la nación:

41 Teixeira de Pascoaes fue desde principios del siglo XX un autor frecuentemente traducido al español. El lector dispone de una antología poética traducida y organizada por Antonio Sáez Delgado: *Saudade. Antología Poética 1898-1952* (Gijón, TREA, 2006).

Há na alma portuguesa um sentimento que a abrange toda e é a sua mesma essência; (...) o qual tomou na nossa língua uma forma verbal sem equivalente nas outras línguas. Refiro-me à Saudade. Analisai o seu sentido, e vereis claramente os elementos que a formam. Saudade é o desejo da Couseira ou Criatura amada, tornado dolorido pela ausência.⁴²

É preciso, portanto, chamar a nossa Raça a despertar à sua própria realidade essencial, ao sentido da sua própria vida, para que ela saiba que é e o que deseja. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os Povos: Renasci!⁴³

(*Arte de Ser Português*, 1915)

Teixeira de Pascoaes irá ahondando en el significado de la *saudade* y dándole otras dimensiones más profundas al de simple sentimiento con que se usa habitualmente. Sin embargo, en su vertiente práctica, el *Saudosismo* tiene más que ver con los límites de un movimiento literario e intelectual, de tendencia idealista y nacionalista, que con una doctrina político-social viable, que el propio teórico no supo concretizar en propuestas progresistas.

Como línea de pensamiento, el *Saudosismo* fue asumido por un grupo de intelectuales que organizaron en Oporto una sociedad, la *Renascença Portuguesa*, y publicaron entre 1910 y 1932 una revista, *A Águia*, con contenidos literarios, filosóficos, científicos, etc., convencidos de que la actividad cultural contribuiría decisivamente a la recuperación del país. Entre sus directores estuvo el propio Teixeira y, entre los colaboradores, algunos nombres que no vamos a ver en pormenor como António Sérgio o Jaime Cortesão, además de autores a los que nos hemos refiriendo como Raul Brandão, Fernando Pessoa o Mário de Sá-Carneiro.



Arte de Ser Português (1915)

42 “Hay en el alma portuguesa un sentimiento que la abarca toda y es su misma esencia; (...) que ha adquirido en nuestra lengua una forma verbal sin equivalencia en otras lenguas. Me refiero a la Saudade. Analizad su sentido, y veréis claramente los elementos que la forman. Saudade es el deseo de la Cosa o Criatura amada, que se vuelve doloroso por la ausencia.”

43 “Es necesario, por lo tanto, llamar a nuestra Raza para que despierte a su propia realidad esencial, al sentido de su propia vida, para que ella sepa que es lo que desea. Y entonces podrá realizar su obra de perfección social, de amor y de justicia, y podrá gritar entre los Pueblos: ¡Renací!”

Pero además de teorizador del *Saudosismo*, Teixeira de Pascoes es un poeta que, hundiendo sus raíces en el simbolismo y neorromanticismo de finales de siglo, crea una poesía filosófica, eminentemente, platónica. Poesía, por lo tanto, de abstracciones en que la materia y su esencia andan separadas, en que existe un misterio detrás de lo real que remite, en última instancia, a la idea de Dios y de lo trascendente y en que el sujeto lírico vive en la aspiración continua de superar la realidad material y desentrañar ese misterio. La contemplación de las “formas transitorias” le lleva a sentir *saudade* por lo que ha de dejar de existir y le recuerda a cada instante que existe otra realidad, intangible y más duradera.

Que saudades eu sinto desta flor,
 Que vai murchar!
 E desta gota de água e de esplendor,
 Um pequenino mundo que é só mar.
 E desta imagem que por mim passou
 Misteriosamente.
 E desta folha pálida e tremente
 Que tombou...
 Da voz do vento que me deixa mudo,
 E deste meu espanto de criança.
 Que saudades de tudo eu sinto, porque tudo
 É feito de lembrança...⁴⁴

(*Versos Pobres*, 1949)

A pesar de su voluntario aislamiento y del alejamiento de los ambientes literarios, Teixeira de Pascoes conoció en vida el reconocimiento que le profesaron distintos intelectuales portugueses y algún español, como Miguel de Unamuno. Fue nombrado miembro de la *Academia das Ciências* en 1923 y recibió diversos homenajes y distinciones.

El pensamiento de Teixeira de Pascoes es clave para entender esta época en que dos fuerzas contrapuestas dividen, incluso internamente, a escritores e intelectuales: mirar hacia Portugal y buscar en la tradición el punto de partida y las bases para la regeneración cultural, como pretende también en España la Generación del 98, o

44 “¡Qué saudades siento de esa flor,/ Que va a marchitarse!/ Y de esta gota de agua y de esplendor,/ Un pequeño mundo que es solo mar./ Y de esta imagen que por mí pasó/ Misteriosamente./ Y de esta hoja pálida y temblorosa/ Que cayó.../ De la voz del viento que me deja mudo,/ Y de este asombro mío de niño./ ¡Qué saudades de todo siento, porque todo/ Está hecho de recuerdo.../”

mirar hacia Europa y sumarse a la ola de modernidad que la recorre. Un dilema que acompaña la evolución de la literatura portuguesa durante todo el siglo.

2. EN LA ÓRBITA DE LA POESÍA NEORROMÁNTICA: FLORBELA ESPANCA.

Florbela Espanca (1894-1930) es por fecha de nacimiento de la misma generación que Pessoa, Sá-Carneiro o Almada. Solo un año la separa en edad de este último. Sin embargo, la poetisa no se vinculó nunca a ninguna corriente estética concreta y fue, en términos estéticos, más conservadora que moderna. Siguió un camino marcado por algunas influencias, como la de Antero de Quental y, sobre todo, la de António Nobre, que la hacen representante tardía del neorromanticismo de finales del XIX.

La vida de Florbela Espanca está marcada por el fracaso amoroso, empezando por el afecto paterno y pasando por sus tres matrimonios y dos divorcios. Fue hija ilegítima de un padre, en cuya casa se crió, pero que no la reconoció hasta mucho después de su muerte, cuando la ciudad de Évora le dedicaba a la poetisa un homenaje. Fue esposa de maridos que, según sus biógrafos, no entendieron la pasión que ponía en componer lírica. Sin embargo, más que cualquier otro acontecimiento, la muerte de su hermano al estrellarse con su hidroavión en el Tajo agravó su dolencia psíquica. El fracaso en las relaciones amorosas y su tendencia hacia la depresión se resuelven en varios intentos de suicidio, el último con éxito en 1930.

Ha sido habitual poner en relación este cuadro trágico con los sentimientos que se plasman en su lírica, pero no hay que olvidar que el perfil de Florbela Espanca



Florbela Espanca (1894-1930)

es también el de una mujer empeñada en su formación, que hace estudios secundarios en una época en que el analfabetismo tocaba muy especialmente a las mujeres y tardíamente se propone realizar estudios universitarios de Derecho; una mujer culturalmente activa, que colabora en revistas de diversa naturaleza, algunas dirigidas a un público femenino (*Portugal Femenino*); una mujer arriesgada que organiza y publica su poesía, a pesar del poco favor que recibió de la crítica (*Livro das Mágoas* en 1919 y *Livro de Sórora Saudade* en 1923. Póstumamente aparece *Charneca em Flor*, 1930).

Florbela hizo de los sentimientos de amor, soledad, tristeza melancólica y aspiración a la plenitud

tema de sus versos. Pero sobre todo es por la expresión del amor por lo que es más popular. Se trata de un amor con muchos matices: cuando va dedicado a un amante, puede ser amor ilusionado, amor sufriente y desengañado, amor apasionado hasta llegar al deseo físico o amor insatisfecho, pero, en otras ocasiones, es amor fraterno o amor a la tierra y a la creación. Hasta tal punto es excesivo su anhelo de amor, como búsqueda típicamente romántica de lo absoluto, que se convierte en el fin mismo y se expresa en versos que son gritos desesperados:

Eu quero amar, amar perdidamente!
Amar só por amar: aqui... além...
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente...
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Su procedencia alentejana (era natural de Vila Viçosa, localidad próxima a Évora y a la frontera española) también se deja sentir en su poesía, donde aparece con frecuencia el paisaje natural con el que se identifica, en una especie de fusión muy al gusto simbolista:

Horas mortas... Curvada aos pés do monte
A planície é um brasido... e, torturadas,
As árvores sangrentas, revoltadas,
Gritam a Deus a bênção duma fonte!

E quando, manhã alta, o sol posponte
A oiro a giesta, a arder, pelas estradas,
Esfíngicas, recortam desgrenhadas
Os trágicos perfis no horizonte!

Árvores! Corações, almas que choram,
Almas iguais à minha, almas que imploram
Em vão remédio para tanta mágoa!

Árvores! Não choreis! Olhai e vede:
-Também ando a gritar, morta de sede,
Pedindo a Deus a minha gota de água!

(Árvores do Alentejo, *Charneca em Flor*, 1930)⁴⁵

45 “Horas muertas... Curvada a los pies del monte/ La planicie es un brasero... y, torturados/ Los árboles sangrientos, revelándose/ Gritan a Dios la bendición de una fuente! // Y cuando, avanzada la mañana, el sol respunte de oro la escoba, ardiendo, por los caminos,/ Como esfinges, recortan desgrenadas/ sus trágicos perfiles en el horizonte // ¡Árboles! ¡Corazones, almas que lloran,/ Almas iguales a la mía, almas que imploran/ En vano remedio para tanto pesar!// ¡Árboles! ¡No lloréis! Mirad y ved:/ - También ando gritando, muerta de sed/ Pidiendo a Dios mi gota de agua.”

Autoría femenina y temática amorosa han sido a lo largo de la historia un par recurrente. Sin embargo, Florbela Espanca consiguió trasladar a su lírica (con el soneto como estrofa preferida) la energía, la sinceridad, incluso el atrevimiento respecto a la moral de la época, que la singularizan y mantienen el interés de su obra. Considerada la voz lírica femenina más importante de la primera mitad del siglo XX, estatuto que la separaría de un supuesto canon masculino, no puede olvidarse que todo el reconocimiento de público y crítica que le faltó en vida lo recibió con creces su obra póstuma, en la que se incluyen también cuentos (*As Máscaras do Destino*, 1931) y cartas. Ediciones y reediciones en los años 30, posteriormente estudios y traducciones así lo demuestran⁴⁶, confirmando que el gusto del público lector no siempre discurre al unísono de los juicios críticos que se forman en una época.

3. LA NARRATIVA DESPUÉS DE EÇA DE QUEIRÓS: RAÚL BRANDÃO, AQUILINO RIBEIRO E JOSÉ MARIA FERREIRA DE CASTRO

El siglo XX portugués comienza despidiendo a su más grande narrador realista: José Maria Eça de Queirós que muere exactamente en 1900. Su estela, como autor de éxito entre los lectores y como modelo canónico de imitación para los escritores, se extiende, más allá de su desaparición física, por toda la primera mitad del siglo. Aún hoy sigue siendo uno de los autores más leído y reeditado en Portugal y más traducido al español.

El modelo decimonónico, realista y naturalista que representa Eça de Queirós, habituó al público a narraciones cronológicamente lineales, guiadas por un narrador omnisciente en tercera persona, que presenta a personajes con profundas tensiones sentimentales. Además, en el paso de un siglo al otro, se incrementó entre los autores de éxito el gusto por los argumentos de carácter histórico.

En este panorama sobresale una figura diferente que se aleja en múltiples aspectos del paradigma narrativo realista: el escritor Raúl Brandão (1867-1930). Proveniente de las filas del movimiento decadentista-simbolista de Oporto, desarrolló su actividad literaria de más relevancia durante las primeras décadas del

⁴⁶ Selección poética en español realizada por Ángel Guinda: *Florbela Espanca. Las espinas de la rosa. Antología poética* (Ediciones Olifante, 2002). También hay disponible traducción de sus textos en prosa: *Las máscaras del destino* (Ediciones Torremozas, 2002) y *El dominó negro: cuentos* (Ediciones Torremozas, 2004), ambos traducidos por María Tecla Portela Barreiro.

XX hasta 1930, año de su muerte. Se vinculó estrechamente al movimiento saudosista de Teixeira de Pascoaes, con quien escribió una obra de teatro. Participó activamente en la vida cultural de la época colaborando en diversos periódicos, revistas de inspiración saudosista y nacionalista y, finalmente, fundando con otros intelectuales republicanos la revista *Seara Nova* (1921), que sería durante el Salazarismo un símbolo de la oposición democrática al régimen. Aunque algo mayor que ellos, escribe y publica por los mismos años que los de *Orpheu*. Fue partícipe y continuador de la renovación literaria de los autores simbolistas de finales del siglo XIX y estuvo desvinculado por completo de la revolución vanguardista.

¿En qué elementos se distancia la narrativa de Raúl Brandão del modelo realista en boga? En su novela *Húmus*⁴⁷ (1917), que la crítica destaca unánimemente como su obra cumbre, encontramos los rasgos que subvierten el modo de narración realista dominante en la época:

- la ruptura con la narración lineal a través de la fragmentación en cuadros y, por lo tanto, la confusión de tiempos y espacios;
- la sustitución del narrador en tercera persona por varias voces narrativas simultáneas o, con frecuencia, por un yo monologante;
- la desvalorización de la intriga al privilegiar el discurso reflexivo o la descripción impresionista de una escena o un paisaje;
- la preocupación ética y social por las clases humildes (mientras que el realismo decimonónico focalizó claramente los estamentos acomodados de la sociedad y sus conflictos morales),
- la presencia de un discurso pesimista y frustrado por la contradicción entre el dolor de la vida real y el ideal de una existencia soñada, con tintes que adelantan la filosofía existencialista.

El resultado es una narrativa profundamente comprometida con la observación y la meditación sobre el sufrimiento humano a través de personajes en lucha por la supervivencia y contra el medio social (*Os Pobres*, 1906; *Os Pescadores*, 1923); una prosa que debilita las fronteras de los géneros narrativos tradicionales a caballo

47 Puede leerse en español la reciente traducción de su novela *Humus* (Madrid, Biblioteca ELR-Ediciones, 2008, traducción y edición de Verónica Palomares Maíllo), aunque existe alguna anterior. También están traducidas otras obras del autor como: *La farsa* (Madrid, Espasa-Calpe, 1922, traducción de Valentín de Pedro); *Los pescadores* (A Coruña, Ediciones del Viento, 2009, traducción de María Tecla Portela) y *Las islas desconocidas* (A Coruña, Ediciones del Viento, 2009, María Tecla Portela).



Fundadores de la revista *Seara Nova*: sentados Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro y Raul Brandão

entre la prosa poética, el relato de memorias, el diario y la narrativa costumbrista.

Se trata, como podemos ver, de rasgos realmente novedosos para el público de la época, con opciones formales extraordinariamente “modernas” que no fueron totalmente comprendidas por sus coetáneos. El reconocimiento que recibirá su obra y la influencia que ejercerá serán posteriores a su época.

Otro nombre esencial en la renovación de la narrativa de principios del XX es Aquilino Gomes Ribeiro (1885-1963), que comienza a publicar sus primeras colecciones de cuentos recién iniciado el siglo y sus primeras novelas ya en la segunda década: *A Vida Sinuosa*, (1918) y *Terras do Demo* (1919). Después de éstas, llegará una producción narrativa extensísima (70 títulos) que incluye, además de cuentos y novelas, literatura infantil, biografías noveladas, obras de ensayo sobre asuntos históricos o impresiones de viajes, biografías sobre figuras de la cultura portuguesa y, por último, sus memorias.

Aquilino Ribeiro representa, por su vida y su obra, la imagen del intelectual comprometido social y políticamente con su tiempo, hasta el punto de que su vida tiene ingredientes de riesgo y aventura que la convierten en argumento literario.

Procedente de una familia campesina de la Beira Interior, el mundo rural estará presente en muchas de sus novelas reflejando la dureza de la vida en el campo. Desde muy joven se involucró en diversas actividades violentas contra los sucesivos gobiernos, intervenciones que concluyeron siempre con etapas de exilio en París: la primera vez, en 1907, contra la monarquía. Acusado de terrorista y encarcelado, consiguió fugarse de prisión y huir hasta París. Allí permaneció hasta 1914, año en que regresa a Portugal. En 1927 se encuentra de nuevo envuelto en una conspiración contra la dictadura militar y una vez más se refugia en la capital francesa. A su regreso, poco después, se implica en una conjura contra el *Estado Novo* de Salazar que concluye con su ingreso en prisión y su huida a París, por tercera vez. Regresa definitivamente con su familia en 1932, amnistiado, y se entrega a su trabajo de escritor.

Su conciencia cívica le impulsa a seguir participando en diversas acciones contra la dictadura salazarista, así se sumó al MUD (Movimiento de Unidad Democrática),

apoyó la campaña del general Norton de Matos (1948-1949) y, más tarde, militó en la candidatura a la Presidencia de la República del general Humberto Delgado en 1958.

No solo se trata de intervención política, también a través de su actividad periodística y literaria criticó el régimen de opresión del *Estado Novo*, no dudando en plasmar situaciones de injusticia promovidas por el poder dictatorial. Por ello, en 1959, su novela *Quando os Lobos Uivam* (1958) es prohibida por la censura y se abre contra él un proceso judicial. Pero a estas alturas es ya un escritor conocido, también internacionalmente, y su prestigio le protege de otras acciones en su contra. Su reconocimiento entre gran parte de sus compañeros escritores es por partida doble: admirado por su temeridad en la defensa de ideales democráticos y apreciado como escritor. Tal es así, que en 1960, la Sociedad Portuguesa de Escritores, de la que había sido fundador y presidente, le propone como candidato al Premio Nobel de Literatura.

Este repaso somero por su trayectoria vital nos devuelve el retrato de un hombre de firmes convicciones políticas (anarquista, republicano, masón) y de un intelectual que no rehusó participar en los procesos históricos de su país. Para algunos fue precursor del neorrealismo y, en efecto, algunas de sus obras, como la ya citada *Quando os Lobos Uivam*, es explícitamente crítica con el poder del gobierno que aplasta a los pequeños propietarios agrícolas a favor de los intereses madereros del Estado. Sin embargo, su visión de los problemas sociales difiere del análisis marxista, privilegiado por el movimiento neorrealista.

En 1963, año de su muerte, había sido objeto de homenajes por todo el país. Como acto simbólico de reconocimiento, en 2007, sus restos fueron trasladados al Panteón Nacional en Lisboa.

Inquieto tanto en el ámbito político como en el estético, en el que no se sujetó a otro criterio que el propio, manteniéndose al margen de las corrientes o estéticas con las que convivió, fue apreciado por unos, como Pessoa y los autores neorrealistas, y criticado por otros, como los presencistas.

Es imposible sintetizar una obra tan extensa y variada, en la que destacan títulos como *Terras do Demo* (1919), *Andam Faunos pelos Bosques* (1926), *A Casa Grande de Romarigães* (1957) y *O Malhadinhas* (1958)⁴⁸. Diremos apenas que sus novelas

48 Las traducciones que existen son poco accesibles para el lector actual por haber sido realizadas hace demasiado tiempo o por haber sido publicadas en otro país de lengua castellana. Una

están ambientadas en Portugal y con frecuencia en su tierra, la Beira Alta, y por ello ha pasado por ser el narrador por excelencia del mundo rural con una visión realista y cruda, bien diferente de la idealización del último Eça de Queirós en su *A Cidade e as Serras* (1901). El medio campesino que describe Aquilino Ribeiro es, básicamente, injusto y violento y algunos de sus personajes mejor perfilados son individuos preparados para la supervivencia. Pese a ello, el autor mira hacia el universo rural sin pesimismo, creyendo en sus posibilidades de transformación y en la fuerza del instinto de la lucha por la vida.

Fue etiquetado de autor regionalista, caracterización que, sin duda, reduce el alcance de su obra, pues Aquilino Ribeiro escoge conflictos que, aunque muy localizados, tienen la complejidad suficiente como para deducir de ellos comportamientos universales. Además, a pesar de su vinculación con el espacio rural, en su extensa producción también hay novelas ambientadas en el medio urbano, del que critica los prejuicios sociales y tabúes religiosos planteando conflictos amorosos entre personajes que desearían vivir una experiencia libre del amor.

Se le atribuye una especie de renovación de la lengua portuguesa en su expresión literaria, que resulta de una hábil combinación entre el lenguaje popular y aldeano (con expresiones y giros particulares de la Beira Interior) y la lengua estándar culta. Algunos de los rasgos que se destacan de su expresión lingüística contrastan entre sí, dándonos idea de su dominio de diferentes registros y procedimientos: por un lado, su capacidad para aprehender el registro oral y su riqueza de vocabulario regional; por otro, un cierto barroquismo en su prosa, un estilo impresionista en la descripción de paisajes, animales y plantas, tipos humanos, costumbres, trabajos del campo, etc.

Es verdad, como decíamos, que Aquilino Ribeiro no se incluye en ninguna de las escuelas existentes, ni simbolista, ni *saudosista*, ni modernista. Sin embargo, sí podemos enmarcarlo en una de las actitudes entre las que se debaten los escritores del momento, dirigiendo su mirada hacia dentro de Portugal y de sus tradiciones literarias o hacia los movimientos artísticos internacionales. Aquilino Ribeiro indaga en personajes portugueses, localizados en un contexto

de las novelas ha sido traducida dos veces: *El hombre que mató al diablo* (Madrid, Prensa Gráfica, 1924, traducción del portugués por A. González Blanco) y *El hombre que venció al diablo* (Madrid, Gráficas Clemares, 1950?). Una de sus principales novelas está publicada en la Habana: *La casa grande de Romariçães* (La Habana, 1980, traducción de Manuel Díaz Martínez).

geográfico, etnográfico, social y económico concreto, por lo que es lectura obligada para los que quieran acercarse al Portugal de la primera mitad del siglo, en especial al medio rural, sin pintoresquismos. Más que a Eça de Queirós, los críticos señalan a Camilo Castelo Branco como su referente literario más inmediato. Aquilino Ribeiro encuentra, pues, mirando hacia dentro de las fronteras vitales y literarias la fuente de inspiración que le llevará a producir sus novelas arraigadas en la realidad portuguesa.

Enlazando con la narrativa de corte realista de Aquilino Ribeiro, proseguimos con otra figura de primera importancia e influencia en generaciones posteriores de narradores: José Maria Ferreira de Castro (1898-1974). Aunque se estrena publicando en 1916, su primera novela de éxito es *Emigrantes*, aparecida en 1928, a la que sigue, en 1930, *A Selva*, su obra más relevante y caso particular en la historia de la literatura portuguesa de divulgación y éxito fuera de las fronteras nacionales.⁴⁹

En estas dos obras, Ferreira de Castro aprovecha como materia literaria su experiencia de la emigración siendo aún muy joven en Brasil, donde trabajó en el Amazonas en la extracción de caucho y vivió de primera mano la situación de explotación de los trabajadores.

Desde sus primeros relatos, las preocupaciones sociales tienen un lugar importante en sus argumentos, por lo que es habitualmente considerado precursor de la narrativa neorrealista. Y, efectivamente, se encuentra muy próximo de este movimiento estético en alguna de sus novelas de los años 40 como *A Lã e a Neve* (1947), inspirada en el trabajo en las fábricas textiles de la ciudad de Covilhã (Beira Interior). Puede tener un interés especial para el lector español *A Curva*



Emigrantes (1928) de Ferreira de Castro

49 Varias de las novelas de Ferreira de Castro están traducidas al español, si bien ninguna lo ha sido recientemente: *Emigrantes* (Madrid, 1930, traducción de Luis Díaz Amado Herrero y Antonio Rodríguez de León); *La selva* (Barcelona, s.a., traducción de Luis Díaz Amado Herrero y A. Rodríguez León); *Tierra fría. Emigrantes* (Madrid, 1946, traducción de Eugenio Serrano); *Novelas escogidas: La selva, Emigrantes, Eternidad, Tierra Fría, La lana y la nieve, La Misión* (Madrid, Aguilar, 1959, traducción de Eugenia Serrano y José Ares Montes); *La selva* (Barcelona, s.a., traducción de Luis Díaz Amado Herrero y A. Rodríguez León).

da Estrada (1950) por ser el protagonista un combatiente de la Guerra Civil española, desengañado ideológicamente, que se refugia en Portugal.

Como Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro se inscribe en una línea de narrativa realista de larga tradición en la literatura portuguesa, que focaliza ambientes y personajes portugueses. Su novedad tiene que ver sobre todo con la mirada crítica con que se observan los conflictos sociales de la realidad portuguesa, bien diferente de la visión edulcorada de los escritores nacionalistas y regionalistas que apoyaban al régimen de Salazar.

4. TEATRO SIMBOLISTA PARA EL INICIO DE SIGLO: ANTÓNIO PATRÍCIO Y RAUL BRANDÃO

En el paso del siglo XIX al XX, la escena portuguesa vive un momento de gran actividad por la variedad en estilos y temas de los textos dramáticos, por el número de teatros en funcionamiento (diez en la Lisboa de fin de siglo) y por la atención prestada por el público al espectáculo teatral.

En lo que se refiere a la dramaturgia literaria, confluyen varias tendencias que, en síntesis, pueden resumirse en tres. Por un lado, se intensificaba la producción de dramas históricos, en parte para reafirmar una nacionalidad herida por acontecimientos recientes, como el *Ultimátum inglés* (1890) o la crisis monárquica. Con frecuencia, el pasado que se evoca en estas piezas, mayoritariamente escritas en verso, es el de las hazañas individuales de héroes o figuras del Medievo (Pedro e Inés de Castro) o del periodo de la llamada Expansión Ultramarina (Vasco de Gama, Don Sebastián), además del XVII y el brillo de la corte real recuperada, épocas que conciliaban en Portugal todas las añoranzas de un pasado glorioso. La reconstitución de ambientes palaciegos, la trama amorosa, la intriga histórica simplificada y los personajes con escasa densidad psicológica hacen un combinado que agrada al público y tiene cultivadores de diferente calidad (Júlio Dantas, João da Câmara).

Por la misma época en que el drama histórico cosechaba grandes éxitos, daba los primeros pasos el teatro realista, que subía a escena a personajes contemporáneos, sacados de la cotidianidad social, que viven envueltos en conflictos de su tiempo y se expresaban en una lengua real, desprovista de afectación y retórica literaria.

También en este fin de siglo e inicios del siguiente, se producían los primeros ejemplos de teatro simbolista. En esta línea estética, hay que destacar

el teatro de António Patrício (1878-1930)⁵⁰, quien consigue conferir a las figuras históricas una densidad como caracteres teatrales, además de cierto valor mítico, y otorgar a los hechos históricos una lectura metafórica o simbólica. Así sucede con personajes como D. Dinis y la reina Santa Isabel (*Dinis e Isabel*, 1919), que representan el amor imposible entre lo humano y lo divino, con Inés de Castro y D. Pedro (*Pedro, o Cru*, 1913), quien salva a través de la *saudade* la memoria del amor, o con la figura mítica de don Juan (*D. João e a Máscara*, 1924), símbolo del amor insaciable. Se trata de un teatro lírico y de sentimientos más que teatro de acción o intriga, bien diferente del teatro historicista que triunfaba en la mayoría de los escenarios.

Una vez más hay que mencionar el nombre de Raul Brandão, cuya producción dramática, aunque iniciada en los últimos años del XIX, se desarrolla sobre todo en los años 20 del siglo siguiente. Como hizo en sus novelas, Brandão rompe con la estética naturalista y plasma en sus textos teatrales, a través de personajes sin esperanza y con aflicciones profundas, preocupaciones existenciales y reivindicaciones sociales y éticas. Algunos títulos sugieren esta temática que insiste sobre la existencia sin horizonte de los personajes: *O Gebo e a Sombra*, *O Doido e a Morte* (ambas de 1923)⁵¹, *Eu sou um Homem de Bem* y *Jesus Cristo em Lisboa* (1927) escrita en colaboración con Teixeira de Pascoaes.

Autores teatrales de éxito, hasta los años 40, fueron también Alfredo Cortês (1880-1946) y Carlos Selvagem (1890-1973), con piezas costumbristas en que plasmaban hábitos de la sociedad portuguesa tanto rural (*Entre Giestas*, 1917, de Carlos Selvagem; *Tá Mar*, 1935, de Alfredo Cortês) como urbana, sin eludir un tono crítico hacia cierta hipocresía social (*Zilda*, 1921, de Alfredo Cortês) y el conformismo político (*Os Gladiadores*, 1934, de Alfredo Cortês). Carlos Selvagem é autor de una de las obras teatrales que la crítica considera más destacable en la dramaturgia portuguesa de la primera mitad del siglo: *Dulcineia ou a Última Aventura de Dom Quixote* (1944), que se inspira en la figura cervantina.

50 No encontramos obra teatral de este autor traducida al español. No obstante, un cuento suyo aparece en la *Antología del Cuento Portugués*, organizada por João de Melo y traducida por Mario Merlino (Madrid, Alfaguara, 2002).

51 Esta pieza está traducida al español (*El loco y la muerte*) e incluida en la antología *Teatro Portugués Contemporáneo*, organizada por Luís Francisco Rebello y traducida por Víctor Auz de Castro (Madrid, Aguilar, 1962).

5. OTROS TEMAS DE ÉXITO EN LA LITERATURA DE LOS PRIMEROS DECENIOS DEL SIGLO

Para concluir, queremos insistir una vez más en la simultaneidad que se da entre la producción de autores como los que tratamos en este capítulo, los del Primer Modernismo y otros muchos cuyo interés hoy es considerado puramente documental. No hay que olvidar que, al tiempo que en Lisboa un grupo reducido de jóvenes artistas se empeñaba en trasladar a la literatura portuguesa el espíritu de la modernidad que bullía por ciertas partes de Europa, la mayoría de los lectores portugueses de la época tenían entre manos lecturas muy distantes de los modelos que hoy consideramos de calidad. Los autores y obras más atendidas en su momento por el público fueron, por ejemplo, las novelas historicistas y el teatro melodramático del doctor Júlio Dantas o la literatura regionalista, en su mayoría de ideología tradicionalista, que continúa teniendo bastante tratamiento y éxito durante los primeros decenios del siglo XX. Pertenecen a esta corriente de narrativa regionalista novelistas como Manuel de Brito Camacho (1852-1934), Manuel António Ribeiro (1878-1941), autores que localizan sus novelas en el Alentejo; José Hipólito Raposo

(1885-1953), apologista del regionalismo y retratista de los modos de vida de la Beira, o Abílio Adriano Campos Monteiro (1876-1934), autor de éxito durante los años 20 que escoge el norte de Portugal (Tras-os-Montes y Douro) como escenario de sus novelas sentimentales. Otros temas acapararon la atención del público de los años 20, así, por ejemplo, la participación portuguesa en la Primera Guerra Mundial también dio lugar a un buen número de diarios de guerra y relatos bélicos, como *Ao Parapeito* (1919) de João Pina de Morais o *Memórias da Grande Guerra* (1919) de Jaime Cortesão, entre otras muchas. Con distinta maestría según los autores, estas obras acercaban al público portugués los escenarios centroeuropeos en que miles de soldados portugueses perdieron la vida, describiendo batallas, el ambiente en los cuarteles y las trincheras, plasmando sentimientos de miedo y desmoralización.



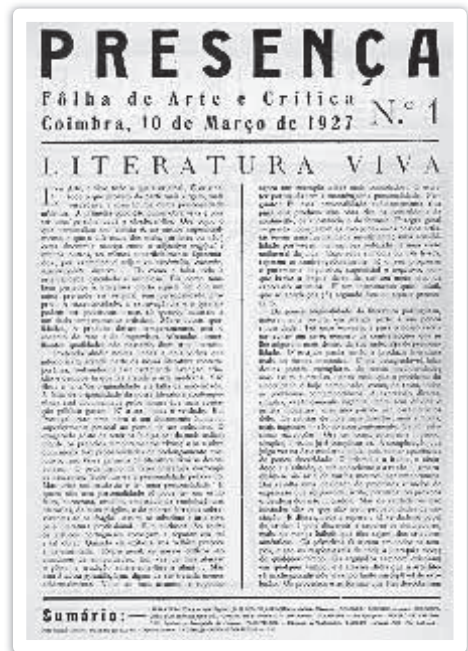
Memórias da Grande Guerra (1919) de Jaime Cortesão

IV. EL SEGUNDO MODERNISMO O LA GENERACIÓN DE LA REVISTA *PRESENÇA*

En 1927 empieza a publicarse en Coimbra una revista bautizada con el nombre de *presença*, “hoja de arte y crítica”. Por un lado, el título, que usarán en minúscula, subraya la actitud de afirmación de un grupo que irrumpe en la escena literaria con propósitos de novedad y de reivindicación del tiempo presente frente a los nostálgicos, *saudosistas* y tradicionalistas que predominaban en la intelectualidad portuguesa; por otro lado, el subtítulo anuncia la vocación crítica y teórica que desarrollarán algunos de sus colaboradores. Inicialmente dirigen la revista tres autores que serán fundamentales para la generación que empezaba su andadura: José Régio, Branquinho da Fonseca y João Gaspar Simões. Por esta época algunos de ellos eran aún estudiantes en la Universidad de Coimbra.

El nombre de la revista pasa a ser también el del movimiento, conocido como la Generación de *presença* que reúne a jóvenes de edades muy próximas, con formación universitaria y algunos con obra poética ya publicada. También se les denomina *Segundo Modernismo*, título que les atribuyó el crítico literario portugués Eugénio Lisboa. Pretendía de esta forma conectar la modernidad de *Orpheu*, minoritaria y breve, con la labor de los que, en su opinión, deben considerarse sus continuadores. Es un título discutido porque, en general, la actitud de los llamados *presencistas* es mucho más moderada que la de los *órficos* y su práctica literaria se asienta más en las formas consagradas por la tradición que en la innovación formal.

Desde el inicio mismo de la publicación de *presença* los textos programáticos de uno de sus miembros, José Régio, funcionaron como orientación doctrinaria y, aunque nunca hubo un código rígido que debiera seguirse, fue Régio quien marcó las líneas maestras del programa estético y ejerció cierta ascendencia intelectual entre sus compañeros de generación, al menos en los primeros años.



Primer número de la revista *presença* (1927)

Se trata, además, de una revista muy cuidada desde el punto de vista gráfico, que incluyó trabajos de pintores que iban adquiriendo cierto renombre, como José Almada Negreiros, Mário Eloy o Dórdio Gomes. En ella tuvieron cabida también colaboradores de otras generaciones o estéticas, como el propio Fernando Pessoa y sus heterónimos.

La revista tuvo una vida inusitadamente larga, desde 1927 a 1940, lo que representa un caso excepcional en la historia de las revistas literarias en Portugal. Una existencia prolongada que supuso, evidentemente, una evolución en los planteamientos y, en consecuencia, dio lugar a discrepancias entre sus miembros. El primero de los desacuerdos internos provocó, en 1930, la salida de la revista de Miguel Torga, Branquinho da Fonseca y Edmundo de Bettencourt, quienes justificaron su alejamiento del grupo por estar en desacuerdo con el arte cada vez más “deshumanizado” e intelectualizado que se iba imponiendo entre los autores de *presença*.

Una década después vuelve a producirse idéntica situación. La falta de entendimiento entre los directores de la revista (en ese momento, João Gaspar Simões y Adolfo Casais Monteiro) sobre la articulación entre literatura y política se salda con el fin de la publicación.

La extraordinaria longevidad acabó por dar a la revista un carácter de respetabilidad y academicismo que sus fundadores no pretendían en sus inicios, convirtiéndola en una especie de órgano que enjuiciaba la actividad literaria de muchos de sus contemporáneos, decidiendo lo que era buena y mala literatura.

1. LA DEFENSA DE LA POESÍA PURA EN TIEMPOS DIFÍCILES.

La concepción de la literatura por parte de los autores *presencistas* empieza y acaba en el principio de la autonomía de la obra de arte respecto a implicaciones ideológicas, políticas o religiosas y en la convicción de la completa libertad del creador. Solo es aceptable el compromiso que parte de una actitud humanista, única vía posible para dar un significado universal a las preocupaciones de una conciencia individual, de un yo en crisis, haciéndolas preocupaciones de todo el género humano.

Se definieron, por lo tanto, como movimiento literario no doctrinario, sin filiación política o seguimiento ideológico, si bien aceptaron ocasionalmente la publicación en sus páginas de autores que sí estaban comprometidos con una ideología política, como algunos de los llamados en Portugal *neorrealistas*, autores de literatura social. Sin duda, el hecho de mantenerse al margen de implicacio-

nes políticas evitó que la revista tuviera problemas con la censura salazarista y, al contrario, facilitó su difusión y su mantenimiento durante más de una década.

Como demuestran las disidencias habidas en el seno del grupo, no todos los autores sintieron que debían mantener su obra al margen de la expresión de inquietudes políticas y sociales. Así, por ejemplo, Miguel Torga fue víctima de persecución política por sus opiniones contra el régimen salazarista y Adolfo Casais Monteiro acabó exiliándose en Brasil ante el hostigamiento policial.

A medida que avanzaba la década de los años 30 y se producían acontecimientos de gran significación histórica tanto en el ámbito nacional como internacional (constitución del *Estado Novo*, Guerra Civil española, avance de la ideología fascista por Europa y establecimiento de regímenes dictatoriales en Italia, Alemania y España y, por último, Segunda Guerra Mundial), resultaba más difícil defender y cultivar un tipo de arte en que solo había lugar para las preocupaciones individuales y estéticas y que pretendía mantenerse al margen de los procesos históricos, desinteresado por una realidad colectiva que se iba volviendo cada vez más dramática. Por ello, fueron duramente criticados por sus contemporáneos, especialmente por aquellos escritores que empezaban, a finales de los años 30, a concebir una función política y social para la literatura. El tiempo de la poesía pura parecía llegar a su fin: Pablo Neruda defendía la poesía “impura” y García Lorca invitaba a los poetas a “meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas”.

2. LO NUEVO Y LO VIEJO DE *PRESENÇA*

El espíritu de cambio y reforma está muy presente entre los *presencistas* cuando piensan en la necesidad de renovar el panorama literario portugués de la época. En el primer número de la revista, José Régio planteó como línea básica del programa de *presença* la búsqueda de una “literatura viva”, definiéndola por oposición a una forma de practicar la literatura vigente en el Portugal de finales de los años 20, a la que tacha de retórica, libresca, rutinaria y academicista.

En este sentido, los autores *presencistas* quieren también imprimir nuevos rumbos a la literatura portuguesa y, con ello, continúan la actitud de renovación que impulsó a los de *Orpheu* en la segunda década del siglo, mirando más allá de las fronteras portuguesas. Como ellos, los autores y críticos de *presença* pretendieron modificar gustos literarios caducos, procedentes del siglo anterior (como el naturalismo, el historicismo literario y el sentimentalismo romántico), o demasiado tradicionalistas, como el saudosismo y la literatura de inspiración nacionalista y regionalista.

Los valores que definen esta “literatura viva” de que hablaba José Régio no se separan básicamente de los que guiaron la revolución estética de los primeros modernistas: la originalidad en la literatura como expresión de lo más “virgen”, “verdadero” e “íntimo de una personalidad artística”. El artista se concibe como una figura hipersensible, un “ser excepcional” que traduce para los lectores las inquietudes más profundas del ser humano.

Aunque con matices y tratamientos diversos según los autores, el *Presencismo* hereda del Primer Modernismo el tema fundamental de la crisis del yo, de modo que la literatura sigue presentándose como la expresión de una conciencia individual que se cuestiona los límites de lo humano, al tiempo que aspira a lo absoluto y que experimenta lúcida y dolorosamente un exceso de “autoconsciencia”, como vimos que sucedía con Fernando Pessoa. Sin embargo, mientras que para los de *Orpheu* la exploración del yo se resolvía en una búsqueda de un otro dentro de uno mismo, para los *presencistas* es un medio de llegar a las revelaciones más profundas e inconscientes de la personalidad artística indivisible.

Se ha fijado una imagen algo tópica respecto al *Presencismo*, según la cual se trata de una literatura tan centrada en las preocupaciones metafísicas y religiosas de un yo individual que llega al ensimismamiento y al *umbilicalismo*, término que procede de unos versos de José Régio en que aparece la palabra *umbigo* (ombligo):

Vergo a cabeça sobre o peito,
 Concentro os olhos sobre o umbigo,
 E um coração que me hão desfeito
 Chora de achar-se só comigo...⁵²

(Mitologia, *As Encruzilhadas de Deus*, 1935)

El término *umbilicalismo* quiere, pues, criticar la actitud de mirar hacia dentro del yo para descubrir sus tensiones, abstrayéndose de la realidad colectiva. Lo que para los autores *presencistas* suponía indagar, a través de lo individual, en los sentimientos humanos universales y en las preocupaciones más relevantes para el conjunto de la Humanidad, para sus más directos críticos no pasaba de ser un individualismo estetizante y estéril.

52. “Inclino la cabeza sobre el pecho/Concentro los ojos sobre el ombligo/ Y un corazón que me han deshecho/ Lloro de encontrarse solo conmigo.”

Sin embargo, su concepto del “arte puro” no se basa en atribuir a la obra artística una función únicamente estética, en la línea del postulado “el arte por el arte” o de la completa “deshumanización” de la literatura, sino que la idea de puro se vincula con alcanzar lo más profundo y complejo del ser humano desde el punto de vista espiritual y psicológico para atribuirle un valor universal y atemporal. El análisis introspectivo, tanto en prosa como en verso, es la manera de acceder a la faceta más íntima del poeta (o del personaje, en la narrativa) y el objetivo es plasmarla sin retórica “exagerada” y “vacía”. El género novelístico experimenta, con el tratamiento psicologista de los personajes, una cierta revitalización dentro del panorama de la narrativa portuguesa de los años 30, en que siguen predominando los modelos decimonónicos realistas. En este interés por explorar la complejidad psicológica del hombre en cuanto que individuo, desinteresándose de los comportamientos colectivos, es patente la influencia de autores como el francés Marcel Proust o el ruso Dostoievsky, entre otros.

Aunque las tendencias en el seno de la generación pueden ser muy dispares, en general los autores de *presença* serán mucho más moderados en la expresión de un yo abrumado y angustiado, sin llegar a la exaltación negativa de un Pessoa y un Sá Carneiro o la furia iconoclasta de un Almada Negreiros o un Álvaro de Campos. También en la renovación del lenguaje y de las formas literarias se muestran mucho más prudentes, volviendo a moldes de expresión tradicionales, ignorando en parte algunas de las experiencias formales de *Orpheu*.

¿Supone esto un retroceso respecto a la renovación de los *órficos*? Tal vez supone que, respecto al Primer Modernismo, los *presencistas* enlazan mucho más directamente con la vía de renovación moderada representada por Fernando Pessoa ortónimo y no tanto con la línea abierta por el vanguardista Álvaro de Campos. La idea de lo moderno, con matices propios en cada caso, vinculó estrechamente a *órficos* y *presencistas* y la colaboración de poetas de ambas generaciones en publicaciones (*Cancioneiro*, 1930) y revistas de la época (además de *presença*, *Sudoeste*) refleja una cierta conexión entre ellas.



Presença n.º 39. En portada el poema “Tabacaria” de Fernando Pessoa

La crítica destaca unánimemente la función pedagógica de la revista *presença* con relación al arte moderno: por un lado, dando a conocer a un público más extenso la obra de los poetas del Primer Modernismo (en especial Fernando Pessoa, al que algunos consideraron “mestre” y al que dedicaron monográficamente el n.º 48 de la revista), cuya experiencia de vanguardia se había mantenido reducida a círculos minoritarios de lectores. Por otro lado, abrieron las puertas a la literatura extranjera, sobre todo francesa, pero también brasileña, española, italiana o rusa, publicando y comentando textos, y a otras artes consideradas menores, como el cine, incluyendo con frecuencia artículos sobre actores y directores del séptimo arte.

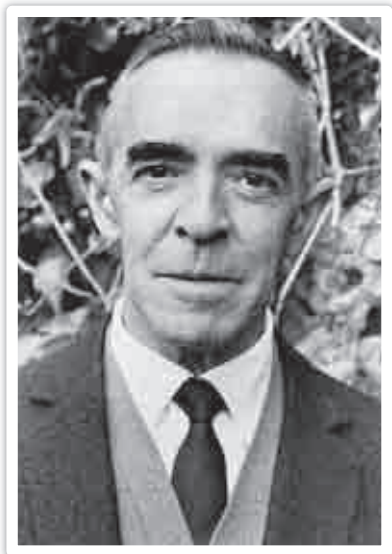
En conclusión, a diferencia de *Orpheu*, que provocó el escándalo y en parte el rechazo de la estrecha capa social interesada por la literatura, el *Presencismo* fue al encuentro del lector, no solo “dulcificando” el tono y recuperando formas poéticas reconocibles para el público, sino explicando la creación literaria de unos y otros autores, dando lugar así a toda una producción teórica compuesta de artículos y ensayos de análisis y crítica literaria (sobre todo, hay que destacar la labor de João Gaspar Simões y Adolfo Casais Monteiro).

Esta reunión de producción artística y teorización estética es un elemento sumamente novedoso en el sistema literario portugués, que también se da entre otras generaciones literarias de la misma época, como la española del 27, con Pedro Salinas o Dámaso Alonso, y que continuará a partir de entonces en Portugal con nombres como Jorge de Sena, David Mourão Ferreira, Nuno Júdice, etc. por citar autores de generaciones diferentes.

3. JOSÉ RÉGIO, EL CONFLICTO HECHO HOMBRE

José Maria dos Reis Pereira (1901-1969) fue un hombre de letras que estudió Filología Románica en la Universidad de Coimbra, donde presentó su tesis de licenciatura sobre la poesía portuguesa moderna. Su vida se repartirá entre la actividad docente y la producción de una extensa obra literaria y crítica. Pasó más de treinta años como profesor de literatura portuguesa en un instituto de enseñanza secundaria de Portalegre, ajeno a los círculos literarios de Lisboa y Oporto. En la ciudad alentejana puede visitarse la casa donde residió, hoy Casa-Museu José Régio.⁵³

⁵³ Puede encontrarse información sobre la Casa-museu José Régio en Portalegre en www.cm-portalegre.pt



José Régio (1901-1969)

Aunque fundamentalmente es distinguido como poeta, Régio es también novelista y autor teatral⁵⁴. En cualquiera de los géneros, sus obras nos confrontan con las mismas inquietudes.

Algún crítico ha caracterizado a José Régio como un “vivero de conflictos” y, en efecto, su obra evidencia una tensión consigo mismo, con el mundo y con Dios. Asistimos, pues, en su obra a una triple preocupación: psicológica, existencial y religiosa que se expresa, en primera instancia, mediante una poesía egotista, es decir, de indagación continua en el yo, aunque su propósito fuera un hablar del Hombre con mayúsculas, de alcance universal:

Falando de mim, e porventura com excessiva complacência, a tal egocentrismo subjazia a intuição de que falava de um homem, –pouco importava que fosse eu; de um caso humano que, sendo humano, poderia comunicar-se aos outros e comovê-los, em razão de não poder ficar-lhes alheio (...) Assim, ao exprimir-se, o artista exprime os seus semelhantes.⁵⁵

(*Confissão dum Homem Religioso*, 1971)

José Régio hace suyo el interés de su generación por la complejidad psicológica del individuo, comenzando por su yo poético en la lírica y, en la narrativa, por el pormenor en la descripción de la de los personajes. La exploración del yo se presenta, en ocasiones, bajo la imagen del viaje de descenso hacia lo más profundo y oscuro de la personalidad, recorrido a veces identificado con la bajada a los infiernos, imagen muy querida para los autores *presencistas*.

54 José Régio ha sido traducido al español solo parcialmente, integrado en antologías poéticas (Clementson, 2009). Un cuento suyo está incluido en la *Antología del cuento portugués* organizada por João de Melo y traducido por Mario Merlino (Madrid, Alfaguara, 2002).

55 “Al hablar de mí mismo, quizás con excesiva complacencia, a tal egocentrismo subyacía la intuición de que hablaba de un hombre –poco importaba que fuese yo; de un caso humano que, siendo humano, podría comunicarse a otros y conmoverlos, porque no podría resultarles ajeno. (...) Así, al expresarse, el artista expresa a sus semejantes.”

El yo que nos ofrece Régio en su poesía es un ser solitario, que se siente diferente e incomprendido. Esta idea romántica del poeta como un ser excepcional será igualmente frecuente entre los poetas del grupo. Son varias las imágenes en que se apoya esta idea, desde la identificación del poeta con la figura del ángel hasta con la de Cristo, ambos mediadores entre lo divino y lo humano, ambos a caballo entre la tierra y el cielo, como podemos apreciar en el siguiente poema:

As asas não lhe cabem no caixão!
 A farpela de luto não condiz
 Com seu ar grave, mas, enfim, feliz;
 A gravata e o calçado também não.
 Ponham-no fora e dispam-lhe a farpela!
 Descalcem-lhe os sapatos de verniz!
 Não vêem que ele, nu, faz mais figura,
 Como uma pedra, ou uma estrela?
 Pois atirem-no assim à terra dura,
 Ser-lhe-à conforto:
 Deixem-no respirar ao menos morto!⁵⁶

(Epitáfio para um poeta, *Filho do Homem*, 1961)

La crisis de la conciencia religiosa tiene un lugar destacado en la producción literaria de José Régio. Desde su primer libro de poemas, *Poemas de Deus e do Diabo* (1926), hasta su prosa autobiográfica editada póstumamente, *Confissão de um Homem Religioso* (1971), pasando por *As Encruzilhadas de Deus* (1939), su obra transmite una preocupación religiosa, a veces agónica en el sentido unamuniano del término, con distintos matices: deseo de transcendencia, rebeldía contra el creador, imposibilidad de creer y al mismo tiempo de no hacerlo:

Como olhar-me, se eu grito que não creio
 Nos próprios gritos com que chamo Deus?⁵⁷

(*As Encruzilhadas de Deus*, 1936)

56 “¡Las alas no le caben en el ataúd!/ Ese traje de luto no pega/ con su gesto grave, pero, al final, feliz/ Tampoco la corbata y el calzado./ ¡Sacadlo fuera y quitadle el traje!/ ¡Quitadle los zapatos de charol!/ ¿O no veis que, desnudo, está mejor,/ Como una piedra, o una estrella?/ Echadlo así a la tierra dura/ Estará más cómodo:/ ¡Dejadlo respirar al menos muerto!”

57 ¿Cómo mirarme, si grito que no creo/ En los propios gritos con que llamo a Dios?

La fragmentación que veíamos en los poetas del Primer Modernismo es en José Régio, como en otros autores de *presença*, un dualismo que tiene forma moral y religiosa, que se expresa en la oposición entre la materia y el espíritu, entre lo humano y lo divino, entre lo deseado y lo alcanzado, entre la aspiración al cielo y la bajada al infierno de las angustias personales, relación dialéctica representada por los opuestos Dios/Diablo como se ve en uno de sus poemas más conocidos titulado “Cântico Negro”:

Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
 Todos tiveram pai, todos tiveram mãe;
 Mas eu, que nunca principio nem acabo,
 Nasci do amor entre Deus e o Diabo.⁵⁸

(Cântico Negro, *Poemas de Deus e o Diabo*, 1925)

En lo que respecta a las formas poéticas, José Régio recupera en gran parte de su lírica elementos clásicos como la versificación, la rima o la regularidad estrófica, privilegiando el uso del soneto.

Como novelista, Régio se detiene más en la psicología de los personajes que en la construcción de la intriga, todo ello a través de largas series discursivas, meditaciones y monólogos interiores, que imprimen a su prosa un tono confesional. Cualquiera de sus novelas serviría para comprobar su interés por los conflictos psicológicos que interfieren en las relaciones humanas, desde la primera, *O Jogo da Cabra-Cega* (1934), hasta el conjunto de novelas reunidas en *A Velha Casa* (1945-1966). En todas ellas suenan los ecos de grandes narradores como Dostoievski o Tolstoi, unidos a reflejos de las teorías psicoanalíticas de Freud.

En una producción extremadamente coherente en lo que se refiere a la expresión de determinadas tensiones, resumibles en la lucha entre la carne y el espíritu o entre el bien y el mal, el teatro no es una excepción. Las piezas teatrales de Régio podrían enmarcarse en un teatro de corte post-symbolista, levantadas sobre ambientes irreales y con personajes de significado alegórico (*Jacob e o Anjo*, 1941; *Benilde ou a Virgem Mãe*, 1947; o *El-Rei Sebastião*, 1949, entre otras), que le sirven para llevar a escena el conflicto del individuo incomprendido que debe recorrer un doloroso camino de sacrificio. Aunque en algunos casos la

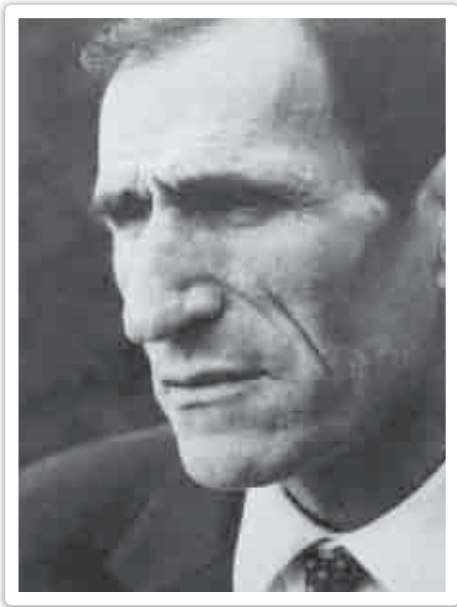
58 “Dios y el diablo me guían, nadie más/ Todos han tenido un padre/ todos han tenido una madre;/ Pero yo, que nunca empiezo ni acabo, / He nacido del amor entre Dios y el Diablo.”

crítica dude de su naturaleza completamente teatral, considerando las piezas poemas dialogados, el nombre de Régio es inevitable para la historia del teatro contemporáneo portugués.

Como señalábamos, la figura de José Régio, junto a otros autores de su generación, inaugura un tipo de creador que es, a la vez, estudioso de la literatura. Su producción en este sentido es igualmente extensa, con antologías de poesía portuguesa (antología de poesía amorosa *Alma Minha Gentil*, 1957, y antología de poesía religiosa portuguesa *Na Mão de Deus*, 1958) y trabajos de reflexión teórica (*Ensaios de Interpretação Crítica*, 1964, y *Três Ensaios sobre Arte*, 1967, entre otros).

4. MIGUEL TORGA, EL CANTOR DE LA TIERRA

El escritor Adolfo Correia da Rocha (1907-1995) eligió ser conocido como Miguel Torga a partir de 1934, en primer lugar como homenaje a dos autores españoles: Miguel de Cervantes y Miguel de Unamuno; en segundo lugar, con el apellido Torga, nombre de un arbusto bajo de fuertes raíces, quiso subrayar su vinculación a la tierra, en especial a la de su procedencia en la región de Trás-os-Montes. Se trata en ambos casos de una elección simbólica que nos habla de dos aspectos fundamentales en la producción y el pensamiento de este autor: su vocación iberista y su imbricación con la tierra, como paisaje humano y natural.



Miguel Torga (1907-1995)

Aunque estudió Medicina y ejerció como tal profesionalmente durante la mayor parte de su vida, el poeta que llevaba dentro “no se calló ni resignó”, acompañándole siempre desde muy joven.

Forma parte del grupo que inicia la revista *presença*, si bien protagoniza la primera disidencia en 1930 y, posteriormente, fundará sus propias revistas, *Sinal* y *Manifesto*, ambas de breve duración. Pese a ello, los principios estéticos que rigen su obra son básicamente los que inspiraron a la generación de *presença*, salvo en lo referente a mantener la obra de arte “incontaminada” respecto a cualquier toma de partido ideológica. Torga asumió un

compromiso cívico defendiendo públicamente una postura de oposición al régimen salazarista. Esta implicación le costó la prohibición de algunos de sus libros y algunos meses de cárcel por referirse a la Guerra Civil española en uno de los cinco volúmenes de su obra autobiográfica *A Criação do Mundo* (1939). Un año después, en 1940, publica su colección de cuentos más famosa, *Bichos*, en la que, dado que “no le dejaban hablar de personas, habló de animales como si fueran personas”, como dijo de ella el poeta y crítico David Mourão-Ferreira. La preocupación humanista y social van de la mano en la producción literaria de Torga, si bien diferenciada de los principios que guiarán a los autores del neorrealismo literario portugués.

Miguel Torga es poeta, novelista y autor teatral. Además produjo una extensa obra diarística y autobiográfica. Entre los títulos de este último tipo, podemos destacar la obra *Portugal* (1950), recorrido por las regiones portuguesas, mezcla de cuadro físico y de impresión subjetiva, interesante para aquellos que quieran acercarse al país desde una perspectiva viajera y literaria.

Como poeta, las preocupaciones que podemos encontrar en su lírica no difieren grandemente de las de su generación, si bien en Torga el conflicto religioso, más presente en su primera producción poética, adopta la forma de un diálogo entre la criatura y su creador, en el que la primera se rebela afirmando así su humanidad y su libertad para oponerse a su destino, como se aprecia en el poemario *Orpheu Rebelde* (1958):

Orpheu rebelde, canto como sou:
 (...)

 Bicho instintivo que adivinha a morte

 No corpo dum poeta que a recusa,

 Canto como quem usa

 Os versos em legítima defesa.

 Canto, sem perguntar à Musa

 Se o canto é de terror ou de beleza.⁵⁹

Comparte también con el resto de los *presencistas* el tema recurrente de la indagación en el yo, a través de la imagen de la bajada al fondo de uno mismo (“Desço aos infernos, a descer em mim”), de la imagen del pozo (“Ergo a voz e mergulho/ Dentro do poço”) o de la mina que se prospecta con cierta desesperanza.

59 “Orfeo rebelde, canto como soy:/(...)/ Bicho instintivo que adivina la muerte/ En el cuerpo de un poeta que la rechaza,/Canto como quien usa/ Los versos en legítima defensa./ Canto, sin preguntar a la Musa/ Si mi canto es de terror o de belleza.”

Uno de los aspectos de la obra de Torga que más interés ha despertado desde siempre en España ha sido su iberismo. El libro *Poemas Ibéricos* (1965) puede considerarse la expresión poética de este pensamiento, concebido más como teoría cultural y geográfica que política. Encontramos en esta obra poemas dedicados a figuras históricas y literarias (a Viriato, al Cid, al Quijote, etc.), así como a elementos o símbolos culturales de ambos países (el fado, el mar, el pasado glorioso). Para Torga, España y Portugal comparten un legado histórico y sus gentes han luchado en las mismas condiciones adversas por el control de la tierra y de sus frutos. Este fondo común constituye Iberia, realidad incuestionable para Torga, espacio donde conviven pueblos diferentes y singulares, entidad de naturaleza estrictamente cultural y emotiva.

(...) Terra de pão e vinho
 (A fome e a sede só virão depois,
 Quando a espuma salgada for caminho
 Onde um caminha desdoblado em dois).
 Terra nua e tamanha
 Que nela coube o Velho-Mundo e o Novo...
 Que nela cabem Portugal e Espanha
 E a loucura com asas do seu Povo.⁶⁰

(Iberia, *Poemas Ibéricos*, 1965)

Al margen de cualquier proyecto político concreto, Torga integró sin cualquier rastro de contradicción su “portugalidad” y su sentimiento ibérico, resultado de una sincera admiración por la cultura española.

Otra de las vertientes de la obra torguiana más comentada por la crítica es la que se ha denominado la “dimensión telúrica”, que podría explicarse como la presencia recurrente en sus textos de las fuerzas elementales de la naturaleza (la tierra, el sol, el agua, las plantas y los animales y, entre ellos, el hombre). Es sobre todo en sus cuentos donde accedemos a un universo rural que se rige por creencias, ritos de paso, costumbres y mentalidad propios. El cuadro que se nos ofrece en *Contos da Montanha* o *Novos Contos da Montanha*⁶¹ es, a fin de cuentas, la imagen del hombre

60 “Tierra de pan y vino / (La sed y el hambre ya vendrán después, / Cuando la espuma salada sea el camino / Donde uno anda desdoblado en dos). // Tierra desnuda y tan grande / Que en ella cupo el Viejo Mundo y Nuevo... / Que en ella caben Portugal y España / Y la locura alada de su Pueblo.”

61 Sus libros de cuentos (*Bichos* (1940), *Contos da Montanha* (1941), *Rua* (1942), *Novos Contos da Montanha* (1944) e *Pedras Lavradas* (1951)) están todos traducidos, publicados por la editorial Alfaguara en traducción de Eloísa Álvarez: *Cuentos de la Montaña y Nuevos Cuentos de la Montaña* (1987),

ligado a la tierra y participando en los ritmos que la naturaleza imprime a la vida del campesino. Aunque la materia literaria procede del mundo rural portugués, especialmente de la región de Trás-os-Montes, no encontraremos en los cuentos de Torga el barniz regionalista de otros autores de la época, sino una lectura que trasciende cualquier localismo para dar un alcance humano a lo narrado que, al final, versa sobre asuntos como la solidaridad entre vecinos, pero también sobre la envidia y la venganza, la maternidad y la fertilidad humana en conexión con la naturaleza, la dureza de la vida que depende del cultivo de la tierra o la experiencia del tiempo como un ciclo de vida y muerte.

O tempo em S. Cristóvão anda devagar. As terras são cascalho puro, de maneira que é preciso dar prazo às raízes para roerem o granito até fazerem de uma areia um grão de cevada ou de centeio. Um ano, ali, são trezentos e sessenta e cinco dias bem medidos. E as pessoas que lá moram, afeitas a horas longas, têm uma paciência de relojero, cheia de mil cálculos e de mil ponderações. Exactamente como nas leiras, onde a gente vê semanas a fio o mesmo pé de milho parado, meditativo, enigmático, a loirar encobertamente a sua espiga, assim nos homens mais pasmados, mais lentos e mais metidos consigo, anda às vezes uma resolução secreta a criar e a amadurecer. E saem obras tão perfeitas destas meditações, tão acabadas na concepção e na forma, que só o dedo da providência, porque aponta do céu, é capaz de lhes evidenciar os defeitos de fabrico.⁶²

(Del cuento “Teia de Aranha”, en *Novos Contos da Montanha*)

Miguel Torga recibió en vida el reconocimiento de sus contemporáneos. La crítica ha ido confirmando a Torga como magnífico escritor de cuentos, probablemente el mejor cuentista portugués del siglo XX. El premio Camões (1989), entre otros muchos, es prueba de su elevación al canon literario portugués. Su

Rúa (1994), *Piedras Labradas* (1988) y *Bichos* (1998), además de la novela *El Señor Ventura* (Alfaguara, 2005, traducción de Mario Merlino).

62 “El tiempo en S. Cristóvão transcurre muy despacio. Las tierras son cascajo puro, de manera que es preciso dar tiempo a las raíces para que roan el granito hasta hacer de una arena un grano de cebada o de centeno. Un año, allí, son trescientos y sesenta y cinco días bien contados. Y las personas que allá viven, habituadas a horas largas, tienen una paciencia de relojero, llena de mil cálculos y de mil ponderaciones. Exactamente como en los surcos, donde se ve semana tras semana el mismo pie de maíz parado, meditativo, enigmático, dorando encubiertamente su espiga, así en los hombres más pasmados, más lentos y más hacia dentro, anda a veces una resolución secreta creándose y madurando. Y salen obras tan perfectas de estas meditaciones, tan acabadas en la concepción y en la forma, que solo el dedo de la providencia, porque apunta desde el cielo, es capaz de mostrar sus defectos de fabricación.”

obra ha sido objeto de gran cantidad de estudios, congresos, reediciones y traducciones. En España fue y sigue siendo objeto de gran aceptación, como se constata a partir de las numerosas traducciones que se realizan de su obra desde los años 40 y 50 hasta fechas recientes.⁶³ Fue candidato al Nobel de Literatura en 1960 y, nuevamente, en 1978.

5. MÁS NOMBRES PARA UNA GENERACIÓN

Aunque solo nos hemos detenido en dos nombres imprescindibles, la nómina de autores que participaron en la creación de la revista *presença* y colaboraron habitualmente en ella es mucho más larga: António José Branquinho da Fonseca, Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Edmundo de Bettencourt, Carlos Queiroz, Alberto de Serpa, Saul Dias, António de Navarro o António de Sousa.

Valga al menos la mención de estos nombres como prueba de lo abultado del grupo, auténtica generación promotora y continuadora de nuevos moldes y de la formación de un gusto literario fundamentalmente moderno.

6. EL TEATRO PRESENCISTA

El teatro de los autores *presencistas* prolonga las preocupaciones y los rasgos temáticos y formales que presiden la poesía o la narrativa de cada uno de ellos: así, como ya adelantábamos, el conflicto existencial atenaza a los personajes de José Régio (*Jacob e o Anjo*, 1940; *Benilde ou a Virgem Mãe*, 1947; *El-Rei D. Sebastião*, 1949); Branquinho da Fonseca lleva a cabo piezas de ambiente fantástico, semejante al que encontramos en sus cuentos y relatos más conocidos como *O Barão* (1942),

63 En 1946, María José Canellada traduce *Bichos* por primera vez al español. Las traducciones de la poesía de Torga se escalonan desde los años 50, siendo Pilar Vázquez Cuesta una de sus principales agentes. En 1984 aparece una traducción de *Poemas Ibéricos* de la mano de esta profesora (Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana) y en 1998 vuelven a ser traducidos por Eloísa Álvarez para la editorial Visor. Además de estar representado en todas las antologías de poesía portuguesa publicadas en nuestro país, también disponemos de varias antologías poéticas de Torga en español. Entre las más recientes: *La paz posible es no tener ninguna* (Salamanca, Amanú Ediciones, 1994, traducción de Eloísa Álvarez); *Canto Libre del Orfeo Rebelde* (Barcelona, Edhasa, 1998, traducción de João Terra) y *El Espíritu de la Tierra. Antología poética* (Ourense, Linteo Poesía, 2002, traducción de José Luis Puerto). También pueden leerse en español sus textos fundamentales de carácter autobiográfico, publicados en Alfaguara y traducidos por Eloísa Álvarez, como *La creación del mundo* (Alfaguara, 2000, traducción de Eloísa Álvarez); *Diario I y II* (2005 y 1997) y *Portugal* (2005).

(*Os Dois*, 1929; *Curva do Céu*, 1939) y Miguel Torga escribe piezas que la crítica considera más líricas que propiamente teatrales (*Mar*, 1941; *O Paraíso*, 1949).

7. ENTRE EL PRESENCISMO Y LA INDEPENDENCIA, ALGUNOS ESCRITORES SIN GRUPO

Aunque colaboraron en la revista *presença* con sus textos, ciertos autores nunca se vincularon completamente con el grupo literario, ni asumieron por completo sus principios estéticos o sus preocupaciones filosóficas. Algunos de ellos son figuras que deben ser destacadas.

7.1. Irene Lisboa

Autora de poesía y prosa, a veces sin claros límites entre ellas, Irene Lisboa (1892-1958) imprime a ambas un tono intimista que nos lleva al paisaje interior de un yo femenino en conflicto con su entorno burgués y convencional del que intenta separarse. En la paleta de sentimientos sobre los que la autora reflexiona destacan la soledad y la conciencia de aislamiento como tema recurrente. Algunos de los títulos anuncian el carácter autobiográfico y la condición femenina de su autora: *Um Dia e outro Dia. Diário de uma mulher* (1936) o, en prosa, *Solidão-Notas do Punho de uma Mulher* (1939)⁶⁴, si bien para publicar otras usó el pseudónimo masculino de João Falco. Dedicada profesionalmente a la enseñanza infantil y básica, se formó igualmente como pedagoga, ámbito en el que también publicó diversos ensayos; sin embargo por problemas políticos con el Estado tuvo que abandonar la docencia. La imagen de Irene Lisboa que se ha ido forjando en las historias de la literatura recientes es la de una autora que sufrió intensamente la experiencia de no ser completamente entendida por el público y, por ello, de verse relegada a un segundo plano en el contexto de una generación marcadamente masculina.

7.2. Vitorino Nemésio.

Aunque cronológicamente Vitorino Nemésio (1901-1978) es coetáneo de la generación de autores que creó *presença*, se trata de una figura considerada

64 Podemos leer en español un cuento de Irene Lisboa incluido en la *Antología del Cuento Portugués*, organizada por João de Melo, traducida por Mario Merlino y editada en Alfaguara (2002). El resto de su obra no ha sido prácticamente traducida, salvo poemas sueltos como los que pueden encontrarse en la antología *Alma Minho Gentil* (Clementson, 2009).

“independiente” de cualquiera de las escuelas o corrientes estéticas vigentes en su tiempo. Entre otros reconocimientos de la crítica figuran el Premio Nacional de Literatura en 1966 y el Premio Montaigne en 1973, lo que le sitúa en un lugar destacado dentro del canon literario portugués del siglo XX. Es además autor de una de las novelas reconocida unánimemente como una de las obras prima de la literatura de este siglo, *Mau Tempo no Canal* (1944)⁶⁵. Ambientada en las Azores, región de donde proviene el escritor y que es un escenario habitual en su obra, la novela plantea una historia de pasiones amorosas y de tensiones entre dos familias patriarcales de las Islas, con una protagonista femenina que vive trágicamente su amor. En ella encontraremos personajes elaborados desde el punto de vista psicológico y un análisis del cuadro social en que se desarrolla la acción, compuesto por la pequeña burguesía comercial y las clases populares. Nemésio consigue crear ambientes y caracterizar personajes, desvinculándose igualmente del psicologismo *presencista* y del determinismo neorrealista en la explicación de los conflictos sociales.

Aunque habitualmente se destaque esta novela en su producción, Vitorino Nemésio es autor de una obra extensísima y variada que recorre la poesía, la narrativa de ficción (también cuentos), la crónica o la biografía.

Su relevancia como poeta radica en ser un autor puente entre el Segundo Modernismo y las corrientes posteriores, distanciado igualmente del *Presencismo* y del Neorrealismo. A partir de su estancia en Francia como profesor y la composición de un poemario en francés, se vinculará más a una nueva forma de entender la poesía, que reflexiona sobre ella misma y su materia: la palabra y la metáfora, interrogándose sobre la dimensión simbólica del lenguaje. Conecta así con las preocupaciones estéticas de la generación siguiente, la de la revista *Cadernos de Poesia* y, en general, con la poesía de los años 50.

En una obra poética tan extensa, podrán encontrarse ecos de filosofía existencialista en versos donde se interroga sobre las grandes cuestiones metafísicas del ser y del tiempo, pasando por otros que resultan de la expresión poética de lo cotidiano, de la meditación religiosa o de la poetización de lo científico, haciendo de las moléculas o del ADN materia literaria. También es variado su registro formal, pues al lado de formas tradicionales (cantigas, villancicos) que imprimen

65 Sin traducción al español. También está representado con un texto en la citada *Antología del Cuento Portugués* de João de Melo (Madrid, Alfaguara, 2002) y en la antología *Alma Minha Gentil* de Carlos Clementson (Madrid, Eneida, 2009).

una apariencia de lírica popular a sus poemas, el lector encontrará otros donde al verso libre se une una expresión hermética reforzada por un simbolismo muy personal, como el referido al mar y a la infancia en sus islas de origen.

Como sucedía con sus contemporáneos de *presença*, Nemésio, además de creador, es crítico e historiador de la literatura. Su relación con España fue también estrecha, en especial con la figura de Miguel de Unamuno con quien mantuvo encuentros y correspondencia. Profesor universitario en la Facultad de Letras de Lisboa, su labor de crítico e investigador se desarrolla como director de la *Revista de Portugal* que, como *presença*, se propuso la divulgación entre los lectores portugueses tanto de la literatura nacional, desde la clásica a la moderna, como de la extranjera. Esta faceta se complementa con su participación en medios periodísticos de más alcance público, como la radio y la televisión, donde sus charlas sobre autores portugueses fueron “popularizando” la literatura portuguesa.

V. LA LITERATURA COMPROMETIDA: EL NEORREALISMO PORTUGUÉS

La década de los años 30 es para Europa una época convulsa, de radicalización y violencia, en la que se van sucediendo acontecimientos y realizando procesos que desembocan en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Por todo el continente los regímenes dictatoriales afloran como solución a la crisis del sistema liberal. En países como Alemania e Italia serán dictaduras de corte fascista; en Rusia, el Stalinismo representa la otra cara de la moneda, la dictadura marxista.

Portugal vive bajo una dictadura militar desde 1926, en la que poco a poco va haciéndose más fuerte un ministro, António de Oliveira Salazar. A partir de 1933, una constitución institucionaliza la dictadura personalista de Salazar y se inaugura el llamado *Estado Novo* que establece, entre otros sistemas de control, la censura previa sobre la creación literaria. También en España se instaura la dictadura del general Francisco Franco tras la Guerra Civil española que, como guerra ideológica, es un anticipo del enfrentamiento que alcanzará dimensiones internacionales durante la segunda guerra europea y mundial.

En este contexto histórico crítico, una nueva concepción del arte se extiende por toda Europa exigiendo el compromiso político de los intelectuales. Un momento decisivo para el avance de esta concepción de la literatura es, sin duda, la celebración en 1934 del Congreso de Escritores Soviéticos en Moscú, donde se postularon los principios del llamado *Realismo Socialista*, entre ellos la exigencia de veracidad en la representación de la realidad y la educación ideológica de los trabajadores. Adaptándose a

las circunstancias de cada país, la nueva corriente reclama una actitud de denuncia social a través de la obra artística y defiende el empeño en la transformación ideológica del pueblo llano por medio del arte. La llamada “literatura comprometida” es, pues, un movimiento o una corriente transnacional que tiene eco a nivel mundial y que va tomando forma a lo largo de esta década y las siguientes, aunque sin definirse exactamente como un método o un estilo.

En Portugal, los autores que siguiendo esta orientación ocuparon la primera línea de la escena literaria portuguesa desde finales de los años 30 constituyeron un movimiento conocido con el nombre de Neorrealismo, término con el que se intentó eludir la atención de la censura del régimen. La misma corriente recibió nombres diferentes según los países, como Novela y Poesía Social en el caso de España.

Con la denominación de *neorrealismo* parecía lanzarse un puente de unión desde el siglo XX hasta el XIX, de modo que el nuevo realismo se presentaba aparentemente como heredero de la estética que, algo menos de un siglo antes, pretendió hacer del arte un espejo fiel de la realidad. Sin embargo, pese a algunas coincidencias con la Generación de Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, etc., las diferencias de base ideológica son muy importantes: el socialismo utópico de raíz proudhoniana inspiró a Eça de Queirós y a sus compañeros en un empeño que no pretendió ir más allá del cambio de las mentalidades, mientras que el marxismo militante de los neorrealistas portugueses veía en la revolución soviética un modelo de transformación política y cultural realizable. La realidad portuguesa que encontramos, por ejemplo, en las novelas de Eça de Queirós retrata solo a la burguesía, como capa social emergente, y alcanza, en determinadas obras, a la alta aristocracia, reflejando sus problemas morales y educacionales. Sin embargo, el neorrealismo, en su vertiente narrativa, pretende reconstruir literariamente ambientes en que la lucha de clases y de intereses separa a los actores sociales en víctimas y verdugos, habitualmente con cierto esquematismo. La conciencia histórica, que faltaría en otros movimientos estéticos, compromete al autor neorrealista a presentar en sus relatos situaciones de opresión y marginación que tienen como protagonista a la clase trabajadora.

No hay que olvidar que, además del realismo decimonónico, hay en la narrativa portuguesa de principios del siglo XX autores que, al margen de las corrientes en boga, cultivan un realismo en que se plasman preocupaciones sociales y políticas. Autores como Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro o José Rodrigues Miguel, entre otros, son considerados precursores del movimiento neorrealista por el tono de denuncia y de compromiso ético en su retrato literario de la sociedad portuguesa del momento.

1. PRINCIPIO Y FIN DEL MOVIMIENTO NEORREALISTA

La llama de la literatura comprometida con la denuncia de las injusticias políticas y sociales prendió fácil y profundamente en una nueva generación de escritores portugueses sometida a la falta de libertades que imponía la dictadura del *Estado Novo*.

Partiendo de la interpretación marxista de las relaciones sociales, la literatura, y en general el arte, se enfrenta al problema ético (más que estético) de representar la realidad con el objetivo último de su transformación, dado que la creación artística se concibe como un instrumento para la lucha contra las instituciones represoras del régimen salazarista. Vinculados al Partido Comunista Portugués, su condición de grupo de intelectuales que ejercía abiertamente su oposición a la dictadura sacando a la luz la realidad de un país atrasado, con grandes diferencias sociales y condiciones de trabajo en que primaba la explotación del pueblo llano, le proporcionó al movimiento neorrealista un cierto prestigio entre intelectuales y, en general, entre los portugueses que no simpatizaban con el régimen.

Todo ello acarrea una gran intransigencia respecto a otras estéticas coetáneas, especialmente la *presencista* que se plasma, durante 1939, en una auténtica “guerra literaria” entablada entre José Régio y Álvaro Cunhal, futuro dirigente del PCP, a través de artículos donde cada uno defenderá, respectivamente, su postura sobre la independencia del artista o su obligación de adquirir un compromiso político y trasladarlo al arte. Polémica literaria en que parecen resultar vencedores los jóvenes neorrealistas, si pensamos que en 1940 deja de publicarse *presença* por desacuerdos internos sobre esta misma cuestión. Para los *presencistas*, el neorrealismo defiende posiciones teóricamente erróneas y simplistas; al contrario, la nueva generación ve en el arte subjetivo e individualista, que mistifica la figura del artista, la expresión narcisista de una mentalidad pequeño-burguesa. Frente a la literatura comprometida, la de los *presencistas* sería en su opinión una literatura “alienada”.

Aunque habitualmente se distingue la novela *Gaibéus*, de Alves Redol, publicada en 1939, como la obra que inaugura el neorrealismo literario en Portugal, desde comienzo de los años 30 los neorrealistas portugueses venían desarrollando toda una serie de actividades de teorización sobre la nueva estética, divulgada a través de conferencias, de jornadas pedagógicas y, sobre todo, de artículos en los más diversos medios de difusión, a veces de alcance meramente regional. Como sucedió con las tendencias estéticas anteriores (Primer Modernismo, *presença*), la revista literaria continuaría siendo un elemento fundamental para los

movimientos que buscaban su implantación en el paisaje literario portugués. Los neorrealistas desarrollaron una profusa actividad crítica, además de literaria, que se difundió en revistas como *Gládio* (1933), *O Diabo* (1934), *Sol Nascente* (1937) o *Vértice* (1940), por citar únicamente algunas de las más importantes.

Procedentes de distintos puntos de Portugal (Lisboa, Coimbra, Porto, Vila Franca de Xira, Santiago do Cacém, etc.) y de medios también diversos (no solo el universitario) hay algo de espontaneidad en su aparición como grupo. A partir de los años 40 los neorrealistas están organizados y comienzan a publicar colecciones de poesía como *Novo Cancioneiro* (diez volúmenes entre 1941 y 1944) y, a partir de 1943, también de narrativa de ficción en la colección *Novos Prosadores*. En ellas va saliendo a la luz la obra de todos los nombres relevantes del grupo: Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, João José Cochofel, Joaquim Namorado, Álvaro Feijó, Sidónio Muralha, Políbio Gomes dos Santos, Francisco José Tenreiro, António Alves Redol y Soeiro Pereira Gomes.

Respecto al fin del movimiento neorrealista, es más difícil establecer un momento preciso, pues el neorrealismo portugués tendrá una longevidad excepcional, como la dictadura que le sirvió de caldo de cultivo, con sucesivas olas de autores en los 50 y 60 que revitalizan el mensaje político en la literatura. Más que de un final concreto, con fecha simbólica, hay que pensar que se produce a lo largo de los 50 una progresiva transformación que va desfigurando la rigidez del paradigma literario inicial. Algunos autores, como Fernando Namora o Vergílio Ferreira, se distancian de la estética neorrealista más interesados por otra, la existencialista. Uno de los más destacados representantes del movimiento, Carlos de Oliveira, continúa evolucionando por la vía del trabajo formal hasta llegar en su última novela, *Finisterra* (1978), a una narrativa distante, por no decir completamente opuesta, a la neorrealista. Sin embargo, aún en *Levantado do Chão*, obra de José Saramago publicada en 1980, parecen oírse los ecos de una herencia neorrealista al reconstruir literariamente la vida de los trabajadores agrícolas del latifundio alentejano.

2. EL CORSÉ IDEOLÓGICO: PRINCIPIOS ESTÉTICOS Y EVOLUCIÓN

Con la filosofía marxista como punto de partida y la voluntad de intervenir activamente contra el régimen salazarista desde el campo de la cultura, el neorrealismo portugués intenta plasmar el programa estético del realismo socialista postulado internacionalmente. Creyentes, como muchos otros autores por todo

el mundo, en el poder de la literatura para alterar los procesos históricos y provocar cambios orientados a la consecución de un futuro luminoso de justicia e igualdad, la manera de hostigar a la dictadura sería denunciar en cada obra la situación social en que vivían las clases trabajadoras en el Portugal del *Estado Novo*. A falta de otras vías de expresión libre, los neorrealistas asumieron que la literatura sería el discurso que concienciaría a las masas deprimidas y a los intelectuales progresistas de la necesidad de actuar, a pesar de que no se encuentran en sus novelas modelos concretos de revolución o lucha.

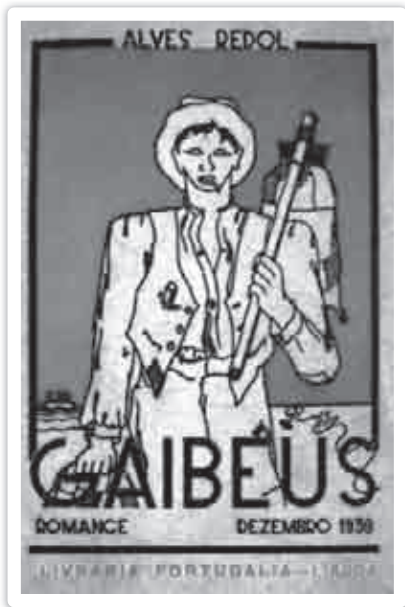
A partir de estos objetivos dos rasgos se imponen en los textos literarios neorrealistas: por un lado, la necesidad de volver a unir arte y vida, relación rota, según los neorrealistas, a principios del siglo XX por el arte moderno, obliga a simplificar el mensaje literario y a hacerlo comprensible para el lector. Por otro lado, en coherencia completa con el propósito de comunicar una interpretación ideológica de las relaciones en sociedad, se defiende la superioridad del contenido frente a los recursos formales que puedan deformar su representación. La obra literaria tiene sobre todo que funcionar como un documental de una realidad eminentemente injusta. Así lo defiende Alves Redol en el prefacio de su novela *Gaibéus*, en 1939:

Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.⁶⁶

Esta concepción de la literatura, como instrumento de lucha y de expresión de deseos de liberación, tuvo que enfrentar y resolver diversas dificultades, siendo la más importante precisamente la de articular el sentido estético inherente a cualquier obra de arte y el valor pedagógico-ideológico que el neorrealismo consideraba esencial imprimir a la creación artística. Pero además, el deseo de conectar con un público al que, en principio, se pretendía movilizar no se concretó por la falta de acceso a la cultura de la gran masa de la población portuguesa de la época. Aquellos que eran protagonistas de la literatura neorrealista no fueron nunca sus lectores, imposibilitados por las altas tasas de analfabetismo entre el pueblo llano.

66 “Esta novela no pretende pasar a la literatura como una obra de arte. Quiere ser, antes que cualquier otra cosa, un documental humano sobre el Ribatejo. Después, será lo que otros consideren.”

Por todo ello, el modelo inicial evoluciona intentando resolver estas contradicciones que enfrentan conceptos fundamentales como forma y contenido en la obra de arte. En el desarrollo de la literatura neorrealista portuguesa se consideran habitualmente dos momentos o etapas: durante la primera, desde mediados de los años treinta y década de 40, período considerado de afirmación, las obras publicadas siguen, diríamos, más ortodoxamente los principios básicos del realismo social. La novela focaliza sobre todo ambientes rurales en que se hace patente la explotación de la clase campesina por parte de los patronos y el sufrimiento y la marginación que ello acarrea. Ejemplo de esta fase son las novelas sobre los segadores del arroz, trabajadores temporeros en el Ribatejo, en *Gaibéus*, de Alves Redol, o los muchachos que fabrican teja y ladrillo en *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, por citar solo dos ejemplos paradigmáticos. En estos primeros relatos predomina el tono descriptivo y documental de un narrador externo a la acción, la cual se desarrolla linealmente, los personajes representan categorías sociales antes que individuos con problemáticas personales, y el tiempo de la narración es fundamentalmente el presente, de manera que la situación de injusticia aparezca actualizada en cada lectura.



Gaibéus (1939) de Alves Redol y *Esteiros* (1941) de Pereira Gomes, dos novelas neorrealistas

En lo que se considera una segunda etapa del Neorrealismo portugués, iniciada a partir de la década de los años 50, la nota dominante es la evolución de algunos aspectos, transformación que tiene que ver, en líneas generales, con la superación de cierto esquematismo en la construcción de la trama y de los personajes y con una mayor atención a los aspectos técnicos. Así, si inicialmente el ambiente donde se ubicaban las narraciones era casi en exclusividad el medio rural, se amplía el radio de interés hasta el mundo urbano y sus situaciones de marginación en la periferia de las ciudades; si el personaje colectivo predominaba en los primeros relatos, la individualización de los personajes, incluido el retrato psicológico, se deja sentir en la mayoría de las narraciones posteriores; el tiempo se complica dando entrada al pasado, mediante la integración, por ejemplo, de recuerdos; el narrador puede ser no solo externo sino también interno, dando en primera persona su versión y, por último, se amplía el repertorio temático para incluir otras formas de opresión, como la sumisión femenina, la violencia que nace de la miseria, la soledad en el medio urbano, etc.

En poesía, se recurre a formas estróficas tradicionales, como la canción popular o el romance, para narrar líricamente la vida de figuras tipo del campesinado, por ejemplo, alentejano, como hace Manuel da Fonseca en alguna de su poesía. Aunque en la primera fase se defendió teóricamente la ausencia del subjetivismo, en la práctica no son raras las desviaciones del paradigma hacia una tonalidad más intimista, con evidentes marcas de subjetividad, que fueron necesariamente asumidas con el paso de los años.

La necesidad de resolver la dialéctica entre ética y estética hizo evolucionar a los más importantes autores neorrealistas hacia otras concepciones del arte. Como ya hemos señalado, algunos, como Fernando Namora o Vergílio Ferreira, autor solo inicialmente vinculado al grupo neorrealista, se aproximarán a la novela existencialista; en otros, como Mário Dionísio, se siente la influencia del *nouveau roman* francés y, por último, Carlos de Oliveira dará un giro radical a su producción sobre la base del trabajo formal, llegando, ya en los años 70, al deconstruccionismo narrativo.

3. BALANCE FINAL: EL INTERÉS HISTÓRICO DEL NEORREALISMO PORTUGUÉS

En un recorrido por los géneros literarios mayores, llegamos necesariamente a la conclusión de que el Neorrealismo es un movimiento en que la narrativa ocupa un lugar destacado. Este interés es lógico si pensamos que es el género que mejor se presta a la transmisión del mensaje ideológico y a la función pedagógica que, según los neorrealistas, la obra debe desempeñar.

Conseguirán una revitalización de la novela, que después del auge realista en el XIX había entrado en decadencia y estancamiento, a falta de nuevas propuestas, salvando la excepción que representa la obra de Raul Brandão. En comparación con la novela historicista, que repite el modelo decimonónico, o con la novela regionalista de exaltación nacionalista, los autores neorrealistas evitan cualquier disfraz folclórico que oculte la realidad de miseria y atraso en el medio rural portugués durante los años 30 y 40. Pese a que el objetivo último es modificar las situaciones estimulando la lucha proletaria, no encontraremos en los relatos ejemplos de auténtica revolución contra las circunstancias opresivas, de modo que la novela neorrealista se limita a presentarse al lector como un documento, fiel y objetivo, que consigue únicamente una vaga concienciación política.

En bastantes casos, los autores son a la vez narradores y poetas. Sin embargo, mientras que la novela, como decíamos, es el género privilegiado y consigue alguna revitalización en manos de los escritores neorrealistas, la lírica enlaza con la tradición poética portuguesa. Pese a todo, algunos de los autores no rechazaron los logros expresivos del legado modernista más moderado. Poetas como Manuel da Fonseca, Mário Dionísio o Carlos de Oliveira son ejemplo de un trabajo poético que incide en la dimensión formal del mensaje y no apenas en el contenido ideológico, como postulaba el ideario neorrealista desestimando las formas como eminentemente burguesas.

En cuanto al teatro, que podría haber acercado fácilmente el mensaje ideológico a los espectadores, es un género con escaso tratamiento entre los neorrealistas. La amenaza de la censura parece que abortó cualquier impulso de producción dramática en esta línea. No obstante, destaca como dramaturgo Alves Redol, que produjo un buen número de piezas teatrales (*Maria Emília*, 1946; *O Destino Morreu de repente*, 1967). En algunas de ellas se presentaba en escena la difícil vida de la clase obrera, desde una perspectiva de denuncia social, por lo que su representación estuvo prohibida, como sucedió con la pieza *A Forja* que, aunque escrita en 1948, solo pudo representarse en 1969, durante la llamada “primavera marcelista”.

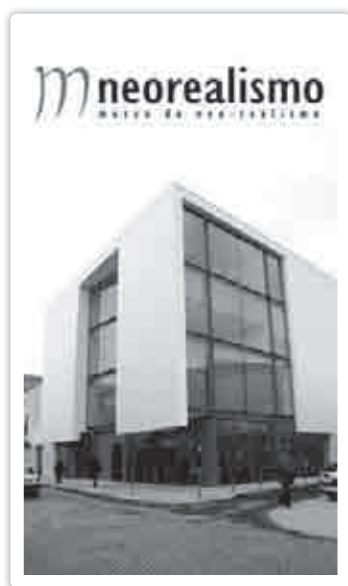
El neorrealismo portugués, como movimiento no solo literario, sino artístico en general abarcó también otras expresiones como la pintura, el cine y la fotografía⁶⁷, además de la historiografía y el ensayo filosófico. Con frecuencia la crítica se refiere

67 En Vila Franca de Xira, tierra natal de Alves Redol, se localiza el Museo del Neorrealismo donde se puede apreciar una gran colección de fotografía de inspiración neorrealista: www.museudoneorealismo.pt

a esta corriente como a un movimiento cuyo interés es únicamente histórico, vinculado a una determinada época histórico-literaria: la del *Estado Novo*, y a un propósito ideológico superado con el paso del tiempo: la resistencia a la dictadura. Sin duda, la distancia respecto al contexto socio-político al que se ligaron extremadamente los autores neorrealistas puede disminuir su interés para un lector actual haciendo desistir de su lectura, pero no hay que olvidar que algunos autores supieron conjugar la crítica ideológica con otros elementos que permiten seguir apreciando como obra artística el retrato del Portugal de estas décadas (40 y 50) que permanece en sus textos.

Con las matizaciones que impone cada época, a lo largo de la segunda mitad del siglo asistiremos de tanto en tanto a un resurgir de la literatura social, ya sea entre prosadores o entre poetas, de modo que la lista de autores que manifiestan preocupaciones sociales y políticas en su obra se va alargando: en los 50, con Urbano Tavares Rodrigues, José Cardoso Pires, Augusto Abelaria, Alexandre Pinheiro Torres, Egito Gonçalves, etc.; en los 60 y 70 con Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco, incluso en los 80, con José Saramago.

Aunque a distancia, lo mejor del teatro de preocupación social y política (como el de Luiz Francisco Rebello o el de José Saramago), alguna de la mejor narrativa de denuncia de la guerra colonial, la que se empeña en la revisión de la gloriosa historia portuguesa o las novelas que proponen una reflexión sobre los pasos hacia la deshumanización de las sociedades modernas se vinculan entre sí y con la experiencia neorrealista al compartir una concepción de la literatura que cree en su capacidad para modificar los comportamientos humanos, no solo los individuales sino también los colectivos.



Museo del Neorrealismo en Vila Franca de Xira.

4. ALGUNOS NOMBRES PARA DETENERSE.

4.1. *Carlos de Oliveira*

Es un autor especialmente interesante porque su obra representa, por su calidad, un momento cumbre de la estética neorrealista y, al mismo tiempo, la superación de este modelo al evolucionar él mismo hacia otras formas de concebir el trabajo literario.

Aunque nacido en Brasil (1921-1981), regresa con apenas dos años a Portugal. Pasa su infancia en la región de la Gándara, paisaje pantanoso y arenoso que se reitera en su obra, como símbolo de la aridez natural y la pobreza humana. Conoce la existencia dura de las gentes humildes cuando acompaña a su padre que ejercía como médico en esta región. En Coimbra realiza toda su formación académica, tanto secundaria como universitaria. Comienza su carrera dentro del grupo neorrealista, participando con su poemario *Turismo* (1942) en la colección *Novo Cancioneiro* y, un año después, con su primera novela, *Casa na Duna*, en la colección *Novos Prosadores*. En su obra se distingue una primera etapa, hasta los años 60, marcada por una expresión más intensa de las preocupaciones sociales y políticas de inspiración marxista, para continuar con una segunda en que se hace evidente la asunción de nuevas inquietudes de carácter formal. El soneto que reproducimos pertenece a su primera época. En él se suceden y contraponen las imágenes de la oscuridad, que representan el tiempo de la dictadura, es decir, el tiempo presente en que la voz del poeta solo puede ser de “desaliento” y “lucha”, y las imágenes de la luz, vinculadas a un futuro de libertad:

Acusam-me de mágoa e desalento,
 Como se toda a pena dos meus versos
 Não fosse carne vossa, homens dispersos,
 E a minha dor a tua, pensamento.
 Hei de cantar-vos a beleza um dia,
 Quando a luz que não nego abrir o escuro
 Da noite que nos cerca como um muro,
 E chegares a teus reinos, alegria.
 Entretanto, deixai que me não cale:
 Até que o muro fenda, a treva estale,
 Seja a tristeza o vinho da vingança.
 A minha voz de morte é a voz da luta:
 Se quem confia a própria dor perscruta,
 Maior glória tem em ter esperança.⁶⁸

(*Mãe Pobre*, 1945)

68 “Me acusan de amargura y de desaliento/ Como si toda la pena de mis versos/ No fuese carne vuestra, hombres dispersos/ Y mi dolor el tuyo, pensamiento.// He de cantaros la belleza un día,/ Cuando la luz que no niego abra lo oscuro/ De la noche que nos cerca como un muro,/ Y llegues a tus reinos, alegría.// Mientras, dejad que no me calle:/ Hasta que el muro no se quiebre, la tiniebla estalle,/ Sea la tristeza el vino de la venganza.// Mi voz de muerte es la voz de la lucha:/ Si quien confia en su propio dolor penetra,/ Mayor gloria tiene en tener esperanza.”

Carlos de Oliveira inicia a partir de su poemario *Cantata* (1960) un lirismo en que la depuración verbal y la brevedad van abriéndose camino como rasgos más caracterizadores de su estilo, acompañado de temáticas más filosóficas, como el tiempo o la génesis de la propia poesía, vista como un continuo proceso de revisión:

Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico,
já sonha
outra forma.⁶⁹

(Lavoisier, *Sobre o Lado Esquerdo*, 1968)

Convencido de este principio de mutación constante, Carlos de Oliveira sometió su obra a una continua reescritura de modo que solo los dos volúmenes finales, publicados en 1976 como *Trabalho Poético*, corresponden a la auténtica voluntad del autor.

Por otro lado, en sus cinco novelas, el escritor crea todo un micro-universo, ubicado en la región portuguesa de la Gándara, donde los personajes de familias burguesas, de la oligarquía terrateniente o del campesinado viven diferentes conflictos derivados tanto de las diferencias sociales como de la rígida organización familiar de tipo patriarcal y de las tradiciones sociales que ahogan el destino personal.

En 1953, Carlos de Oliveira publica *Uma abelha na chuva*⁷⁰, ejemplo de cómo el autor consigue articular el paradigma narrativo neorrealista y su mensaje de denuncia de un orden social injusto con otras lecturas, alegóricas o trágicas, que no necesitan obligatoriamente de la interpretación marxista del argumento. La vida de una pequeña comunidad agrícola, organizada jerárquicamente en torno

69 “En la poesía/ naturaleza variable/ de las palabras, /nada se pierde/ o se crea, / todo se transforma:/ cada poema, en su perfil/ incierto/ y caligramático,/ ya sueña/ otra forma.”

70 Con traducción al español: *Una abeja en la lluvia* (Oviedo, KRK Ediciones, 2009, traducción de Xavier Rodríguez Baixeras).

al matrimonio que forman Maria dos Prazeres, procedente de la aristocracia empobrecida, y Álvaro Silvestre, descendiente de propietarios agrícolas sin títulos, se ve agitada por sucesos que desembocan en el asesinato de un joven criado y el posterior suicidio de su amada. Frente a la pareja de los terratenientes, unidos solo por el interés económico, vacíos de afectos y, al contrario, llenos de hastío y culpabilidad, la joven pareja de enamorados (Jacinto y Clara) representa el amor sincero, apasionado y fértil, víctima expiatoria de un orden social tradicionalmente asumido sin contestación y del que se sirven los poderosos para controlar a sus sirvientes. Pese a lo trágico de ambas muertes, el ritmo apacible en que vive la casta de los socialmente acomodados no se altera por la desaparición de dos individuos que, dentro de la colmena, no eran más que abejas trabajadoras. La metáfora de la colmena de que se sirve Carlos de Oliveira en esta novela ha sido explorada por otros narradores, entre los que cabe recordar, por ejemplo, en la literatura española, el título de Camilo José Cela *La Colmena*, publicada en 1951, aunque prohibida en España hasta los años 60.

Dos décadas después de *Uma Abelha na Chuva*, que es sin duda su novela más recordada, Carlos de Oliveira publica *Finisterra, Paisagem e Povoamento*⁷¹ (1978), obra en que el modelo neorrealista ha quedado definitivamente atrás, sustituido casi exactamente por su opuesto. Considerada por muchos una de las obras claves del siglo XX portugués, asistimos a un cuestionamiento de todas las categorías narrativas al uso: sin una línea argumentativa precisa, un narrador observa, entre evocaciones y deambulaciones en el tiempo, los objetos de una vieja casa abandonada donde vivieron varias generaciones de una misma familia. El espacio interior de la casa se alterna con el paisaje exterior, una geometría de dunas que la expresión poética trata de aprehender, unas veces pintado o fotografiado y otras, contemplado a través del cristal de la ventana.

De entre los autores de su generación, Oliveira fue el más cambiante y permeable al contexto literario. Advirtió y, en gran parte, asumió el espíritu de transformaciones que se iba produciendo en la poesía y la narrativa a finales de los años 50 y sobre todo en los 60, con la propagación del experimentalismo literario. Como se puede apreciar al considerar su propia evolución, él mismo contribuyó a estos cambios.

71 Traducida al español: *Finisterra. Paisaje y Poblamiento* (Oviedo, KRK Ediciones, 2010, traducción de Xavier Rodríguez Baixeras).

4.2. Fernando Namora⁷²

De entre el conjunto de los autores neorrealistas hay que destacar también a Fernando Namora (1919-1989), que fue, durante algunas décadas, el novelista portugués más divulgado en España (y, en general, fuera de Portugal, del mismo modo que ahora lo son Saramago o Lobo Antunes) como confirma la amplia muestra de su narrativa traducida al español desde los años 50 hasta los 80⁷³.

Médico de profesión, con destino en diversos puntos de Portugal, desde la Beira hasta Lisboa pasando por el Alentejo, Namora empleó como materia literaria su conocimiento directo del mundo rural portugués en obras como *Retalhos da Vida de um Médico* (1949), donde levanta testimonio de las duras condiciones de existencia del campesinado. Esta novela, que ha sido llevada al cine y a la televisión, es la narrativa que mayor renombre internacional le reportó. En sus últimas obras, también los ambientes de marginación urbana entran a formar parte de su análisis de los tiempos contemporáneos (*Domingo à tarde*, 1961). Fue autor, además, de gran número de crónicas, a caballo entre la ficción y la reflexión, resultado a veces de impresiones de viajes, que representaron una novedad en el panorama literario portugués y fueron acogidas con gran éxito de público. Como poeta, abrió la colección *Novo Cancioneiro* con un poemario, *Terra* (1941), que la crítica considera auténtico manifiesto de la poética neorrealista. A partir de la década de los 50 se distancia de la ortodoxia neorrealista para incorporar a sus relatos elementos procedentes de la corriente existencialista, profundizando en la construcción psicológica de los personajes, aunque sin abandonar una mirada crítica sobre la realidad social portuguesa que lo acompañó hasta el final de su carrera.

72 La casa donde nació Fernando Namora es hoy un museo que alberga su biblioteca personal: Casa- museo Fernando Namora, en Condeixa-a-Nova: www.cm.condeixa.pt/cultura.htm

73 *Escenas de la vida de un médico* (Barcelona, Noguer, 1954, reeditada en 1976, traducción de Pilar Vázquez Cuesta); *Minas de San Francisco* (Barcelona, Noguer, 1955, traducción de Ildefonso Manuel Gil); *La llanura del fuego* (Barcelona, Noguer, 1958, traducción Rafael Morales, reeditada en 1972 por Círculo de Lectores); *Fuego en la noche oscura* (Barcelona, Seix Barral, 1963, traducción de Juan Petit); *La noche y la madrugada* (Barcelona, Ediciones Marte, 1965, traducción de Felix Cucurull); *Nuevas escenas de la vida de un médico* (Madrid, Narcea, 1971, traducción de Joaquim de Matos Chaves); *Los clandestinos* (Barcelona, Seix Barral, 1973, traducción de Basilio Losada); *Domingo por la tarde* (Madrid, Espasa-Calpe, 1978, traducción de Sol Burguete); *El río triste* (Barcelona, Noguer, 1984, traducción de Basilio Losada).

VI. LA POESÍA ES SOLO UNA: LOS POETAS DE *CADERNOS DE POESIA*

1. *CADERNOS DE POESIA* O LA TERCERA VÍA

Durante la década de los años 40 el ambiente literario portugués es realmente rico y complejo por la coexistencia de grupos estéticos de orientación diversa, a veces hasta opuesta. Por un lado, siguen produciendo fieles a sus principios los autores pertenecientes al llamado *Presencismo*, principal tendencia literaria desde finales de los años veinte, aunque el último número de la revista *presença* se publique el mismo año en que se inicia la década; a finales de los años treinta comienza la actividad de los neorrealistas, defensores a ultranza de la literatura comprometida social y políticamente, que viven durante este decenio su momento, digamos, más ortodoxo y fiel al paradigma estético del realismo social. El enfrentamiento entre *presencistas* y neorrealistas ocupa gran parte del panorama literario de la época y da la impresión de que solo es posible la literatura que profesa una de estas dos convicciones. Además, a finales de los años 40 se incorpora a escena una nueva corriente, el surrealismo, organizado en varios grupos que irán disolviéndose a lo largo de los años 50. Al igual que los surrealistas en Francia dos décadas atrás, muchos de ellos militantes del partido comunista, también los surrealistas portugueses inicialmente se aproximaron al neorrealismo defendiendo el arte como vía para la protesta social y el combate a la dictadura. En poco tiempo acabarán por descubrirse las incompatibilidades y se dibujarán como dos posturas estéticas irreconciliables y contrapuestas en determinados aspectos. Por todo ello, puede hablarse de auténticas “guerras literarias”, primero entre *presencistas* y neorrealistas y, poco después, entre neorrealistas y surrealistas, que tuvieron como campo de batalla artículos, notas y libelos publicados en diversos medios. En este contexto, un grupo de jóvenes escritores organiza una revista, *Cadernos de Poesia*, presentándose como una tercera vía que defenderá la calidad como la única exigencia posible a la creación literaria y como un intento de pacificación de la escena. La revista comienza su primera serie en 1940, hasta 1942, dirigida por Tomas Kim, Ruy Cinatti y José Blanc de Portugal. Habrá una segunda serie (1951) y una tercera (1952-1953), que en total no pasarán de los quince números. La particularidad de esta publicación es que, bajo el lema “A poesia é só uma”, crea un espacio abierto igualmente al subjetivismo *presencista*, al enfoque sociológico defendido por los neorrealistas y a la experimentación surrealista, así como a nuevas orientaciones literarias alejadas de estas tendencias dominantes y más interesadas en la búsqueda de estilos individuales que en la formación de escuelas. A diferencia de otros movimientos que nacen esencialmente de la ruptura con

las estéticas precedentes, los fundadores de los *Cadernos* pretendían promover un diálogo entre las generaciones literarias de la época, incorporando sus propias concepciones y elevando el principio de calidad por encima de cualquier otra premisa.

A los nombres de los tres primeros directores hay que unir el de Jorge de Sena, que, además de ejercer como co-director de la revista en su segunda y tercera serie, fue el líder “informal” de una generación inexistente como tal, representada por un grupo de escritores sin especial filiación política o religiosa, sin otros principios estéticos comunes que el de la valorización del lenguaje poético y la exigencia formal. A la preocupación estética unen la social, que resulta de una aguda conciencia crítica respecto a su tiempo y al contexto histórico portugués, marcado por la dictadura, pero que se distancia de la corriente neorrealista en sus objetivos y en su discurso por estar libre de cualquier tipo de disciplina ideológica.

Como otras tendencias anteriores, también los poetas de *Cadernos de Poesia* mantienen el propósito de difundir en Portugal otras literaturas europeas. Se mostrarán especialmente atraídos por la literatura contemporánea en lenguas inglesa y española (especialmente autores de la generación del 27), además de otras en lengua portuguesa, pero algo desatendidas, como la brasileña y las africanas.

Entre los autores relacionados con esta revista encontramos algunas de las figuras literarias más importantes del siglo XX, que desarrollaron después carreras al margen de cualquier agrupamiento estético: junto al mencionado Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen y Eugénio de Andrade componen una nueva tríada considerada por toda la crítica determinante en el desarrollo de la poesía portuguesa al doblar la mitad del siglo.

Si hay un elemento que les vincula es su preocupación por construir un mundo de asociaciones metafóricas e imágenes personalísimas, que no serán en ningún caso meros ornamentos del poema, sino que, estrechamente unidas a la materialidad de la palabra (sonido y ritmo), intentan devolver a ésta la fuerza expresiva y simbólica que, desde su perspectiva, ha perdido el lenguaje en el uso común.



La revista *Cadernos de Poesia*

2. LOS GRANDES POETAS DE MEDIADOS DE SIGLO

2.1. *Jorge de Sena, el poeta errante*

La extensión, variedad y calidad de su obra, en todas sus facetas de poeta, narrador, dramaturgo y ensayista, hacen de Jorge de Sena (1919-1978) una de las figuras más relevantes de las letras y la cultura portuguesas del siglo XX. Como poeta, que es lo que esencialmente fue, algunos críticos le otorgan un lugar preferente a continuación del propio Fernando Pessoa.

Formado como ingeniero civil, ejerció como funcionario de la Junta Autónoma de Carreteras, sin embargo la auténtica vocación de Jorge de Sena se encamina hacia la creación literaria y la actividad cultural. Su primer poemario (*Peregrinação*) aparece en 1942 y a partir de esta fecha no dejará de producir poesía, narrativa o teatro, colaborar en diferentes medios periodísticos, dirigir y participar en revistas literarias o promover grupos de teatro. Sin embargo, la biografía de Sena está marcada por la experiencia del exilio voluntario a partir de 1959 cuando, ante la perspectiva de ser perseguido por el régimen por su colaboración en actividades contra la dictadura, parte hacia Brasil. Al exiliarse, Sena reorienta profesionalmente su vida y comienza su dedicación como docente de literatura portuguesa, brasileña y de teoría y crítica literarias en varias universidades de Brasil. La necesidad de acreditación profesional le supuso también la obligación de nacionalizarse brasileño. La estancia en este país, entre 1959 y 1965, es una etapa de gran actividad creativa y una experiencia de vida en un régimen con libertades, hasta el golpe de estado militar que vivió Brasil en 1964. Aprovecha entonces la oferta de trabajo de la Universidad de Wisconsin y, en 1965, se traslada definitivamente a los Estados Unidos, primero a Madison y, en 1970, a la Universidad de California, en Santa Bárbara, donde dirigirá el Departamento de Español y Portugués hasta 1978. Con Mécia de Sena, quien velará por la edición y difusión de su obra tras su muerte, formó una familia de nueve hijos, brasileños y norteamericanos. No regresó a Portugal, a pesar de que a partir de 1974 la situación política había cambiado. En los últimos años de su vida recibió el reconocimiento que su producción literaria merecía, pero mantuvo siempre una actitud de resentimiento respecto a la “casta” intelectual de escritores y críticos portugueses, a los que se refirió siempre con acritud.

Es difícil encontrar un denominador común para una producción tan extensa como variada, que comprende cerca de veinte poemarios, más de una decena de piezas de teatro, entre ellas una tragedia en verso, una treintena de cuentos y una novela, además de toda su producción ensayística.

Al aproximarnos a la poesía de Jorge de Sena encontraremos distintas temáticas, tonos e, incluso, estilos poéticos⁷⁴, por lo que daremos solo algunas claves refiriéndonos a los aspectos más caracterizadores, aunque alguna de su producción pueda quedar fuera de estos márgenes. En primer lugar, la poesía de Sena puede ser reflexiva y meditativa, alcanzando a veces una gran complejidad conceptual en un tono intelectual tendente a la erudición que le valió la crítica de “ininteligible”. Sin embargo, en otras ocasiones, en lugar de ser digresiva, su poesía presenta un aspecto narrativo acentuado por un lenguaje poético que no se distancia de la lengua común y, a veces, aparenta prosa. Encontraremos tratados en la lírica de Sena los grandes temas poéticos (el tiempo, el amor, la muerte, la creación poética, la trascendencia, la religión, la libertad, etc.) junto a otros como la cultura, la historia y los grandes mitos de Portugal, considerados desde una perspectiva de preocupación ética, con frecuencia muy crítica hasta llegar a la sátira política y social o a la ironía respecto a las convenciones culturales vigentes. En cuanto a la temática amorosa, cultivada en todas sus vertientes, se le atribuye a Sena el papel de haber introducido en la poesía portuguesa la meditación sobre el amor físico a través de un lenguaje explícito de lo erótico (especialmente en el poemario *Pedra Filosofal* de 1950).

En alguna de su poesía Sena va al encuentro de la tradición lírica portuguesa glosando a otros poetas, muy especialmente a los renacentistas Francisco Sá de Miranda y Luís de Camões. La imagen del palimpsesto sirve muy bien para entender cómo funcionan los lazos intertextuales que Sena quiere establecer con la lírica de poetas de otros tiempos. Así como en el palimpsesto aflora en el pergamino el texto escrito en primer lugar, cuya existencia parece olvidada, y se mezcla con uno muy posterior, Sena deja aflorar en sus versos palabras, estilos y sentimientos de autores a los que admira. Entre ellos, Luís de Camões es la figura central por varias razones: en primer lugar, porque simboliza un tipo de poeta apátrida, ignorado por sus contemporáneos y existiendo al margen de los cenáculos literarios. El poeta renacentista funciona en este sentido como una especie de *alter ego* que le sirve para explicar sus propios sentimientos de desarraigo e, incluso, de resentimiento con relación a los ambientes artísticos e intelectuales portugueses

74 En 1989, César Antonio Molina tradujo y editó a Jorge de Sena: *Sobre esta playa* (Zaragoza/Madrid, Olifante). Podemos además leer una amplia selección de poemas traducidos al español por José Ángel Cilleruelo, José Luis Puerto y José Luis García Martín, publicada en Calambur con el título de *Antología Poética* (Madrid, 2000).

contemporáneos a él mismo. Camões es además personaje literario (por ejemplo, en el cuento *Super Flumina Babylonis*) y voz poética en primera persona (en el poema “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”), pero además, al evocarle, entran en la poesía de Sena las grandes cuestiones que obsesionaron al poeta del XVI: las contradicciones en la relación entre razón y voluntad, el paso del tiempo y las transformaciones que conlleva o la permanente desilusión por el presente.

De mim não falo mais: não quero nada.
 De Deus não falo: não tem outro abrigo.
 Não falarei também do mundo antigo,
 pois nasce e morre em cada madrugada.
 Nem de existir, que é a vida atraçoada,
 para sentir o tempo andar comigo;
 nem de viver, que é liberdade errada,
 e foge todo o Amor quando o persigo.
 Por mais justiça ...-Ai quantos que eram novos
 em vão a esperaram porque nunca a viram!
 E a eternidade...Ó transfusão dos povos!
 Não há verdade: O mundo não a esconde.
 Tudo se vê: só se não sabe aonde.
 Mortais ou imortais, todos mentiram.⁷⁵

(Génesis, *Coroa da Terra*, 1946)

En algunos de sus poemarios de los años 60 (*Metamorfose y Arte da Música*), Jorge de Sena introduce como nuevo elemento el diálogo con otras formas de expresión artística, como la música, la pintura, la escultura o la arquitectura. Las grandes obras de arte de la cultura occidental conforman para Sena un gran “museo imaginario” que el poeta recorre meditando sobre la condición humana y el arte como su expresión. El poema surge de la contemplación de un cuadro, como *Los fusilamientos del 3 de Mayo* de Goya o *El Columpio* de Fragonard, de la audición de una pieza musical de Bach, Mozart, Beethoven o Edith Piaf, de la visita a un monumento arquitectónico, como la Mezquita de Córdoba o el Monasterio de

75 “De mí no hablo más: no quiero nada./De Dios no hablo: no tiene otro abrigo./ No hablaré tampoco del mundo antiguo./pues nace y muere en cada madrugada.// Ni de existir, que es la vida traicionada/para sentir el tiempo andando conmigo;/ni de vivir, que es libertad equivocada,/ y huye todo el Amor cuando lo persigo.// Por más justicia...- ¡Ay, cuántos que eran jóvenes/en vano la esperaron porque nunca la vieron!/Y la eternidad...¡Oh, trasfusión de los pueblos!//No hay verdad: el mundo no la esconde./Todo se ve: solo no se sabe dónde./ Mortales o inmortales, todos mintieron.”

Alcobaça, y nos propone una relectura de la obra artística con implicaciones en el tiempo actual. En la base de esta concepción de la poesía se encuentra el interés por la relación inter-artes, tan promovida en las décadas siguientes por la poesía contemporánea.

Pero, además, Jorge de Sena partirá de su experiencia viajera por Europa, América y África para crear una imagen de poeta en peregrinación (*Peregrinatio ad loca infecta*, *Exorcismos* o *Sobre esta Praia*), en viaje continuo por espacios físicos y culturales diferentes, apátrida y, a la vez, ciudadano del mundo. Esta poesía de los lugares del mundo está unida, en algunos casos, a un sentimiento de exilio y desarraigo que encontramos, por ejemplo, en la serie de poemas titulada “En Creta con el Minotauro” (*Peregrinatio ad Loca Infecta*, 1969):

Nascido em Portugal, de pais portugueses,
e pai de brasileiros no Brasil,
serei talvez norte-americano quando lá estiver.
Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem,
se usam e se deitam fora, com todo o respeito
necessário à roupa que prestou serviço.
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações
nasci. (...)”⁷⁶

En conclusión, la de Sena es una poesía que pretende superar antagonismos entre estéticas: es poesía comprometida ética y socialmente, pero sin el compromiso partidista de la poesía social de los neorrealistas; poesía que se pretende pura, como la de los *presencistas*, sin eludir el compromiso responsable con la dignidad humana y con la obligación de dar testimonio de la vida real; poesía de expresión limpia y depurada (con preferencia por el verso libre), a la vez clásica (como el soneto que es la estrofa privilegiada) y sobria, y, sin embargo, a veces barroquizante, integrando técnicas e imágenes insólitas, procedentes directamente del surrealismo francés, y recursos del experimentalismo poético. Defensor del carácter testimonial de la poesía, Jorge de Sena concibe el objeto estético que el poema es como un documento personal y como una forma de

76 “Nacido en Portugal, de padres portugueses/y padre de brasileños en Brasil,/seré tal vez norteamericano cuando esté allí./ Coleccionaré nacionalidades como camisas que se quitan,/ se usan y se tiran, con todo el respeto/ necesario para con la ropa que nos fue útil./ Yo soy yo mismo mi patria. La patria/ de la que escribo es la lengua en la que por azar de generaciones/ nací.”

intervención, de participación en la vida social e, incluso, de servicio, mediante el que se ofrece una visión de la realidad a veces crítica, otras gozosa y esperanzada y, con frecuencia, irónica, que en cualquier caso puede y pretende transformar “esquemas fijos”, “hábitos inconscientemente vividos” o “sentimientos convencionalmente ajustados a moldes”. Si veíamos cómo Pessoa construía una estética del fingir, ocultando su dolor verdadero entre máscaras, Sena defiende y medita sobre una estética del testimonio, en que el poeta ve, lee e interpreta las señales del mundo real. Ni fingimiento, ni confesionalismo biográfico, para Jorge de Sena la poesía es traducir la experiencia personal en meditación sobre la dignidad humana, transformada por el lenguaje poético en mensaje universal y concreto.

Respecto a su obra como narrador, además de varias colecciones de cuentos, hay que subrayar la novela *Sinais de Fogo* (publicada póstumamente en 1979)⁷⁷, que es considerada un hito en la historia literaria portuguesa del siglo XX. Se trata de una novela de “formación”, marcadamente autobiográfica, en que asistimos a un momento crucial en la vida de un joven, Jorge, que, durante sus vacaciones en Figueira da Foz, experimenta cambios decisivos que marcan su paso de la adolescencia a la juventud: el descubrimiento de la realidad política y social del Portugal de la época, agitado por el estallido de la Guerra Civil española y la llegada de refugiados españoles a la estación estival, el despertar al amor y al sexo y, por último, el nacimiento de la propia vocación poética, necesidad de poesía que el joven protagonista va sintiendo paralelamente a la toma de conciencia política y a la experiencia del amor.

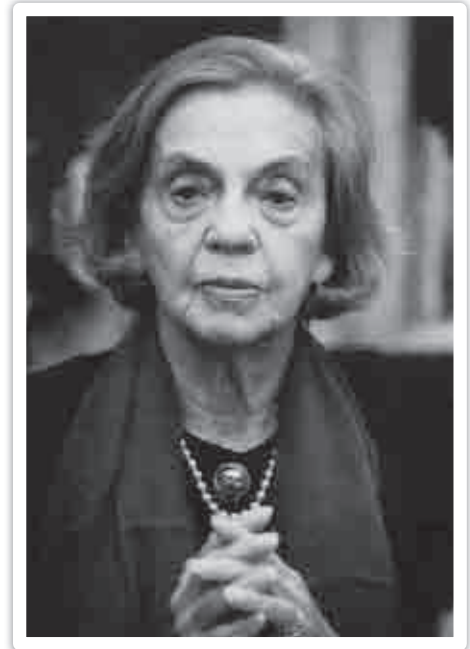
Como autor teatral, en la producción de Sena destaca, entre piezas que integran el humor del absurdo, el realismo o la fantasía surrealista, la tragedia en verso blanco *O Indesejado (António Rei)* (1951), sobre la figura histórica del Prior de Crato que pretendió ser el sucesor del rey D. Sebastião, manteniendo así la línea dinástica portuguesa y evitando la anexión a España. Jorge de Sena hace del personaje histórico un símbolo de la tragedia personal, que no consigue eludir un destino de fracaso individual y colectivo.

Como crítico, teórico de la literatura o traductor su papel fue igualmente relevante y cabe destacar sus lecturas críticas de dos autores fundamentales del canon literario portugués, Luís de Camões y Fernando Pessoa.

⁷⁷ Fue traducida al español por Basilio Losada y publicada en 1998 por Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores con el título de *Señales de Fuego*.

2.2. *Sophia de Mello Breyner Andresen, la poeta del mar y la luz*

Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) debe sus apellidos extranjeros al origen danés de su familia paterna. A pesar de que su obra elude las referencias biográficas, determinadas circunstancias de su vida personal transitan por sus poemas como son el hecho de haber vivido su infancia y juventud cerca del mar (concretamente de la Praia da Granja, en la región de Oporto), imagen y símbolo privilegiado en su poesía, o haber realizado estudios de Filología Clásica en la Universidad de Lisboa, lo que la convierte en profunda conocedora de la cultura grecolatina, que tanta presencia y significado tiene en su creación lírica. Sofía de Mello Breyber participó activamente en la oposición al régimen salazarista y, después del 25 de abril, fue diputada en la Asamblea Constituyente por el Partido Socialista. Este compromiso ético tiene también en su poesía una vía de expresión de primera importancia. Su faceta de autora de relatos infantiles se vincula, según ella misma señaló, con el hecho de haber comenzado a escribir cuentos para sus cinco hijos.



Sophia de Mello Breyner (1919-2004)

Publica su primer libro de poemas en 1944 y, a lo largo de cincuenta años de actividad literaria, su obra, compuesta por más de quince poemarios, hasta ocho libros de cuentos, numerosos ensayos literarios y traducciones (de Eurípides, Dante o Shakespeare), fue reconocida por críticos y lectores como una de las voces más personales de literatura portuguesa de la segunda mitad del siglo XX y, por ello, ha sido premiada en repetidas ocasiones. Entre los premios se encuentra el Camões, el galardón más importante que concede el Estado Portugués, recibido en 1999.

Dos de las caracterizaciones más recurrentes sobre la lírica de Sophia de Mello Breyner Andresen son las que la consideran poesía luminosa y pura. La condición de poeta luminosa y diurna, también atribuida con frecuencia a Eugénio de Andrade como veremos, la desliga de una tradición portuguesa de poesía atormentada, triste y melancólica, esencialmente negativa, y la convierte

en pionera de una nueva actitud que concibe la poesía como canto positivo hacia lo real. Al caracterizarla como poesía pura se subraya el trabajo de depuración formal que Sophia realiza sobre su lenguaje poético imponiendo una contención estilística que busca recuperar el valor esencial de la palabra y su poder de evocación simbólica. Recuperar la primigenia unión entre la palabra y la realidad nombrada es una preocupación poética y ética constante en la obra de Sophia de Mello Breyner: poética porque pretende recuperar una especie de función mágica del poema, por la que se revela la auténtica esencia de lo nombrado, que se encuentra hoy dividido entre el ser y su nombre; ética porque las palabras han sido desgastadas por el uso social, demagógico y corrupto, y hay una obligación de restaurar su poder de significar plenamente:

(...) De longe muito longe desde o início
 O homem soube de si pela palavra
 E nomeou a pedra a flor a água
 E tudo emergiu porque ele disse (...) ⁷⁸

(Com fúria e raiva, *O Nome das Coisas*, 1997)

Profundizando algo más en esta caracterización inicial, lo primero que llama la atención en la poesía de Sophia de Mello Breyner es el universo poético que creó a partir de imágenes y objetos símbolos, empezando por el mar y todo lo relativo a él (playa, aves, cielo, velas y barcos, etc.), y continuando por la casa, el jardín, la luz, la noche, el horizonte, la ventana, el viento, la luna, etc., con preferencia, como vemos, por el mundo natural. A través de estos objetos-símbolo realiza una especie de hermanamiento entre el yo poético y la realidad para reconstruir un mundo que debe ser puro y nítido. La poesía de Sophia, en sus primeros libros, nos traslada a un paisaje, especialmente el de una playa, detenida en el tiempo y, por tanto, fuera del alcance destructor de éste; una playa sin gente, intacta y bañada de luz, donde la palabra asiste a aquel que mira al cielo, a las nubes, a las aves o a la arena y le ayuda a nombrarlos. Solo en esta playa, que la poesía es capaz de crear, es posible fundirse con lo absoluto, lo inconmensurable y lo divino, representado por el mar.

Aqui nesta praia onde
 Não há nenhum vestígio de impureza,
 Aqui onde há somente

78. “(...) De lejos muy lejos desde el comienzo/ El hombre supo de sí mismo por la palabra/ Y nombró a la piedra a la flor al agua/ Y todo emergió porque él lo dijo (...)”

Ondas tombando ininterruptamente,
Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade.⁷⁹

(Liberdade, *Mar Novo*, 1958)

Incluso la muerte es vista sin rastro de angustia como una transfiguración en que por fin el yo conquista un espacio límpido pasando a fundirse con los múltiples elementos de la realidad:

Quando eu morrer voltarei para buscar
Os instantes que não vivi junto do mar.⁸⁰

(Inscrição, *Livro Sexto*, 1962)

De su admiración por la cultura griega proviene su convicción de que es posible el equilibrio entre los elementos de la realidad, la justicia entre los hombres y la armonía entre lo particular y lo absoluto. El mundo clásico, y más concretamente el de los mitos griegos, idealizado en la cosmovisión de Sophia de Mello Breyner, representa todos estos valores de perfección y moralidad que en algún momento del recorrido histórico se perdieron, desligándonos de nuestros orígenes. Por ello, ante este conflicto entre el pasado y el presente, la actitud que encontramos en la poesía de Sophia es sobre todo la de “resurgir” y “reconstruir” esa antigua alianza entre el hombre y la realidad, reconstrucción donde la poesía tiene un papel fundamental, “moral” y “revolucionario”. Inundados de luz y bañados por el mar, los lugares emblemáticos de la cultura clásica mediterránea, como Delphos o Gnoso, son evocados en muchos poemas (particularmente en su poemario *Dual*, 1972) como origen y lugar de regreso, símbolos de un tiempo que es el de lo eterno. Si la armonía viene evocada por el mar, la luz del Mediterráneo, el arte y los personajes del mundo clásico, la ciudad y los espacios cerrados representan lo desarmónico, la imposibilidad del equilibrio y el poder de degradación del tiempo. La aspiración hacia lo absoluto y perfecto, que se identifica con lo “antiguo” (como época primordial), no se estanca en la pura idealización, pues

79 “Aquí en esta playa donde/ No hay ningún vestigio de impureza,/ Aquí donde hay solamente/ Olas batiendo ininterrumpidamente,/ Puro espacio y lúcida unidad,/ Aquí el tiempo apasionadamente/ Encuentra su propia libertad.”

80 “Cuando yo muera volveré para buscar/Los instantes que no viví junto al mar”.

Sophia de Mello trasladó también a su poesía una preocupación por lo justo y lo moral que hunde sus raíces en convicciones cristianas, armónicamente entrelazadas con el interés por la Antigüedad Clásica. A diferencia de los neorrealistas, coetáneos suyos, la preocupación ética y política de Sophia pretende ser una denuncia universal que reclama el derecho a la justicia y a la libertad para todos en cualquier tiempo y lugar, aunque sea la realidad histórica portuguesa la que inspira poemas de honda preocupación política, aludiendo a la falta de libertades durante el Salazarismo, a la Revolución del 25 de abril o a la compleja transición hacia la democracia. Sobre todo durante la época de la dictadura, el ambiente político y social se traduce en un sentimiento de desánimo y de asfixia:

Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncio e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades.⁸¹

(Exílio, *Livro Sexto*, 1962)

Sophia de Mello Breyner explicó en diversos textos (*Artes Poéticas*) su concepción de la poesía, lo que puede ayudarnos a hacer una aproximación más rica a su lírica⁸²:

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda de uma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. (...) Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito da verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. (Posfácio em *Livro Sexto*, 1962)⁸³

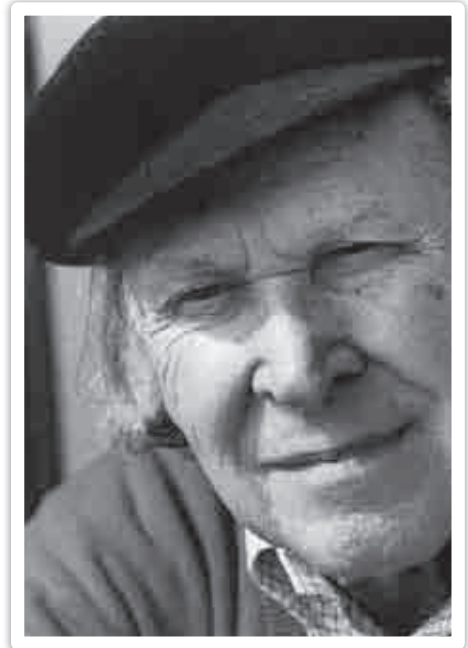
81 “Cuando la patria que tenemos no la tenemos/Perdida por silencio y renuncia/Hasta la voz del mar se vuelve exilio/ Y la luz que nos rodea es como rejas.”

82 Lírica que está traducida al español en ediciones recientes: *Antología poética* (Huerga & Fierro, 2000, selección y traducción de Carlos Clementson), *En la desnudez de la luz* (Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2003, selección y traducción de Jacobo Sanz Hermida), *Nocturno mediodía* (antología poética, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005, traducción de Ángel Campos Pámpano). Además su poesía está incluida en las más importantes antologías de poesía portuguesa recientes en traducciones de Ángel Campos (*Los nombres del mar*, 1985) y de Carlos Clementson (*Portugal, la mirada cercana*, 2001, y *Alma Minha Gentil*, 2009).

83 “La poesía ha sido siempre para mí una persecución de lo real. Un poema ha sido siempre un círculo trazado alrededor de una cosa, un círculo donde un pájaro real es atrapado. (...) Quien busca una relación justa con la piedra, con el árbol, con el río, necesariamente es llevado, por el espíritu de la verdad que lo anima, a buscar una relación justa con el hombre. Aquel que ve el sorprendente esplendor del mundo lógicamente llega a ver el sorprendente sufrimiento del mundo.”

2.3. Eugénio de Andrade, poesía del cuerpo y la palabra.

El último de los tres grandes poetas que comienza a publicar en esta década de los cuarenta, vinculado a la revista *Cadernos de Poesia*, es José Fontinha (1923-2005), más conocido por su pseudónimo Eugénio de Andrade. Se trata de un poeta vinculado a España por distintas razones, comenzando por su origen rayano, pues nació en una localidad del distrito de Fundão, en la Beira Interior, y por la procedencia española de su abuela materna que le habituó a oír la lengua y la poesía popular españolas. Pero además, Eugénio de Andrade fue un gran conocedor de la lírica española, en particular de autores contemporáneos como Federico García Lorca o Antonio Machado, a quienes tradujo al portugués, y amigo de algunos poetas como Luis Cernuda o Vicente Aleixandre, hasta el punto de que



Eugénio de Andrade (1923-2005)

algún crítico le sitúa más próximo desde el punto de vista estético a la Generación del 27 española que a la del Modernismo portugués. Esta relación con España pasa también por el hecho de haber sido uno de los poetas contemporáneos portugueses más traducido al español⁸⁴ y, en consecuencia, haber recibido algunos premios en nuestro país, como el Premio Extremadura a la Creación en 2000, concedido por la Junta de Extremadura, que se suma a muchos otros galardones atribuidos dentro y fuera de Portugal, entre ellos, el Premio Camões en 2001.

84 Eugénio de Andrade ha sido traducido en España desde los años 80 y no solo al español, también a las otras lenguas del Estado. Algunas de las traducciones más recientes son: *Todo el oro del día. Antología Poética (1940-2001)* (Valencia, Pré-Textos, 2001, selección y traducción de Ángel Campos Pámpano), *Los surcos de la sed* (Madrid, Calambur, 2001, traducción de José A. Cilleruelo); *Lugares de la lumbre* (Madrid, Hiperión, 2003, traducción de Jesús Munárriz), *Materia Solar* (antología poética, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005, traducción de Ángel Campos Pámpano). Su obra en prosa aparece en *A la sombra de la memoria* (Valencia, Pré-Textos, 2006, traducción de Martín López-Vega).

Eugénio de Andrade compaginó su vida de funcionario público durante 35 años para los Servicios Médico-Sociales, en Lisboa y Oporto, con una actividad literaria amplísima, centrada casi exclusivamente en la producción poética. El resultado es, además de múltiples colaboraciones en revistas literarias de la época, más de una treintena de títulos que abarcan unos sesenta años dedicados a la creación, desde 1940 en que publica el primero de ellos, *Narciso* (aunque la consagración inicial le llegaría con el poemario *As Mãos e os Frutos* en 1948), hasta 2001 en que aparece *Os Sulcos da Sede*. A todo ello hay que unir su actividad como traductor y como autor de varias antologías de poesía portuguesa. En Oporto, ciudad donde se asentó a partir de 1950, se creó la Fundación Eugénio de Andrade que organiza actividades en torno a su figura y obra.⁸⁵

La poesía de Eugénio de Andrade, al igual que la de Sophia, ha sido caracterizada como poesía pura, tendente a la depuración verbal, y poesía luminosa que canta a la plenitud de la vida y de los sentidos, a la energía de la naturaleza y del hombre, desligándose así del carácter negativista y trágico de la poética modernista. Sin embargo, en una obra tan extensa, también tienen entrada otros tonos, a veces nostalgia y melancolía por la pérdida de la juventud y la idea de la muerte, a veces desesperanza por la desarmonía del mundo contemporáneo.

Sus poemas, en verso o en prosa, responden a un ideal de brevedad y nitidez. Sin duda, el rasgo que salta a la vista cuando nos acercamos a la poesía de Andrade, de cualquiera de los momentos de su larga vida literaria, es su concisión, la síntesis verbal a que somete al verso, la forma casi aforística que éste adquiere y, por tanto, la transparencia con que nos llega la palabra poética, desprovista de adornos superfluos. En esta contención verbal y emocional se ha querido ver la influencia de la poesía oriental en Eugénio de Andrade, pero también se pueden mencionar otras como la de la lírica medieval galaico-portuguesa o la de la poesía popular, sobre todo en lo que se refiere al ritmo y la musicalidad. No quiere decir esto que sea una poesía básicamente simple, pues el recurso privilegiado por Andrade es la metaforización de la realidad nombrada, lo que nos obliga a una lectura atenta (y algo informada) sobre determinados elementos e imágenes recurrentes y su significado en esta transfiguración de lo real que el poeta nos propone.

Como para Jorge de Sena o Sophia de Mello Breyner, para Andrade la fusión entre la palabra y el mundo real es una preocupación constante, casi una obsesión. El poema es el espacio en que se realiza este encuentro y la metáfora (en todas las formas del tropo: metonimias, comparaciones, personificaciones, etc.) es el recurso verbal que, imbricando unas realidades con otras, permite a la palabra construir nuevas imágenes del mundo.

En la poesía de Andrade, las metáforas se apoyan fundamentalmente en la vinculación entre tres elementos o ámbitos: el cuerpo humano, la naturaleza y la palabra, en combinaciones diversas. El cuerpo nos lleva a la temática amorosa, que ocupa sin duda un lugar privilegiado en su poética. El amor es sobre todo experiencia del cuerpo y de los sentidos, celebración del deseo en la línea de canto al erotismo y al sensualismo abierta por Jorge de Sena. Amor y vida son prácticamente sinónimos para Andrade (“Quem não amou/ está morto”, en *Os Amantes sem Dinheiro*, 1950).

Las metáforas que dibujan el cuerpo a través de motivos de la naturaleza, simbolizando la juventud, la fuerza y el movimiento, acuden con mucha frecuencia en sus primeros poemarios: “Cantas. E fica a vida suspensa./ É como se um rio cantasse”. (*As Mãos e os Frutos*). Como en la lírica trovadoresca galaico-portuguesa, las emociones humanas se representan simbólicamente fundidas con la naturaleza y ésta representa para Andrade el lugar de la armonía: los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire), las fuentes y el río, las flores y sus frutos, las estaciones del año, la luz y los pájaros componen un paraíso terrestre donde encuentra motivos para edificar sus metáforas, vinculando cuerpo y naturaleza, como hemos visto, o palabra y naturaleza:

Acordar, ser na manhã de abril
a brancura desta cerejeira;
arder das folhas à raiz,
dar versos ou florir desta maneira
(...) ⁸⁶

(A uma cerejeira em flor, *As Mãos e os Frutos*, 1948)

Al ámbito de la palabra pertenece también la música, que además de ser un motivo temático frecuente, representa uno de los aspectos considerados más

86 “Despertar, ser en la mañana de abril/la blancura de este cerezo/arder de las hojas a la raíz, /dar versos o florecer de este modo.”

caracterizadores de su poesía: la musicalidad, entendida como un efecto que se logra a través de la materialidad de la palabra, por lo que el poema es, en esencia, palabra hablada o cantada. A través de ritmos frásicos orales, de la selección minuciosa de un léxico alusivo a los sonidos, del verso corto y de recursos fonéticos como repeticiones, aliteraciones, etc., Eugénio de Andrade consigue retribuir a la palabra poética un doble valor: la evocación de imágenes y el efecto rítmico y sonoro apropiados.

El trabajo sobre la palabra y la reflexión sobre su valor en el mundo actual se convierten, con el paso de los años, en lo que él mismo denominó una “tentación de silencio”:

O silêncio é a minha maior tentação. As palavras, esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envilecidas. Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem. Também apaziguam, é certo, mas é tão raro! Por cada palavra que chega até nós, ainda quente das entranhas do ser, quanta baba nos escorre em cima a fingir de música suprema. (Espaço/Espacio, n^o 19-20, 2001, p. 71)⁸⁷

La más atrayente de las propuestas poéticas de Andrade es precisamente esta confianza en el poder re-creador de la palabra poética. Cuando esta confianza se pierde, las metáforas se desploman como una torre de naipes y la poesía pierde su capacidad de transfigurar la realidad:

Às vezes tu dizias: os teus olhos são peixes verdes.
E eu acreditava.
Acreditava
Porque ao teu lado
Todas as coisas eram possíveis.
(...)
Mas isso era no tempo dos segredos,
Era no tempo em que o teu corpo era um aquário,
Era no tempo em que os meus olhos
Eram realmente peixes verdes.
Hoje são apenas os meus olhos.
É pouco, mas é verdade,
Uns olhos como todos os outros.

87 “El silencio es mi mayor tentación. Las palabras, ese vicio occidental, están gastadas, envejecidas, envilecidas. Cansan, exasperan. Y mienten, separan, hieren. También apaciguan, es cierto, pero ¡eso es tan raro! Por cada palabra que llega a nosotros, aún caliente de las entrañas del ser, cuánta baba nos escurre por encima fingiendo ser música suprema.”

Já gastamos as palavras.
Quando agora digo: meu amor...
Já não passa absolutamente nada.
(...) ⁸⁸

(Adeus, *Os Amantes sem Dinheiro*, 1950)

A lo largo de su carrera literaria, la visión eufórica del ciclo de la vida se transformará en los últimos tiempos en reflexión melancólica sobre el paso del tiempo, la pérdida de la juventud y la decrepitud física que acompaña al envejecimiento. La infancia, vinculada a la figura materna y al símbolo de la casa, y la memoria, como vía para reconstruir un pasado feliz, dulcifican la consciencia de la vejez y de la muerte. A veces asoma a algunos poemas una inquietud por el Portugal de la dictadura o, en los últimos tiempos, por acontecimientos de actualidad como la guerra en los Balcanes, aunque las opiniones políticas no fueron temática habitual de sus versos, al margen de algún desahogo de apariencia humanista y valor universal:

Nada podeis contra o amor,
contra a cor da folhagem,
contra a carícia da espuma,
contra a luz, nada podeis.
Podeis dar-nos a morte,
a mais vil, isso podeis
- e é tão pouco! ⁸⁹

(Frente a frente, *As Palavras Interditas*, 1951)

En conclusión, Eugénio de Andrade trasladó a sus versos con una intensidad incomparable el conflicto entre el poeta y el lenguaje, entre el uso de las palabras y la desconfianza en ellas, crisis que se resuelve en concisión y, en ocasiones, como hemos visto, en el deseo de silencio.

88 “A veces tú decías: tus ojos son peces verdes./Y yo lo creía. Lo creía porque a tu lado todas las cosas eran posibles./ (...) / Pero eso era en el tiempo de los secretos./Era en el tiempo en que tu cuerpo era un acuario./Era en el tiempo en que mis ojos/eran realmente peces verdes./ Hoy son solo mis ojos./Es poco, pero es verdad./Unos ojos como todos los otros./Ya gastamos las palabras./ Cuando ahora digo: mi amor.../ Ya no pasa absolutamente nada.”

89 “Nada podéis contra el amor,/ contra el color del follaje,/contra la caricia de la espuma,/contra la luz, nada podéis./ Podéis darnos muerte,/la más vil, eso sí podéis/ -y es ¡tan poco!”

A esta generación “informal” de los *Cadernos de Poesia* pertenecieron autores ya citados, como Tomas Kim (1915-1967), Ruy Cinatti (1915-1986) y José Blanc de Portugal (1914-2001), figuras secundarias en comparación con los poetas mayores que hemos comentado, pero que compartieron preocupaciones estéticas semejantes.⁹⁰

VII. EL SURREALISMO EN PORTUGAL

I. BREVE HISTORIA DE UN RETRASO

Dos rasgos llaman la atención en la aparición y el recorrido del movimiento surrealista en Portugal: su retraso respecto a la implantación del movimiento en otras partes de Europa y su brevedad como grupo organizado.

El Surrealismo, como estética de vanguardia, había surgido en Francia en los años 20, promovido por un grupo de artistas que se organizaron en torno al escritor francés André Breton (1896-1966) y que hicieron suya la máxima de la búsqueda de libertad absoluta para la creación artística, liberándola de la “razón burguesa”. Provocadora e irreverente, esta corriente recoge la tradición más iconoclasta de otros movimientos de vanguardia, con especial presencia en las artes plásticas, como el fauvismo, cubismo o futurismo, y se siente heredero de una actitud antirracionalista presente en toda la creación humana a lo largo de su historia (el pintor flamenco El Bosco y el escritor Lewis Carroll, autor de *Alicia en el País de las Maravillas*, 1865, serían ejemplos de arte surrealista de otras épocas). En Portugal, los referentes literarios para los jóvenes artistas que se inician en la estética son, en primer lugar, el movimiento francés, pero también el Primer Modernismo o, al menos, la faceta más vanguardista de los de *Orpheu*, representada por Álvaro de Campos.

Hasta tal punto llega a ser urgente la aspiración a un arte libre que traduzca el pensamiento virgen del artista que se propone la práctica del automatismo, de la producción colectiva o del juego como métodos para liberar al creador de todo aquello que bloquea el fluir, desde el inconsciente, de sus ideas e imágenes. El control de la razón, los preconceptos culturales y las restricciones morales e ideológicas condicionan e impiden la percepción de una realidad poética o supra-realidad a

90 De estos tres autores, Ruy Cinatti está representado y traducido al español en las antologías bilingües *Los nombres del mar* de Ángel Campos Pámpano (Mérida, Editora Regional, 1985) y *Alma Minha Gentil* de Carlos Clementson (Madrid, Eneida, 2009).

cuya existencia solo la expresión artística surrealista puede aproximarnos, resolviendo la distancia entre lo real y lo imaginario, el sueño y la vigilia. Por ello se interesarán por las formas de arte en que los condicionamientos culturales no existen: el arte primitivo, el arte infantil (*naif*), el arte ligado a la locura, a los sueños y al inconsciente.

André Breton teorizó sobre el surrealismo en sucesivos manifiestos (el primero de 1924, seguidos de otros en 1929 y en 1942) y la acogida de la nueva estética fue dando lugar a grupos organizados por toda Europa. En esta primera etapa, en torno a los años 20 y 30, el Surrealismo, como movimiento y estética, no encontró gran eco en Portugal, pero sí lo tendrá años después cuando André Breton regresa de su exilio norteamericano al acabar la Segunda Guerra Mundial y se propone dinamizar de nuevo el movimiento surrealista por Europa.

Los contactos entre el padre del Surrealismo internacional y algunos artistas portugueses dan como resultado la formación de un primer grupo, conocido como *Grupo Surrealista de Lisboa*, que comienza su vida organizativa en 1947. Sin embargo, antes de esta fecha ya se habían producido en Portugal algunas actividades vinculadas a la nueva estética: la exposición conjunta de los pintores António Pedro y António Costa en 1940, pioneros de la pintura de corte surrealista portuguesa; algunas reuniones informales en el Café Herminius (1940-1942) entre los jóvenes artistas, en su mayoría estudiantes de la Escuela de Artes Decorativas António Arroio, y la publicación en 1942 de *Apenas uma Narrativa* de António Pedro, relato en que se ensayaba por primera vez la transformación de lo cotidiano mediante la combinación de asociaciones imposibles, fruto de una imaginación esencialmente pictórica.

La procedencia del mundo de las Bellas Artes de buena parte de los artistas interesados en el surrealismo revela la estrecha vinculación que para este movimiento, como para la mayoría de las vanguardias, existía entre artes plásticas y literatura. En bastantes casos los escritores surrealistas portugueses son al mismo tiempo pintores: dos lenguajes artísticos a la búsqueda de imágenes insólitas que comprometen la comprensión racional del mensaje.

La actividad del *Grupo Surrealista de Lisboa* se concentra en los años finales de la década de 40 y se prolonga por los años 50, aunque al poco de crearse el poeta y pintor Mário Cesariny protagoniza una primera ruptura. En torno a su figura se constituye un nuevo grupo al que se denominó *Grupo Surrealista Disidente* o, simplemente, *Os Surrealistas*. A lo largo de la década se irán produciendo nuevas disidencias en ambos grupos, como las protagonizadas por dos destacados autores: Alexandre O'Neill, en 1951, y Mário Henrique Leiria, en 1952. Esta secuencia de

rupturas, a la que se suman algunas expulsiones, nos da idea del carácter conflictivo que alcanzan las relaciones personales en el seno del movimiento y entre los dos grupos, que entablaron una guerra abierta entre 1950 y 1952 con intercambio de críticas y acusaciones. Todo ello explica en gran parte la escasa actividad conjunta y determina la corta existencia como corriente organizada.

A finales de los años 50, entre 1956 y 1959, se forma una segunda generación surrealista que integran autores especialmente relevantes para esta década y la siguiente como Herberto Helder (1930), Natália Correia (1923-1993) o Ernesto Sampaio (1935-2001).

La vida del Surrealismo portugués, como era habitual entre la vanguardia modernista, está estrechamente vinculada a la tertulia literaria en el café. Los encuentros en locales lisboetas como el café Herminius, la pastelería Mexicana y los cafés Royal y Gelo, para las últimas tertulias surrealistas, son, como las exposiciones conjuntas, una auténtica actividad colectiva a falta de otro tipo de colaboración. La revista, elemento omnipresente e imprescindible para cualquier tendencia estética de la primera mitad del siglo XX, es en el caso del Surrealismo portugués un intento fallido. Los *Cadernos Surrealistas* (1949), de los que solo se publicaron cinco números, no funcionaron exactamente como una revista literaria al uso. No fue mucho más importante el resultado de la revista *Pirâmide* (tres números en 1959), órgano de difusión de la segunda generación surrealista.

A partir de finales de los 60, deja de ser un movimiento organizado y pervivirá solo en la obra de algunos autores, siendo para otros únicamente una actitud ante la vida. El Surrealismo es, pues, el último movimiento de la vanguardia histórica en Portugal, en que son aún reconocibles los elementos que la caracterizan: la organización en grupos de artistas que comparten unos principios estéticos comunes, recogidos en manifiestos (de Mário Cesariny y António Maria Lisboa, 1949), un proyecto de llevarlos a la práctica por distintas vías que contemplan la actividad colectiva, en forma de exposiciones, tertulias o intervenciones, además de la creación de medios de divulgación propios como revistas, catálogos o antologías, y, por último, una actitud de ruptura frente a las prácticas artísticas de las generaciones precedentes.

2. EL SURREALISMO LITERARIO PORTUGUÉS: ALGUNAS PARTICULARIDADES

Si el surrealismo fue concebido en sus orígenes como movimiento estético transformador en el sentido propuesto por el poeta Rimbaud (“cambiar la vida”) en unión al promulgado por Carlos Marx (“transformar la sociedad”), es com-

previsible que la intervención pública fuese un elemento indispensable para los surrealistas del mundo. Tampoco es extraño que surrealistas y comunistas confluieran ideológicamente y colaboraran, compartiendo idéntica creencia en la posibilidad de transformar la realidad. Tal colaboración se produjo en Francia a finales de los años 20 e inicio de los 30, si bien acabó en ruptura y enemistad. Se mejante cuadro se repetirá más tarde en Portugal entre surrealistas y neorrealistas, cuya relación duró unos pocos años (1944 a 1946) y acabó también en abierta confrontación.

La intervención política y social es escasa entre los surrealistas portugueses reducida a algún acto de provocación al régimen, como la portada del catálogo de la Primera Exposición Surrealista (1949) en la que se apoyaba abiertamente la candidatura del General Norton de Matos a la Presidencia de la República:

O GRUPO SURREALISTA DE LISBOA
 PERGUNTA DEPOIS DE 22 ANOS DE
 MEDO
 AINDA SEREMOS CAPAZES DE
 UM ACTO DE
 LIBERDADE? É ABSOLUTAMENTE
 INDISPENSÁVEL
 VOTAR CONTRA
 O FASCISMO

Sometido a la censura previa, la portada que finalmente se publicó consistía en una página en blanco donde lucía en solitario la cruz del lápiz azul de la censura que había condenado a desaparecer al texto inicialmente propuesto. El lápiz azul fue el símbolo durante décadas de la represión intelectual. Fuera de casos como éste, el contexto político de la dictadura salazarista dejaba poco margen a la expresión libertaria que el surrealismo pretendía por lo que, en su versión portuguesa, tuvo que “adaptarse al medio” refrenando la agresividad crítica y renunciando en gran parte a la actuación colectiva que habría sido reprimida por el régimen.

En cuanto a la intervención desde el punto de vista estético, llama la atención en el Surrealismo portugués la escasez de textos de carácter doctrinal, de modo que aceptaron sin variaciones la doctrina oficial que los textos franceses proponían, siguiendo muy de cerca al propio Breton:

A (nossa) posição surrealista decorre:
 dos “Manifestos do Surrealismo” na edição Sagittaire, 1947;

dos “Prolegómenos a Um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não”, da mesma edição; das declarações do Grupo em França em 1947 e 1948: “Rupture Inaugurale” e “À Bas les Glapisseurs de Dieu” (...).⁹¹

(Mário Cesariny, publicado em *A Intervenção Surrealista*, 1966)

La posición estética de los surrealistas portugueses se afirma, en gran parte, por oposición a sus contemporáneos, con críticas directas hacia algunos *presencistas* e independientes, como João Gaspar Simões o Jorge de Sena, pero fundamentalmente contra sus antiguos aliados frente a la dictadura salazarista, los neorrealistas, a quienes criticaron el que se atribuyesen la exclusividad del compromiso político a través del arte y les reprocharon el carácter simplemente etnográfico y documental de sus obras. A pesar de compartir con los neorrealistas la concepción de la literatura como vía de transformación del mundo, la divergencia de objetivos se hacía evidente entre ambos grupos con puntos absolutamente irreconciliables, pues para el proyecto surrealista eran claves la manifestación de la subjetividad del artista y la transfiguración de la realidad antes que su representación a través de la literatura y el arte en general.

Con escaso espacio para la intervención pública, crítica y transformadora, debido al contexto político en que se mueven; con dificultades para aunar criterios estéticos sobre cómo practicar el surrealismo en Portugal y sin habilidad para resolver diferencias en el plano personal, no es extraño que el ideal de intervención surrealista acabara recluido en los límites de la producción artística individual desde la que algunos autores pretendieron, al menos, chocar y escandalizar al público burgués, como ya hicieron otras vanguardias. Por ello, aunque no son escasos los textos producidos colectivamente, como los cadáveres exquisitos, las diversas formas de colages y los juegos surrealistas, sin embargo la producción individual es mucho más abundante y original.

Entre los géneros, la poesía es la forma de expresión más valorada y practicada, incluyendo la poesía-plástica. En comparación, narrativa y teatro fueron géneros escasamente tratados. No obstante, se dieron algunas experiencias

91 “Nuestra postura surrealista se basa en los “Manifiestos del Surrealismo” en la edición Sagittaire, 1947; / los “Prolegómenos a un tercer manifiesto del Surrealismo o no”,/de la misma edición;/de las declaraciones del Grupo en Francia en 1947 y 1948: “Rupture Inaugurale” y “À Bas les Glapisseurs de Dieu” (...).”

excepcionales de narrativa, como *Apenas uma Narrativa* (1942) de António Pedro, en que el autor ensayó la escritura semi-automática, o la novela en imágenes *A Ampola Miraculosa* (1948) de Alexandre O'Neill. Con relación al teatro, la escasez de textos es aún mayor, sin embargo la figura del poeta y pintor António Pedro es unánimemente destacada, no tanto como autor teatral, que también lo fue, sino como dinamizador de la escena portuguesa de la época. Desde sus funciones de director de escena y organizador de compañías, dio a conocer al público portugués importantes nombres del teatro moderno extranjero (Miller o Ionesco) y nacional (Luiz Rebello o Bernardo Santareno). Si bien no puede hablarse propiamente de un *corpus* de teatro surrealista, lo que sucederá es que autores vinculados a la estética, como Natália Correia, incorporarán rasgos surrealistas a sus piezas.

Como aportación propiamente portuguesa a la práctica surrealista, autores y críticos se refieren al *abyeccionismo*, versión portuguesa del surrealismo que como tal propuso el poeta Pedro Oom definiéndola como la respuesta que cada cual puede dar a la pregunta: “*Que pode fazer um homem desesperado, quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?*”⁹²

No hay completo acuerdo sobre su definición y su alcance, pero básicamente el *abyeccionismo* da nombre a un propósito de volver a la insumisión y al sentido revolucionario, tanto ético como estético, que en su origen tuvo el surrealismo, sin sujetarse a normas de escuela y arriesgándose a pasar por artistas marginales y anti-poéticos. Pero, además, *abyeccionismo* parece inseparable de una actitud de frustración y desengaño entre los artistas ante la imposibilidad de acceder a la realidad surrealista y, por tanto, a la liberación total del hombre contemporáneo.

La influencia del surrealismo en autores posteriores es comúnmente reconocida, aunque su herencia permaneciese en lo más externo de su proyecto: un amplio caudal de imágenes y de técnicas. Sin embargo, en la poesía de la segunda mitad del siglo asoma, sobre todo durante los años 60, una concepción del texto poético como espacio de experimentación lingüística, a partir de una actitud lúdica, satírica, humorística y transgresora con las convenciones culturales, que le debe mucho a la aventura surrealista.

92. “¿Qué puede hacer un hombre desesperado, cuando el aire es un vómito y nosotros seres abyectos?”

3. LA ESTÉTICA SURREALISTA Y SU PRÁCTICA EN PORTUGAL.

Como señalábamos, los principios estéticos del Surrealismo portugués siguen los postulados que los principales teóricos, con André Breton a la cabeza, propusieron para el movimiento a nivel internacional. En síntesis, la poética surrealista se apoya en principios como:

- La defensa absoluta de la libertad del artista. La imaginación, el mundo de los sueños y los impulsos inconscientes son los principales motores de la creación. Para que el gesto creador sea libre debe ser espontáneo y producirse al margen de la censura de la razón y de prejuicios sociales y estéticos que lo condicionen. Algunas formas de huir a estos condicionantes son, por ejemplo, producir la obra de arte colectivamente, escribir bajo estados de somnolencia o hipnosis, practicar el automatismo o el juego, por ejemplo, en forma de cadáveres-exquisitos. Esta última técnica fue muy frecuente entre los surrealistas portugueses, también en forma de picto-poemas.
- La búsqueda de una realidad poética, es decir, de una supra-realidad que surge en las asociaciones imposibles entre fragmentos de realidad cotidiana, de sueños y de imágenes del inconsciente. Cuando deja de existir distancia entre lo real y lo imaginario se alcanza la realidad poética surrealista.
- El propósito de cambiar la concepción del arte y de su lenguaje transgrediendo deliberadamente las fronteras tradicionales, por ejemplo, entre el lenguaje plástico y el verbal. Aunque éste fue un objetivo de toda la vanguardia modernista, el Surrealismo portugués hizo realidad esta trasgresión como ningún otro movimiento anterior en la literatura portuguesa, con artistas plásticos que escriben (António Dacosta, Vespeira, Lemos o Cruzeiro Seixas), escritores que experimentan con elementos plásticos (Alexandre O'Neill, Pedro Oom, António Maria Lisboa) y autores que emplean indistinta y paralelamente ambos lenguajes (Mário Cesariny, António Pedro).

Hacer aflorar lo real maravilloso o supra-real poético supone provocar un acto creador en que las palabras fluyan directamente de la imaginación del artista, que las asocia dando lugar a imágenes insólitas, como los músicos que interpretan con ametralladoras o las duchas que arrojan ácido sulfúrico en el siguiente poema de Eurico da Costa.

(...) Na cidade de Palagüin
 havia bêbados emborcando ácidos
 retorcendo-se em espasmos na valeta.
 Havia gatos sedentos
 a sugar leite nos seios das virgens.
 Havia uma banda de música
 que dava concertos com metralhadoras;
 havia velhas suicidas
 que se lançavam das paredes para o meio da multidão.
 Havia balneários públicos
 com duches de vitriolo – quente e frio –
 a população banhava-se frequentes vezes.
 Na cidade de Palagüin
 havia Havia HAVIA...
 (...) ⁹³

(Carlos Eurico da Costa, *A Cidade de Palagüin*, 1979)

Para lograr este proceso alquímico se recurre a toda una serie de técnicas que el movimiento surrealista europeo había ensayado desde los años 20 y que los surrealistas portugueses también emplearon, con mayor o menor seguimiento. Entre los procedimientos surrealistas ocupa un lugar privilegiado la escritura automática o semiautomática por ser, en principio, aquella que más se aproxima al funcionamiento del pensamiento sin control de la razón. Sin embargo, en todas sus formas, el automatismo era en realidad controlado o “vigilado” para que el resultado no fuera completamente caótico. Así lo practicó António Pedro en la novela, ya citada, *Apenas uma Narrativa*. Otra de las técnicas surrealistas es el *colage* que, bajo formas como el picto-poema en que se mezclan fragmentos de textos verbales e imágenes, ilustraciones o fotografías, fue bastante trabajado por los artistas portugueses. Ejemplo de *colage* más elaborado es el de la “novela em imagens” de Alexandre O’Neill titulada *A Ampola Miraculosa*, donde las ilustraciones se acompañan con un pequeño texto, a modo de leyenda a pie de imagen. Al poner en relación ambas, surge de tal conexión una supra-realidad, el objeto o el ambiente surrealista, entre onírico y fantasmagórico.

93 “(...) En la ciudad de Palagüin/ había borrachos vomitando ácidos/retorciéndose en espasmos en las canaletas./ Había gatos sedientos/mamando leche de los pechos de las vírgenes./ Había una banda de música/que daba conciertos con ametraladoras;/había viejas suicidas/que se lanzaban desde los muros a la multitud./ Había balnearios públicos /con duchas de vitriolo – caliente y frío- /la población se bañaba con bastante frecuencia. //En la ciudad de Palagüin/ había Había HABÍA... (...)”



A *Ampola Miraculosa* (1948), novela en imágenes de Alexandre O'Neill

Otro procedimiento habitual en el Surrealismo portugués es el llamado *inventario* o enumeración caótica, secuencia de elementos de la realidad cotidiana que surgen en largas series repetitivas y que reunidos promueven una nueva visión sobre esa misma realidad, a veces una visión crítica y otras, rehabilitadora y esperanzada:

e é preciso correr é preciso ligar é preciso sorrir
 é preciso suor
 é preciso ser livre é preciso ser fácil é preciso a roda
 o fogo de artifício
 é preciso o demónio ainda corpulento
 é preciso a rosa sob o cavalinho
 é preciso o revólver de um dó tiro na boca
 é preciso o amor de repente de graça
 é preciso a relva de bichos ignotos
 e o lago é preciso digam que é preciso (...) ⁹⁴

(Mário Cesariny, *Manual de Prestidigitação*, 1956)

94 “y es necesario correr es necesario llamar es necesario sonreír/ es necesario sudor/ es necesario ser libre es necesario ser fácil es necesario la rueda/ los fuegos artificiales/ es necesario el demonio todavía corpulento/ es necesario la rosa bajo el caballito/ es necesario el revólver de un luto tiro en la boca/ es necesario el amor de repente gratis/ es necesario la hierba de bichos ignotos/ y el lago es necesario digan que es necesario.”

Entre los juegos colectivos ideados por los surrealistas franceses el “cadáver-exquisito” es uno de los favoritos del Surrealismo portugués hasta el punto de que Mário Cesariny le dedicó una antología (*Antologia surrealista do cadáver exquisito*, 1961). Como es sabido el “cadáver-exquisito” se va creando, a partir de una frase o una imagen inicial, con la aportación de varios participantes que, sin conocer lo escrito por el precedente, van haciendo crecer el texto. Practicado en diversas formas, desde la simple frase hasta el cuadro de grandes dimensiones, el carácter colectivo de esta práctica cuestiona la figura del autor como institución literaria, incorpora un carácter lúdico al acto creador y supone un medio para luchar contra la posible autocensura que la creación individual podría imponerse.

Aunque éstas son las principales, no se agota aquí la serie de técnicas empleadas por los surrealistas portugueses. Interesa más que ampliar esta lista reflexionar sobre el hecho de que, conscientes de que poco o nada era posible transformar en el contexto histórico de la dictadura salazarista, los surrealistas identificaron el texto literario con el espacio para la única rebelión posible, la del discurso trasgresor. Como consecuencia, los autores centran su interés en el trabajo sobre el lenguaje poético, que incluye diversas formas de experimentación tendentes a la desarticulación del discurso literario al uso, también por la vía de la manipulación intertextual con la tradición lírica portuguesa, popular y culta, como en este poema de Alexandre O’Neill en que se mezclan versos del renacentista Sá de Miranda con el modernista Sá Carneiro, expresiones líricas distantes en el tiempo pero próximas en el desasosiego íntimo, aquí puestas a dialogar:

Sá de Miranda Carneiro
 “comigo me desavim
 eu não sou eu nem sou o outro
 sou posto em todo perigo
 sou qualquer coisa de intermédio
 não posso viver comigo
 pilar da ponte de tédio
 não posso viver sem mim
 que vai de mim para o Outro.”⁹⁵

(*Poesias Completas*, 1951/1986)

95 “conmigo me desavine/ yo no soy yo ni soy el otro/soy puesto en todo peligro/soy cualquier cosa intermedia/no puedo vivir conmigo/pilar del puente del tedio/no puedo vivir sin mí/que va de mí para el Otro.”

El objetivo último en todos los casos es chocar al público provocando, a través de las asociaciones irracionales, emociones diversas que le hagan participar dinámicamente en la interpretación de la obra de arte, apelando a su imaginación y en ocasiones a su sentido del humor.

4. ALGUNOS NOMBRES DEL SURREALISMO PORTUGUÉS

La nómina de autores que constituyeron los tres grupos surrealistas organizados en Portugal entre finales de los años 40 y 1960 es bastante numerosa, por lo que mencionaremos solo a aquellos que son considerados por la crítica especializada figuras más relevantes como António Pedro, António Maria Lisboa, Alexandre O'Neill, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, y que

han sido traducidos al español⁹⁶ como Mário Cesariny, Carlos Eurico da Costa, Artur M. do Cruzeiro Seixas, Enrique Risques Pereira, Marcelino Vespeira, Fernando Lemos y Ernesto Sampaio. A la última generación surrealista pertenecieron, además de Sampaio, Herberto Helder, Helder Macedo, Isabel Meyrelles, Alfredo Margarido y Natália Correia.

De entre ellos cabe distinguir la obra de Alexandre O'Neill (1924-1986) y de Mário Cesariny (1923-2006).

Alexandre O'Neill fue fundador, junto a José-Augusto França, Marcelino Vespeira, Mário Cesariny y António Pedro, del *Grupo Surrealista de Lisboa*, en 1947, y, apenas cinco años después,



La estirpe de los argonautas, colección de poetas surrealistas.

96 De entre los autores surrealistas portugueses, el que ha sido en más ocasiones traducido al español es Mário Cesariny: *Ortofrenia y otros poemas* (Madrid, Montejo Navas, 1989, traducción de Perfecto Cuadrado), *Manual de prestidigitación* (Barcelona, Icaria, 1990, traducción de Xulio Ricardo Trigo), *Antología poética* (Madrid, Visor, 2004, traducción de Vicente Araguas) y *Navío de espejos*, (Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006. Catálogo de exposición que incluye una antología poética y textos en prosa). Disponemos, además, de una edición bilingüe de siete poemarios de Mário Cesariny, Carlos Eurico da Costa, Fernando Lemos, Henrique Risques Pereira, Ernesto Sampaio, Artur M. do Cruzeiro Seixas y Marcelino Vespeira, realizada también por Perfecto Cuadrado y publicada por el Gabinete de Iniciativas Transfronterizas de la Junta de Extremadura, que lleva el título general de *La Estirpe de los Argonautas* (Mérida, 2001).

en 1951, se separó definitivamente del movimiento. Ese mismo año publicó un poemario, *Tempo de Fantasmas*, en cuyo prólogo criticó el excesivo formalismo en que se habían instalado, en su opinión, sus compañeros en la “aventura surrealista”, alejándose de los problemas reales del Portugal del momento. Su recorrido pasa, pues, por una fase inicial de entusiasmo para concluir desilusionado con el movimiento surrealista y encauzarse por la vía de una literatura más comprometida con la realidad concreta. Sin embargo, su producción poética estuvo siempre marcada por el afán de experimentación con el lenguaje, antes y después de la militancia surrealista. Como surrealista practicó el automatismo “vigilado” y, como ya hemos señalado, es autor de la única experiencia de novela en imágenes, *A Ampola miraculosa*, publicada en el primer número de los *Cadernos Surrealistas* en 1948.

Aunque la mayor parte de su producción es posterior a su participación en el Grupo Surrealista de Lisboa, en su poesía permanece el tono lúdico y de divertimento, irónico y humorístico, y la preocupación por mantener, a través de la manipulación verbal y los juegos de palabras, una especie de puerta abierta a lo irracional revolucionario. Permanece, pues, una impronta surrealista que trasladará también a otras facetas de su actividad profesional como la publicidad. Durante las décadas de 60 y 70 desarrollará una intensa actividad literaria y cultural que incluye además de poesía, traducciones y la realización de varias antologías poéticas, una de ellas pensada para la divulgación de la poesía portuguesa entre lectores españoles (*Poesía Portuguesa Contemporânea*, 1977)⁹⁷.

En su conocido poema *Adeus Português*, que tiene un trasfondo biográfico admitido y explicado por el propio poeta, el sujeto lírico lamenta la imposibilidad del amor con una mujer (la escritora surrealista Nora Mitrani), impedido por el contexto social y político, por “um modo funcionário de viver”, por una existencia marcada por un dolor a la portuguesa, manso y vegetal, que hacen imposible que ella pueda permanecer en el Portugal de los años 50, encorsetado por la falta de libertades. En este lamento, algún crítico ha visto la expresión de la imposibilidad misma del Surrealismo en Portugal.

Não tu não podias ficar presa comigo
à roda em que apodreço
apodrecemos

97 Organizada por Alexandre O’Neill, con traducciones de M^a Victoria Navas y otros (Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1977).

a esta pata ensanguentada que vacila
 quase medita
 e avança mugindo pelo túnel
 de uma velha dor
 (...)

Não podias ficar nesta casa comigo
 em trânsito mortal até ao dia sórdido
 canino
 policial
 até ao dia que não vem da promessa
 puríssima da madrugada
 mas da miséria de uma noite gerada
 por um dia igual

Não podias ficar presa comigo
 à pequena dor que cada um de nós
 traz docemente pela mão
 a esta pequena dor à portuguesa
 tão mansa quase vegetal

Mas tu não mereces esta cidade não mereces
 esta roda de náusea em que giramos
 até à idiotia
 (...)

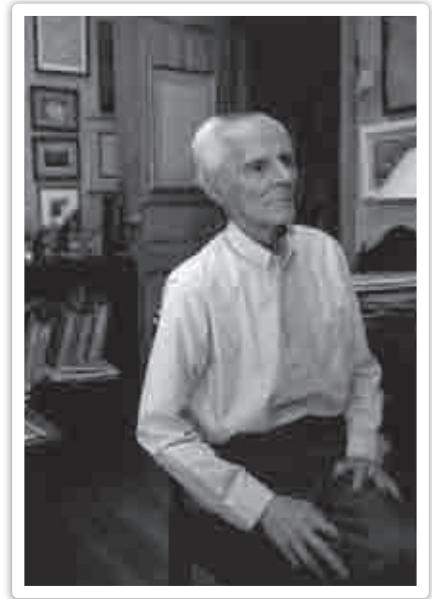
digo-te adeus
 e como um adolescente
 tropeço de ternura
 por ti.⁹⁸

(Um Adeus Português, *Tempo de Fantasmas*, 1951)

Por su parte, Mário Cesariny de Vasconcelos es un ejemplo de artista surrealista completo que, asumiendo el surrealismo como actitud vital, nunca admitió la división entre vida y obra, desafiando a todos los órdenes del poder con sus intervenciones públicas y con su vida privada. Formado en la Escuela de Artes Decora-

98 “No tú no podías quedarte conmigo presa/ a la rueda en que me pudro/nos pudrimos/ a esta pata ensangrentada que vacila/casi medita/y avanza mugiendo por el túnel/de un viejo dolor. (...) No podías quedarte en esta casa conmigo/ en tránsito mortal hasta el día sórdido/canino/ policial/ hasta el día que no viene de la promesa/ purísima de la madrugada/ sino de la miseria de una noche gestada/ por un día igual./No podías quedarte conmigo presa/al pequeño dolor que cada uno de nosotros/ trae suavemente de la mano/ a este pequeño dolor a la portuguesa/ tan manso casi vegetal./ Pero tú no mereces esta ciudad no mereces/ esta rueda de náusea en que giramos/ hasta la idiotiez./ (...) te digo adiós/ y como un adolescente/ tropiezo de ternura/por ti.”

tivas António Arroio, deambuló igualmente entre la poesía y las artes plásticas, promovió la actividad colectiva entre los surrealistas portugueses y fue durante años la memoria viva del movimiento, convirtiéndose en su historiador y antologista. En cualquiera de las expresiones artísticas, Cesariny desarrolló una intensa actividad de experimentación con las principales técnicas que el surrealismo puso en uso, especialmente practicó el automatismo, tanto en su producción escrita como pictórica, y la enumeración caótica o inventario. Su tono puede ser unas veces sarcástico, irónico y humorístico, otras, dramático y frustrado por la imposibilidad de alcanzar la supra-realidad surrealista y, habitualmente crítico con la realidad portuguesa. Cuando todos los autores fueron desistiendo del surrealismo o atenuándolo, Mário Cesariny, junto con Cruzeiro Seixas, continuó hasta el final de su vida un recorrido muy personal sin nunca abandonar la ética y la estética surrealistas. Su poema “You are welcome to Elsinore” (verso de saludo tomado de *Hamlet* de Shakespeare), uno de los más conocidos y antologizados del poeta, nos ofrece un torrente de imágenes surrealistas que, además de manifiesto metapoético sobre la difícil búsqueda y el necesario encuentro con la palabra, nos evoca igualmente el Portugal de la censura salazarista.



Mário Cesariny (1923-2006)

Entre nós e as palavras há metal fundente
entre nós e as palavras há hélices que andam
e podem dar-nos morte violar-nos tirar
do mais fundo de nós o mais útil segredo
entre nós e as palavras há perfis ardentes
espaços cheios de gente de costas
altas flores venenosas portas por abrir
e escadas e ponteiros e crianças sentadas
à espera do seu tempo e do seu precipício
Ao longo da muralha que habitamos
há palavras de vida há palavras de morte
há palavras imensas, que esperam por nós

e outras, frágeis, que deixaram de esperar
há palavras acesas como barcos
e há palavras homens, palavras que guardam
o seu segredo e a sua posição
Entre nós e as palavras, surdamente,
as mãos e as paredes de Elsinore
E há palavras nocturnas palavras gemidos
palavras que nos sobem ilegíveis à boca
palavras diamantes palavras nunca escritas
palavras impossíveis de escrever
por não termos connosco cordas de violinos
nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar
e os braços dos amantes escrevem muito alto
muito além do azul onde oxidados morrem
palavras maternais só sombra só soluço
só espasmo só amor só solidão desfeita
Entre nós e as palavras, os emparedados
e entre nós e as palavras, o nosso dever falar⁹⁹

(You are Welcome to Elsinore, *Pena Capital*, 1957)

VIII. LA LITERATURA PORTUGUESA EN LOS AÑOS 50: DÉCADA DE CONTINUIDADES

Acabada la Segunda Guerra Mundial, frente a todo pronóstico, dos dictaduras de inspiración fascista se mantienen en Europa, compartiendo el espacio

99 “Entre nosotros y las palabras hay metal fundido/ entre nosotros y las palabras hay hélices en marcha/ y pueden matarnos violarnos sacarnos/ de lo más profundo de nosotros mismos el más útil secreto/ entre nosotros y las palabras hay perfiles ardientes/espacios llenos de gente de espaldas/ altas flores venenosas puertas por abrir/ y escaleras y punteros y niños sentados/ a la espera de su tiempo y de su precipicio// A lo largo de la muralla que vivimos/ hay palabras de vida hay palabras de muerte/ hay palabras inmensas, que nos esperan/ y otras, frágiles, que han dejado de esperar/ hay palabras encendidas como barcos/ y hay palabras hombres, palabras que guardan/ su secreto y su posición // Entre nosotros y las palabras, sordamente,/ las manos y las paredes de Elsenor/ Y hay palabras nocturnas palabras gemidos / palabras que nos suben ilegibles a la boca/palabras diamantes palabras nunca escritas/ palabras imposibles de escribir/ porque no tenemos con nosotros cuerdas de violines/ni toda la sangre del mundo ni todo el abrazo del aire/ y los brazos de los amantes escriben muy alto / más allá del azul donde oxidados mueren/ palabras maternales solo sombra solo bostezo / solo espasmo solo amor solo soledad deshecha.// Entre nosotros y las palabras, los emparedados/ y entre nosotros y las palabras, nuestro deber hablar”

de la Península Ibérica. En ambos países la sociedad es eminentemente rural, imbuida de una cultura cuyos pilares básicos son la religión y la ideología oficial del régimen, fuertemente anticomunista, que en Portugal encumbra la pobreza y la austeridad como valores supremos y pretende protegerse de cualquier influencia extranjera. La mayor parte de la población permanece en un nivel socioeconómico bajo, marcado por la miseria y el analfabetismo. Sin duda, el hecho de que las circunstancias socio-políticas no cambiaran sustancialmente en el Portugal post-bélico mantuvo y fortaleció la actitud de oposición y denuncia de una gran parte de la clase intelectual. Más allá de las filas militantes del Neorrealismo, entre poetas y narradores de tendencias estéticas diversas será frecuente una perspectiva crítica respecto a la realidad social portuguesa, lamentando el ambiente de asfixia y estancamiento. Como en otros sistemas literarios, también en Portugal la literatura se contagia del pesimismo por el propio país y del escepticismo existencialista que recorre toda la Europa de posguerra y del inicio de la Guerra Fría, acentuado por el fracaso de los intentos de cambio, como la candidatura del general Humberto Delgado en 1958 a la presidencia de la República.

Este momento literario ha sido caracterizado por la crítica como de continuidad respecto al legado modernista y de convivencia de estéticas literarias que se entrecruzan, sin que ninguna de ellas se destaque sobre las otras. Por un lado, en estos años, siguen publicando autores de generaciones anteriores, como el presencista José Régio, fiel a su ideario de poesía egotista, o Miguel Torga que continúa la publicación de su *Diario* y de sus cuentos (*Pedras Lavradas*, 1951). Por su parte, el neorrealismo va perdiendo en esta década su papel hegemónico y, de la mano de algunos autores, como Carlos de Oliveira, experimenta un giro importante al incorporar la vía del trabajo estético como camino de exploración, aunque sin abandonar el compromiso político como vertebrador de la creación literaria. Los autores vinculados a los *Cadernos de Poesia*, como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen y Eugénio de Andrade, progresan en sus particulares y personalísimas carreras literarias, colaborando en las revistas de esta época, de una y otra tendencia.

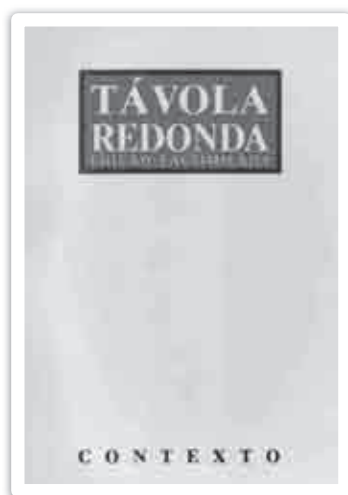
Por su parte, los surrealistas persisten en su actividad recién comenzada a finales de los cuarenta y acaban su fase organizada a finales de esta década. Sin embargo, el interés de jóvenes autores que en estos años se aproximan al surrealismo como Natália Correia (1923-1993), Herberto Helder (1930) o Ernesto Sampaio (1935-2001), la colaboración conjunta, por ejemplo, en antologías o revistas y la carrera en solitario de algunos de ellos mantendrán viva la presencia surrealista más allá de los años 50, prolongándose hasta finales de siglo XX con la actividad de personalidades surrealistas como la de Mário Cesariny, fallecido en 2006.

Los nuevos autores que aparecen en la escena literaria en estos años encuentran en las tendencias anteriores su punto de partida. Sirviéndose de su experiencia de la modernidad para profundizarla, asentarla y renovarla, asumen una actitud de diálogo antes que de ruptura con todas las orientaciones estéticas y colocan en primer lugar la preocupación por la calidad y los valores poéticos del texto literario.

1. LA POESÍA DE LOS 50 A TRAVÉS DE SUS REVISTAS

También en esta década, como venía siendo habitual desde principio de siglo, las revistas literarias son el medio privilegiado para la definición y difusión de las propuestas estéticas de unos y otros grupos. La diversidad de revistas confirma que son igualmente variadas las tendencias en el panorama poético portugués de los años 50. Con solo referirnos a algunas de las más relevantes, pues hubo muchas otras en estos años de auge para las revistas de poesía, podemos hacernos una idea de cómo, en general, representan la continuidad de corrientes que, hundiendo sus raíces en períodos anteriores, se prolongan en este decenio:

- De entre las revistas que pueden considerarse continuadoras de la defensa y práctica de la poesía pura, al modo como fue entendida y practicada por los presencistas, destaca *Távola Redonda* que comenzará a publicarse en 1950 (hasta 1954). Las resonancias presencistas en los poetas que en ella publican son evidentes tanto por la exigencia de autenticidad y de elaboración técnica para la poesía como por la sublimación de la inspiración poética como algo elevado respecto a la cotidianidad gris y prosaica. Además, como los presencistas, rechazaron la finalidad social de la literatura y ensayaron una relación de equilibrio entre tradición y modernidad. Cabe destacar entre los autores vinculados a *Távola Redonda* los nombres de Sebastião da Gama (1924-1952) y David Mourão-Ferreira (1927-1996), autor que, tanto en poesía como en prosa, ha pasado a ser reconocido por su tratamiento del amor, el erotismo y, sobre todo, el tiempo y sus diversas vertientes (la memoria, lo eterno y lo efímero, la tradición) en poemas de minuciosa elaboración formal. Mourão-Ferreira es además de poeta y novelista, una figura destacada de la cultura portuguesa de la segunda mitad del siglo XX, que dejó su huella en numerosos ensayos de crítica literaria y traducciones.



Portada de la Revista *Távola Redonda*

- La otra revista de referencia obligada para retratar la poesía de esta década es *Árvore*, que se publica en Lisboa a partir de 1951 y hasta 1953, año en que es prohibida. Como orientación teórica, la revista propone una poesía humanizada que devuelva al hombre su condición espiritual, en una época trágica marcada por la barbarie y la violencia tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y por la represión impuesta por el Salazarismo. Como los árboles, la poesía auténtica debía hundir sus raíces en lo real para elevarlo sobre sus limitaciones a través de la imaginación. En este sentido, António Ramos Rosa (1924), uno de los principales animadores de esta publicación como poeta, ensayista y traductor, y uno de los poetas portugueses más relevantes de la segunda mitad de siglo proclama: “La poesía es un diálogo con el universo”. Además del citado Ramos Rosa, Raul de Carvalho (1920-1984) es el autor que mejor representa el espíritu de “fidelidad a lo humano” que pretende esta revista, de la que también fue director.
- En varias revistas de la época se defiende más explícitamente la visión neorrealista de la literatura como instrumento de denuncia y combate contra la dictadura salazarista que, a pesar de una relativa apertura en los años siguientes al final de la Segunda Guerra Mundial, mantiene su sistema de censura y control sobre la creación artística y, en general, sobre la expresión libre de ideas sociales y políticas. En Oporto y bajo la dirección del poeta Egito Gonçalves se publica, entre 1957 y 1962, *Notícias do Bloqueio*, revista que congrega la poesía militante de una segunda generación de poetas neorrealistas que imprimirán, en esta década, una nueva orientación al movimiento, aunque manteniéndose fieles en lo básico a su programa ideológico-literario de inspiración marxista. Se prolonga así una tradición de poesía políticamente comprometida con poetas como Alexandre Torres Pinheiro (1923-1999) y el ya citado Egito Gonçalves (1922-2001), lírica que surgió a finales de los años 30 y veremos extenderse más allá de los 60.
- No faltan, incluso, revistas que intentan una síntesis de todas las tendencias, publicando en sus páginas tanto poesía pura como social y surrealista, además de los primeros ejemplos de experimentalismo poético, promoviendo así un espacio de desahogo para el pensamiento poético de las diversas generaciones de autores, inmersas en un contexto histórico-cultural de asfixia. Es el caso de *Cassiopeia* o de *Cadernos do Meio-Dia*, publicadas también en Faro y que tuvieron entre sus organizadores a António Ramos Rosa, José Bento, José Terra, Casimiro de Brito, entre otros.

Como vemos, existe en esta década toda una variedad de tendencias en la creación poética que se entrecruzan colaborando, dejando a un lado actitudes de confrontación estética o de ruptura: desde una vigorosa poesía de resistencia al *Estado*

Novo, hasta otra orientación marcada por la reflexión metafísica, que se reparte un poco por todas las revistas mencionadas. Reflexión que toca al propio acto poético, a la existencia humana y a sus múltiples límites (bajo la influencia del existencialismo), meditación que nos traslada la poesía de Fernando Guimarães (1928) o Vitor Matos e Sá (1927-1975). A ellas hay que sumar, para completar esta polifonía de voces, la lírica de inspiración neobarroca que llevan a cabo poetas como Fernando Echevarria (1929), Pedro Tamen (1934) o António Osório (1933), que puede muy bien vincularse al contacto con la poesía española de la Generación del 27.

2. ANTÓNIO RAMOS ROSA

La lista de autores que comienzan a publicar en esta época es excesivamente larga para contemplarlos a todos. Dependiendo de los críticos, algunos autores son más relevantes que otros y resulta difícil resaltar a uno solo. Sin embargo, quizás el que despierta más unánimemente todas las atenciones por la consistencia de su quehacer poético a lo largo de más de medio siglo de producción lírica y crítica es la figura de António Ramos Rosa¹⁰⁰ (1924). No solo es uno de los más fecundos poetas portugueses de la segunda mitad del siglo XX, también ha sido crítico literario, colaborador habitual en la prensa portuguesa, traductor al portugués de

poesía en lengua francesa y promotor, desde su ciudad natal (Faro), de revistas literarias de primera importancia para la literatura portuguesa. Diversos premios (incluido alguno que rehusó aceptar), entre ellos el premio Fernando Pessoa en 1988 y su candidatura al Nobel en 2007, acompañan



António Ramos Rosa (1924)

100 Varias veces traducido al español por Ángel Campos Pámpano: *Ciclo del Caballo* (Pretextos, 1985) y *Tres lecciones materiales* (Editora Regional de Extremadura 1990). *El Aprendiz Secreto* (Visor, 2003) traducción de Clara Janés, y más recientemente por Luis González Platón: *La herida intacta*, edición bilingüe publicada por Ediciones Sequitur (Madrid, 2009).

una carrera que comenzó en los años 50 con *O Grito Claro* (1958), al que sigue poco después *Viagem Através duma Nebulosa* (1960), uno de sus libros más destacado por la crítica, y llega hasta la década de 90 (*Figuras Solares*). A lo largo de sus más de cincuenta poemarios, se acerca y distancia de tendencias diversas, de modo que pueden encontrarse en su poesía tonalidades que lo aproximan al surrealismo, a ciertas preocupaciones del neorrealismo y a prácticas del experimentalismo.

Comienza siendo un poeta marcado por la experiencia de la represión de la dictadura, aunque con una voz diferenciada del neorrealismo por pretender siempre trascender el contexto histórico concreto y alcanzar la conciencia de “lo humano”, visto como víctima de la alienación social y política. Por ello la lectura de algunos de sus poemas de esta época, como el que reproducimos, aun evocando una realidad que corresponde al clima social y político de los años 50 y 60 en Portugal, marcado por la falta de libertades que obliga a “adiar” (posponer) la existencia que se desearía, se abre igualmente hacia una interpretación atemporal para mostrarnos la voz de un sujeto poético que reclama la urgencia de sentir.

Não posso adiar o amor para outro século
 não posso
 ainda que o grito sufoque na garganta
 ainda que o ódio estale e crepite e arda
 sob as montanhas cinzentas
 e montanhas cinzentas
 Não posso adiar este braço
 que é uma arma de dois gumes amor e ódio
 Não posso adiar
 ainda que a noite pese séculos sobre as costas
 e a aurora indecisa demore
 não posso adiar para outro século a minha vida
 nem o meu amor
 nem o meu grito de libertação
 Não posso adiar o coração.¹⁰¹

(*Viagem Através de uma Nebulosa*, 1960)

101 “No puedo posponer el amor para otro siglo/ no puedo/ aunque el grito sofoque en la garganta/aunque el odio estalle y crepite y arda/bajo las montañas grises y montañas grises// No puedo posponer este brazo/ que es un arma de doble filo amor y odio // No puedo posponer/ aunque la noche pese siglos sobre mis espaldas/ y la aurora indecisa tarde/ no puedo posponer para otro siglo mi vida/ ni mi amor/ ni mi grito de liberación/ no puedo posponer el corazón”.

Progresivamente alejado de esta idea de “revuelta contra la represión”, Ramos Rosa convertirá el acto de creación poética en centro de su reflexión. Sus textos a partir de los años 60 plasman con mucha frecuencia esta inquietud metapoética sobre el poder y el valor de la palabra.

(...) Que são as palavras? Imprecisas armas
em praías concêntricas
torres de sílex e de cal
aves insólitas
As palavras são travessias brancas faces
giratórias
elas permitem a ascensão das formas
elevam-se estrato após estrato
ou voam em diagonal
até à cúpula diáfana
As palavras são por vezes um clarão no dia calcinado (...) ¹⁰²

(As palavras, *Gravitações*, 1984)

A veces se trata de una poesía de apariencia abstracta o ambigua, que contiene reflexiones metafísicas, otras se presenta mucho más apegada a lo real concreto, con frecuencia irónica y siempre en constante depuración de lo accidental (*desnudo* y *pobre* son los adjetivos preferidos en su discurso poético).

Al margen de las muchas variaciones que una obra tan extensa ofrece, lo que se percibe sin dificultad en la poesía de António Ramos Rosa es la convicción de que el poema es el acto que aspira a (y consigue) la difícil reunión entre el lenguaje y el mundo sensible, habitualmente representado por el cuerpo humano y por elementos de la naturaleza, dando lugar a imágenes donde uno y otro se funden. Lo térreo y lo “solar” presiden gran parte de su poesía, como en el siguiente poema, que se abre con una interrogación sobre la propia existencia humana y propone un viaje inverso, hasta fundirse con la tierra (“argila, basalto, esterco”), en dirección opuesta al que la materia emprendió en su evolución hace millones de años.

Poderemos acaso erguer uma torre de sossego
como se estivéssemos no interior do mundo?
Nós somos descendentes dos répteis

102 “(...) ¿Qué son las palabras? Imprecisas armas/ en playas concéntricas/torres de sílex y de cal/aves insólitas/Las palabras son travesías blancas caras/giratorias/ellas permiten la ascensión de las formas/se elevan estrato a estrato/o vuelan en diagonal/hasta la cúpula diáfana. /Las palabras son a veces un relámpago en el día calcinado (...)”

e por isso amamos o letargo solar entre sombras vegetais
 Poderíamos assim ouvir o rumor da ausência
 como um rosto entre longínquas nascentes
 e a pulsação das pedras o obscuro júbilo do fogo
 o sorriso cintilante de um regato
 Estaríamos na intimidade do olvido
 como a pura ignorância de uma sombra lúcida
 Seríamos uma erva escrita pela saliva da terra
 numa adequação vibrante e sóbria
 Veríamos ascender o obscuro em lâmpadas nuas
 e toda a espessura seria dúctil e porosa
 A identidade encontraria a origem numa flora leve
 a hospitalidade de uma terra
 nas constelações de argila de basalto e esterco¹⁰³

(Caminha para minha frente, *Animal Olhar*, 2005)

3. LA NARRATIVA, ENTRE LA CONTINUIDAD Y LA RENOVACIÓN

Al considerar la novela que se publica en esta década no podemos olvidar que durante los años 50 siguen activos narradores cuya producción arrancó al iniciarse el siglo y que continúan fieles a sus relatos de corte realista. Es decir, el modelo de novela que sirve de punto de partida es aquel que ofrece una serie de acontecimientos contextualizados históricamente y protagonizados por personajes condicionados por el medio socio-cultural en que viven, circunstancia que la novela se encarga de explicar. Aquilino Ribeiro escribe en esta década una de sus novelas más importante, *A Casa Grande de Romarigães* (1957) y sigue activo otro escritor de éxito como Ferreira de Castro (*A Curva da Estrada*, en 1950 o *A Missão*, en 1954); desde los años cuarenta, el *presencista* José Régio se mantiene en su línea de novelas de indagación psicológica y prosigue con su serie *A Velha Casa*, del mismo modo que Miguel Torga mantiene su actividad como cuentista, publicando en los cincuenta, por ejemplo, *Pedras Lavradas* (1951); otro tanto ocurre con autores como José Rodrigues Miguéis o Vitorino

103 “¿Podremos quizá erigir una torre de sosiego/ como si estuviésemos en el interior del mundo? Nosotros somos descendientes/ de los reptiles/ y por eso amamos el letargo solar entre sombras vegetales/ Podríamos así oír el rumor de la ausencia/ como un rostro entre lejanos manantiales/ y la pulsación de las piedras el oscuro júbilo del fuego/ la sonrisa brillante de un regato/ Estaríamos en la intimidad del olvido/ como la pura ignorancia de una sombra lúcida/ Seríamos una hierba escrita por la saliva de la tierra/ con una adecuación vibrante y sobria./ Veríamos ascender lo oscuro en lámparas desnudas/ y toda la espesura sería dúctil y porosa/ La identidad encontraría el origen en una flora leve/ la hospitalidad de una tierra/ en las constelaciones de arcilla de basalto y de estiércol”

Nemésio que publicarán diversos relatos durante este decenio y los dos siguientes. A todos ellos, hay que unir la actividad literaria de los narradores neorrealistas, algunos extremadamente fieles al ideario marxista del neorrealismo inicial (como Alves Redol) y otros decididamente encaminados por otras vías, como el existencialismo en el caso de Fernando Namora o Vergílio Ferreira.

Con la incorporación a la escena de una nueva generación de escritores, como José Cardoso Pires o Urbano Tavares Rodrigues, se inicia en esta década un giro evidente en el paradigma estético del realismo social. Se trata de autores más abiertos a una ampliación de los temas e interesados en el trabajo formal sobre el estilo narrativo, incluso predispuestos a cierto cuestionamiento de la validez y eficacia de la interpretación marxista de la realidad y, por tanto, permeables a otras influencias estéticas y filosóficas. La total superación de los presupuestos estéticos neorrealistas no se producirá hasta la década siguiente, sin embargo en los 50 se publican tres novelas cuya aparición simboliza un nuevo rumbo para la narrativa portuguesa por los elementos novedosos que incorporan, fundamentalmente visibles en lo que se refiere a la técnica narrativa. En los tres casos proponen una lectura que cuestiona la tradición del relato realista, nunca completamente superada en la literatura portuguesa anterior, pese a la tentativa pionera de un Raul Brandão a inicios de siglo. Estos acontecimientos literarios son la publicación de: *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira en 1953, a la que ya nos referimos en las páginas dedicadas a su autor, pero sobre todo la publicación de *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís, en 1954, y *Aparição* de Vergílio Ferreira, en 1959.

La influencia de novelistas norteamericanos de esta época como Faulkner, Dos Passos o Hemingway y de otros europeos como los vinculados al *nouveau roman* francés llega hasta algunos escritores portugueses, provocando cambios en la manera de narrar que tienen que ver con:

- una cierta confusión buscada entre el discurso del relato de ficción y el ensayo,
- el trabajo sobre la perspectiva como técnica fundamental en la construcción del relato,
- la pérdida de importancia de la intriga como elemento al que se subordina el argumento y
- la confluencia de varios personajes protagonistas como superación de la linealidad biográfica.

Se trata de innovaciones que tendrán su auténtico desarrollo en la década siguiente, pero que ya están presentes en las dos novelas mencionadas.

En un ambiente dividido por dos tendencias aparentemente irreconciliables que reclaman la atención hacia lo psicológico, en el caso del *Presencismo*, y hacia lo social en el del Neorrealismo, ambas obras demostraron que podía superarse esta dicotomía, a veces implicando las dos perspectivas.

3.1. A Sibila de Agustina Bessa-Luís

Aunque no era su primera obra publicada, Agustina Bessa-Luís (1922) reveló con *A Sibila*¹⁰⁴ un estilo muy personal, al margen de tendencias de la época, al que se ha mantenido fiel a lo largo de su carrera. Componen hoy su obra más de cincuenta títulos, entre ficción, crónica, biografía y literatura infantil. Básicamente su técnica narrativa se apoya sobre el discurso de un narrador que, por un lado, analiza, al tiempo que enjuicia o ironiza, por lo tanto no se sujeta a cualquier mandato de objetividad y, al contrario, cuestiona todo lo establecido como verdad absoluta. Por otro lado, se trata de un modo de narración fragmentada a la vez que detallada, que sigue el ritmo elíptico y reiterativo de la memoria antes que la línea recta con que convencionalmente se suele representar el paso del tiempo.



Agustina Bessa-Luís (1922)

En el caso de *A Sibila*, aunque ambientada en el medio rural de la región portuguesa de Trás-os-Montes, el relato se aleja completamente del modelo neorrealista,

104 En español *La Sibila* (Madrid, Alfaguara, 1981, traducción de Isaac Alonso de Estravís). Otras narrativas de la autora disponibles en español son, por ejemplo, *Cuentos impopulares* (Madrid, Alianza Editorial, 1982, traducción de M^a Fernanda de Abreu e Jorge A. Andrade); *Fanny Owen* (Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1988, traducción de Basilio Losada) y *Dientes de Ratón* (Madrid, Alfaguara, 1990, traducción de Eduardo Naval). También está traducido al español el ensayo *Contemplación cariñosa de la angustia* (Valladolid, Cuatro Ediciones, 2004, traducción de María Bolaños Atienza y José Dias Sousa).

tan afín a los parajes rurales, pues a la autora no le interesa la crítica de las relaciones sociales siguiendo la dialéctica poderosos-oprimidos. El atractivo del medio rural tiene que ver con la vigencia que creencias y mitos ancestrales tienen en él. En el relato de Agustina Bessa-Luís el personaje central es Quina, una mujer que ha funcionado en una pequeña comunidad rural como una auténtica matriarca (sin estar casada, ni tener hijos), ejerciendo gran poder e influencia sobre las decisiones y actuaciones de sus coterráneos, un poder a la vez social y mágico. El relato, que recorre la vida de este personaje y de su familia a lo largo de tres generaciones, se enmarca en la rememoración que de la protagonista hace su sobrina, por lo tanto se sujeta en gran medida al ritmo que le impone la memoria con avances, retrocesos y repeticiones a través de un laberinto de acontecimientos, de escenarios y de personajes principales y secundarios. La novela, concebida como ejercicio de la memoria, necesariamente fragmentaria y aparentemente desorganizada, presenta una perspectiva novedosa respecto a una tradición realista donde el narrador omnisciente maneja rígidamente los hilos de la acción sujeta a la linealidad cronológica. Además, la memoria, elemento presente en otros relatos de la autora, es vista siempre como un ejercicio individual que relativiza y cuestiona la existencia de una única verdad y de sus posibles narraciones.

Esta obra le valió la concesión de varios premios, los primeros de una larga serie que culmina con el Premio Camões recibido en 2004. *A Sibila* ha pasado a ser uno de los textos inevitables del canon literario portugués, incluido en programas de enseñanza media y superior, a pesar de no tratarse de una lectura que pueda hacerse rápida y superficialmente.

Con *A Sibila* la autora demostró ser ante todo una gran constructora de personajes, cuyo retrato es fundamentalmente psicológico y alcanza hasta las zonas más recónditas de la psique individual. Con frecuencia, bajo la normalidad aparente de sus vidas cotidianas, los personajes de Agustina Bessa-Luís esconden traumas, pasiones, memorias o resentimientos que los convierten en agentes de acontecimientos trágicos que afectan a su entorno social y familiar. Sobre cualquier otro rasgo, la autora destaca lo contradictorio como esencia de lo humano y como punto de partida para la reflexión sobre sus personajes.

La preferencia por el mundo rural del norte de Portugal, de donde procede por nacimiento, le ha permitido indagar en comunidades donde aún tienen sentido prácticas culturales inmemoriales (*A Mãe de um Rio*, 1981; *Eugénia e Silvina*, 1990); la biografía le ha servido para mostrar luces y sombras de determinadas personalidades históricas (*Floribela Espanca*, 1979) y, a través del relato meta-histórico ha cuestionado el discurso oficial e historiográfico sobre acontecimientos de

la historia de Portugal, proponiendo desde la ficción una lectura alternativa (*O Mistério*, de 1980, sobre el rey don Sebastián; *Os Meninos de Ouro*, 1983, sobre el político Francisco Sá-Carneiro; *O Comum dos Mortais*, 1998, sobre la figura de Salazar). Éstos han sido algunos de los caminos que ha recorrido en su producción narrativa esta veterana autora, que tiene en la complejidad y densidad de su estilo el sello que la distingue y entre los lectores portugueses admiradores y críticos a partes iguales, sin que en cualquier caso se pueda cuestionar su lugar preferente en el canon de la literatura portuguesa de la segunda mitad del siglo XX.

3.2. Aparição de Vergílio Ferreira¹⁰⁵

El análisis filosófico de la existencia humana es la nota que particulariza los relatos de Vergílio Ferreira (1916-1996) escritos a partir de los años 50, momento en que inicia su alejamiento de los postulados neorrealistas, y muy especialmente la novela *Aparição* que es considerada su obra más relevante. En el centro de ella un personaje, Alberto Soares, profesor de instituto en Évora, monologa cuestionando el significado de su propia existencia, desde la perspectiva de una completa e irremediable soledad, y el sinsentido que la muerte proyecta en ella. La narración en primera persona y la memoria como ejercicio de donde nace el relato alejan esta novela de las formas narrativas neorrealistas, movimiento al que inicialmente estuvo vinculado. En su recorrido hacia nuevas perspectivas éticas y estéticas Vergílio Ferreira encontró en el Existencialismo el punto de partida para una mirada hacia los acontecimientos que, sin dejar de ser lírica en muchos momentos, es apesadumbrada e amargamente irónica, influenciada por el Nihilismo de Jean Paul Sartre. Aunque anunciado en otras novelas anteriores, *Aparição* supone el giro definitivo en su producción hacia una temática que, partiendo de la experiencia de personajes concretos que reflexionan sobre su existencia, su soledad o su muerte, quiere ser la del Hombre universal (existencia vista, por ejemplo, desde la ancianidad, como sucede en la novela *Em Nome da Terra*, 1990¹⁰⁶). Es dentro de la literatura portuguesa del siglo

105 En versión española: *Aparición* (Madrid, Cátedra Ediciones, 1984, edición de José Luis Gavilanes).

106 Otras novelas traducidas de Vergílio Ferreira son *Nítido nulo* (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, traducción de Basilio Losada); *Alegria breve* (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973, traducción de Basilio Losada); *En nombre de la tierra* (Barcelona, Acantilado, 2003, traducción de Isabel Soler y Neus Baltrons) y *Para Siempre* (Barcelona, Acantilado, 2005 traducción de Isabel Soler).

XX quien mejor representa la narrativa filosófico-existencialista, que tanto auge tuvo en otras partes de Europa durante los años que siguen a la Segunda Guerra Mundial. En 1992 recibió el Premio Camões por su trayectoria, especialmente relevante en los años 60 y 70, década en que produjo algunas de sus mejores *novelas-problema*, como él mismo las denominó.

3.3. Nuevos escritores, nuevas visiones

Destacamos estas dos obras dentro del panorama de la narrativa de la época por proponer de diferente forma una alternativa al paradigma hegemónico del relato realista, sin embargo también dentro del modelo neorrealista se aprecian en esta década cambios que atañen a la técnica narrativa, superado por fin el debate de la primacía del contenido respecto a la forma. Algunas de estas transformaciones tienen que ver, por ejemplo, con la ubicación de los relatos en ambientes urbanos, mientras que el mundo rural y sus conflictos fueron privilegiados por los neorrealistas de la primera generación, o con la preocupación por crear personajes con profundidad psicológica. La evolución del relato realista (y no solo neorrealista) alcanza también a otras categorías narratológicas como el tiempo o la propia voz del narrador. Algunos de los autores que mejor supieron aprovechar la herencia neorrealista para extenderla ofreciendo una visión de la sociedad portuguesa más amplia y compleja fueron, como ya avanzábamos, José Cardoso Pires (1925-1998) y Urbano Tavares Rodrigues (1923), que publica en esta década una de sus novelas más representativas *Bastardos do Sol* (1959). Mientras que Cardoso Pires se alejó definitivamente a partir de los 60 del modelo narrativo neorrealista y de sus esquemas de análisis social, sin nunca abandonar una actitud de solidaridad hacia los más desfavorecidos y de crítica hacia el sistema que perpetúa la injusticia, Urbano Tavares Rodrigues, a lo largo de una carrera literaria extensísima, se ha mantenido muy próximo al ideario marxista y a la perspectiva existencialista, prestando particular atención en sus novelas a las relaciones humanas perturbadas por la injusticia, los desequilibrios y los condicionamientos sociales que determinan al individuo incluso en el desarrollo de sus pasiones amorosas.¹⁰⁷

107 Urbano Tavares Rodrigues ha sido traducido recientemente. Pueden leerse en español tres de sus más de medio centenar de obras de ficción: *Tiempo de cenizas* (Hondarribia, Hiru, 2000, traducción de Bego Montorio), *El gran tabú* (Hondarribia, Hiru, 2001, traducción de Bego Montorio) y *Bastardos del sol* (Tafalla, Txalaparta, 2002, traducción de Pilar Iparragirre).

Como ellos, otros autores que se estrenan a finales de esta década están más interesados en ofrecer una mirada sobre la realidad portuguesa crítica, irónica o humorística, despojada en cualquier caso de la rigidez neorrealista de la década anterior. Nombres como Maria Judite de Carvalho (1921-1998) con *Tanta Gente Mariana* (1959), Fernanda Botelho (1926-2007) en su *A Gata e a Fábula* (1960) o Augusto Abelaria (1926) con su primera obra *A Cidade das Flores* (1959) cierran una década y avanzan orientaciones novedosas que persiguen la definitiva superación de convencionalismos formales y temáticos hasta ese momento vigentes en la narrativa portuguesa.¹⁰⁸

Todos ellos prolongan su producción por las décadas siguientes, compartiendo paisaje literario con nuevas propuestas estéticas, y darán a la luz algunos de los relatos más relevantes de la segunda mitad del siglo, como *O Delfim* de José Cardoso Pires que, publicado en 1968, es para algunos críticos la obra que inaugura la Post-modernidad literaria en Portugal.

4. TEATRO DE LOS 50, ENTRE LO EXISTENCIAL Y LO SOCIAL

La escena portuguesa a mediados del siglo XX subsiste bajo el peso de la censura previa del régimen salazarista, que prohíbe temporada tras temporada la representación de un teatro culto que escape a la forma y a los temas del costumbrismo de la revista popular. Sin embargo, este período que se extiende entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el fin del *Estado Novo* representa un momento especialmente dinámico en la historia del teatro portugués tanto por el número de obras escritas y traducidas como por la formación de grupos y apertura de salas. Varias tendencias dramáticas se suceden y, en algunos casos, se interrelacionan: por un lado, el teatro social que persigue la denuncia y con ella la transformación de las estructuras injustas y, por otro, el teatro de inspiración filosófica existencialista. Ambos tipos dominarán el panorama teatral hasta la década de 60, a partir de la cual se incorporan nuevas orientaciones como el teatro épico de Berthold Brecht y el teatro del absurdo, de inspiración francesa. Tienen todas ellas en común el propósito de hacer visibles los grandes problemas de la sociedad portuguesa, desde las situaciones de discriminación e injusticia social hasta la hipocresía y los convencionalismos burgueses, acomodados a los imperativos del régimen.

108 Ninguna novela de estos autores ha sido traducida al español. Maria Judite de Carvalho aparece representada en la *Antología del Cuento Portugués* organizada por João de Melo (Alfaguara, 2002, traducción de Mario Merlino).

Si un escritor como Alves Redol representa, con piezas como *Maria Emilia* (1946), la primera de las tendencias, es decir, la del teatro de carácter social, coherente con el paradigma neorrealista que practicó también en su narrativa, otro autor, como David Mourão-Ferreira, poeta y novelista que se internó por la senda de la dramaturgia, ejemplificaría muy apropiadamente un tipo de teatro de sentido existencialista (*O Irmão*, 1965).

Lo social y lo existencial se entrecruzan en la obra dramática de dos de los nombres más relevantes del teatro portugués del siglo XX, que comenzaron su actividad en la década de 50 y la extenderán a lo largo de las siguientes, modelando sus influencias, tanto estéticas como ideológicas. Nos referimos a Luiz Francisco Rebello (1924) y Bernardo Santareno (1920-1980).

La figura de Luiz Francisco Rebello está doblemente vinculada al espectáculo teatral en Portugal, no solo como autor de piezas de teatro, sino también como uno de sus más profundos estudiosos. Antologías de teatro portugués, ensayos críticos, historias del teatro en Portugal y traducciones de dramaturgos extranjeros (entre las cuales alguna obra del español Buero Vallejo) llevan su firma y lo confirman como un hombre de teatro en el más amplio sentido de la expresión. Además de participar en la organización y dirección de grupos como el *Teatro-estúdio do Salitre*, donde tendrá oportunidad de representar a dramaturgos con inquietudes innovadoras, Rebello comienza a producir obras de teatro en los años 40 y conseguirá crear una obra compuesta por más de una veintena de piezas. La evolución y la diversidad presiden esta producción que arranca con ensayos de corte expresionista, hasta llegar a una obra reconocida internacionalmente, *O Dia Seguinte* (1949), que estuvo prohibida en Portugal durante diez años. Como adelantábamos, la orientación del teatro de Rebello es doble: de un lado, es autor de piezas de preocupación existencial en que propone una meditación sobre la condición del ser humano y su destino mortal, con el entorno familiar como telón de fondo, y, de otro lado, es visible la preocupación de carácter socio-político que mira hacia la realidad portuguesa y revela sus contradicciones e injusticias. En cualquiera de las dos líneas se hace patente el deseo de criticar la hipocresía en las relaciones humanas. Algunas de sus obras más aplaudidas son *É Urgente o Amor* (1957), *Os Pássaros de Asas Cortadas* (1958) o *Todo o Amor é Amor de Perdição* (1990).¹⁰⁹

109 Pueden leerse en español algunas de sus obras como *Es urgente el amor*, incluida en *Teatro portugués contemporáneo* (selección del propio Luiz Francisco Rebello y traducción de Víctor Auz de Castro. Madrid, Aguilar, 1961); *La desobediencia*, (Hondarria, Argitaletxe Hiru, 1997, traducción de Bego Meritorio) y *Las páginas arrancadas* (Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2007, traducida por Iolanda Ogando).

Bajo el pseudónimo de Bernardo Santareno, con que rindió homenaje a su ciudad natal, Santarém, escribió el médico António Martinho do Rosário, que es considerado el autor dramático más relevante del teatro portugués del siglo XX. Comienza a escribir en la década de 50 piezas teatrales de crítica a ciertas costumbres sociales y creencias populares, localizadas en ambientes rurales, como el pueblo de pescadores en *A Promessa* (1957) o *O Crime da Aldeia Velha* (1959), inspirada en un caso real de exorcismo. La crítica ha visto en el teatro de esta época la influencia neorrealista, pero también el lirismo del teatro lorquiano. Sin embargo, su obra más destacada aparece publicada en la década siguiente, con el título de *O Judeu*¹¹⁰ (1966). Siguiendo el modelo del teatro épico brechtiano, tan en boga entre los dramaturgos portugueses de ese decenio, la pieza recupera la figura de otro dramaturgo portugués, António José da Silva, condenado y muerto por la Inquisición durante el reinado de João V por su condición de judío y de intelectual crítico con las convenciones sociales y religiosas. Esta revisión del pasado le sirve a Santareno como parábola histórica para crear un paralelismo entre el ambiente opresivo que Inquisición y despotismo monárquico provocan en el siglo XVIII y el Portugal de los años 60 bajo la dictadura salazarista. Se lleva a cabo así la única forma de denuncia posible respecto al presente, asfixiado por la falta de libertades y la censura, apoyándose en el reconocimiento por parte del público de las semejanzas entre ambos momentos históricos. En general, toda su obra tiene un trasfondo de preocupación por la realidad socio-política portuguesa, respecto a la que adopta una perspectiva crítica que insiste en defender la libertad del individuo en cualquier plano: religioso, político o sexual. Ello le valió la persecución del régimen dictatorial y la prohibición de algunas de sus piezas que no pudieron ser representadas hasta después de la Revolución de los Claveles. A partir de este momento continuó ofreciendo a través de su teatro una mirada conscientemente lúcida sobre las transformaciones de la realidad portuguesa más inmediata en obras como la serie *Os Marginais e a Revolução* (1979) o la pieza póstuma *O Punho*, sobre la Reforma Agraria (1987).

El teatro sintió, más que la poesía o la narrativa, la acción de la censura que sistemáticamente impidió la representación de obras de autores nacionales.

110 Esta pieza puede leerse en versión española de Francisco Jover: *El Judío* (Barcelona, Occitania, 1968). También en español *La promesa*, incluida en *Teatro portugués contemporáneo*, prólogo de Luis Francisco Rebello y traducción de Víctor Auz de Castro (Madrid, Aguilar, 1961).

Durante las décadas de 50 y las dos siguientes, en plena dictadura salazarista, el teatro que triunfa en número de espectadores es, sobre todo, la comedia de costumbres, centrada en los pequeños conflictos del día a día, en los problemas matrimoniales, en el amor no correspondido y las infidelidades, y el género de la revista, en que se unen música, danza y texto, alcanzando momentos de gran espectacularidad gracias a las coreografías, los escenarios y el número de figurantes en escena. En suma, se trata de teatro concebido como espectáculo de entretenimiento que no profundiza en la crítica social o política, aunque se permita algunas alusiones y algunas caricaturas de personajes de actualidad.

En conclusión, ¿qué aporta de novedoso esta década en el recorrido del siglo XX hacia su segunda mitad? Básicamente esta década será de asimilación de la modernidad literaria, sin duda en su vertiente menos vanguardista, excepción hecha de la actividad surrealista. Durante los años 50 se produce igualmente la superación del neorrealismo como movimiento estético hegemónico, al menos en su forma más ortodoxa, que dejará paso a nuevas formas de literatura de denuncia social y combate político en que la exclusividad del contenido ideológico se debilitará a favor de la preocupación por la forma del mensaje literario. Como vimos, el propio Carlos de Oliveira es buen ejemplo de ello, así como los jóvenes narradores que comienzan en esta época (José Cardoso Pires o Urbano Tavares Rodrigues) a caballo entre las preocupaciones socio-políticas y existencialistas.

El cuadro que nos devuelve la mitad de siglo se caracteriza por la pluralidad de voces, de mensajes y de orientaciones estéticas, en convivencia e intercambio, una vez superadas las tensiones de la década anterior. La lista de autores que siguen una y otra tendencia alargaría con creces la docena de nombres que aquí hemos señalado, restringida apenas a los autores imprescindibles del canon literario relativo a esta época.¹¹¹

111 En algunas antologías bilingües como *Alma Minha Gentil* (Madrid, Eneida, 2009, traducción de Carlos Clementson) podemos leer a poetas portugueses de esta época como David Mourão-Ferreira, António Ramos Rosa, Egipto Gonçalves, Rui Knopfli, António Osório, Alberto de Lacerda o João Rui de Sousa. De David Mourão-Ferreira disponemos en español de la novela *Un amor feliz*, publicada en Espasa Calpe en 1992 y traducida por Pablo del Barco.

IX. LA LITERATURA DURANTE LA DÉCADA DE LOS 60

1. LOS AÑOS 60: ÉPOCA DE REVOLUCIONES LITERARIAS

La década de 60 es un tiempo de cambios radicales por todo el mundo occidental, de ruptura con modelos socio-políticos y culturales sentidos como caducos por las nuevas generaciones. Los efectos de la Segunda Guerra mundial, con Europa dividida en dos bloques antagónicos, y de la intensa Guerra Fría de la década anterior originan todo un ambiente de descrédito de las ideologías, de rechazo del pensamiento burgués dominante y de las formas culturales que lo sostienen y representan. La juventud de los 60 reacciona de diversas formas contra el orden social y cultural, proponiendo más que modelos políticos posibles nuevas actitudes para el hombre en su avance hacia el fin del siglo. Los procesos independentistas de las antiguas colonias europeas, los movimientos feministas y de lucha antirracista, la oposición a la ocupación de Checoslovaquia y a la guerra de Vietnam, las grandes manifestaciones que es capaz de convocar el movimiento estudiantil por todo el mundo, con el Mayo del 68 como momento culminante, la aparición del movimiento *hippy* y de las formas de contracultura a él asociadas son algunos de los ejemplos de la reacción que altera la aparente calma de los años cincuenta y que determinan un giro en la cultura occidental.

En Portugal, la década estará marcada por el inicio de la Guerra Colonial, primero en la India (Goa, 1960) y después en los territorios africanos (1961). Como consecuencias inmediatas de esta guerra hay que señalar el reclutamiento masivo de jóvenes, la huida de algunos hacia el exilio para evitarlo y la muerte de muchos otros en campaña; entre las consecuencias a más largo plazo se encuentra el propio fin de la dictadura por el desgaste que esta guerra supuso para el Estado y la sociedad portuguesa. El que fuera dictador durante algo más de treinta años, António de Oliveira Salazar, enfermo desde 1968, es sustituido por Marcelo Caetano al frente del gobierno. Se iniciaba la llamada “Primavera marcelista”, durante la cual la sociedad portuguesa albergó esperanzas de apertura política y de resolución del conflicto bélico en África. Acuciado, además, por los altos índices de emigración que privan a Portugal de su población activa y por determinadas acciones de la oposición, como las huelgas estudiantiles y obreras, el engranaje del viejo *Estado Novo* se muestra incapaz de ofrecer soluciones y de dar pasos hacia la evolución democrática del sistema, por lo que solo la Revolución de los Clavos en 1974, promovida por los mandos intermedios del ejército, acabará de un día para otro con la dictadura más larga del continente europeo e inaugurará un nuevo *status quo* en el país.

También en Portugal es éste un tiempo de revisión de modelos no solo políticos, sino sociales y familiares, principios religiosos y morales y, por supuesto, formas de concebir el arte, en general, y la literatura, en particular. Como manifestación cultural de primer orden, la literatura hará suyo el sentimiento de innovación, ruptura y cuestionamiento de todo tipo de certezas y valores heredados.

En este clima de transformación, dos influencias son claves para entender la evolución de la literatura de la época, no solo de la portuguesa, sino de la europea en general: en primer lugar, el auge del Estructuralismo, como teoría del lenguaje y de la crítica literaria y como corriente de pensamiento e interpretación antropológica, social y filosófica. En lo que atañe a la literatura, el Estructuralismo coloca el lenguaje y sus procesos internos en el centro mismo de atención y por ello la manipulación lingüística se convierte en una de las experiencias artísticas más practicadas. La otra influencia reseñable es la del *nouveau roman* francés que sirvió como modelo para muchas de las innovaciones técnicas que practicó la novelística portuguesa de los años 60 y parte de los 70, asumiendo nuevas perspectivas y modificando algunas de las categorías literarias firmemente asentadas en la tradición, como el tiempo, la voz narrativa, la construcción de los personajes, etc.

A estas influencias generales, hay que sumar además tensiones heredadas de épocas anteriores por la literatura portuguesa, como la oposición que enfrenta a autores que siguen defendiendo una literatura crítica con las situaciones sociales injustas, postura que en un contexto político dictatorial como el portugués no ha perdido su vigencia, y los que entienden la creación literaria al margen de cualquier función social. Entre los autores portugueses de la época lo habitual será la combinación de todas estas influencias y tendencias, con mayor afinidad hacia alguna de ellas, de modo que con bastante frecuencia encontraremos enlazadas la preocupación por la innovación formal y el propósito de retratar críticamente la realidad portuguesa.

2. LOS VARIOS CAMINOS DE LA POESÍA DE LOS 60

Durante los 60 aparece en escena un buen número de nuevos autores, por lo que podemos hablar de efervescencia poética en el ambiente literario portugués, visible en la cantidad de revistas, antologías, recitales poéticos, etc.¹¹². Se prolonga

112 Algunos de los poetas de esta época están representados en la antología seleccionada y traducida por Ángel Campos Pámpano *Los nombres del mar. Poesía Portuguesa. 1974-1984* (Mérida,

y mantiene así el prestigio social que la poesía tenía en Portugal entre los lectores de literatura. Según la crítica, cantidad y calidad van de la mano en esta década en la que empiezan a publicar algunos de los poetas más importantes de la segunda mitad del siglo. La variedad de propuestas solo puede ser simplificada refiriéndonos a preferencias estéticas o a proyectos comunes, como la creación de revistas. No es raro que las varias direcciones de la poesía de esta década se entrecrucen y, en síntesis, presenten preocupaciones comunes a todos los creadores: por un lado, con el trabajo sobre la palabra poética y, por otro, con la crítica a una realidad gris y asfixiante.

2.1. Ruptura y neo-vanguardia poética

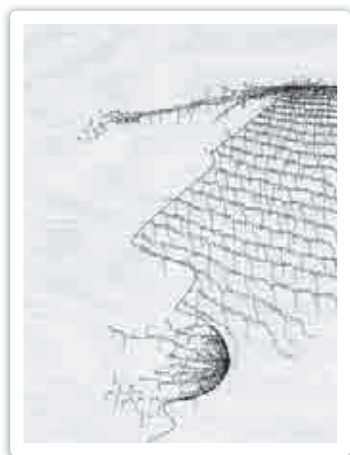
A lo largo de esta década dos publicaciones materializan un interés concreto por la renovación del discurso poético, enlazando en cierto modo con aquella parte del Modernismo que abrió el siglo rompiendo esquemas y desformando los moldes literarios. Se trata de las revistas *Poesía 61* y, algo más tarde, *Poesía Experimental*. Aunque con diferencias entre ellas en lo relativo a la actitud respecto a la tradición, de asimilación en un caso y de ruptura en otro, y al tono, más serio en la primera y más lúdico e irónico en la segunda, en general los autores que publican en una y otra coinciden en su empeño de superar tópicos de alguna poesía sentimental de los 40 y 50, estancada en la repetición de ciertos temas e imágenes, para proponer nuevas interpretaciones y metáforas que, a veces, se inspiran en la imagética surrealista. Ya sea a través de procesos fonéticos y rítmicos o a través de la dimensión visual de la palabra, para ambos grupos el texto literario es ante todo una construcción cuidadosamente articulada sobre lo verbal que explora la relación entre las palabras y las cosas. A la preocupación por la condición humana en tiempo de cambios, como son estos años, se sobrepone la reflexión más que frecuente sobre la propia poesía y el proceso de creación. Los textos asumen así una función “metapoética” y, en la mayoría de los casos, contemplan un tipo de lector que debe participar activamente en la producción del sentido.

Editora Regional de la Junta de Extremadura, 1985): Herberto Helder, José Bento, Ruy Belo, António Osório, Pedro Tamen, Fernando Assis Pacheco, Fíama Hasse Pais Brandão, Armando Silva Carvalho, Gastão Cruz. Además, en la antología de poesía portuguesa ya menciona *Alma Minha Gentil* de Carlos Clementson (2009) podemos leer en español poemas de Fíama Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge.

La revista *Poesia 61* aparece publicada en Faro y en ella participan poetas de referencia para la historia de la poesía portuguesa como Casimiro de Brito (1938), Fiamma Hasse Pais Brandão (1938-2007), Gastão Cruz (1941), Luiza Neto Jorge (1939-1989) o Maria Teresa Horta (1937), en gran parte vinculados al magisterio del poeta António Ramos Rosa. La atención que prestan al lenguaje poético se convierte en el elemento que aproxima a los autores reunidos en torno a la revista. Cada uno de ellos seguirá después caminos muy diversos, en general alejándose del experimentalismo de inicios de los 60.

Por su parte, *Poesía Experimental* (1964-1966) es una publicación que representa una actitud de ruptura más evidente con las corrientes precedentes, vinculándose a la vertiente vanguardista del Modernismo, aquella que hace suyos el futurismo, el dadaísmo o, más tarde, el surrealismo. El experimentalismo poético de estos autores se interesará por la tradición lírica de manipulación verbal y visual que arranca con los trovadores galaico-portugueses y, durante el Barroco, promueve el gusto por los ideogramas, criptogramas, emblemas, etc. Además de esa tradición nacional, la poesía experimental portuguesa no puede desligarse de una corriente transnacional que tiene sus principales ejemplos en la poesía concreta brasileña y en la poesía visual europea.

El poema se entiende como un espacio para la exploración de todo tipo de relaciones verbales, visuales y sonoras para lo que se recurre a procedimientos que manipulan la materialidad tipográfica de la palabra escrita (*colage*, sobreposiciones, dibujos caligramáticos, manchas, etc.) y su combinación con materiales que pueden provenir de periódicos, carteles publicitarios, cine o televisión. Sobre la base de la interacción de varios niveles semióticos (imagen, palabra y sonido), se proponen nuevas formas de leer poesía al margen de la horizontalidad a la que estamos acostumbrados, lo cual exige una actitud de colaboración por parte del lector. El poema se convierte así en un “objeto visual”.



Poema visual de Ana Hatherly (1929). Serie *O Escritor*

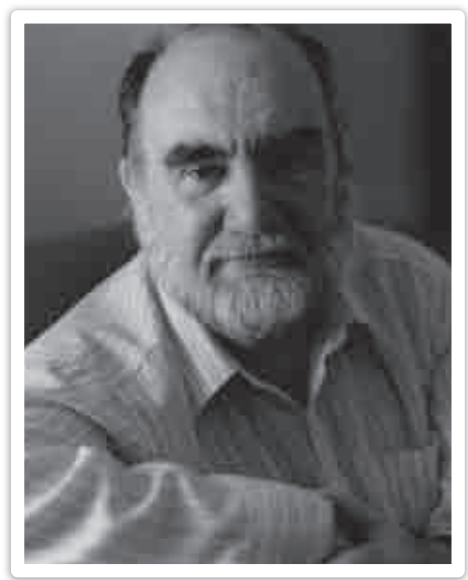
No puede dejar de atribuirse un profundo sentido trasgresor a la poesía experimental de esta época que, jugando con los signos lingüísticos, nos ofrece una práctica revolucionaria respecto a las normas de la lengua literaria canonizada y, por añadidura, a las leyes de una sociedad estancada por el control dictatorial.

Entre los nombres más relevantes de la poesía experimental portuguesa destacan los de Ernesto de Melo e Castro (1932), Ana Hatherly (1929) o Alberto Pimenta (1937)¹¹³. Algunos continúan aún activos a principios del siglo XXI y fieles a una actitud de experimentación con el “artefacto” poético por caminos nuevos, como los de la ciberpoesía en el caso de Melo de Castro.

Para algunos historiadores, 1961 es un año simbólico en las letras portuguesas porque, entre otros acontecimientos literarios, se publican dos libros emblemáticos para la poesía lusa contemporánea: *A Colher na Boca* de Herberto Hélder y *Aquele Grande Rio Eufrates* de Ruy Belo. Dos poetas en los que necesariamente hay que detenerse.

2.2. Herberto Hélder, el poeta oscuro

Herberto Hélder (1930) es considerado unánimemente el autor revelación de esta época y uno de los más importantes poetas de la segunda mitad del siglo¹¹⁴. Aunque comenzó a publicar a finales de los cincuenta, momento en que formaba parte de la última ola de jóvenes surrealistas que se reunía en el Café Gelo con históricos del movimiento como Mário Cesariny, la fuerza de su personalidad poética se muestra con toda su evidencia a partir de *A Colher na Boca* (1961) y continuará a lo largo de una veintena de poemarios, tres obras en prosa, ensayos sobre



Herberto Hélder (1930)

113 Solo Ana Hatherly está traducida al español: El número 25/26 de la revista *Espacio/ Espaço Escrito*, (Badajoz, 2005/2006) está dedicado parcialmente a ella (pp. 71-168) y la antología *Alma Minha Gentil* de Carlos Clementson (2009) incluye algunos poemas suyos.

114 Podemos leer poemas de Herberto Hélder traducidos al español en varias antologías (Pámpano: 1985; Clementson: 2009). Las traducciones de obras completas son ya de principio del siglo XXI: *La cuchara en la boca* (Barcelona, Icaria Editorial, 2001, traducción de José Luis Puerto) y, en edición bilingüe, *O el poema continuo* (Madrid, Hiperión, 2006, traducción de Jesús Munárriz), además de una selección de poemas, en edición de bolsillo publicada por Plaza y Janés (2001) y traducida por Jordi Virallonga.

literatura y arte y traducciones de autores extranjeros. Proveniente de las Islas Madeira, fue estudiante de Derecho y, más tarde, de Filología Románica en Coimbra, sin embargo no parece encontrar en la universidad su auténtica escuela y comenzará un recorrido errático por distintas profesiones y diversos espacios, tanto de Europa, de su propio país o de Angola, donde ejerció como periodista. Discreto en cuanto a los pormenores de su biografía y celoso de su intimidad, se mantiene alejado de los ambientes literarios evitando reconocimientos públicos, como sucedió en 1994, cuando rechazó el premio Fernando Pessoa.

Su poética resulta de la suma de muy diversos elementos que, desde el punto de vista temático, tienen que ver con su interés por desnudar sentimientos, interrogaciones y miedos de un yo que experimenta la existencia como una deambulación sin objetivo. Siendo el lenguaje el dominio donde conectan sentimiento y realidad, es comprensible que la reflexión metapoética sobre el porqué y el para qué de la creación literaria ocupe muchos de sus versos. Desde su personal concepción, el poema se presenta como una actividad del cuerpo, no apenas del intelecto, y como una construcción rigurosa en busca de la palabra exacta, de la palabra primigenia, de modo que toda su obra poética se ha convertido a lo largo de los años en un ejercicio de revisión y reescritura constante.

Um poema cresce inseguramente
na confusão da carne,
sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto,
talvez como sangue
ou sombra de sangue pelos canais do ser.
Fora existe o mundo. Fora, a esplêndida violência
ou os bagos de uva de onde nascem
as raízes minúsculas do sol.
Fora, os corpos genuínos e inalteráveis
do nosso amor,
os rios, a grande paz exterior das coisas,
as folhas dormindo o silêncio,
as sementes à beira do vento,
— a hora teatral da posse.
E o poema cresce tomando tudo em seu regaço.
E já nenhum poder destrói o poema.
Insustentável, único,
invade as órbitas, a face amorfa das paredes,
a miséria dos minutos,
a força sustida das coisas,
a redonda e livre harmonia do mundo.

- Embaixo o instrumento perplexo ignora
a espinha do mistério.
- E o poema faz-se contra o tempo e a carne.¹¹⁵

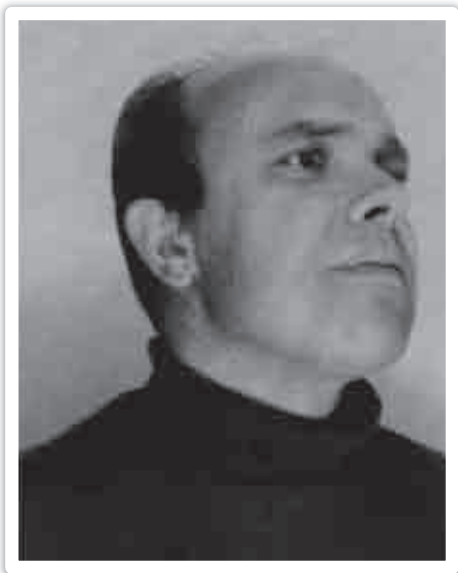
(Sobre o Poema, *Poesia Toda*, 1953-1980)

El gusto por las imágenes y asociaciones al modo surrealista, la profusión de metáforas sensoriales, el uso del verso largo que da lugar a poemas extensos, el empleo de toda una batería de recursos retóricos de base fonética que acentúan los valores rítmicos del poema dan como resultado un discurso alejado del uso común por su exhuberancia verbal. Defensor del lenguaje como conocimiento y “apropiación simbólica”, se complace por ello en manipular la materialidad de la palabra con todos los medios que la poesía experimental de los años sesenta ensayó: juegos de palabras, enumeraciones caóticas, transgresiones en la puntuación, etc. Quizá por la densidad de las imágenes y la riqueza metafórica su poesía pasa por ser hermética, incluso oscura, caracterización que él mismo no ha rechazado, prefiriendo la dificultad de una lectura activa e interrogante antes que la digestión rápida y sin consecuencias que ofrece, en su opinión, la poesía “comprensible”.

No es extraño, pues, que la voz poética de Herberto Helder representara una auténtica novedad respecto a la lírica continuadora de los años 50 y se haya mantenido como una de las voces más personales de la poesía portuguesa contemporánea, en permanente experimentación como demuestra el hecho de ser, además, uno de los pioneros en Portugal de la poesía que parte de e imita los procesos combinatorios del ordenador (publica en 1964 *Electronicolirica*) y, por ello, un referente para la corriente actual de ciberliteratura.

115 “Un poema crece inseguro/ en la confusión de la carne,/ sube incluso sin palabras, solo ferocidad y gusto./tal vez como sangre/o sombra de sangre por los canales del ser./ Afuera existe el mundo. Afuera, la espléndida violencia/ o las uvas de un racimo de donde nacen /las raíces minúsculas del sol./ Afuera, los cuerpos genuinos e inalterables /de nuestro amor, /los ríos, la gran paz exterior de las cosas, /las hojas durmiendo el silencio, /las simientes a la orilla del viento, /— la hora teatral de la posesión. /Y el poema crece tomando todo en su regazo. // Y ya ningún poder destruye el poema. /Insustentable, único, /invade las órbitas, la cara-superficie amorfa de las paredes, / la miseria de los minutos, /la fuerza sostenida de las cosas, /la redonda y libre armonía del mundo.//— Abajo el instrumento perplejo ignora / la espinha del misterio. // — Y el poema se hace contra el tiempo y la carne.”

2.3. Ruy Belo y la poesía de lo cotidiano



Ruy Belo (1933-1978)

Durante su corta existencia (1934-1978), Ruy Belo imprimió cambios radicales a su vida. Había sido estudiante de Derecho en las Universidades de Coimbra y Lisboa y se había doctorado en Derecho Canónico en Roma, sin embargo a su regreso a Lisboa, en 1961, abandona el *Opus Dei*, tras diez años de militancia religiosa, se inscribe en la Facultad de Letras de Lisboa e inicia su carrera como poeta con la publicación de *Aquele Grande Rio Eufrates*, al que seguirá inmediatamente el año siguiente otro poemario, *O Problema da Habitação*. Trabaja en la enseñanza y en el medio editorial, pero su implicación con grupos opositores al régimen, como el *Movimento de Unidade Democrática*, le acarrearán diversos problemas con la policía política.

Sale de Portugal para ejercer, entre 1971 y 1977, como lector de portugués en la Universidad Complutense de Madrid. Su vinculación con la ciudad, y en general con la cultura española, se plasma en algunos de sus poemas y también en el hecho de haber sido traductor al portugués de poetas españoles, como Federico García Lorca.

En un contexto protagonizado por la eclosión de las neo-vanguardias, su poesía, recogida en ocho poemarios y dos antologías¹¹⁶, parece moverse contra corriente interesada por lo circunstancial y lo cotidiano, abriendo así una línea que tendrá en las décadas de 70 y 80 numerosos seguidores. El día a día del yo poético, aparentemente rutinario, se construye sobre momentos de profundo significado metafísico: el sentimiento de soledad entre la muchedumbre, la evocación de la persona amada, el paso inexorable del tiempo, la reflexión religiosa y, sobre todo, la visión anticipada de la muerte, la propia y la ajena:

116 Aunque representado en diversas antologías (Ángel Campos Pámpano, *Los nombres del mar*, 1985; *Portugal: la mirada cercana*: 2001; Carlos Clementson, *Alma Minha Gentil*, 2009), no se ha traducido al español un poemario de Ruy Belo hasta 2009: *El problema de la habitación* (Madrid, Ediciones Sequitur, traducción de Luis González Platón).

Fechas a mala do carro cheia de bagagem. E de súbito apercebes-te de que não é novo o gesto. Muitas vezes o viste já repetir. A muitas horas do dia, mas nunca como num fim de tarde. (...) Fecha-se o tampo do caixão sobre a cara conhecida para todo o sempre. Nem se levanta o problema da eternidade. Esta terra é que tu amaste com todas as contrariedades e os problemas quotidianos. (...) Decisivamente, tens de fechar com força a mala do carro. E pedes que te ponham os pneus à pressão 22. A pressão dos mortos.¹¹⁷

(A Pressão dos Mortos, en *Todos os Poemas*, vol. 1)

Se trata de una poesía realista o de lo real que nos acerca a lo cotidiano con una mirada inquieta y melancólica, a veces angustiada, siempre interrogante con el sentido de la existencia humana; una poesía que, con frecuencia, se resuelve en tristeza y desesperanza, atemperada por una fina ironía, como se aprecia en el poema *A mão no arado*:

Feliz aquele que administra sabiamente
 a tristeza e aprende a reparti-la pelos dias
 Podem passar os meses e os anos nunca lhe faltará
 Oh! como é triste envelhecer à porta
 entretecer nas mãos um coração tardio
 Oh! como é triste arriscar em humanos regressos
 o equilíbrio azul das extremas manhãs do verão
 ao longo do mar transbordante de nós
 no demorado adeus da nossa condição
 É triste no jardim a solidão do sol
 vê-lo desde o rumor e as casas da cidade
 até uma vaga promessa de rio
 e a pequenina vida que se concede às unhas
 Mais triste é termos de nascer e morrer
 e haver árvores ao fim da rua
 É triste ir pela vida como quem
 regressa e entrar humildemente por engano pela morte dentro
 É triste no outono concluir
 que era o verão a única estação
 (...)

117 “Cierras el maletero del coche lleno de equipaje. Y de repente te das cuenta de que el gesto no es nuevo. Muchas veces lo viste ya repetido. A muchas horas del día, pero nunca como al final de la tarde. (...) Se cierra la tapa del ataúd sobre la cara conocida para siempre. Ni se plantea el problema de la eternidad. Esta tierra es la que amaste con todas las contrariedades y los problemas cotidianos. (...) Decididamente, tienes que cerrar con fuerza el maletero del coche. Y pides que te pongan la presión de los neumáticos a 22. La presión de los muertos.”

A tarde morre pelos dias fora
 É muito triste andar por entre Deus ausente
 Mas, ó poeta, administra a tristeza sabiamente.¹¹⁸

(A mão no arado, *O Problema da Habitação*, 1962)

Aunque sin dejar de lado recursos de experimentación con el lenguaje, en particular los que tienen que ver con el nivel fónico y sintáctico, su expresión se aproxima al uso coloquial de la lengua y sus poemas, por regla general extensos, transmiten una impresión de prosa y de aparente despreocupación por la construcción del texto. Sin embargo, Ruy Belo comparte con toda su generación la importancia que concede al trabajo sobre el lenguaje poético, aunque en su caso las marcas no sean tan radicales. Como él mismo señaló, su poesía pretendía ser fiel a la realidad y, a la vez, comprometida con el esfuerzo de creación verbal, coherente con la idea de que “poesia é complicação, é doença da linguagem, é desvio da sua principal função, que será comunicar. Só o poeta se fica na linguagem” (*Na Senda da Poesia*, 1969)¹¹⁹, sin renunciar por ello a la reflexión existencial, religiosa o social sobre los momentos y las circunstancias que conforman la vida real.

2.4. La poesía útil

Las condiciones socio-políticas del Portugal de los sesenta, con una guerra colonial en marcha, con un creciente malestar social y una masa estudiantil activa que organiza huelgas, manifestaciones y encierros, dan sentido y fortalecen una línea de poesía militante y de denuncia. Poesía social que, de hecho, nunca desapareció del panorama literario portugués: heredera del Neorrealismo de los

118 “Feliz aquel que administra sabiamente/la tristeza y aprende a repartirla por los días/
 Pueden pasar los meses y los años nunca le faltará//;Oh! ¡Cómo es triste envejecer a la puerta/
 entretejer en las manos un corazón tardío//;Oh! ¡Cómo es triste arriesgar en humanos regresos/
 el equilibrio azul de las extremas mañanas del verano/a lo largo del mar rebosante de nosotros
 mismos/ en el demorado adiós de nuestra condición/ Es triste en el jardín la soledad del sol/ verlo
 desde el rumor y las casas de la ciudad/hasta una vaga promesa de río/ y la pequeña vida que se
 concede a las uñas/ Más triste es que tengamos que nacer y morir/ y que haya árboles al final de la
 calle/ Es triste ir por la vida como quien/ regresa y entrar humildemente por equivocación muerte
 adentro/ Es triste en el otoño concluir/ que era el verano la única estación/(...)/ La tarde muere
 todos los días/ Es muy triste andar por entre Dios ausente/Pero, ¡oh poeta!, administra la tristeza
 sabiamente.”

119 “la poesía es complicación, es enfermedad del lenguaje, es desvío de su primera función,
 que será comunicar. Solo el poeta permanece en el lenguaje.”

años 30 y 40, continúa durante la década de los 50 con poetas como Egito Gonçalves, vinculados a la revista *Notícias do Bloqueio*. Por ello, la crítica se refiere a los autores de poesía social de los años 60 como a una tercera ola de lírica neorrealista. La “canção de resistência” de conocidos cantautores, como Zeca Afonso o Adriano Correia de Oliveira, contribuyó a popularizar este tipo de poesía entre el público portugués.

Dos nombres pueden destacarse dentro de esta tendencia que tuvo bastante seguimiento. Son los de Fernando Assis Pacheco (1937-1995) y Manuel Alegre (1936). Formados como filólogo, el primero, y abogado, el segundo, se dedicarán al periodismo y a la política activa respectivamente. Les aproxima, además de la amistad y los ideales políticos y literarios, la experiencia del servicio militar en Angola, iniciada ya la guerra colonial.

Fernando Assis Pacheco¹²⁰ fue el primer autor portugués en hacer poesía a partir de sus vivencias del conflicto en África: “Dizem que a guerra passa: esta minha/ passou-me para os ossos e não sai.” (*Câu Kiên: Um Resumo*, 1972)¹²¹. Assis Pacheco mantendrá a lo largo de toda su producción una actitud crítica, primero, contra el régimen dictatorial y, al concluir éste, contra determinados comportamientos de la sociedad portuguesa post-revolucionaria (como en el fragmento que citamos). Se trata, sin embargo, de una crítica social con grandes dosis de humor e ironía que se expresa además en un lenguaje coloquial, libre de cualquier oscuridad metafórica o grandilocuencia panfletaria:

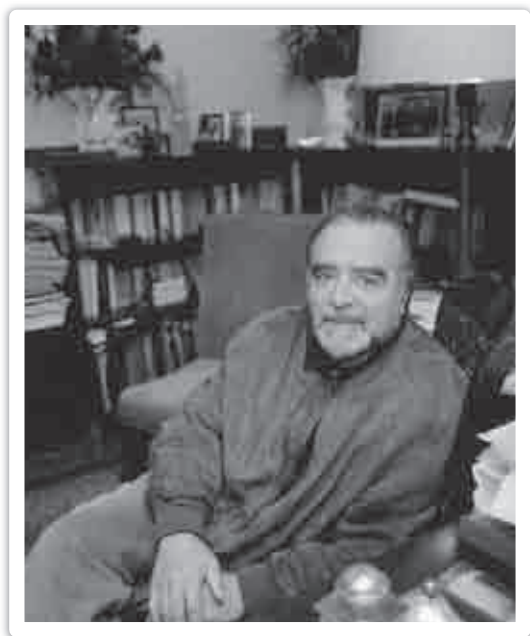
Este ministro é um mentiroso
que agonia quando ele discursa
(...)
bem-aventurados os duros de ouvido
a quem o céu abrirá as portas
desliguem p.f. o microfone
ou então tirem o país da ficha¹²²

(*Respiração Assitada*, 2007)

120 Podemos leer algunos poemas de Fernando Assis Pacheco en la antología *Los nombres del mar* (1985) de Ángel Campos Pámpano y de Manuel Alegre, en la antología *Alma Minha Gentil* de Carlos Clementson (2009).

121 “Dicen que la guerra pasa: esta mía/ se me pasó a los huesos y ya no sale.”

122 “Este ministro es un mentiroso/ que agonía cuando discursa / (...) / bienaventurados los duros de oído/ a quien el cielo abrirá las puertas/ desenchufen por favor el micrófono/ o si no saquen al país del enchufe.”



Manuel Alegre (1936)

Por su parte, Manuel Alegre¹²³, célebre por su participación en la política portuguesa desde las filas del Partido Socialista Portugués, empezó su carrera poética con *Praça da canção* (1965), libro de poemas que se convirtió en un auténtico emblema de la poesía de combate contra la dictadura. Muchos de los poemas de Manuel Alegre fueron musicados por cantautores de la época, ampliando así la difusión de sus versos más allá de los habituales lectores de poesía. Durante la década de 60, la poesía de Alegre se mantiene fiel a los rasgos propios de una poesía militante en que el presente del pueblo portugués se pinta oscuro y triste, pero

se proyecta la imagen de un futuro esperanzador a través de la metáfora de la luz, la madrugada o la primavera.

(...) Quatro folhas tem o trevo
 liberdade quatro sílabas.
 Não sabem ler é verdade
 aqueles pra quem eu escrevo.
 Mas há sempre uma candeia
 dentro da própria desgraça
 há sempre alguém que semeia
 canções no vento que passa.

123 El lector en español tiene bastantes traducciones de la obra poética y narrativa de Manuel Alegre: *Che*, (Caminho, 1997, traducción de Maria Manuela Fernandes Ferreira); *Corazón polar y otros poemas* (Huerga & Fierro editores, 2003, traducción de Maria Tecla Portela Carreiro); novelas: *Rafael*, (Barcelona, Destino, 2007 traducción de Manuel Manzano); *Un perro como nosotros, romance* (Madrid, Baobab, 2008, traducción de Rebeca Hernández); además, incluido en *Veinte años de Canción en España, 1963 - 1983*, vol. 2, Libertad, identidad y amor, Madrid, Grupo Cultural Zero, 1985; representado, además, en diversas antologías: *Alma Minha Gentil* de Carlos Clementson (Madrid, Eneida, 2009).

Mesmo na noite mais triste
em tempo de servidão
há sempre alguém que resiste
há sempre alguém que diz não.¹²⁴

(Trova do vento que passa, *Praça da Canção*, 1965)

La aproximación a la poesía popular es evidente no solo en los ritmos y métrica, también en las imágenes y metáforas que toman elementos de la cultura del pueblo, eminentemente rural, y en la concepción del poema como canción, romance o trova. En consecuencia, el poeta es “cantor” y el oficio tiene en la poesía de Alegre un sentido evidente de actuación, denuncia y desafío.

Canto de pé no meio do país amado.
Os ventos tristes batem no meu rosto
batem no meu poema as vozes muito antigas
de não sê que desgosto sempre tão cantado
nas cantigas nocturnas do país amado.¹²⁵

(Canção Segunda, *Praça da Canção*, 1965)

A diferencia de la poesía neorrealista que le precede, interesada únicamente por el presente, Manuel Alegre impregna su poesía de una dimensión épica, regresando a la historia portuguesa, a sus poetas y a sus mitos, a la búsqueda de una memoria colectiva libre de la retórica nacionalista al uso. Al poeta le interesa una entidad que reiteradamente asoma a sus versos bajo los nombres de “pátria” (“minha pátria vestida de viúva”), “país” (“Canto de pé no meio do país amado”, “ó meu país que nunca te encontraste”) o “povo” (“Já com meu povo algumas vezes naufraguei”).

Esta poesía de la resistencia fue transformándose a lo largo de los años sin abandonar la perspectiva crítica sobre la realidad y la mirada interrogadora sobre

124 “(...) Cuatro hojas tiene el trébol/ libertad cuatro sílabas./ No saben leer es verdad/ aquellos para quienes escribo.// Pero hay siempre una candela/ dentro de la propia desgracia/ hay siempre alguien que siembra/ canciones en el viento que pasa.// Incluso en la noche triste/ en tiempo de servidumbre/ hay siempre alguien que resiste/ hay siempre alguien que dice que no.”

125 “Canto de pie en medio del país amado./ Los vientos tristes me golpean en el rostro/ golpean mi poema las voces antiguas/ de no sé qué disgusto siempre tan cantado/ en las canciones nocturnas del país amado.”

Portugal, pero abriéndose hacia nuevas líneas de exploración. A partir de los 80, inicia la producción también de novelas. Tras una treintena de poemarios, su inclusión en antologías de poesía, la traducción de su producción a diversas lenguas y la concesión de premios tan relevantes como el Pessoa en 1999 perfilan la figura de Manuel Alegre como la de uno de los autores del canon literario portugués del siglo XX.

3. LA NOVELA PORTUGUESA DE LOS 60

También en la narrativa, como en la poesía, la época está caracterizada por la variedad de caminos que, en su mayoría, comparten el espíritu de cambio e innovación ya sea en lo que se refiere a la estructura narrativa, al lenguaje empleado o a los temas escogidos.

En síntesis, existe entre los escritores una actitud de ruptura respecto a los moldes formales de la novela de la primera mitad del siglo, que en su conjunto podemos etiquetar de esencialmente realista. Una nueva lectura del mundo se va imponiendo, una lectura que cuestiona la relación estática, armónica y firme de los elementos de la realidad entre sí y de lo real con su representación literaria. Es éste un cuestionamiento que alcanza a todas las artes, no solo a la literaria, y no podemos olvidar muy particularmente la influencia del cine en los cambios que vive la narrativa de los 60, contagiada de los modos de contar del séptimo arte.

Partiendo de la percepción de que la realidad es esencialmente compleja en sí misma, inestable y cambiante, el objetivo del relato literario ya no será reflejarla intentando alcanzar la equivalencia entre las categorías de lo real (tiempo, espacio, objetos, etc.) y las lingüísticas, realizada a través de las piezas de que la lengua nos abastece (por ejemplo, el verbo para captar el tiempo, los deícticos para la localización en el espacio, los sustantivos para designar las cosas y los adjetivos para describir sus rasgos, etc.). El papel que a partir de ahora se atribuye a la realidad es el de ser inspiradora del relato y su presencia en él es filtrada y adaptada por la voz o las voces que narran, por tanto se moldeará a partir de la memoria, de los sentimientos o de la imaginación del narrador o narradores. Esta nueva percepción de lo real se hace palpable en la transformación, en algunos casos hasta volverlas irreconocibles, de las grandes categorías de tiempo, espacio, acción y voz narrativa en que se asentaba el relato hasta el momento como pilares básicos para su comprensión. Así en las nuevas reglas del juego estético, el tiempo narrativo pierde su perfil linear y en el flujo temporal se mezclan pasado con

presente a través de saltos y repeticiones, acercándose más al ritmo que impone la memoria y, por tanto, a la secuenciación fragmentada y a veces desordenada propia del pensamiento. El espacio, como el tiempo, resultan de una percepción interior, se fracturan y moldean según la(s) perspectiva(s) del narrador y/o del (los) personaje(s), por lo que ambos son en esencia cambiantes. Espacio físico y tiempo cronológico ven como se desfiguran sus trazos de línea continua y sucesiva, su importancia para la relación causal y lógica y su condición de coordenadas inseparables.

El narrador pierde su omnisciencia, es decir, el poder de control sobre todo lo narrado, ya fueran pensamientos y sentimientos de los personajes o interpretaciones de lo sucedido a lo largo de la intriga. El narrador pasará a ser un simple observador que, con frecuencia, se divide en varias voces para dar entrada así a perspectivas diversas; los personajes pierden el contorno marcado y exacto del dibujo realista para difuminarse en un puzle de rasgos que el lector debe recomponer para llegar a una caracterización aproximada; lo que comúnmente llamamos argumento o acción se debilita llegando en algunas novelas a desaparecer por completo. El lenguaje narrativo se arriesga a contaminaciones procedentes de otros discursos, como el periodístico o cinematográfico, a la reproducción de registros diversos, en especial el lenguaje oral, y a prácticas que chocan abiertamente con las normas de corrección sintáctica.

Algunas novelas de los 50 habían abierto las puertas a una nueva forma de concebir las coordenadas de espacio y tiempo. En este sentido ya nos referimos a *A Sibila* de Agustina Bessa-Luís o *Aparição* de Vergílio Ferreira publicadas en 1954 y 1959 respectivamente. A partir de títulos como éstos, se fue haciendo posible la superación definitiva del realismo narrativo heredado del siglo XIX mayoritariamente vigente en la novelística portuguesa, acompañado de los matices ideológicos (por ejemplo, marxistas en la narrativa neo-realista) o formales que cada corriente estética o cada autor quisieran imprimirle.

El resultado son prácticas narrativas muy diversas que, aun partiendo de idéntica concepción de lo real y de su problemática traslación al texto literario, asumirán de manera diferente los cambios que, como los virus, pueblan el ambiente: algunos novelistas abrazarán de manera radical el deseo de dinamitar las estructuras clásicas de la narración y otros, admitiendo básicamente las propuestas técnicas, apenas se distancian de los modelos tradicionales sin perder nunca de vista al lector y midiendo el esfuerzo de interpretación que a éste se le exige.

3.1. La narrativa experimental

Al poco de iniciarse la década de 60, y con un ligero retraso respecto a la poesía, comienza en Portugal la publicación de novelas que comparten el impulso rupturista respecto a la narrativa de la primera mitad del siglo XX, llevando a la práctica, en algunos casos de forma bastante radical, las innovaciones a que nos referíamos anteriormente. Algunos nombres de referencia de esta ruptura estética que se extiende por la narrativa portuguesa de los años 60 y 70, y esporádicamente cultivada en los 80, son Maria Gabriela Llansol (1931-2008), que publica en 1962 *Os Pregos na Erva*, y Almeida Faria (1943), que en el mismo año se estrena con *Rumor Branco*; en 1963 aparecen *Os Passos em Volta* de Herberto Helder (1930) y *O Mestre* de Ana Hatherly (1929); los títulos más relevantes de Rubén A. (1920-1975), que comenzó a publicar en los 50, se escalonan a lo largo de estos años, entre ellos *A Torre de Barbela* (1965); avanzada la década, en 1969, Nuno Bragança (1929-1985) publica *A Noite e o Riso* y Maria Velho da Costa (1938), *Maina Mendes*; cierra el ciclo Yvette Centeno, que después de una larga trayectoria de narrativa experimental, publica en 1988 *Matriz*, donde encontramos lo que muy bien podría considerarse una explicación del paradigma narrativo experimentalista:

Matriz. Narrativa dialogada? Ficção sem descrições, sem personagens-tipo, sem fio regular e sem desenvolvimento. Abolindo o passado, abolindo o futuro, anulando o tempo e o espaço, deixando só o impulso, os impulsos, os movimentos e contra-movimentos, a busca? A interrogação nas entrelinhas do que é dito.¹²⁶

En todos los autores citados son visibles los rasgos formales que caracterizan la llamada narrativa *deconstruccionista*, como el fragmentarismo en que se divide la novela al contener no una historia monolítica, sino múltiples micro-narrativas que subrayan la diversidad de lo real y de las perspectivas con que puede ser representado; el trabajo con el lenguaje, que rompe con las reglas gramaticales y las convenciones de representación gráfica (por ejemplo, eliminando la puntuación, incluyendo elementos tipográficos como manchas o dividiendo el texto en columnas); la multiplicidad de voces narrativas entrecruzadas, a

126 “Matriz. ¿Narrativa dialogada? Ficción sin descripciones, sin personajes-tipo, si hilo regular y sin desarrollo. ¿Aboliendo el pasado, aboliendo el futuro, anulando el tiempo y el espacio, dejando solo el impulso, los impulsos, los movimientos y contra-movimientos, la búsqueda? La interrogación entre las entrelíneas de lo que se dice.”

veces en diálogo y otras en forma de monólogo interior; un débil hilo argumental en que se confunden los tiempos presentes y pasados, la inclusión en una novela de textos de géneros diversos, desde poesía a ensayo, y, por último, la propuesta de lectura del relato no exactamente lineal sino dando saltos en el texto.

Del conjunto de autores que hemos destacamos de una lista que podría ser mucho más amplia encontramos traducidos al español solo a Maria Gabriela Llansol¹²⁷, Almeida Faria¹²⁸ y Herberto Helder¹²⁹. Entre ellos cabe destacar el nombre de Maria Velho da Costa galardonada en 2002 con el premio Camões.



Maria Velho da Costa (1938)

Las obras de esta última autora pueden muy bien considerarse paradigmática de la narrativa experimentalista, de modo que es imposible enfrentar su lectura con los parámetros con que leemos a cualquiera de los narradores de la primera mitad del siglo (Aquilino, Torga, Namora, etc.), dado que es difícil reconocer en sus novelas los elementos que habitualmente nos sirven para construir un cuadro lógico respecto a lo que se nos narra. Sirva como ejemplo este fragmento del inicio de la novela *Casas Pardas*, obra publicada ya en 1977:

127 Esta autora ha sido recientemente traducida al español: *El libro de las Comunidades* (Madrid, Editorial Vision Net, 2005) y *La vida restante* (Madrid, Ed. Cultivalibros, 2008), ambas traducidas por el grupo de traductores de Atalaire.

128 El autor ha visto traducidas tres obras al español: *Lusitania* (Barcelona, Alfaguara, 1985, traducción de Miguel Angel Viqueira), *El Conquistador* (Barcelona, Tusquets, 1997, traducción de Basilio Losada) y *Vanitas, 51, avenue d'Iéna* (Oviedo, Editorial Trea, 2009, traducción de Antonio Sáez Delgado).

129 *Los pasos en torno* (Madrid, Hiperión, 2004, traducción de Ana Márquez).

Que lindo dia, que lindo dia, margaridinhas de olho de oiro palmeirando mínimas os canteiros na berma da rua, tráfego, gentes, tudo vestido de roupa lavada, do bruto azul das nove, pressa limpa, pressa boa, deixai-me em paz e ao meu passo manso, cabeça azoada de vozes de toda a noite fechada a ver se aprendo, leixai toda a esperança de onde vos tendes lavado e para onde ides, fugidos, correntes e determinados, ganhá-lo, ganhá-lo, -ganho, se o houver para mim, será aqui nesta clareza do não ter cegado de saltos de retina entre as noites cerradas,

Era já noite cerrada dizia o filho p'ra a mãe debaixo daquela arcada passava-se a noite bem, Canta o resto, canta, Lala, Agora, Zizinha, deixe-me as fitas do avental, credo, que seca, olhe a sua mãezinha que vem lá, O pai deixa, (...) ¹³⁰

Comprobamos que existe cierta dificultad para aislar un acontecimiento o cualquier otro elemento de la realidad sobre el que partir para identificar un tema concreto; el lenguaje se libera de restricciones sintácticas dando lugar a frases que escapan a la lógica gramatical a la que estamos habituados; el tiempo se anuncia como una experiencia subjetiva y no como la línea que articula la acción en el relato realista; lo mismo sucede con el espacio, múltiple y entrecruzado, como las voces que se reúnen en el fragmento representadas lingüísticamente por varias personas del discurso; en suma, el ritmo de la narración se asimila al flujo de los múltiples discursos que pueblan la realidad.

Este tipo de narrativa cuestiona incluso la posibilidad de narrar el mundo porque la realidad es una experiencia subjetiva que solo existe en la consciencia del yo. La literatura se libera, pues, de la obligación de representar el mundo y, a cambio, necesita de una lectura que quiera acompañar la falta de estructura del relato, estimando esta ausencia en sí misma como un valor estético e interpretándola como ejercicio consciente de deconstrucción de lo real.

130 “¡Qué bonito día, qué bonito día, margarititas de ojo de oro como palmeras diminutas en los arriates a los lados de la calle, trasiego, gentes, todo vestido de ropa lavada, del bruto azul de las nueve, prisa limpia, prisa buena, dejad-me en paz y a mi paso tranquilo, cabeza cargada de voces de toda la noche encerrada a ver si aprendo, dejad toda la esperanza de donde os habéis lavado y a donde vais, huidos, corrientes y determinados, ganarlo, ganarlo, -ganancia, si la hubiera para mí, será aquí en esta claridad de no haber cegado de saltos la retina entre las noches cerradas,

Era ya noche cerrada decía el hijo a la madre debajo de aquella arcada se pasaba bien la noche, Canta el resto, canta, Lala, Ahora, Zizinha, déjeme los lazos del mandil, hay que ver qué hartura, mire su madre que viene ahí, Mi padre me deja, (...)”

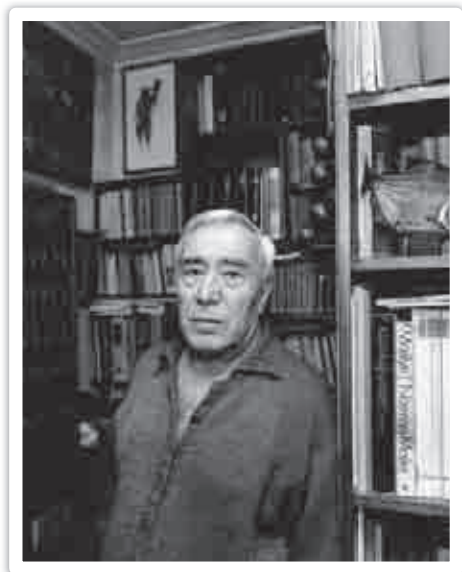
3.2. No todo es deconstructivismo en la narrativa de los 60

Al mismo tiempo que publican autores interesados por el experimentalismo, progresa igualmente toda una línea de narradores, ya consagrados desde décadas anteriores, en los que la huella de la ruptura formal no es tan evidente. Así, por ejemplo, Sophia de Mello Breyner Andresen publica en 1962 su *Contos Exemplares*, donde hace una vez más alarde de un estilo depurado a la búsqueda de lo esencial de los asuntos, y Jorge de Sena, también en esta década, compone algunos de sus mejores cuentos, con ingredientes de realismo fantástico: *Andanças do Demónio* (1960) y *Novas Andanças do Demónio* (1966). El existencialismo de Vergílio Ferreira tiene continuidad en algunas novelas que publica en esta década como *Cântico Final* (1960) y, por su parte, Urbano Tavares Rodrigues escribe en estos años obras como *Os Insubmissos* (1961) y *Dias Lamacentos* (1965) en que matiza esa misma preocupación existencialista.

Además, se afirman en la década de los 60 narradores estrenados en la anterior que, aunque no pasen por alto la experiencia experimentalista de sus coetáneos, después de la cual el relato literario no volverá a ser el mismo, no llevarán a cabo una manipulación tan radical de las categorías narrativas tradicionales. Incorporan, no obstante, algunas técnicas novedosas provenientes de influencias varias, desde la novela norteamericana hasta el lenguaje cinematográfico, todo lo cual imprime a las narraciones un importante halo de renovación dentro del panorama literario portugués de la época. Constituyen un grupo identificable aquellos que, además, mantienen preocupaciones de tipo social y político que les hace, en gran parte, herederos del neorrealismo de épocas precedentes. La realidad portuguesa, anclada en una dictadura y viviendo una guerra colonial, ofrecía suficientes argumentos para que a la narrativa se trasladase una actitud fuertemente crítica con el momento histórico, crítica encubierta bajo la imagen metonímica o la metáfora para eludir la censura oficial.

Es lo que sucede con la producción de José Cardoso Pires y, en particular, con su novela *O Delfim*, publicada en un año de especial valor simbólico para la transformación cultural de Europa, 1968¹³¹. La obra, que fue acogida con éxito

131 José Cardoso Pires, que recibió el Premio Pessoa en 1997, vio traducida esta novela al español tempranamente: *El Delfín* (Barcelona, Seix Barral, 1970, traducción de Javier Casanova). Otras obras suyas traducidas son: *Balada de la playa de los perros* (Barcelona, Seix Barral, 1984, traducción de Basilio Losada; Círculo de Lectores, 2000); *Alexandra Alpha* (Barcelona, Circe Ediciones, 1989, sin indicación del traductor); *Lisboa, Diario de a bordo* (Madrid, Alianza Editorial, 1997-1998, traducción



José Cardoso Pires (1925-1998)

de crítica y de público, no solo nacional, ofrece al lector de la época algunos elementos innovadores. José Cardoso lleva a cabo un relato en que se entrecruzan varias voces con la del narrador en primera persona y se combinan registros diversos, incluyendo el lenguaje periodístico. El resultado es una narración polifónica en que espacio y tiempo son también categorías cuestionadas. En un ambiente opaco de bruma constante, el narrador, al mismo tiempo personaje, nos aproxima a una pequeña localidad rural donde se ha producido la misteriosa muerte de la mujer del terrateniente local y de su criado (y supuesto amante). El relato se va construyendo a partir de los testimonios que el narrador reúne en

sus conversaciones y encuentros con los habitantes del pueblo y con el propio terrateniente, conocido por todos como el Delfín, de modo que la acción progresa con el suspense propio de la novela policíaca. El terrateniente, individuo en desintegración moral como el orden social caduco al que representa, va perfilándose como el responsable, directo o indirecto, de las muertes en circunstancias sospechosas que agitan la vida de la localidad.

El estilo de José Cardoso Pires, en ésta y en su restante producción narrativa, sobresale por la combinación entre el objetivismo, manifiesto a través de un registro a veces coloquial, la influencia del lenguaje cinematográfico, que le abre las posibilidades de alterar espacio y tiempo y le invita a practicar una narrativa plurifocal, y el interés por la depuración verbal y por el registro directo de lo esencial, rasgos que se han relacionado con su formación y dedicación al periodismo, actividad que el autor no distinguió completamente de la de escritor. Con una base firmemente asentada en la historia presente de su país, José Cardoso Pires

de Xavier Rodríguez Baixeras), *De Profundis* (Barcelona, Libros del Asteroide, 2006, Carlos Manzano) y la pieza de teatro *Cuerpo del delito en la sala de los espejos* (Hondarria, Hiru, 1999, traducción de Bego Montorio).

consiguió llevar a cabo una narrativa que va al encuentro de formas de contar próximas a la de autores norteamericanos, como Hemingway, o hispanoamericanos, como García Márquez.

El mismo año que *O Delfim* se publica otro relato singular para la época, *Bolor*, del escritor Augusto Abelaria (1926-2003), que ya se había dado a conocer a finales de los cincuenta con novelas como *A Cidade das Flores*. En *Bolor*, especie de epistolario entre una pareja hundida en el desencanto y la rutina, es el sentimiento de fracaso de toda una generación el que se nos transmite, frustración por el inmovilismo social y la falta de perspectivas de cambio en el contexto socio-político portugués. El carácter fragmentario del relato y su discurso íntimo suponen una propuesta formal novedosa para la literatura portuguesa del momento. El autor, comprometido también con la lucha anti-salazarista, representa en sus novelas, como pocos autores de su generación, el sentir colectivo de desesperanza durante la dictadura y, más tarde, de desengaño post-revolucionario.

La consciencia social y política asoma igualmente en otros relatos de la época de la mano de autores como Armando Batista Bastos (1934), João Palma-Ferreira (1931-1989) o Álvaro Guerra (1936-2002), entre otros, interesados al mismo tiempo en la transformación de los códigos narrativos tradicionales.

3.3. *El teatro: variedad para gustos diferentes*

A partir de los 60 se deja sentir especialmente la influencia del teatro épico de Bertold Brecht, traducido y representado en Portugal por primera vez en esta década. Entre los primeros autores en asumir la lección de Brecht se encuentran José Cardoso Pires (*O Render dos Heróis*, 1960) y Luís de Sttau-Monteiro (1926-1993) en su obra *Felizmente há luar* (1961), pieza prohibida por la censura y solo representada después del 25 de Abril. Sea la revolución popular de Maria da Fonte, en la pieza de Cardoso Pires, o la condena y muerte de Gomes Freire en 1817, en la de Sttau Monteiro, los episodios del pasado histórico, sus personajes y acontecimientos son sometidos a una nueva lectura que tiene consecuencias en el presente. Al comparar la situación contemporánea con la histórica y evidenciar puntos en común se pretende ofrecer al espectador un motivo de reflexión que le provoque el despertar de su conciencia social y cívica respecto a la situación política del Portugal salazarista.

Esta especie de didactismo épico, a partir de episodios históricos singulares donde encontramos a un individuo, o al pueblo portugués, enfrentado a diferentes formas de opresión, tuvo bastante aceptación entre los dramaturgos portugueses

convirtiéndose en una importante vía de crítica a la dictadura. Bernardo Santareno, como vimos, hace suya esta pedagogía teatral en su obra más recordada *O Judeu* (1966), sobre la persecución de que fue víctima el dramaturgo del siglo XVIII, António José da Silva, ajusticiado por la Inquisición. En la producción de una autora como Natália Correia (*A Pécora*, 1966; *O Encoberto*, 1969), en que sátira e influencia surrealista se conjugan, se advierte igualmente una actitud muy crítica respecto al contexto histórico-social del momento y, por ello, vio como sus obras eran prohibidas y optó, en algún caso, como *A Pécora*, por publicarlas clandestinamente.

Por su parte, el experimentalismo aparece en el teatro de la mano de escritores como Fiamma Hasse Pais Brandão o Maria Teresa Horta y del más importante dramaturgo de esta época, Jaime Salazar Sampaio (1926-2010), cuya producción se extiende por la segunda mitad del siglo manteniéndose constante en su visión amarga e irónica de la vida humana, a pesar de los variados temas que toca en su más de medio centenar de piezas, todas representadas (*O Pescador à Linha*, 1961). Este tipo de teatro adopta elementos surrealistas o sigue el modelo del teatro del absurdo, fundamental en el caso de Salazar Sampaio, *deconstruyendo* la acción dramática y su desarrollo lineal y combinando todo ello con una queja entre líneas por la falta de libertades.

Un fenómeno de éxito no solo nacional, sino también internacional se produce en los 60 con la pieza para niños y jóvenes de Norberto Ávila (1936) *As Histórias de Hakim* (1968) traducida y representada por toda Europa. El autor es un dramaturgo con una extensa obra teatral, que hoy abarca 50 años de dedicación al género e incluye los más diversos temas, como la emigración portuguesa en Canadá abordada en la pieza *O Homem Que Caminha sobre as Ondas* (1960).

No hay que olvidar que se trata en la mayoría de los casos de un teatro literario, con dificultades para subir a escena por causa de la censura, que se refugia en la interpretación ambigua y en la sátira y es minoritario en cuanto al público que asiste a las representaciones. Los géneros de éxito siguen siendo la revista (con espacios tan emblemáticos como el Parque Mayer en Lisboa) y el teatro de costumbres, donde el público urbano ve reflejados algunos de sus hábitos y vicios, pero también de sus valores.

En resumen, concluye una época singularizada por una actitud fuertemente transgresora respecto a los moldes tradicionales de hacer literatura y, por añadidura, crítica con toda una cosmovisión de la vida y del orden social. Sin embargo, el experimentalismo más radical, que se prolonga por los años 70 y parte de los 80, fue él mismo preso de la historicidad, cuestionada por las siguientes generaciones de escritores que, al buscar nuevas formas de afirmación estética, girarán hacia posiciones en gran medida opuestas.

X. LA LITERATURA PORTUGUESA DURANTE LA DÉCADA DE 70

1. UNA ÉPOCA DE CAMBIOS HISTÓRICOS Y EVOLUCIONES LITERARIAS

Los años 70 son una década compleja para cualquier intento de sistematización histórica fundamentalmente por dos razones: por un lado, porque en este decenio se produce la Revolución de los Claveles en 1974, que marca un punto de inflexión en el desarrollo histórico de Portugal como Estado. Por otro lado, un nuevo ambiente filosófico y cultural se va abriendo camino en esta época por todo el mundo occidental, iniciando lo que genéricamente conocemos como Post-modernidad.

Respecto a la revolución pacífica del 25 de Abril, el proceso iniciado a partir de este momento supone un cambio histórico que se asienta en el proceso de democratización de las estructuras políticas del país, en la descolonización progresiva de los territorios coloniales, antiguas provincias de ultramar, y en los cambios sociales y de mentalidad entre la población. La vida cotidiana de los portugueses, de una u otra manera, se vio marcada por la Revolución.

La influencia del proceso revolucionario en el trabajo artístico ha sido considerada como determinante, a veces sobredimensionada hasta el punto de que habría una manera de hacer literatura hasta la Revolución y otro después de ella. Sin duda el fin de la censura y la apertura social e ideológica multiplicaron las posibilidades de expresión artística y, como veremos, comenzaron nuevas líneas temáticas, enfoques y modos de concebir el mensaje literario que se irán consolidando en las décadas siguientes. Sin embargo, no se pueden pasar por alto ni la experiencia rupturista e innovadora de la literatura de los 60 ni el hecho de que, durante los años 70, ya estaba en marcha una evolución cultural de alcance internacional que supondrá el paso gradual hacia una nueva actitud frente a las grandes cuestiones filosóficas, estéticas o sociales que tradicionalmente han sido materia para la reflexión intelectual. Esta actitud es básicamente de escepticismo frente a las certezas que al hombre contemporáneo le venían ofreciendo todas las ciencias desde los tiempos de la Ilustración. Partiendo de la complejidad de lo real, la Post-modernidad se abre como un tiempo en que se quiebra la confianza en paradigmas de explicación rígida que olviden la esencia cambiante, movediza y ambigua de la realidad y lo parcial y relativo de cualquier interpretación sobre ella. De ahí que se cuestionen todo tipo de fronteras y, por ejemplo, en el arte se busque expresamente la “contaminación” entre estilos, entre géneros y lenguajes artísticos. En la literatura de esta época, el gusto por la parodia, la glosa, el pastiche, el revivalismo, etc. proviene del propósito de relativizar los límites del propio

texto literario, que se interpreta como espacio abierto al que se puede interrogar, citar o integrar, lo que da lugar a diferentes formas de practicar la intertextualidad, en una postura que ya no es de ruptura con la tradición, como venía siendo habitual entre las corrientes estéticas anteriores, sino de integración en y diálogo con ella.

Al comenzar la década 70, se vuelve más difícil la referencia a generaciones o a agrupaciones de autores bajo un programa común. Los autores se resisten a la etiqueta generacional y las trayectorias individuales son la tónica general, por lo que la época nos ofrece un puzzle compuesto de nombres y títulos tan diverso y plural como las personalidades literarias que lo componen. Respecto a la poesía, por ejemplo, las revistas literarias, aunque continúan existiendo, no desempeñan la función de otras épocas como medio aglutinador de un grupo desde el que se difundían los principales textos programáticos y teóricos, asumidos en mayor o menor medida por todos los autores de una generación. En narrativa, la única agrupación posible entre autores y novelas tiene que ver con determinadas temáticas que comienzan a tratarse especialmente a partir de la segunda mitad del decenio.

La actitud más frecuente entre los autores que comienzan a publicar en los años 70 podría interpretarse como de reacción contra el exceso experimentalista de la década anterior, en que la manipulación lingüística se convirtió para el artista en el foco casi único de interés, complicándose la superficie del poema o de la novela hasta el punto de volverse indescifrable para un lector medio, incapaz de realizar la lectura dinámica necesaria. Por ello, desde el punto de vista de la recepción, la aportación de esta década tiene que ver sobre todo con la recuperación de la comunicabilidad del texto literario, alcanzada por diferentes vías: la poesía se muestra mucho más discursiva y menos hermética en la expresión de sentimientos y sensaciones, dialoga con la tradición en lugar de rechazarla y se presta a la interrelación con otras formas artísticas, como la pintura, la fotografía o el cine; en la narrativa empieza una lenta y progresiva rehabilitación de las grandes categorías de tiempo y espacio, personajes e intriga, que se acelerará a finales de los 70 y se completará ya en los 80, con el nuevo realismo de narradores como António Lobo Antunes o José Saramago.

Se abre paso una visión de lo nuevo y original que implica la idea de renovación antes que de innovación, ruptura o rechazo de lo existente, como venía siendo habitual entre las corrientes estéticas precedentes. Como ha señalado la crítica portuguesa, es en esta década en la que Fernando Pessoa, y con él la Modernidad, se asumen definitivamente como clásicos y, para algunos, como decíamos, se inicia un nuevo periodo cultural.

2. EL REGRESO DE LO REAL A LA POESÍA

Tras la propuesta radicalmente innovadora que pretendían las neo-vanguardias de los sesenta, sobreviene cierto agotamiento con relación a dicha dinámica creativa que, rebelándose contra la representación mimética de la realidad, procedió a todo tipo de deconstrucciones del texto poético. En contrapartida, la principal bandera que esgrimen los poetas que se estrenan en los años 70 es la del “regreso a lo real”, como defendió Joaquim Manuel Magalhães, uno de los destacados poetas de esta década. En el poema “Princípio”, escrito al inicio de la década siguiente, plasma esta exigencia de “voltar ao coração”, a través de una lengua limpia, que se sirva solo de palabras comunes, frente a las “frases destruídas” y las “falsas imagens do mundo”, en clara alusión al experimentalismo literario:

No meio de frases destruídas,
de cortes de sentidos e de falsas
imagens do mundo organizadas
por agressão ou por delírio
como vou saber se a diferença
não há de ser um pacto novo,
um regresso às histórias e às
árduas gramáticas da preservação?
(...)
Voltar junto dos outros, voltar
ao coração, voltar à ordem
das mágoas por uma linguagem
limpa, um equilíbrio do que diz
ao que se sente, um ímpeto
ao ritmo da língua e dizer
a catástrofe pela articulada
afirmação das palavras comuns (...) ¹³²

(Os Dias, *Pequenos Charcos*, 1981)

132 “En medio de las frases destruidas/ de cortes de sentidos e de falsas/ imágenes del mundo organizadas/por agresión o por delirio/¿cómo voy a saber si la diferencia/no tiene que ser un pacto nuevo./ un regreso a las historias y a las/ arduas gramáticas de la preservación?/ (...)/ Volver al lado de los otros, volver/ al corazón, volver al orden/ de las penas por medio de un lenguaje/limpio, un equilibrio entre lo que se dice/ y lo que se siente, un ímpetu/al ritmo de la lengua y decir/la catástrofe por la articulada/afirmación de las palabras comunes.”

Más recientemente, este mismo poeta, que además ha llevado a cabo una importante obra de reflexión crítica sobre la poesía contemporánea de su generación, recordaba en otro poema el alcance y el sentido de este cambio en la poesía de los 70:

Voltar ao real, sim. Como o disse
 Quando outros se refugiavam
 Na linguagem da linguagem.
 Nessa altura
 Mudaram quase todos de registo.
 Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei
 Desencanto.¹³³
 (...)

(Arqueiro, *Alta noite em alta fraga*, 2001)

La revalorización de lo real cotidiano y del estilo discursivo había comenzado en la literatura portuguesa en los 60 con la poesía de Ruy Belo e irá profundizándose en autores de las décadas siguientes hasta el fin del siglo XX y la época actual. Aunque con matices que les diferencian y personalizan sus estilos, cabe destacar como poetas de este momento que comparten inquietudes estéticas semejantes, entre otros¹³⁴, a João Miguel Fernandes Jorge¹³⁵ (1943), Joaquim Manuel Magalhães¹³⁶ (1945), Nuno Júdice¹³⁷ (1949), António Franco-Alexandre¹³⁸

133 “Volver a lo real, sí. Como dije/ Cuando otros se refugiaban/ En el lenguaje del lenguaje./ En ese momento/ Cambiaron casi todos de registro./ Pero siempre se olvidaron de que lo llamé/ Desencanto.

134 La nómina de los poetas relevantes de esta época es bastante más larga. Nos limitamos a aquellos que, dentro de los destacados por la crítica portuguesa, tienen obra traducida al español, conscientes de que quedan fuera de estos márgenes escritores como José Agostinho Baptista, Helder Moura Pereira, António Manuel Pires Cabral, Rui Diniz, Manuel António Pina o Eduardo Pitta.

135 De este poeta puede leerse en español la pequeña antología *Verano del ochenta y tres*, realizada y traducida por José Ángel Cilleruelo para la Editorial Calambur en colaboración con la Editora Regional de la Junta de Extremadura (2002).

136 Encontramos traducido al español su poemario *Consecuencia del lugar* (Madrid, Signos. Huerga y Fierro Editores, 1998), también a cargo de José Ángel Cilleruelo.

137 Nuno Júdice es, entre los autores de este tiempo, el más traducido al español: *Un canto en la espesura del tiempo* (Madrid, Calambur, 1996, traducción de José Luis Puerto), *Antología* (Madrid, Visor, 2003, traducción de Vicente Araguas), *Tú, a quien llamo amor* (Madrid, Hiperión, traducción de Jesús Munárriz, 2008). También recogido en antologías como *Los Nombres del Mar* (1985) de Ángel Campos Pámpano, *Portugal: la mirada cercana* (2001), traducido por Jenaro Talens, y en *Alma Minha Gentil* (2009) de Carlos Clementson.

138 Su poesía está presente en la antología *Alma Minha Gentil* (Madrid, Eneida, 2009, traducción de Carlos Clementson).

(1944); a ellos deben sumarse algunos que, aunque comenzaron a escribir en la década anterior, alcanzan relevancia en ésta y se identifican entre sí desde el punto de vista de las inquietudes literarias, como Vasco Graça Moura¹³⁹ (1942), José Bento¹⁴⁰ (1932) o António Osório¹⁴¹ (1933), y, por último, habría que incluir en la nómina a poetas revelados al final de la década como Al Berto¹⁴² (1948-1997) o Luís Miguel Nava (1957-1995). A excepción de los dos últimos, se trata de autores aún activos, que continúan publicando y, por tanto, haciendo evolucionar sus respectivas poéticas.

El mencionado objetivo de “voltar ao real” no persigue una objetivación de la realidad o, en otras palabras, una poesía realista que refleje miméticamente el mundo real, sino que pretende plasmar la experiencia que de ese mundo tiene el individuo concreto que es el poeta. La realidad es entendida como fuente de donde provienen motivos diversos, desde acontecimientos de lo cotidiano, en su sentido más lato, hasta referencias procedentes de la historia, de la tradición literaria o de la herencia cultural occidental. El poema surge del diálogo que se entabla con aquello que compone el día a día (encuentros con personas, lugares que visita, lecturas, recuerdos, gestos, etc.) y que ha dejado su impronta emocional en el sujeto lírico. La expresión de la emoción se revaloriza, el poeta habla de

139 Traducido al español por Jesús Munárriz: *Una carta en invierno y otros poemas* (Madrid, Hiperión, 2000). Incluido en *Los nombres del mar (poesía portuguesa 1974-1984)* (Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1985, selección y traducción de Ángel Campos Pámpano), en *Alma Minha Gentil* (Madrid, Eneida, 2009, traducción de Carlos Clementson).

140 José Bento es una figura especialmente relevante para las relaciones literarias entre las culturas y las literaturas portuguesas e hispánicas como traductor de clásicos españoles (San Juan de la Cruz, Cervantes o Bécquer), además de contemporáneos hispánicos (Juan R. Jiménez, Lorca, Alexandre, Borges o Neruda) y compilador de algunas de las antologías más importantes de la poesía española traducida al portugués. Como poeta, él mismo ha sido traducido al español. Algunas de las ediciones recientes más recientes son *En el silencio de noviembre* (Pré-Textos, 2000, traducción de Ángel Crespo) y *Algunas sílabas: antología* (Madrid, Calambur, 2008, traducción de José L. Puerto).

141 Con traducciones al español como *Antología Poética* (Zaragoza, Olifante, 1986, traducción de Ángel Crespo), *António Osório* (Cáceres, Consejería de Cultura y Patrimonio, 1998, traducciones de Ángel Crespo y Ángel Campos Pámpano), *Adán, Eva y lo demás* (Madrid, Huerga y Fierro, 2001, traducción de Pilar Fdez. Hernández y Ernesto García Cejas), *El lugar del amor* (Olifante, 2006, traducción de Pilar Fdez. Hernández y Ernesto García Cejas).

142 En español tenemos una amplia muestra de su poesía: *Doce señales* (Madrid, Cuaderno de Poesía Portuguesa, 1989, traducción de Adolfo Navas), *Una existencia de papel* (Valencia, Pre-textos, 1993, traducción de Ángel Campos Pámpano), *La Secreta vida de las imágenes* (Salamanca, Amanú Ediciones, 1997, traducción de José L. Puerto) y *El miedo. Poemas escogidos, 1976-1997* (Valencia, Pre-textos, 2007, organizada y traducida por Cidália Alves dos Santos y Javier García Rodríguez).

sí mismo y de su contacto con el mundo y, aunque el texto poético sea resultado de la más evidente subjetividad, su sentido es básicamente diáfano y es comprensible casi de manera instantánea. Esta generación se empeñará en la restauración de la alianza entre palabra y vida y perseguirá la recuperación del sentido a través de la experiencia de lo circunstancial, expresándola en un lenguaje común, incluso coloquial, de manera que el lector reconozca en el poema el mundo (físico, sensorial y emocional) que le es habitual. Para conseguirlo, el estilo se abre hacia lo discursivo, al registro narrativo, que hace de los poemas pequeñas historias, y a lo descriptivo. La preferencia por el verso largo difumina en algunos casos la separación con la prosa y, en general, la lengua poética se concibe como un instrumento maleable, libre de la rigidez de obligaciones prosódicas de rima o métrica, y dispuesto incluso a experiencias de intercambio con la lengua coloquial o a la mezcla de registros, al *colage* de textos y de idiomas, como en este poema de João Miguel Fernandes Jorge, que surge de la lectura del periódico español *El País*:

“Tenho 23 anos”, disse.
 “Na minha curta vida
 já experimentei tudo,
 menos sexo e o casamento. Posso
 morrer em qualquer momento. Devo
 a mim próprio este prazer.”
 Li Lu na Praça Tiananmen
 “Quem é esse senhor tão raro?”
 “Mira, hijo mío, es el Buda, que
 ha venido a Pamplona.”¹⁴³

(Leitura do El País, *O Barco Vazio*, 1994)

Al mismo tiempo otras tonalidades son posibles, a veces más volcadas en la construcción verbal del poema y en la selección de su léxico, que puede llegar a ser erudito o inusual en la lengua común. Incluso en estos casos en que la poesía parece volverse más culta, no pierde por ello la transparencia del mensaje, como se puede apreciar, por ejemplo, en algunos poemas de Vasco Graça Moura, autor que puede en muchas ocasiones refugiarse en un registro lingüístico muy cuidado:

143 “Tengo 23 años”, dijo./ “En mi corta vida/ya he probado de todo/ menos sexo y matrimonio. Puedo/morir en cualquier momento./Me debo a mí mismo este placer” Li Lu en la Plaza Tiananmen/ “¿Quién es ese señor tan raro?”/ “Mira, hijo mío, es el Buda, que/ ha venido a Pamplona.”

silenciosamente aproximo-me do poema
circundo-o duma palavra faço nela
uma incisão deliberada

e exponho a ferida ao ar sem protegê-la
para que infecte e purifique

de resina ainda com gosto a papel húmido
o poema cresce ramifica-se
comovidamente do cerne para a casca
inteiro liso adstringente sinuoso

mas
todo o poema é perfeitamente impuro¹⁴⁴

(*Modo Mudando*, 1963)

Los grandes temas poéticos como el amor, la vivencia del tiempo, la muerte y la memoria mantienen un tratamiento excepcional, a veces surgen unidos a la experiencia de algún hecho cotidiano, incluso banal. La poesía amorosa tiene un espacio privilegiado entre las temáticas, especialmente relevante en las poéticas, por ejemplo, de Nuno Júdice o António Osório. De este último autor reproducimos un poema, donde amor y naturaleza se funden y confunden, como es habitual en su poesía, identificándose como fuerzas creadoras:

Quando sinto de noite
o teu calor dormente
e devagar
para que não despertes
digo: cedro azul,
terra vegetal,
ou só
amor, amor;
quando te acaricio
e devagar
para que não despertes
tomo na mão direita
as duas fontes, iguais, da vida,
procuro a nascente

144 “silenciosamente me aproximo al poema/ lo rodeo con una palabra hago en ella/una incisión deliberada// y expongo la herida al aire sin protegerla/para que se infecte y purifique// de resina todavía con gusto a papel húmedo/el poema crece se ramifica/conmovido del tronco a la corteza/entero liso astringente sinuoso// pero/ todo el poema está perfectamente impuro.”

e adormeço
 nela essa mão depositando.¹⁴⁵

(Nascente, *O Lugar do Amor*, 1981)

El diálogo con otras artes se convierte también en una práctica reiteradamente explorada por algunos autores que siguen en este punto la línea iniciada por Jorge de Sena en 1963 con *Metamorfoses*. La contemplación de un cuadro o de una escultura, la audición de una pieza musical clásica o contemporánea, la visita a un lugar de interés histórico, etc. pueden ser el medio para llegar a un texto poético que trata de plasmar esa onda emocional que conecta una expresión artística con otra. El culturalismo es una marca particularmente presente en la poesía de Nuno Júdice, de Vasco Graça Moura o João Miguel Fernandes Jorge, constatable en los poemas dedicados a creaciones artísticas (una composición musical, un cuadro, una película, etc.) y visible en las frecuentes referencias a nombres de poetas, pintores, compositores, etc. o a lugares y monumentos, que exigen un lector informado.

La reflexión metapoética, mediante la que el poeta explica su relación con el propio proceso de escribir poesía, es un motivo primordial en toda esta generación. En algunos autores, como Nuno Júdice, la gestación del poema se convierte en un tema reiteradamente tratado que se articula con diversas visiones metafóricas, una de ellas es la del cuerpo humano como origen del propio poema:

Leio-te este poema com sílabas
 em vez de versos. Tem a medida dos teus dedos,
 e ponho-o no teu peito
 como um colar em que as contas são palavras,
 o fio se faz da tua voz, e o fecho se abre
 nos teus lábios. Vejo a estrofe cobrir-te, como
 um vestido de flores, e sacodes os cabelos
 para trás das costas, libertando de rimas
 e de sombras o teu colo. E desaperto-te a cintura,
 onde métricas e metáforas se juntam,
 para que sejas só tu, comigo, e
 entre mim e ti se dissolva
 a poesia.¹⁴⁶

(Musa, *Geometria Variável*, 2005)

145 Cuando siento de noche/tu calor durmiente/y despacio/para que no te despiertes/digo: cedro azul,/tierra vegetal,/o solo/ amor, amor;/cuando te acaricio/y despacio/para que no te despiertes/ tomo en la mano derecha/las dos fuentes, iguales, de la vida,/busco el manantial/ y me duermo/en él esa mano depositando.

146 “Leo este poema con sílabas/ en vez de versos. Tiene la medida de tus dedos/ y lo pongo en tu pecho/como un collar en que las cuentas son palabras/ el hilo se hace de tu voz, y el cierre

Nuno Júdice, con una producción que alcanza los cincuenta poemarios, desde el primero publicado en 1972, *A Noção do Poema*, hasta el más reciente, *Guia de Conceitos Básicos* (2010), destaca como poeta de una sensibilidad neo-romántica, a veces melancólica, que rememora en ocasiones la estética simbolista de finales del XIX, reflexivo siempre con la construcción del mensaje poético y su conexión con los sentimientos.

A medida que acaba la década, en algunos autores la huella de la discursividad irá haciéndose predominante hasta llegar a una escritura sin reglas, en un lenguaje paulatinamente más desinhibido, próximo a la oralidad y al confesionalismo, como sucede en la poesía de Alberto R. Pidwell Tavares, más conocido como Al Berto:



Nuno Júdice (1949)

ao coração da terra desce o luar
 pressinto as quilhas dos navios romperem a cinza da manhã
 (escrevo um diário
 fumo
 bebo
 aborreço-me)
 atravesso o relâmpago esquecido na veia óssea da noite
 reconheço o sítio onde os corpos já não se encontram
 (estou sentado numa cadeira de lona
 olho o mar
 é tudo o que sei fazer
 olhar o mar e não pensar)
 tocámo-nos apesar do que violentamente ficou dito
 Agora só vens no veludo manchado dos sonhos
 pétala mastigada na queimadura da boca
 ou quando arrumo as fotografias surges inesperadamente
 do fundo da gaveta com o perfume áspero da madeira (...) ¹⁴⁷

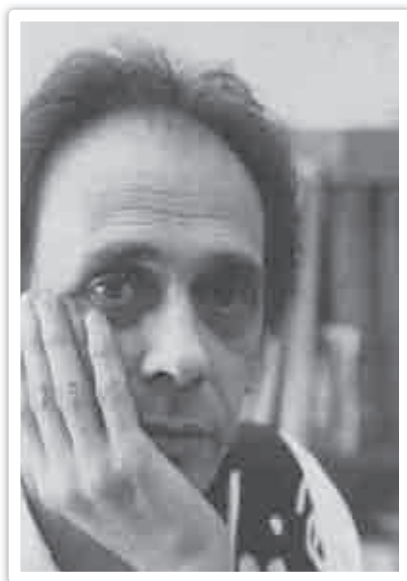
se abre/en tus labios. Veo la estrofa cubrirte, como/ un vestido de flores, y sacudes el pelo/ por la espalda, liberando de rimas/ y de sombras tu regazo. Y te aflojo la cintura,/ donde métricas y metáforas se juntan, / para que seas solo tú, conmigo, y/entre tú y yo se disuelva/ la poesía.”

147 “al corazón de la tierra desciende la luz de la luna/presiento quillas de navíos rompiendo la ceniza de la mañana/ (escribo un diario/ fumo/ bebo/ me aburro) // atravieso el relámpago olvidado en la vena ósea de la noche/ reconozco el sitio donde los cuerpos ya no se encuentran/ (estoy

En Al Berto la atención a lo cotidiano, representado en forma de objetos, personas o paisajes, nos devuelve una imagen, a veces, de caos urbano nocturno, de exceso de experiencias amorosas y sexuales, mientras que en otras ocasiones es una mirada melancólica de nostalgia y despedida que acostumbra a reproducir el estatismo de la fotografía, arte por la que siempre estuvo interesado. En su lírica el yo poético y el real se confunden confiriendo al mensaje un carácter autobiográfico, envuelto en un tono habitualmente amargo: “sou um homem sozinho, perdido no meio de imagens enevoadas doutros lugares” (*O Medo*, 1974-1986). Su poesía incorpora tanto procesos heredados de las vanguardias (el multilingüismo, las enumeraciones caóticas o las imágenes insólitas, herederas de las asociaciones imposibles surrealistas), como el estilo más radicalmente coloquial con fragmentos de diálogo. En uno y otro registro, encontramos un yo poético en fuga, bien por medio de experiencias radicales que incluyen sexo y drogas, en consonancia con el ambiente de revuelta de finales de los sesenta y setenta; bien por medio de la memoria, siempre dramática, con que evoca pasiones amorosas y otras vivencias o, en los últimos momentos de su producción,

por medio de una renuncia y abandono que melancólicamente asume el final de la vida: “já não estou contigo nem com os outros. eles estão vivos, movimentam-se. eu não sei se estou vivo, imobilizo-me.” (*O Medo*, 1985).

Las caracterizaciones que se han hecho de la poesía de Al Berto acogen un amplio abanico de etiquetas: poesía marginal, narcisista, confesional, dramática, transgresora hasta la vulgaridad, onírica o caótica. En cualquier caso su influencia es palpable en algunos de los jóvenes poetas aparecidos en la década de los 90, que como él combinan el registro discursivo y coloquial, aparentemente descuidado, con las imágenes urbanas del desencanto y de la melancolía fin de siglo.



Al Berto (1948-1997)

sentado en una silla de lona/ miro el mar/ es todo lo que sé hacer/ mirar el mar y no pensar/ nos tocamos a pesar de lo que violentamente dijimos// Ahora solo apareces en el terciopelo manchado de los sueños/ pétalo masticado en la quemadura de la boca/ o cuando coloco las fotografías surges inesperadamente/ del fondo del cajón con perfume áspero de madera (...)

Esta poesía de los 70 que regresa a lo real se hace un espacio en el panorama literario en medio de otras tendencias, no menos relevantes: por un lado, continúa con todo vigor la lírica de protesta y denuncia políticas. Poetas y músicos se alían en muchas ocasiones dando lugar a una poesía de resistencia al régimen dictatorial que, después de la revolución, cantará esperanzada a los nuevos tiempos (José Carlos Ary dos Santos, 1936-1984; José Fanha, 1951; José Jorge Letria, 1951). Por otro lado, la poesía experimental sigue su curso, afianzando y madurando sus propuestas. En este decenio publica varios poemarios por ejemplo, Alberto Pimenta, (*O Labirintodonte*, 1970; *Os Entes e os Contraentes*, 1971; *Discurso sobre o Filho-da-puta*, 1977), poeta que entrelaza magistralmente experimentalismo poético (poesía visual) y humor, sátira y denuncia política y cultural, haciendo gala de su espíritu libertario y provocador con todas las convenciones sociales y estéticas, especialmente las establecidas por la crítica literaria.

O pequeno filho da puta
 é sempre
 um pequeno filho da puta;
 mas não há filho da puta,
 por pequeno que seja,
 que não tenha
 a sua própria
 grandeza,
 diz o pequeno filho da puta.¹⁴⁸

(*Discurso sobre o Filho-da-puta*, 1977)

3. LA NARRATIVA DE LOS 70 HASTA LA REVOLUCIÓN DE LOS CLAVELES: POCAS NOVEDADES, BASTANTES CONTINUIDADES

Gran parte de los años 70 continúan siendo, en términos estéticos, prolongación de las tendencias anteriores: de un lado, la novela experimentalista se mantiene vigente en la producción de algunos de los autores que considerábamos en el capítulo anterior entre los más representativos de esta corriente: Maria Gabriela Llansol, Teresa Salema, Casimiro de Brito, Maria Velho da Costa, etc. El objetivo primordial sigue siendo explorar las posibilidades de la palabra e indagar en el texto como objetivo en sí mismo, lo subjetivo preside las narraciones como

148 “El pequeño hijo de puta/ es siempre un pequeño hijo de puta;/ pero no hay hijo de puta,/ por pequeño que sea,/ que no tenga/ su propia/ grandeza, / dice el pequeño hijo de puta.”

única unidad de medida y el perspectivismo como ejercicio privilegiado que cuestiona la visión linear y única del relato realista.

El vacío que deja la ausencia de intriga en las novelas se suple con las formas complejas que alcanza la enunciación verbal en estas narrativas, que incorporan, entrecruzándolos, múltiples narradores, discursos de procedencia diversa, desde orales hasta líricos o ensayísticos, escenas que pueden proceder de lo real, pero también de lo imaginado o lo soñado, etc. Sin un único hilo narrativo, en vano se busca una intriga concreta o un principio de desarrollo de la acción. La enunciación en sí misma es el objeto de estas novelas, como vimos en el capítulo anterior.

Será fundamentalmente a finales de la década cuando se aprecien alternativas respecto a esta tendencia y el panorama de la novelística portuguesa se altere y enriquezca con la incorporación de nuevos temas y enfoques como, por ejemplo, la revisión de la historia de Portugal a través de la ficción narrativa, o el punto de vista femenino de la realidad que llega de la mano de una pléyade de escritoras que se incorporan a la escena literaria tras la revolución.

Prueba de la superación de los moldes narrativos experimentalistas y de un cierto despertar de la narrativa portuguesa en el intervalo que va desde la revolución de abril hasta inicios de la década siguiente es la publicación, en 1977, de la novela *O que diz Molero* de Dinis Machado¹⁴⁹, auténtico éxito de crítica y de ventas para los índices de la época. Entretejando discursos y diálogos de diversos narradores y personajes, la novela nos ofrece una particular revisión del recorrido vital de un muchacho durante su infancia y adolescencia en un barrio de Lisboa y de su juventud fuera de tierras portuguesas. Las continuas alusiones al cine, al cómic, a discursos literarios menores como el *western* o el género policial, hacen de esta novela, a ratos cómica y otros, trágica, un claro ejemplo de las nuevas relaciones que la literatura establecerá con la cultura contemporánea y sus múltiples manifestaciones, por encima de juicios o valoraciones academicistas.

4. ENTRE LOS 70 Y LOS 90: NUEVOS CAMINOS DE LA LITERATURA PORTUGUESA DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN DE LOS CLAVELES

Con frecuencia en las historias de la literatura este acontecimiento funciona como límite para definir periodos y etapas en la creación literaria de los escritores

149 La traducción al español de esta novela de Dinis Machado la llevó a cabo el poeta y traductor Ángel Crespo: *Lo que dice Molero* (Madrid, Alfaguara, 1981).

portugueses, como si hubiera, también para la literatura, un antes y un después de la Revolución de los Claveles. No es extraño si pensamos que es el acontecimiento del siglo XX más determinante en la transformación de la vida colectiva del pueblo portugués. No hay que olvidar, sin embargo, que las innovaciones propiamente literarias más importantes de la segunda mitad del siglo se habían producido en la década de 60, con la neo-vanguardia experimentalista, y esa herencia estaba a finales de los 70 plenamente asumida.

El cambio político y social que trajo consigo la Revolución modificó desde su base instituciones, formas de organización y de relación social y, por supuesto, afectó a todo lo que rodea el proceso de creación artística y la comercialización del producto literario. Pero por encima de todas las decisiones políticas que inauguran el nuevo tiempo se alza el fin de la censura previa, auténtico acontecimiento para el mundo de la creación artística, que abre definitivamente las puertas a la libertad de expresión. La literatura portuguesa posterior a la Revolución tiene ante sí un horizonte de temas y enfoques que antes le estaban prohibidos y que, a partir de ese momento, puede “imaginar” y “manipular” sin necesidad de cautela o de ocultarse tras la alusión y la metáfora. Sin embargo, la crítica se refiere a una reacción lenta y progresiva entre los escritores portugueses a la hora de publicar en un sistema de libertades sobre nuevos temas y con un nuevo lenguaje. La creación literaria siguió su propio ritmo, quizá más rápido en el caso de la poesía y más lento en el de la narrativa, abriéndose, muy a finales de los 70 y sobre todo en los años 80, a temas antes imposibles, como la Guerra Colonial, y emprendiendo una nueva radiografía de la sociedad portuguesa en transformación. Se trata, en general, de una literatura especialmente atenta a las modificaciones ideológicas que tienen que ver con el fin, o la persistencia, de prejuicios de naturaleza diversa (social, sexual, racial, etc.) y, sobre todo, con una apertura hacia preocupaciones como la identidad nacional, antigua en Portugal pero necesitada de revisión tras el “empacho” nacionalista que propició el discurso oficial del *Estado Novo*.

4.1. Portugal y su historia reciente como tema

En gran parte de la literatura portuguesa que recorre los años finales de 70 y, sobre todo, la década de los 80 llama la atención la insistencia con que la historia inmediata de Portugal es materia y punto de partida para la ficción. Portugal se alza como tema privilegiado que inspira tanto la lírica como la narrativa y, en un primer momento, el tiempo de la Guerra Colonial y el presente que rodea el proceso revolucionario parecen ser los momentos que atraen mayoritariamente

la atención de los autores. Pero también el tiempo de la dictadura será especialmente frecuentado por una generación de narradores que lo conoció de primera mano y ejercerá su derecho a la memoria, construyendo relatos que tienen mucho más de bajada a los infiernos que de mera reconstrucción histórica. Así, para algunos escritores, cuya carrera estaba iniciada antes de la revolución, se abre un tiempo para la rememoración de la etapa salazarista como medio para exorcizar una pesadilla aún reciente. Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Augusto Abelaria, Urbano Tavares, José Cardoso Pires, Almeida Faria, Nuno Bragança, José Gomes Ferreira, Alexandre Pinheiro Torres, Álvaro Guerra, Maria Velho da Costa, entre otros, forman una generación superviviente de la opresión dictatorial, cuya huella permanecerá inscrita en gran parte de su producción posterior. El regreso al pasado, con parada demorada en el tiempo de la dictadura, es un ejercicio que permite reconstruir el absurdo de la ruina colectiva en que Portugal parece haberse convertido tras años de represión ideológica y moral. Vergílio Ferreira lo hace, incluso antes del fin de la dictadura, en *Nítido Nulo* (1971), donde el único prisionero político de una cárcel deambula entre el pasado, el sueño y un presente fantasmagórico. Nuno Bragança, por ejemplo, recrea en *Directa*, publicada en 1977, el tiempo previo a la revolución a través de un día en la vida de un opositor al régimen, encargado de colocar en la frontera con España a un perseguido por la policía política. Por su parte, Almeida Faria, en las novelas de su *Tetralogia Lusitana* (1965-1983), o José Saramago en *Levantado do Chão* (1980), nos ofrecen, a través de una saga familiar, un recorrido que incluye la preparación y eclosión de la Revolución de los Claveles y las transformaciones que conlleva en la vida de los protagonistas, personajes inicialmente anclados en el mundo rural y que funcionan simbólicamente como metáforas de todo el país. El modelo de la saga familiar le sirve igualmente a otros escritores para mostrar un fresco más o menos amplio de la historia de Portugal, como hacen Mário Ventura en *Vida e Morte dos Santiagos* (1985), desde el siglo XIX hasta la Revolución, o la escritora Maria Isabel Barreno en *Crónica do Tempo* (1991), cuadro de la sociedad portuguesa a lo largo del siglo XX. Además de los citados, hay que añadir, durante la década de los 80 y 90, la lectura que del régimen salazarista aparece en los relatos de autores como Fernando Dacosta (*O Viúvo*, 1986), António Lobo Antunes (*Tratado das Paixões da Alma*, 1990, *Manual de Inquisidores*, 1996) o Teolinda Gersão (*Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, 1992). La propia figura de António de Oliveira Salazar, como personaje de ficción, ha sido explorada en algunas novelas como *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) de José Cardoso Pires, *O Comum dos Mortais* (1998) de Agustina Bessa-Luís o *As Noivas de São Bento* (2005) de Artur Portela Filho.

Respecto a un tiempo aún más reciente, el de la propia Revolución de los Claveles, también la literatura se muestra muy permeable. El eco de la revolución en la lírica es evidente. La poesía comprometida políticamente que venía escribiéndose desde los sesenta (y antes) experimenta un nuevo impulso, unida a la canción protesta, y algunos nombres, como Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco o José Carlos Ary dos Santos, producen textos que son indistintamente lírica y letras para canciones. “La poesía sale a la calle” en multitud de actos de lectura pública y algunos poetas de renombre saludan esperanzados el proceso revolucionario, como Sophia de Mello Breyner Andresen:

Esta é a madrugada que eu esperava
O día inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo.¹⁵⁰

(*O Nome das Coisas*, 1977)

Este sentimiento, inicialmente eufórico, se irá en muchos casos tiñendo de desánimo e impotencia, pero dejará, en cualquier caso, testimonio de una etapa en que la literatura se imbricó estrechamente con el proceso histórico de cambio político.

También en la narrativa de ficción la Revolución de los Claveles tendrá tratamiento literario en diversas novelas de finales de los 70 y principios de los 80, bien como cuadro cronológico de fondo o como acontecimiento y proceso que invita a la reflexión: desde Agustina Bessa-Luís, que en *Crónica do Cruzado Osb* (1976) entrelaza el pasado medieval con el presente revolucionario, hasta António Lobo Antunes en *Fado Alexandrino* (1983), pasando por muchos otros títulos como *Lusitânia* (1980) de Almeida Faria, *O Dia dos Prodígios* (1980) de Lúcia Jorge, *Café 25 de Abril* (1984) de Álvaro Guerra, *Alexandra Alpha* (1987) de José Cardoso Pires o *Missa in Albis* (1988) de Maria Velho da Costa, entre otros.

Comparten en general todos los títulos una visión crítica, a veces en tono irónico, otras desengañado, del proceso revolucionario, imposible en sí mismo, traicionado por sus agentes y lentamente olvidado por la mayoría. Entre los autores

150 Esta es la madrugada que yo esperaba/El día inicial entero y limpio/Donde emergimos de la noche y del silencio/Y libres habitamos la sustancia del tiempo.

consagrados, son escasas las novelas “militantes” que buscaron ofrecer el rostro épico y lírico de la revolución, como hacen Urbano Tavares Rodrigues (*As Pombas são Vermelhas*, 1977) o Maria Velho da Costa en algún texto como *Cravo* (1976), y más habituales aquellas que lamentan el progresivo desgaste de los ideales revolucionarios, como Eduarda Dionísio en *Retrato dum Amigo Enquanto Falo* (1979); critican el nuevo orden capitalista post-revolucionario como Armando Silva Carvalho en *Portuguex* (1977) o Baptista Bastos en *Viagem de um Pai e de dum Filho pelas Ruas da Amargura* (1981) y lo pintan con humor e ironía como hace Américo Guerreiro de Sousa en *Os Cornos de Cronos* (1981).

La crítica y la revisión del pasado reciente se vinculan estrechamente con la interrogación sobre la identidad, reflexión que se desarrolla en paralelo en ensayos tan determinantes para la cultura portuguesa como el de Eduardo Lourenço *O Labirinto da Saudade. Psicoanálise Mítica do Destino Português* (1978), quien se refirió a la “autognosis” como trazo esencial de la misma, es decir, a la obsesión de la cultura portuguesa de todos los tiempos por la propia imagen:

Se a História, no sentido restrito de «conhecimento do historiável», é o horizonte próprio onde melhor se apercebe o que é ou não é a realidade nacional, a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos. Não nos referimos às simples deformações de carácter subjetivo ou de natureza ideológica, (...). O que visamos é mais largo e profundo, pois afecta na raiz a possibilidade mesma de nos compreendermos enquanto realidade histórica. Em lugar de autognose de uma realidade movente mas perfeitamente definida à qual nos referimos com o nome «Portugal», nós historiamos um ser perdido de antemão e que milagre algum de dialéctica poderá reencontrar ao fim de uma análise que começou sem ele.¹⁵¹

Se inicia, pues, desde todos los ámbitos, un proceso de autoconocimiento (*autogenese colectiva* en palabras de Eduardo Lourenço) y recomposición de la propia

151 “Si la Historia, en sentido estricto de «conocimiento de lo historiable », es el horizonte donde mejor se percibe lo que es o no la realidad nacional, la más sumaria autópsia de nuestra historiografía revela el irrealismo prodigioso de la imagen que los Portugueses se hacen de sí mismos. No nos referimos a las simples deformaciones de carácter subjetivo o de naturaleza ideológica, (...). Lo que perseguimos es más amplio y profundo, pues afecta desde su raíz a la posibilidad de comprendernos como realidad histórica. En lugar de autognosis de una realidad en movimiento pero perfectamente definida a la cual nos referimos con el nombre «Portugal», historiamos un ser perdido de antemano y que ningún milagro dialéctico podrá reencontrar al final de un análisis que empezó sin él.”

imagen, tras el largo letargo de la dictadura, y se intenta trazar un nuevo mapa donde ubicarse tras la pérdida de las colonias, adaptándose a la nueva condición periférica o semi-periférica. La literatura contribuye, como uno de los discursos culturales privilegiados, a la revisión de imaginarios colectivos caducos para la sociedad que lentamente emerge transfigurada. Los textos de ficción sobre el pasado más reciente funcionan a la vez como catarsis respecto al pasado dictatorial y como retrato crítico de una nueva sociedad donde se multiplican los choques generacionales y las incertezas respecto al proceso histórico iniciado, que incluye la incorporación a (o disolución en) Europa, prevista y realizada en 1986. Los escritores son conscientes de ello y por eso la temática histórica y socio-política no decaerá en las décadas de fin de siglo. Al contrario, la ficción narrativa es parte destacada de un debate identitario en el que participa con su reflexión crítica sobre los pasos que la sociedad portuguesa va dando en busca de una nueva imagen de sí misma.

Sin embargo, también a lo largo de los 80 y 90 habrá voces literarias que manifiestan cierta saturación respecto a esta mirada obsesiva sobre lo propio. Un buen ejemplo de ello es la apertura de la novela de Luísa Costa Gomes *O Pequeno Mundo* (1988), con esta advertencia al lector:

Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia. Suportará o leitor um livro assim? Duvido. Foi à sombra do benefício dessa dúvida que o escrevi e agora o dou a publicar.¹⁵²

4.2. *La literatura y el trauma de la Guerra Colonial*

Tanto en poesía como en prosa, la Guerra Colonial que, desde 1961 hasta 1974, enfrentó al ejército portugués con los movimientos independentistas en las llamadas “provincias de ultramar” ocupa un lugar destacado como tema

152 “¡Lector! Este libro no habla del 25 de abril. No se refiere al 11 de marzo y no le importa nada el 25 de noviembre. Peor aún, no menciona en ninguna parte la guerra en África. No reflexiona sobre nuestra identidad cultural como pueblo, nuestro futuro como nación, nuestro lugar en la comunidad europea. ¿Soportará el lector un libro así? Lo dudo. Ha sido a la sombra del beneficio de esa duda como lo escribí y ahora lo doy a publicar”.

tratado por autores que, en muchos casos, participaron en ella. Desde la metrópolis, una sociedad educada en la “mística imperial” alentaba a sus jóvenes a morir por ideales de civilización y les convertía en héroes; sin embargo, la vivencia de la muerte por una causa tan caduca como insostenible hace que algunos de los jóvenes soldados, que además son poetas o novelistas, hagan un cuadro crudo de la violencia física, psicológica y social en que se vieron envueltos.

Acenderam-se as armas pela noite dentro.
 Quem rebenta? Quem morre? Quem vive? Quem berra?
 Há um vento de lamentos nos lamentos do vento.
 Metralhadoras cantam a canção da guerra.
 (...)
 Há um tiro que parte. Há um corpo que tomba.
 Nesta boca fechada há um morto que berra.
 Quem estoura no meu peito: o coração? uma bomba?
 Metralhadoras cantam a canção da guerra. (...) ¹⁵³

(Manuel Alegre, *Metralhadoras cantam*, *O Canto e As Armas*, 1967)

Una guerra anti-épica que se funde con el fracaso representado por Alcácer-Quibir:

Estes barcos que partem com homens e armas
 não já para colher além do mar a terra
 mas
 para levar além do mar a guerra.
 E naufragar de novo. E de novo perder
 além do mar o que se deixa em terra. (...)
 Alcácer Quibir é ir morrer
 além do mar por coisa nenhuma. ¹⁵⁴

(Manuel Alegre, *Explicação de Alcácer Quibir*, *O Canto e As Armas*, 1967)

153 “Se encendieron las armas a través de la noche./ ¿Quién revienta? ¿Quién muere? ¿Quién vive? ¿Quién grita?/ Hay un viento de lamentos en los lamentos del viento./ Ametralladoras cantan la canción de la guerra.// Hay un tiro que sale. Hay un cuerpo que cae./ En esta boca cerrada hay un muerto que grita./ ¿Quién explota en mi pecho: el corazón? ¿una bomba?/ Ametralladoras cantan la canción de la guerra.

154 “Estos barcos que parten con hombres y armas/no ya para coger más allá del mar la tierra/ Sino/ para llevar más allá del mar la guerra. // Y naufragar de nuevo. Y de nuevo perder/ Más allá del mar lo que se deja en tierra. (...)/ Alcácer Quibir es ir a morir/ Más allá del mar por nada.”

Hasta un Portugal convencido de su papel civilizador y de su centralidad en un Imperio propio llegan, antes incluso del fin de la dictadura, los ecos de la poesía de Fernando Assis Pacheco (*Cuidar dos Vivos*, 1963) o Manuel Alegre (*O Canto e as Armas*, 1967) y los relatos de Álvaro Guerra (*Disfarce*, 1969) y Modesto Navarro (*Memórias de um soldado que não foi condecorado*, 1972), entre otros.

Tras la revolución de abril, el tratamiento del tema se intensifica hasta el punto de que puede hablarse de un auténtico sub-género dentro de la literatura portuguesa que retoma la historia reciente como punto de partida para la ficción. De una extensa lista de títulos, podemos señalar las novelas *Walt* (1978) de Fernando Assis Pacheco, *Autópsia de um Mar de Ruínas* (1984) de João de Melo, *Jornada de África* (1989) de Manuel Alegre, *Os Cus de Judas* (1979) y *As Naus* (1988), dedicado a los “retornados” tras la independencia de los países africanos, de António Lobo Antunes. También algunas autoras, como Lúcia Jorge en *A Costa dos Murmúrios* (1988) e Wanda Ramos en *Percursos* (1981), abordan la guerra como tema literario y ofrecen, según la crítica, una visión diferente sobre el conflicto colonial respecto al relato de autoría masculina al adoptar el punto de vista de las mujeres que vivieron de cerca la guerra.

La memoria de la guerra en África se traslada a relatos donde la experiencia individual, marcada por el dolor y el instinto de supervivencia, lleva a los personajes, habitualmente desubicados a su regreso, sin capacidad de reconciliación consigo mismos y con su entorno, a comprender y criticar la hipertrofia de un régimen colonialista que pretendía mantener sus visiones míticas del Portugal Imperial, resistiéndose inútilmente a la fragmentación mediante una guerra que suponía el sacrificio de sus jóvenes. Los cuerpos mutilados y ensangrentados que acuden a cada paso a los relatos sobre el conflicto africano son, en el fondo, la metáfora de una patria destruyéndose a sí misma.

Como vemos por las fechas en que aparecen publicadas estas novelas, la narrativa sobre la Guerra Colonial se prolonga por la década de los 80 como



Tropas portuguesas embarcando hacia África

una temática obsesiva, marcando el imaginario colectivo portugués hasta el final de siglo.¹⁵⁵

4.3. Otros temas: la emigración

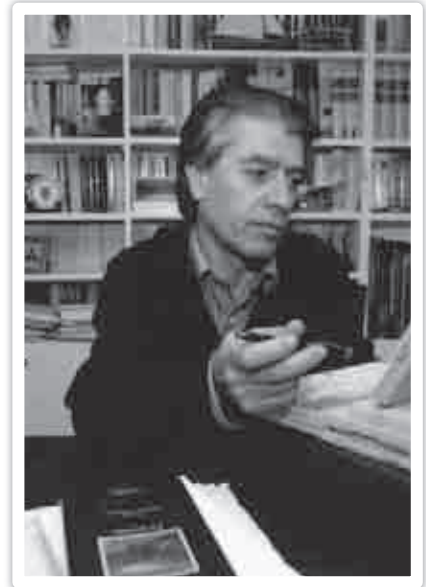
Entre los temas que empiezan a ser “posibles” para la literatura con el régimen de libertades que se abre paso progresivamente con el proceso revolucionario se encuentra el de la emigración portuguesa, fenómeno socio-político de gran alcance en Portugal durante todo el siglo XX, pero muy particularmente a partir de los años 60. La emigración clandestina es un auténtico tema tabú para la dictadura salazarista que soporta mal la humillación de mantener a duras penas un imperio colonial al tiempo que la población útil huye por sus fronteras. En apenas cinco años (entre 1969 y 1973), los trabajos sociológicos e históricos sobre el tema de la diáspora portuguesa calculan la salida de cerca de 380.000 emigrantes clandestinos de Portugal. Antes de la revolución, se trata de una temática que sufre continuamente el “lápiz azul” con que los censores marcan una obra o la parte de ella que debe ser prohibida.

Existe un conjunto apreciable de obras que tratan la emigración, aunque en comparación con la Guerra Colonial no llegó a ser un tema literario tan recurrente. Inmediatamente después del 25 de abril, Manuel Tiago publica *5 dias, 5 noites* (1975), sobre un viaje fallido hasta la frontera de emigrantes clandestinos, y Olga Gonçalves, en *A Floresta de Bremerhaven* (1975) y *Este Verão o Emigrante Lâbas* (1978), escribe sobre el cotidiano de emigrantes retornados y sobre familias portuguesas en Francia y Alemania. Años más tarde, esta autora volverá sobre el tema de la emigración, focalizando exactamente el momento del llamado “salto”, es decir, del viaje clandestino y del paso a territorio español y, luego, francés en *Eis uma história* (1992). Los protagonistas son veinte hombres que viajan, en 1965, en una camioneta hasta Francia, compartiendo durante el trayecto sus historias personales y los conflictos internos entre el quedarse o partir. Los relatos de Olga Gonçalves, en un estilo que alterna secuencias breves, diálogos que reproducen un registro oral, cotidiano y popular, y cambios constantes de perspectiva, transmiten una impresión de documental televisivo¹⁵⁶. Por su parte, la escritora Lúcia

155 João de Melo, escritor que en varias de sus novelas recrea literariamente este enfrentamiento bélico, organizó y publicó en 1988 una antología literaria sobre la guerra colonial: *Os Anos da Guerra (1961-1975). Os Portugueses em África: Crónica, Ficção e História*. Vols. I-II, Lisboa, Círculo de Leitores.

156 Olga Gonçalves solo tiene una obra traducida al español: *Naranja Amarga* (Barcelona, Icaria Editorial, 1989, traducción de Marcelo Cohen). También en este relato se puede apreciar el estilo oral tan característico de la autora.

Jorge también incluye en una de sus novelas, *O Vale da Paixão* (1998), la reflexión sobre la emigración portuguesa unida a la idea de nacionalidad, presentándola como respuesta (o única salida posible) no solo a las dificultades económicas sino también al conservadurismo político y social del Portugal de la dictadura. Sin embargo, la novela que ha popularizado el tema de la emigración portuguesa ha sido *Gente Feliz com Lágrimas* (1988) de João de Melo. Un relato con varios narradores pertenecientes a la misma familia que, dividida en fragmentos, saldrán de las Azores con destinos diversos. Se trata en este caso de personajes marcados por la dificultad de desligarse completamente de su tierra, madre simbólica de todos ellos, para hacerse con un espacio propio, tanto dentro como fuera de Portugal (en Canadá o en Guinea), incapaces de superar la memoria de una infancia de trabajo y pobreza en las islas y de sobreponerse a los desencantos de los mundos que prometían el espejismo de la felicidad. La novela ha sido repetidamente premiada y adaptada al teatro, al cine y a la televisión.¹⁵⁷



João de Melo (1949)

La experiencia de la emigración es un fenómeno aún muy presente en la cultura portuguesa, que incluso alcanza la categoría de seña identitaria. El rastro de la emigración portuguesa por el mundo se puede apreciar a poco que, a través de los medios de comunicación, nos acerquemos a la actividad que desarrollan las llamadas “comunidades de emigrantes”. De tanto en tanto vuelve a aparecer como tema literario, incluso en una época en que, transformada en receptora de inmigrantes, la sociedad portuguesa enfrenta los retos de la acogida de extranjeros y no tanto los problemas de la partida de nacionales. Así, José Luís Peixoto, en su novela *Livro* (2010), regresa al pasado de finales de los 60 y 70 para acompañar la vida de varios personajes (Ilídio, Cosme, Adelaide...) desde su aldea natal, en el interior de Portugal, hasta Francia, en un viaje clandestino que atraviesa España, y sorprender sus sueños de prosperidad:

157 En español: *Gente feliz con lágrimas*, Madrid, Alfaguara, 1992, traducción de Eduardo Naval.

O que seria a França? A Adelaide sabia três coisas acerca do país para onde se dirigia: na França, as pessoas tinham máquinas que faziam a lida da casa, que varriam o chão, que lavavam a loiça e a roupa, braços de ferro; na França, as pessoas só andavam de automóvel, mesmo para ir à padaria; na França, as pessoas comiam carne de cavalo cozida. Esta última informação era a que mais espécie lhe fazia, tinha pena dos bichos.¹⁵⁸

Asistimos en *Livro* a un ejercicio de memoria individual y colectiva que pone ante los lectores contemporáneos la crudeza de la emigración, experiencia de desarraigo sean cuales sean las coordenadas en las que se produzcan.

4.4. *La voz de las mujeres: identidad y autoría femenina*

Si bien en todos los planos de la vida colectiva de los portugueses, en mayor o menor grado, la Revolución de los Claveles supuso un momento de inflexión y de cambio en el orden tradicional, hay que admitir que esta diferencia es especialmente marcada en lo que se refiere a la llegada de las mujeres a ámbitos profesionales donde su presencia era minoritaria, cuando no inexistente. La democratización del sistema y, sobre todo, la evolución de las mentalidades fueron abriendo el camino a la mujer en muchos espacios históricamente ocupados en exclusividad por los hombres. Incorporación que fue paulatina para algunas profesiones y llamativamente rápida en otros ámbitos, como el de la literatura, donde se aprecia a partir de finales de los 70 un incremento en el número de mujeres escritoras que duplica al de la primera mitad del siglo. No quiere decir ello que la ausencia de autoras mujeres sea completa en los primeros cincuenta años del siglo XX, aunque sí es notoria su escasez si la comparamos con otras literaturas nacionales europeas. En gran parte esta tímida presencia solo refleja las dificultades de las mujeres escritoras para hacerse visibles en el sistema literario participando de sus mecanismos: publicación en editoriales fuertes, obtención de premios, atención prestada por los críticos, divulgación de su obra a través de traducciones, etc. Si tenemos en cuenta estos factores, la literatura de autoría femenina de la primera mitad del siglo XX tiene en Portugal una decena de nombres, pese a que el número de mujeres escritoras sea, sin duda, más amplio.

158 “¿Cómo será Francia? Adelaide sabía tres cosas sobre el país al que se dirigía: en Francia, la gente tenía máquinas que hacían los oficios de casa, que barrían el suelo, que fregaban la loza y la ropa, brazos de hierro; en Francia, la gente siempre iba en coche, incluso para ir a la panadería; en Francia, la gente comía carne de caballo cocida. Esta última información le hacía un poco de impresión, de daban pena los animales.”

La nómina podría comenzar con Florbela Espanca e Irene Lisboa, a las que ya nos hemos referido. Se trata en ambos casos de autoras que ejemplifican muy claramente las dificultades que, desde el punto de vista de la aceptación social, se les presentan a la mujer autora que pretende incorporarse a una práctica profesional mayoritariamente masculina.

Desde finales de los 40 comienzan a publicar autoras nacidas en torno a los años 20, entre las que hay que destacar a Sophia de Mello Breyner y Natália Correia y, algo más tarde, a la novelista Agustina Bessa-Luís, que comienza su carrera durante los años 50. De entre tres figuras matriciales de las letras portuguesas, Natália Correia (1923-1993) es quizá la menos conocida del público español por haber sido traducida únicamente alguna de su poesía en obras colectivas, sin embargo la variedad de géneros que la autora trató (cuento, novela, teatro, ensayo) durante su carrera literaria (entre 1945 y 1993), junto a su actividad como dinamizadora de eventos culturales y como activista política, defensora de múltiples causas, como la condición de la mujer o la de una identidad común hispana (*Somos todos hispanos*, 1988), la convierten en una figura imprescindible del cuadro no solo literario portugués del siglo XX, sino de toda su vida cultural. Coetáneas a estos nombres mayores, aunque algo menos divulgadas en el ámbito español, son escritoras como Maria Judite de Carvalho (1921-1998), Fernanda Botelho (1926-2007), Isabel da Nóbrega (1925) o Ana Hatherly (1929).¹⁵⁹

Entre las nacidas en los años 30 y 40 que comienzan a desarrollar su obra en los sesenta y principios de los setenta, el número de mujeres que consiguen hacerse un hueco en el sistema literario portugués crece notablemente. Hay que subrayar incluso que, en el conjunto de la literatura de la época, dejando a un lado el sexo del escritor, destacan dos autoras, especialmente empeñadas en llevar a cabo una literatura de corte experimental e innovador. Se trata de Maria Gabriela Llansol y Maria Velho da Costa, a las que ya nos hemos referido.

Otros nombres completan el panorama de la autoría femenina de la época como Olga Gonçalves (1929-2004), Maria Ondina Braga (1932-2003), Fíama Hasse Pais Brandão (1938-2007), Luíza Neto Jorge (1939-1989), Yvette K. Centeno (1940), Eduarda Dionísio (1946), Wanda Ramos (1948-1998), Maria Teresa

159 La producción literaria de Sophia de Melo y de Agustina Bessa-Luís puede ser apreciada en español por haber varias traducciones de sus obras, sin embargo las otras autoras que aquí mencionamos están escasamente traducidas al español.

Horta (1937) o Maria Isabel Barreno¹⁶⁰ (1939). Estas dos últimas, junto con Maria Velho da Costa (1938), llevaron a cabo una obra colectiva que puede considerarse el más logrado ejemplo de literatura feminista en lengua portuguesa, *Novas Cartas Portuguesas* (1972)¹⁶¹. La obra resulta de la reunión de textos de diferente naturaleza (poemas, pequeños textos ensayísticos o diarísticos, etc.) si bien destacan las cartas en que se reconstruye, nuevamente y desde una perspectiva contemporánea, la pasión de Sor Mariana Alcoforado, la monja de Beja cuyas misivas amorosas, dirigidas a Noel Bouton de Chamilly, aparecieron publicadas en Francia en 1669¹⁶². Aunque la autoría de las cartas haya sido seriamente cuestionada, el modelo de epístola amorosa, especialmente desgarrado en la expresión de un amor profundamente herido por el olvido, y el mito de Sor Mariana, como paradigma de la pasión extrema, quedaron definitivamente unidos. Las autoras contemporáneas recuperan a Mariana y le crean una larga genealogía de sucesoras como punto de partida para realizar una profunda crítica a la condición social de las mujeres en Portugal, tradicionalmente reducida a la opción entre la clausura y el matrimonio.

Mas de ti que é feito minha Mariana? Que resta de ti, aí de clausura posta à força? Recordarei sempre teus gritos, teu desespero, tua raiva, tua recusa enlouquecida em aceitares o convento, teu ódio; (...)

Que desgraça o se nascer mulher! Frágeis, inaptas por obrigação, por casta, obedientes por lei a seus donos, senhores sôfregos até de nossos males...

(...) Puderas tu fugir desse convento e eu da casa onde me abrigam, onde me mato, enlouqueço..."

(*Carta de D. Joana de Vasconcelos para Mariana Alcoforado freira no Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja*)¹⁶³

160 Algunas de estas autoras están incluidas en la *Antología del Cuento Portugués* organizada por el escritor João de Melo (Alfaguara, 2002, traducción de Mario Merlino): Maria Judite de Carvalho, Maria Ondina Braga, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, además de Teolinda Gersão.

161 *Nuevas Cartas Portuguesas*: seguidas de Cartas de amor de la monja portuguesa por Mariana de Alcoforado (1975), Barcelona, Grijalbo, traducción de Eduardo Butragueño.

162 Una traducción reciente de las cartas puede encontrarse en: Mariana Alcoforado, *Cartas de la monja portuguesa* (Madrid, Hiperión, 1987, traducción de Francisco Castaño).

163 “¿Qué es de ti, Mariana mía? ¿Qué queda de ti, ahí metida en clausura a la fuerza? Siempre recordaré tus gritos, tu desesperación, tu rabia, tu rechazo enloquecido a aceptar el convento, tu odio; (...) ¡Qué desgracia es nacer mujer! Frágiles, incapaces por obligación, por casta, obedientes por ley a unos dueños, señores ávidos hasta de nuestros males...

Ojalá pudieras tu huir de ese convento y yo de la casa donde me abrigan, donde me mato, enloquezco..."

La obra fue prohibida y acusada de “inmoral y pornográfica”, iniciándose un proceso judicial contra las autoras, conocidas como “las tres Marías”, lo que originó una ola de solidaridad entre colectivos feministas centroeuropeos, que se manifestaron frente a las embajadas de Portugal en algunas capitales, organizaron conferencias y lecturas públicas y promovieron su traducción al francés. Tras la caída del régimen salazarista se archivó de inmediato la causa judicial pendiente contra esta obra y sus autoras.



En el paso de la década de los 70 a los 80 con mucha frecuencia los relatos de escritoras persiguen la reflexión crítica sobre la condición histórica y social de las mujeres e indagan en la idea de una identidad femenina, perdida y olvidada tras siglos de prejuicios y hábitos sociales. La voz narrativa adopta la perspectiva de la mujer para focalizar momentos de la vida individual y colectiva, aspectos que tienen que ver con la manera de experimentar el tiempo y los sentimientos, especialmente el amor en la pareja, y para revelar inquietudes que tienen que ver con la búsqueda de nuevos caminos para el desarrollo personal y la libertad individual. La elección de personajes fundamentalmente femeninos en la obra de Maria Velho da Costa (*Maina Mendes*, 1969; *Lucíalima*, 1983), Maria Teresa Horta (*Ana*, 1975; *Ema*, 1984), Teolinda Gersão (*O Silêncio*, 1981), Yvette K. Centeno (*O Jardim das Nogueiras*, 1982), Lúcia Jorge (*Notícia da Cidade Silvestre*, 1984), Isabel Barreno (*Célia e Celina*, 1985) o de Filomena Cabral (*Tarde demais Mariana*, 1985) puede ser buen ejemplo de ello.¹⁶⁴

Ya a partir de los años 70 podríamos hablar de auténtica profesionalización y, en los 80, el número de mujeres rompe la hegemonía masculina tradicional, tanto en narrativa como en poesía. En la lista de poetisas que comienzan a publicar en las últimas dos décadas del siglo XX se encuentran nombres como Teresa Rita Lopes (1937), Fátima Maldonado (1941), Inês Lourenço (1942), Rosa Alice Branco (1950), Isabel de Sá (1951), Isabel Cristina Pires (1953), Ana Luísa Amaral

¹⁶⁴ De las obras citadas podemos leer en español: *Noticia de la ciudad silvestre* (Madrid, Ed. Alfaguara, 1990, traducción de Eduardo Naval) de Lúcia Jorge y *El árbol de las palabras* de Teolinda Gersão (Barcelona, Ed. Cobre, 2003, traducción de María Tecla Portela Carreiro).



Lúcia Jorge (1946)

(1956), Adília Lopes (1960), Ana Marques Gastão (1962) o Ana Paula Inácio (1966). Entre las novelistas se produce igualmente un incremento protagonizado por narradoras que, aunque pertenecen a generaciones diferentes, comparten el escaparate literario desde los años 80 comenzando por las ya citadas Lúcia Jorge o Teolinda Gersão, a las que hay que sumar Teresa Salema (*Educação e Memória de André Maria S.*, 1981), Hélia Correia (*O Separar das Águas*, 1981), Clara Pinto Correia (*Adeus Princesa*, 1985), Luísa Costa Gomes (*13 Contos de Sobressalto*, 1982), Ana Teresa Pereira (*Matar a Imagem*, 1989), y, desde los 90, autoras como Teresa Veiga (*O Último Amante*, 1990), Helena Marques (*O Último Cais*, 1992), Inês Pedrosa (*A Instrução dos Amantes*, 1992), Mafalda Ivo Cruz (*Um*

Requiem Português, 1995), Sofia Marrecas (*Mulheres de Sombra*, 1995), Rosa Lobato Faria (*O Pranto de Lucifer*, 1995), Ana Nobre de Gusmão (*Delito sem Corpo*, 1996), Cristina Norton (*O Afnador de Pianos*, 1997), Filipa Melo (*Este é o meu corpo*, 2001), Dulce Maria Cardoso (*Campo de Sangue*, 2002), Luísa Castel-Branco (*Alma e os Mistérios da Vida*, 2008), etc.¹⁶⁵

En este fin de siglo y principios del siguiente, las preocupaciones que las autoras trasladan a la literatura no difieren de las de los autores masculinos coetáneos, si bien puede pensarse que existe una perspectiva diferenciada en el

165 De todo este conjunto de autoras, solo algunas de ellas están traducidas al español: Hélia Correia, *Insania* (Hondarríbia, Hiru, 2003, traducción de Paula Sentandreu Roget y Carlos Penela Martín), Luísa Costa Gomes, *Educación para la tristeza* (Madrid, Alianza Editorial, 2000, traducción de M. Dolores Torres París), Helena Marques, *El último puerto* (Barcelona, El Cobre, 2003, traducción de Pere Comellas), Mafalda Ivo Cruz, *Última danza en Lisboa* (Madrid, Siruela, 2004, traducción de Karmele Setién Saboa), Filipa Melo, *Éste es mi cuerpo* (Barcelona, Seix Barral, 2004, traducción del portugués por José Luis Sánchez y Maritxell Almarza), Ana Nobre de Gusmão, *Delito sin cuerpo* (Madrid, Lengua de Trapo, 2005, traducción de Karmele Setién Saboa). Dulce Maria Cardoso ha sido traducida y publicada en Argentina.

enfoque de los temas, del tiempo narrativo y de la caracterización de los personajes que para unos críticos tiene que ver con la condición femenina de la voz autoral y para otros no.

4.5. *El regreso de la novela histórica*

La revisión del pasado reciente, con la Revolución y la Guerra Colonial como principales focos temáticos, los problemas contemporáneos como la emigración o la visibilidad de la mujer y su punto de vista tienen en común ser formas de una preocupación general: la del hecho identitario, como nación y como individuos.

La revisión literaria del pasado más lejano también participa de este mismo espíritu de indagación en la identidad como pueblo y en la recomposición de mitos y figuras históricas que el discurso de la dictadura modeló de acuerdo con sus necesidades propagandísticas. La novela histórica, como en otras literaturas europeas, vive a partir de los 80 una nueva etapa de esplendor que, en Portugal, tiene inicialmente la pretensión de redefinir el perfil de determinadas figuras y el sentido de algunos acontecimientos históricos, que el discurso imperialista del *Estado Novo* erigió en héroes y en momentos fundacionales al servicio de su interpretación de la Portugalidad. Una nueva mirada se impone, pues, sobre el patrimonio común que representa el pasado colectivo rehabilitándolo, en principio sin grandilocuencia y maniqueísmo, ante las nuevas generaciones.

Dentro del género de la novela histórica de las últimas décadas se advierten grandes diferencias en la forma cómo el pasado es reconstruido y en la intención que se persigue al revivirlo literariamente, por ello la crítica propone clasificaciones y subtipos que perfilan pormenorizadamente los enfoques y las técnicas narrativas: desde la reconstrucción histórica que se apoya en un serio y largo trabajo de documentación, que lo avala ante el lector, hasta la novela histórica basada en lo real maravilloso, pasando por la novela que contextualiza la vida cotidiana de personajes anónimos en épocas históricas bien definidas donde se entremezclan con otros que fueron reales.

En general, toda la novela histórica contemporánea practica una cierta desviación del discurso historiográfico por procedimientos diversos: dando voz a un narrador en primera persona que protagonizó o presenció los hechos, incluyendo perspectivas diversas, incluso contrapuestas, del mismo acontecimiento a través de varios narradores, anulando el tiempo único al cruzarlo, por ejemplo, con el

presente o, simplemente, deformando los sucesos. Podríamos decir que dependiendo del grado de alejamiento y distorsión respecto al discurso de la Historia habría dos líneas fundamentales entre las diversas formas de la novela histórica portuguesa actual: una primera línea de narrativa histórica que, aun problematizando las verdades sedimentadas en manuales y tratados de historia, pretende reconstruir de manera fiel el tiempo y el espacio en que se desarrolla la acción y otra que cuestiona y, habitualmente, altera los hechos verídicos. Esta última línea, que la crítica literaria denomina *metaficción histórica*, apoyándose en la posibilidad sin pruebas de que tal vez fueran así los acontecimientos y no como tradicionalmente los asumimos, se atreve a modificar, subvertir y transgredir todos los elementos (acción, personajes, tiempo, etc.), considerando aspectos nunca antes tenidos en cuenta.

A la primera de estas tendencias hay que vincular la figura de Fernando Campos (1924), auténtico patriarca de la novela histórica portuguesa y cultor de un estilo riguroso respecto a la información que reconstruye registros históricos de lengua y realiza una descripción pormenorizada de los espacios y de los objetos del mundo material para ofrecer al lector un cuadro minucioso de los ambientes y aproximarlos a las sensaciones, incluso a las puramente físicas (olores, sabores, tactos, etc.). El éxito de su primera novela, *Casa do pó* (1986), escrita a los 62 años tras un largo proceso de investigación histórica, le alzó de inmediato al lugar canonizado que ocupa dentro del género. Comparte dicho espacio con otro de los nombres tutelares de la novela histórica portuguesa de las últimas décadas, João Aguiar (1943-2010), autor de gran éxito que recrea las escenas históricas, en un lenguaje accesible al público y con un desarrollo lineal sencillo, transportando al lector a un pasado anterior incluso a la formación de la “nacionalidad”, como es la época romana (*A Hora de Sertório*, 1994), o reconstruyendo algunos de los mitos más emblemáticos de la cultura portuguesa como Viriato (*A Voz dos Deuses*, 1984) o Inês de Castro (*Inês de Portugal*, 1997)¹⁶⁶, otorgando consistencia humana a las caracterizaciones tópicas heredadas de una historiografía de inclinación fuertemente nacionalista.

166 A diferencia de Fernando Campos, João Aguiar tiene varios de sus títulos traducidos al español: *Viriato. Iberia contra Roma* (Barcelona, Edhasa, 1993, traducción de *A Voz dos Deuses*, por Basilio Losada), *Inês de Portugal* (Barcelona, Edhasa, 2005, traducción de Ignacio Vázquez Diéguez), *El río sagrado* (Grijalbo, 2006, traducción de Rita da Costa) y *Sertorio* (Barcelona, Edhasa, 2009, traducción de Manuel Manzano).

Junto a estos nombres hay una larga lista de autores de novela histórica con obra publicada en las últimas décadas del pasado y del presente siglo, lo que demuestra la vitalidad del género y confirma el favor que recibe del público lector: Sérgio Luís de Carvalho (*Anno Domini 1348*, 1990), Seomara da Veiga Ferreira (*Memórias de Agripina*, 1993), Luísa Beltrão (*Os Pioneiros*, 1994), Helena Marques (*A Deusa Sentada*, 1994), Richard Zimler (*O Último Cabalista de Lisboa*, 1996), Júlia Nery (*Infantas de Portugal*, 1998), Paulo Moreiras (*A Demanda de D. Fuas Bragatela*, 2002), Miguel Real (*A Voz da Terra*, 2006), Rosa Lobato Faria (*A Estrela de Gonçalo Enes*, 2007), Ana Cristina Silva (*As Fogueiras da Inquisição*, 2008), Pedro Almeida Vieira (*A Mão Esquerda de Deus*, 2009), entre otros.

En la segunda de las tendencias a que nos referíamos, la que altera lisa y llanamente los acontecimientos para cuestionar la verdad histórica, consensuada y avalada por las instancias de poder, también hay matices y gradaciones diferentes a la hora de intentar debilitar las certezas históricas asumidas por los lectores. En general se trata de novelas mucho menos interesadas por la reconstrucción del mundo material de una determinada época y más preocupadas por subrayar el poder de la ficción, es decir, de la literatura para dialogar con el pasado. Así, por ejemplo, Agustina Bessa-Luís se interesa en sus biografías noveladas y en otros relatos (*Adivinhas de Pedro e Inês*, 1983; *Um Bicho da Terra*, 1984; *A Monja de Lisboa*, 1985) por mostrar la complejidad psicológica de ciertos personajes históricos y la dificultad de cualquier tentativa de aprehenderlos y comprenderlos. El nombre de Mário Cláudio, autor de poesía, novela y teatro, que comienza a escribir en los años siguientes a la revolución, se asocia igualmente al género de la biografía como punto de partida para recrear literariamente figuras históricas, como Amadeo de Souza-Cardoso (*Amadeo*, 1984)¹⁶⁷, pintor de la vanguardia modernista de principio de siglo, o la violonchelista Guilhermina Suggia (*Guilhermina*, 1986), en novelas que, en la década de los 80, colocaban ante el lector portugués ejemplos de creación artística poniendo el acento sobre las potencialidades del país. En una novela posterior, *Gêmeos* (2004), se inspirará en el pintor español Francisco de Goya, atribuyéndole una vida en que sus cuadros son la clave para la reinención de los pensamientos y las actitudes del pintor. Otros autores podrían citarse en esta línea de revisión de figuras históricas, como la del rey don Sebastián, una de las más recurrentes, personaje tragicómico, por ejemplo, en la novela de António Cândido Franco, *Vida de Sebastião Rei de Portugal* (1993).

167 Novela traducida al español por Eduardo Noval: *Amadeo* (Madrid, Mondadori, 1992).

Sin embargo, el caso más extremo de subversión del relato histórico “oficial u oficializado” lo representan las novelas de inspiración histórica de José Saramago (*Memorial do Convento*, 1982, *História do Cerco de Lisboa*, 1989, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991) y António Lobo Antunes (*As Naus*, 1988), donde se nos propone una historia alternativa, que no respeta los hechos tal y como sucedieron o, al menos, como se cuenta que sucedieron. De su concepción de la historia como resultado de múltiples versiones trataremos en el capítulo siguiente.

Entre la tendencia realista y la *metaficción* histórica podrían señalarse muchos estados intermedios, que toman algunos rasgos de la novela histórica más ortodoxa para combinarlos con la tendencia más “transgresora”. Es el caso de las novelas de ambientación histórica de Mário de Carvalho (1944) (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1986; *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, 1995), quien opta por épocas social y políticamente agitadas, ya sea el siglo XVIII y la guerra luso-castellana, en la primera novela que citamos, o la época romana en plena propagación del cristianismo y ante la amenaza de invasiones norteafricanas, en la segunda. En ambos casos, el autor localiza los acontecimientos en espacios periféricos respecto a los grandes núcleos urbanos portugueses, como el de la raya luso-española. Se trata de una elección cargada de sentido crítico e irónico con relación a una concepción de la historia, según la cual ésta

se desarrolla sobre todo en los centros de poder. El trabajo con el lenguaje, que intenta ser consecuente con la época elegida, el humor y la ironía, que en ocasiones le sirven para parodiar el discurso de la novela histórica tradicional y cuestionar su deseo de objetividad, son algunos de los principales rasgos de la narrativa histórica de Mário de Carvalho.

Otros ejemplos de esta línea de relato histórico alejado del modelo tradicional son la novela de Fernando Dacosta *Os Infiéis* (1992), en que el tiempo pierde sus contornos de época; *Lillias Frazer* (2001) de Hélia Correia (1949), relato en que conviven elementos históricos y reales, como el terremoto de Lisboa de 1755, con otros de naturaleza fantástica,



Mário de Carvalho (1944)

aproximándose así a lo real maravilloso que con tanto éxito ha explorado José Saramago; o *As Batalhas de Caia* (1995) de Mário Cláudio, en que aparece la figura de Eça de Queirós escribiendo un libro sobre una supuesta invasión española, entrando así de lleno en un temor antiguo y doloroso para la identidad portuguesa en unos años en que la invasión española de naturaleza económica se convirtió en tema recurrente en los *medias*.

A pesar de que con frecuencia la novela histórica se convierte en un ejercicio de “escapismo” que pretende transportar al lector hacia épocas pasadas, generalmente distantes del presente, potenciando su capacidad de imaginar y aliviándolo momentáneamente de los problemas de su propio tiempo, la mayor parte de la novela histórica actual, que busca un lector exigente y conocedor de la historia, propone una lectura del pasado donde destaca la universalidad y la atemporalidad de las grandes reflexiones y dudas que han acompañado siempre al género humano. En cada época, condicionado por la sociedad, la religión o el pensamiento dominante, el individuo se ha enfrentado a conflictos semejantes que ha ido resolviendo de diferente manera, como nos hacen ver los autores de relatos históricos.

4.6. *Un nuevo tiempo para la escena: el teatro después de la Revolución de los Claveles*

El teatro, concebido como reunión de texto y de puesta en escena, fue el género más afectado por el sistema de la censura previa impuesto por la dictadura. Durante décadas, muchas de las obras escritas en Portugal no llegaron a representarse y fueron simplemente textos que solo podían ser leídos. En un intento de burlar al temido “lápiz azul”, que amputaba escenas y obras enteras, el discurso teatral se hizo hermético y ambiguo, disfrazándose con metáforas y alegorías, intentando ocultar la posición ideológica del autor.

A partir de la Revolución del 74, se inicia un proceso de adaptación de la dramaturgia al nuevo contexto de libertades. Una de las pruebas más inmediatas de esta transición es la posibilidad de representar a autores extranjeros como Brecht, Genet o García Lorca y abrir con ello paso a nuevas visiones de lo teatral entre las jóvenes generaciones. Otra de las manifestaciones es la constitución de grupos de teatro independientes. Incluso antes del fin de la dictadura, se forman algunos de los más veteranos como la Companhia Teatro de Almada (1971), el Teatro da Comuna (1972), el Teatro da Cornucopia (1973), O Bando (1974), A Barraca (1976). El teatro intenta acercarse al público más popular y algunas de estas compañías pretenden dinamizar culturalmente aquellos lugares fuera de los circuitos habituales de representación, situados en el medio rural, volviendo en ocasiones a la representación de los clásicos, con Gil Vicente a la cabeza.

En un primer momento, la dramaturgia post-revolucionaria se encamina por la vía de la revisión histórica, ya sea a través de una técnica realista o recurriendo a la alegoría y el simbolismo. Ilustran esta tendencia de dramatización de la historia las piezas de Virgílio Martinho y Jaime Gralheiro (*1383* y *Arraia-miúda*, 1977) que, partiendo de las crónicas de Fernão Lopes, suben a escena la revolución popular que apoyó al rey D. João I, sugiriendo el paralelismo con la revolución de 1974.

El propio proceso revolucionario es materia para piezas como la de José Saramago *A Noite* (1979), sobre la noche del 24 al 25 de abril en una redacción de un periódico donde se producen divergencias entre los empleados que apoyan y los que están en contra del golpe militar. En *Corpo-Delito na Sala dos Espelhos* (1980) de José Cardoso Pires surge el submundo de la policía política salazarista como máquina de tortura física y mental. También el narrador y poeta José Gomes Ferreira se inspira en la Revolución para componer las piezas de *5 Caprichos Teatrales* (1978).

El tiempo de la dictadura y sus instrumentos de represión alimentan un buen número de piezas teatrales escritas durante los años finales de la década de 70 hasta los 90 (*Vieram para Morrer*, 1979, de Jaime Gralheiro, sobre la prisión de Tarrafal, o *A Última Semana Antes da Festa*, 1974, de Carlos Coutinho; *O Solário*, 1992, de Fernando Augusto)

Ya en los 90, con una distancia mayor respecto a los acontecimientos, un escritor como Mário de Carvalho, al que nos hemos referido como narrador, autor también de una producción dramática continuada y extensa, traslada a su teatro una mirada sobre el pasado reciente portugués que en *A Rapariga de Varsóvia* (1992) es el de la post-revolución, visto como un tiempo donde se destapan todas las contradicciones y oposiciones generacionales. De nuevo vuelve a la reflexión sobre la dictadura como sistema político y al poder creciente de los Estados en *Se Perguntarem por Mim Não Estou* (1999), pieza en la que una comunidad de vecinos, aterrorizada por la amenaza de un supuesto tigre suelto en el edificio, funciona como metonimia de toda una sociedad presa de un miedo colectivo que se entrega a la seguridad que ofrece un Estado autoritario.

Como sucede en la poesía y en la narrativa, también el teatro participa en la construcción de una memoria literaria de la guerra colonial. Ejemplo de ello son las piezas *Um Jipe em Segunda Mão* (1982) de Fernando Dacosta, *O sentido da Epopeia* (1992) de Mário de Carvalho o *Às Vezes neva em Abril* (1997) de João Santos Lopes. En ellas la guerra es la causa de la degradación individual y de la inadaptación de los personajes a un contexto social y humano tras la experiencia deshumanizadora de la violencia.

En conclusión, en esta década la expresión literaria, en cualquiera de sus géneros y manifestaciones, inicia un movimiento de aproximación al lector, haciendo posible una lectura más inmediata, lo cual no significa simplificación o empobrecimiento, pues en contrapartida se desarrollan otros procesos, como la práctica de las relaciones intertextuales, es decir, del diálogo con textos literarios, y artísticos en general, precedentes ofreciendo así la posibilidad de una lectura más elaborada.

El cambio político favorecerá procesos artísticos que estaban ya iniciados y abrirá las puertas a otros enfoques, a todo ello se suma la incorporación paulatina en los años posteriores a la revolución de un número cada vez mayor de lectores, favorecida por la “democratización” de la cultura y la conversión de la literatura en bien de consumo.

XI. LA LITERATURA PORTUGUESA DESDE LOS AÑOS 80 HASTA NUESTROS DÍAS

En Portugal, como en España, las dos últimas décadas del siglo han estado marcadas por la estabilización de las instituciones democráticas, la entrada en la Unión Europea (1986), el desarrollismo económico de los 90, apoyado por los fondos europeos de cohesión, y la plena asunción del modelo económico occidental, basado en el consumo. Durante los años 80 algunos de estos procesos van a traer aparejado un amplio debate sobre la identidad portuguesa y su disolución en un espacio cultural más amplio, desconocido y, en parte, temido. Esta década es, pues, un tiempo de reformulación de la propia imagen con la mirada puesta no ya en la pérdida de los territorios coloniales, respecto a los cuales Portugal era la metrópolis, sino en la integración en una entidad mayor: Europa.

A medida que avanzamos hacia el fin de siglo, el tiempo de la llamada Postmodernidad se va imponiendo por encima de las fronteras nacionales. Si, como decíamos, a finales de los 80 asistimos a la definitiva integración política y económica de los países ibéricos en Europa, tras siglos de distanciamiento, al mismo tiempo se va produciendo su incorporación progresiva a un movimiento universal que llamamos comúnmente *globalización*.

Entre los muchos aspectos, tanto positivos como negativos, que a este proceso se vinculan cabe subrayar: el relativismo, asumido como única actitud y perspectiva posible ante complejidad de lo real; la popularización de la tecnología, en particular la del ordenador personal, que permite el contacto entre individuos cualquiera que sea su ubicación en el planeta, y el concepto de cultura como bien de consumo a escala mundial.

En el ámbito occidental, el medio urbano se impone como productor de modas y de expresiones culturales y la tendencia globalizante simplifica y unifica gustos, con lo que los circuitos culturales se extienden prácticamente por todo el planeta ofreciendo la posibilidad de grandes beneficios económicos. La cultura se afirma como industria, con consecuencias para todos los elementos implicados. En lo referente a la literatura, la producción literaria se ve atrapada entre el sistema de promoción de las editoriales y los ranking de ventas, lo que obliga a los escritores a mantener una presencia más o menos asidua en los medios de comunicación, promocionando sus obras y captando nuevos lectores. El campo literario, sea portugués o español, se complica y dilata: en un extremo encontramos la literatura culta y en el otro, la literatura comercial, con espacios intermedios en que una y otra se aproximan, dando lugar en ocasiones a best-sellers de literatura pseudo-culta.

Además, la literatura del fin del siglo y del inicio del siguiente es esencialmente heterogénea y acumulativa, pues no pretende la ruptura con las experiencias anteriores como fue habitual entre las generaciones literarias en otras décadas de este siglo. Muy al contrario, se practica con gusto el diálogo con obras y autores anteriores, ya sea a través de la cita, de la parodia o del *revivalismo*. Desaparecidos los grupos organizados y las corrientes estéticas homogéneas, la pluralidad preside las últimas décadas del XX, por lo que es difícil su descripción y solo cabe presentarlas incidiendo en ciertas tendencias con mayor representación, conscientes de que se escapan a esta síntesis algunos estilos y nombres.

1. LA POESÍA DE LAS TRES ÚLTIMAS DÉCADAS: VARIEDAD DE PROPUESTAS Y DE AUTORES

Como en otros ámbitos artísticos y literarios, la diversidad y la heterogeneidad dominan el panorama de la poesía portuguesa de los últimos tiempos, ofreciendo un mapa en que el lector puede escoger ejemplos de todas las tendencias que han tenido algún desarrollo desde los años 50 (poesía clásica, poesía de la experiencia, poesía culturalista, poesía neo-barroca, neo-erotismo, etc.) hasta las formas más recientes de elaboración poética (ciberpoesía, eco-poesía, etc.). Portugal es un país en el que continúa produciéndose y publicándose mucha poesía, prueba en apariencia fiable de que el género sigue siendo bien acogido por los lectores.

La dificultad de ofrecer una descripción organizada de las últimas décadas surge del hecho mismo de que no se ha producido aún el filtro temporal que destaca algunos nombres sobre otros, ni se han llevado a cabo los suficientes estudios de conjunto que simplifiquen tanto la diversidad de autores como de líneas dominantes. Las antologías dedicadas en exclusividad a poetas de los últimos dos

decenios no son demasiadas (traducidas al español, aún menos)¹⁶⁸ y solo algunas de las historias de la literatura portuguesa alcanzan el tiempo presente.

La crítica portuguesa identifica este periodo globalmente como un tiempo de continuidad con respecto a la década de 70, momento en que se produjo la reacción frente a las prácticas experimentalistas de la neovanguardia de los 60. Para estos poetas de fin de siglo el afirmarse como diferentes e innovadores respecto a la tradición más inmediata, o más alejada, ya no es ni una necesidad ni una urgencia, al contrario, con frecuencia, se relacionarán con ella como fuente de inspiración.

En el tránsito de los 70 a los 80 y 90 se advierte un cambio que tiene que ver con el alcance cada vez mayor que va tomando cierta actitud posmoderna respecto a la literatura, actitud que relativiza el valor y el sentido que la poesía como actividad artística tiene en las sociedades tecnológicas actuales. La poesía que llegó a ser instrumento de lucha en ciertos momentos de este siglo, en los años 90 y principios del siglo XXI parece haber perdido, ante los ojos de los propios poetas, gran parte de su espacio en la vida del hombre contemporáneo:

A poesia, que foi quase tudo, é quase nada,
se não cura, não faz pão, não tira nódoas
do tecido social. Em vez de versos,
ponho ao ar um vaso de ervas aromáticas¹⁶⁹

(José Miguel Silva e Manuel Freitas, *Walkmen*, & etc, 2008)

168 Algunas de las antologías portuguesas que recogen poetas que comenzaron a escribir en las últimas tres décadas son: *Antologia Sã* (Lisboa, Ed. Frenesí, 1987); Luís Miguel Nava (org.), *Antologia da Poesia Portuguesa 1960-1990*, Lisboa, Caminho, 1991; *Anos 90 e Agora*, (Famalicão, Ediciones Quasi, 2001, selección de Jorge Reis-Sá; *Poetas sem Qualidade* (Lisboa, Averno, 2002, selección de Manuel de Freitas); *Poesia Digital. 7 Poetas dos anos 80* (Porto, Campo das Letras, 2002, organización de Amadeu Baptista y José Emílio-Nelson); *Desfocados pelo vento, A poesia dos anos 80, agora*, (Famalicão, ediciones Quasi, 2004, selección de valter hugo mãe), además de las antologías generales del siglo XX, entre las que destacamos *Século de Ouro / Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX* (Coimbra/Lisboa, Cotovia-Angelus Novus, 2003, organización de Osvaldo Manuel Silvestre y Pedro Serra) y la más general *Poemas Portugueses – Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI* (Porto, Porto Editora, 2009, organizada por Rui Lage e Jorge Reis-Sá). La poesía más reciente ha sido recopilada y traducida al español por José Ángel Cilleruelo en la antología *El Arte de la Pobreza. Diez poetas portugueses contemporáneos* (Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2007). Además, la antología bilingüe de Carlos Clementson, *Alma Minha Gentil* (Madrid, Eneida, 2009), se cierra con algunos de estos poetas contemporáneos: Ana Luísa Amaral, José Tolentino Mendonça, Rui Pires Cabral, Luís Quintais, Manuel de Freitas y Pedro Mexia.

169 “La poesía, que lo fue casi todo, es casi nada/si no cura, si no hace pan, si no quita manchas/ del tejido social. En vez de versos,/ pongo al aire una maceta de hierbas aromáticas.”

El final de siglo trae consigo una dispersión de líneas poéticas que con frecuencia se combinan en un mismo autor. La pluralidad y la heterogeneidad de los recorridos personales hacen complejo situar a cada poeta en una única modalidad o, incluso, delimitar y definir claramente estas corrientes. A pesar de ello ensayamos una descripción que no agota las posibles tendencias existentes en el panorama poético portugués y a ellas asociamos un número de autores que pretende ser reducido.

La primera de las líneas que podemos señalar es la que se realiza en una poesía que insiste en la revalorización de lo real vivido, directamente conectada con la lírica de la década anterior aunque diferente de ella por el escaso interés respecto al compromiso cívico y social, compromiso que aún mantenía la generación que comenzó en los 70, y cuyo espacio es ocupado casi íntegramente por el canto a la experiencia individual (e individualista) del yo. A finales de la década precedente, Al Berto y Luís Miguel Nava arrancaron esta tendencia que se preocupa de captar emociones vinculadas a la dimensión física del yo poético y, como en Al Berto, a la experiencia de la vida nocturna urbana y a los sentimientos de vacío y melancolía.

Durante los años 80 y 90 continuará y se acentuará la práctica de una poesía empeñada en construir lo poético a partir de la experiencia subjetiva de lo real cotidiano. Si algún matiz propio puede atribuirse a los autores que comienzan a partir de los 90 es, quizás, una mirada más atenta sobre el acontecimiento aparentemente intrascendente, el objeto común fuera de cualquier canon de belleza o el gesto rutinario del día a día. Se trata de una mirada que pretende otorgar a esta experiencia de la cotidianidad una dimensión poética, transformando lo material y lo efímero del mundo al atribuirle un valor emocional que reaparece en cada lectura y trasciende al propio lenguaje al asociarse a sentimientos y emociones particulares. Así, el poeta, sujeto lírico que observa, ilumina instantes, situaciones, conversaciones, pequeños detalles de lo cotidiano, que se convierten en punto de partida para reflexiones, digamos, más profundas sobre la propia existencia, como se aprecia en el poema de Ana Luísa Amaral (1956) que reproducimos:

Partiram-se-me os óculos
e por contágio a alma
acabou de partir-se
O dilema era grande:
escassa a cola
Colar lentes e viver
em sobressalto
com uma alma a meio?

Colar alma e morrer
em miopia, astigmática
até ao fim dos tempos?
(Melhor seria:lente,
mas decidi:
o meio) ¹⁷⁰

(Dilemas, *Coisas de partir*, 1993)

Un buen número de los poetas que comienzan su producción en las décadas de 80 y 90 comparten esta atracción por la vida cotidiana y sus acontecimientos triviales, transformados por una contemplación poética del mundo en cuadros donde se singularizan fragmentos de realidad (Fernando Pinto do Amaral (1960), Francisco José Veiga (1960), Pedro Mexia (1972), etc.). Con frecuencia, el tono con que se modela lo real incide en lo absurdo del día a día, resultado de una mirada sarcástica o irónica, o la tiñe de nostalgia por la imposibilidad de comprenderla y darle sentido (Manuel de Freitas, 1972).

Aunque podemos considerar que este propósito de plasmar en el poema la experiencia subjetiva y emocional de lo real cotidiano es común a los autores, sin embargo las tonalidades y los caminos serán tan diversos como los poetas: desde el estilo que insiste en lo discursivo, e incluso conversacional (como en la poesía de Rui Pires Cabral, 1967), hasta poéticas en que la densidad metafórica es el medio privilegiado para transmitir una determinada percepción poética de



Ana Luísa Amaral (1956)

170 “Se me partieron las gafas/ y por contagio el alma/ acabó partiéndose.// El dilema era grande:/escasa la cola//¿Pegar las lentes y vivir/en sobresalto/con media alma?/¿Pegar el alma y morir/de miopía, astigmática/ hasta el fin de los tiempos?// (Mejor sería: lente, pero decidí:/el medio)”

la realidad (Manuel Gusmão, 1945). Habrá matices diferentes que nacen, por ejemplo, del interés por un cotidiano como el femenino, poco visible y frecuentemente estereotipado (Ana Luísa Amaral).

Otra de las líneas que podemos señalar, continuadora igualmente de la poesía de los 70, desarrolla el diálogo intertextual con la tradición poética, practicando diferentes formas de interrelación con ella y con propósitos diversos:

- para parodiarla con un discurso poético irónico como el que practican Jorge de Sousa Braga (1957) o Adília Lopes (1960), quienes consiguen desacralizar el espacio del poema, trayendo para sus versos estereotipos e imágenes culturales caducas para cuestionar su vigencia en la sociedad actual a través del juego lingüístico y el efecto humorístico, como en este fragmento de un poema de Adília Lopes, traslado paródico de otro de Florbela Espanca en que los versos originales dicen “Quero amar amar / perdidamente! (...);

Eu quero foder foder
Achadamente
Se esta revolução
Não me deixa
Foder até morrer
É porque
Não é revolução
Nenhuma
(...) ¹⁷¹

(Dobra. Poesia Reunida, 1983-2007)

- para dialogar con el universo de la cultura, citando o parodiando autores y obras (Luís Filipe Castro Mendes, 1950), o incluso dando la palabra, a figuras de épocas y culturas diversas como hace Paulo Teixeira (1962), recuperando cierto formalismo (incluso erudición) y distanciándose del gusto por lo circunstancial y banal para aspirar a lecturas de alcance más universal.

Como la poesía de los 70, también gran parte de la lírica de fin de siglo es culturalista, es decir, establece un diálogo abierto con la tradición artística en cualquiera de sus manifestaciones (música culta, pop, rock; pintura, fotografía,

171 “Yo quiero joder joder/ Encontradamente/ Si esta revolución/ No me deja joder hasta morir/ Es porque/ No es ni revolución ni nada.”

cine o arquitectura, etc.) y muy especialmente con los iconos de la cultura urbana, sobre todo a través de citas y menciones de artistas, obras o espacios que funcionan como estímulo para la creación y surgen en el poema reinterpretados.

En una tercera línea podríamos agrupar a los autores que pretenden revitalizar recursos fundamentales en la tradición literaria como la métrica, la rima, algunas estrofas como el soneto, encaminándose, con todo ello, por la vía de una apreciable elaboración formal del mensaje poético, en parte opuesta al flujo de poesía conversacional, prosaica y, en general, reivindicadora del uso en poesía de la lengua común y coloquial. Luís Filipe Castro Mendes (1950), Manuel Gusmão (1945) o João Barreto Guimarães (1967) representan muy bien esta tendencia que supone el placer por el trabajo con las palabras y la propia construcción del poema, sin desestimar en algún caso la referencia intertextual y el juego con la lengua coloquial.

La poesía reciente se abre a nuevas influencias literarias, procedentes incluso de tradiciones culturales alejadas como las orientales. En especial la modalidad del *haikú* deja sentir su presencia en la brevedad y la depuración de los versos de autores como Gil de Carvalho (1954) y de alguna poesía de Jorge de Sousa Braga (1957):

Só tenho uma ponta de
cigarro para fumar
E para apagá-la:
todo o mar¹⁷²

(Sagres, *Boca do Inferno*)

En cuanto a las temáticas, puede apreciarse alguna novedad respecto a ciertos matices con que son abordados los temas poéticos por excelencia: el amor, la muerte, la reflexión sobre la propia poesía, el tiempo, la memoria, etc. En concreto la memoria es un proceso privilegiado en algunas poéticas como las de Fernando Pinto do Amaral (1960), Luís Quintais (1968), Maria do Rosário Pedreira (1959), Rui Pires Cabral (1967), Pedro Mexia (1972), Paulo José Miranda (1965), Jorge Gomes Miranda (1965), entre otros. La memoria descriptiva vincula espacios, momentos o imágenes a emociones y sentimientos. A veces se activa ante una fotografía, un ticket o una nota manuscrita, enlazando presente con pasado

172 “Solo tengo una colilla de/cigarro para fumar/Y para apagarla:/todo el mar.”

y haciendo del tiempo una experiencia fundamentalmente subjetiva. Memoria, experiencia emocional de la realidad y sentimiento de melancolía se unen en la poesía de algunos de estos autores que alcanza así un apreciable tono intimista marcado por la impresión de nostalgia y de pérdida, como podemos apreciar en el poema de Pedro Mexia:

Quando, muito depois, se abre
um livro, tudo o que ele
guardar está ressequido,
flor, fotografia, bilhete
ou anotação privada,
aí deixados para que
no imediato não nos
esquecêssemos e no futuro
não nos fôssemos lembrar.¹⁷³

(Quando, muito depois, *Anos 90 e agora*, 2001/*Memória*)

Un neo-erotismo transforma los tópicos de la poesía amorosa a partir de imágenes del cuerpo que interpretan el encuentro físico y, en algunos casos, las relaciones homosexuales, desprovistas de la ambigüedad de otras épocas. La poesía de Al Berto, Luis Miguel Nava, Eduardo Pitta o Isabel de Sá es buen ejemplo de ello. El erotismo femenino es evidente en alguna poesía de Fátima Maldonado (1941), no exenta de crítica e ironía en referencia a ciertos preconceptos de tipo sexual que presiden las relaciones entre hombres y mujeres.

Como en la novela de la misma época, también en poesía lo urbano gana terreno como espacio vital de experiencias culturales y de conflictos particulares. Es frecuente en estos años de fin de siglo que la lírica mire hacia este escenario urbano con ojos críticos, refiriéndose al ritmo vertiginoso, al progreso desmedido y arbitrario, al consumismo, a la violencia o a la soledad, como hacen en algunos de sus versos Fátima Maldonado, José Gomes Miranda o Manuel de Freitas, aunque la ciudad continuará siendo lugar para la meditación y el vagabundeo vital en la mayoría de los poetas.

La tradición de poesía más explícitamente reflexiva sobre cuestiones de alcance filosófico (Fernando Guerreiro, 1950) y metafísico es apreciable en algunos

173 “Cuando, mucho después, se abre/ un libro, todo lo que él/ guarde está reseco,/flor, fotografía, billete,/o anotación privada,/ ahí dejados para que/de inmediato no nos/olvidásemos y en el futuro/no fuésemos a recordar.”

poetas (Daniel Faria, 1971-1999) e incorpora interrogaciones de corte espiritual en la de José Tolentino Mendonça (1965), quien a pesar de su condición de sacerdote no lleva a cabo una poesía de referencias religiosas explícitas.

La reflexión identitaria sobre Portugal como nación, presente en gran parte de la literatura de los 80, tiene también tratamiento en la lírica y provoca alguna respuesta irónica como se aprecia en el fragmento que reproducimos de un poema de Jorge de Sousa Braga:

Portugal
 Eu tenho vinte e dois anos e tu às vezes fazes-me sentir
 como se tivesse oitocentos.
 Que culpa tive eu que D. Sebastião fosse combater os
 infiéis ao norte de África
 só porque não podia combater a doença que lhe
 atacava os órgãos genitais
 e nunca mais voltasse
 Quase chego a pensar que é tudo mentira, que o Infante
 D. Henrique foi uma invenção do Walt
 Disney
 E o Nuno Álvares Pereira uma rele imitação do
 Príncipe Valente (...) ¹⁷⁴

(*De Manhã Vamos Todos Acordar com uma Pétala no Cu*, 1981)

Algunos temas mayores de la lírica contemporánea, como es la reflexión metapoética, siguen siendo centrales para los autores de las últimas décadas. Además, en los 90, como ya decíamos, la mirada sobre la propia poesía se extiende hasta alcanzar la conciencia de la pérdida de su valor y significado para las sociedades actuales. Buen ejemplo de ello es la poesía de poetas nacidos a finales de los sesenta y principios de los 70 como Manuel de Freitas (1972), Jorge Gomes Miranda (1965), José Miguel Silva (1969), Rui Pires Cabral (1967), Luís Quintais (1968) o valter hugo mãe (1971).

Não mais a literatura, os seus
 fúteis e imperiosos desígnios

174 “Portugal/tengo veintidós años y tú a veces me haces sentir/como si tuviese ochocientos./ Que culpa tuve yo de que don Sebastián fuese a combatir a los/infieles al norte de África/solo porque no podía combatir la enfermedad que le/ atacaba los órganos genitales/ y nunca más volviese// Casi llego a pensar que es todo mentira, que el Infante/don Henrique fue una invención de Walt/ Disney/Y Nuno Álvares Pereira una triste imitación del/Príncipe Valiente (...)”

- julgamos, dizer, insistindo
 numa ourivesaria do terror
 e em gestos que sabem o quanto
 chegam tarde. Quando sós,
 à boleia do crepúsculo, dizemos
 coisas assim, mentimos com
 os dentes todos que não temos.
 E a mentira (a literatura)
 é ainda a improvável derrota
 de que não nos salvemos
 nunca. Tão igual à vida, portanto:
 pouse o copo, recupero o fôlego,
 fumo uma silepse. Sei que vou morrer.
 E isso que -talvez - nos diz
 É uma evidência que escurece
 (tivemos por amigo o desconforto).
 Quando ao mais, vamos andando.
 Casados ou sozinhos. Mortos.¹⁷⁵

(Manuel de Freitas, Quando sós à boleia do crepúsculo)

La poesía de fin de siglo comparte una cierta melancolía, a veces, irónica (Fernando Pinto do Amaral) y otras marcada por el desengaño y el vacío de una generación que perdió todas las utopías y a la que invade una nueva sensación de *spleen* o tedio.

En conjunto, la poesía de las últimas décadas puede caracterizarse como comprensible, aunque con grados diferentes de hermetismo según los autores. Algunos poetas dan un paso más en la búsqueda de la transparencia del mensaje poético y de un coloquialismo que suprima las fronteras entre el texto y el lector acentuando el estilo conversacional y el discursivo. Sin embargo, esta postura no es la única. Otros autores recuperan la efervescencia imagética de los surrealistas,

175 Reproducimos la traducción de este poema que aparece en la antología en español realizada por José Ángel Cilleruelo sobre la poesía de Manuel de Freitas, titulada *El cielo del occidente* (2004): “Nunca más la literatura, sus/fútiles e imperiosos designios/ - creemos decir, insistiendo/ en una joyería del terror/ y en gestos que saben lo/ tarde que llegan. Cuando vamos solos, / a remolque del crepúsculo, decimos/ cosas así, mentimos con/ todos los dientes que tenemos.// Y la mentira (la literatura) todavía es la improbable derrota/ de la que no nos salvaremos/ nunca. Idéntica a la vida, por lo tanto:/ deajo el vaso, recupero el aliento./ me fumo una silepsis. Sé que he de morir.// Y lo que –quizás- nos dice/ es una evidencia que oscurece/ (tuvimos por amiga la incomodidad).// En cuanto a lo demás, vamos tirando. /Casados o solitarios. Muertos.” (Madrid, Calambur-Editora Regional de Extremadura, 2004, p. 71)

con Mário Cesariny como poeta más influyente entre las nuevas generaciones, o se aproximan al hermetismo poético de Herberto Helder por el uso de imágenes y metáforas (Vasco Gato, 1978). De hecho, la metáfora, como principal instrumento retórico, bloquea la comprensión inmediata del mensaje poético, que, en primera instancia, deslumbra por las imágenes convocadas, como en el poema de valter hugo mãe:

estou escondido na cor amarga do
fim da tarde. sou castanho e verde no
campo onde um pássaro
caiu. sinto a terra e orgulho
por ter enlouquecido. produzo o corpo
por dentro e sou igual ao que
vejo. suspiro e levanto vento nas
folhas e frio e eco. peço às nuvens
para crescer. passe o sol por cima
dos meus olhos no momento em que o
outono segue à roda do meu tronco e, assim
que me sinta queimado, leve-me o
sol as cores e reste apenas o odor
intenso e o suave jeito dos ninhos ao
relento.¹⁷⁶

(*estou escondido na cor amarga do fim da tarde*, 2000)

Sin duda, la variedad de propuestas puede muy bien interpretarse como síntoma de vitalidad de la lírica portuguesa para el nuevo siglo, con propuestas que atienden a gustos muy diversos.

2. NARRATIVA DE LOS 80: LA PRÁCTICA DE UN NUEVO REALISMO

Los 80 son una década marcada, sin duda, por la irrupción en el medio literario portugués (e internacional) de dos de los narradores más importantes del siglo XX: José Saramago, quien reaparece en 1977 con *Manual de Pintura e Caligrafia*, tras un

176 “estoy escondido en el color amargo del/final de la tarde. soy marrón y verde en el/campo donde un pájaro ha caído./siento la tierra y me enorgullezco/por haber enloquecido. produzco el cuerpo/por dentro y soy igual al que/veo. suspiro y levanto viento en las/hojas y frío y eco. pido a las nubes/que crezcan. que pase el sol por encima/de mis ojos en el momento en que/el otoño rodea mi tronco y, así/ que me sienta quemado, que me quite el/ sol los colores y me quede solo el olor/intenso y la suave hechura de los nidos/ al relento.”



Madredeus, exponentes de la cultura portuguesa contemporánea

silencio literario largo, y António Lobo Antunes, que se estrenará con *Memória de Elefante* en 1979, iniciando con esta obra una carrera particularmente fértil.

La literatura portuguesa, y en concreto la narrativa, alcanza con estos autores, además de una calidad indiscutible, una internacionalización desconocida hasta el momento, abarcando principalmente al ámbito editorial europeo y brasileño.

Encontramos las obras de ambos novelistas traducidas a diversas lenguas del mundo y el efecto de este fenómeno de difusión beneficiará en general a toda la literatura, y en cierto modo, a toda la cultura portuguesa contemporánea.

A los nombres de José Saramago y António Lobo Antunes hay que sumar el cine de Manoel de Oliveira, la música de M. João Pires y de grupos o cantantes como Madredeus o Mariza, la pintura de Paula Rego o la arquitectura de Álvaro Siza Vieira. Todos ellos conforman un cuadro representativo y sintético de la alta cultura que el Portugal contemporáneo exporta fuera de sus fronteras (sin olvidar el poder mediático de las figuras futbolísticas como Figo o Ronaldo, representantes de una cultura con minúsculas o de masas).

Sin embargo, a nadie se le escapa que Saramago y Lobo Antunes son la punta de un iceberg con una base mucho más amplia, si bien algo menos conocida fuera de las fronteras de Portugal y del ámbito lusófono.

En el paso de los 70 a la década siguiente aparecen en el panorama literario portugués algunos de los novelistas más relevantes del siglo XX, al margen de Saramago y Lobo Antunes. Lúcia Jorge inaugura la década con la publicación de *O Dia dos Prodígios*, novela que presenta aún cierta filiación con el experimentalismo narrativo de los 70 e incorpora elementos de la narrativa fantástica para dibujar el ambiente rural de un Algarve adormecido que a duras penas despierta con la Revolución de Abril. En 1981 se estrenan Hélia Correia, cuya obra más aclamada por crítica y público, *Lillias Fraser*, es bastante posterior (2001) y Teolinda Gersão (*O Silêncio*), ejemplo paradigmático de lo que la crítica ha considerado un modo de narrar desde lo femenino, con especial atención al tono confidencial de una voz de mujer, al pormenor descriptivo y a la percepción

cíclica del tiempo; les siguen Luísa Costa Gomes que publica por primera vez en 1982 (*13 Contos de Sobressalto*) y Clara Pinto Correia que, en 1986, verá convertida su novela *Adeus, Princesa* en uno de los éxitos editoriales de la década.

A estos autores que se estrenan en los 80 hay que sumar, como compañeros de generación, otros que empezaron a publicar en los años finales de los 70 y continúan en esta década una carrera que se va consolidando, como Mário Cláudio, Mário de Carvalho o João de Melo. Juntos constituyen un elenco de nombres fundamentales para la narrativa de las dos décadas de fin de siglo y de inicio del siguiente, con producción continuada y que han sido objeto de diferentes procesos de canonización: premiados, comentados por la crítica especializada, estudiados en el medio académico y traducidos, aunque desigualmente¹⁷⁷. Por último habría que unir a esta nómina autores de otras generaciones que se mantienen activos durante los 80 y parte de los 90, como Fernando Namora, proveniente del Neorrealismo y del Existencialismo de los años 40 y 50; Vergílio Ferreria, que alarga su carrera por varias décadas hasta el último año de su vida en 1996; José Cardoso Pires que publica en 1982 una novela de corte policial, *Balada da Praia dos Cães*, una de sus obras más conocida y leída, llevada también al cine, y que seguirá activo hasta su muerte en 1998; Urbano Tavares Rodrigues, que continúa incrementando, en estas décadas



Adeus, princesa de Clara Pinto Correia
(Lisboa, Relógio D'Água, 1987)

177 De este conjunto de autores, disponemos de traducciones de: Lúcia Jorge (*La costa de los murmullos* (1989), *El jardín sin límites* (2001), ambas publicadas en Alfaguara y traducidas por Eduardo Naval, y *El fugitivo que dibujaba pájaros* (Barcelona, Seix Barral, 2001, traducción de Eduardo Naval); Luísa Costa Gomes: *Vida de Ramón* (Barcelona, Ediciones 62, 1992, traducción de Manuel de Seabra) y *Educación para la tristeza* (Madrid, Alianza Editorial, 2000, traducción de María Dolores Torres París;); Mário Cláudio, *Amadeo* (Madrid, Mondadori, 1991, traducción de Eduardo Naval); Mário de Carvalho, *Un dios paseando por la brisa de la tarde* (Barcelona, Seix Barral, 1998, traducción de Basilio Losada); João de Melo, *Gente feliz con lágrimas* (Madrid, Alfaguara, 1992, traducción de Eduardo Naval), *Crónica del principio y del agua y otros relatos* (Orense, Linteo Ediciones, 2005, traducción de María Tecla Portela Carreiro), *Mi mundo no es de este reino* (Ourense, Linteo, 2007, traducción de Rebeca Hernández Alonso), *Autopsia de un mar de ruinas* (Texto Editores, 2007), *El mar de Madrid* (Ourense, Linteo, 2009, traducción de Rebeca Hernández Alonso).

y hasta principios del siglo XXI, una producción novelesca ya de por sí extensa (una veintena de novelas y otro tanto de cuentos y relatos breves); o Agustina Bessa-Luís, fiel a un estilo que no se inmuta ante las reglas del mercado y la presión de un nuevo tipo de lector más propenso a la simplificación del relato. En las últimas décadas de siglo, Agustina publicará algunos de sus relatos más emblemáticos como *Vale Abraão* (1991), en que crea una auténtica Madame Bovary a la portuguesa, novela llevada al cine por el prestigioso cineasta Manoel de Oliveira. Incluso en esta época de cambios, hay autores que persisten en el experimentalismo literario iniciado en los 60, como Rui Nunes, que verá premiada en 1998 su última novela *Grito* (1997), y Maria Velho da Costa, fiel a un tipo de narración que acostumbra a desintegrar la enunciación y a multiplicar las voces narrativas (*Lucialima*, 1983; *Myra*, 2008). Algunos autores se mantienen constantes a un estilo marcadamente personal como Maria Gabriela Llansol, continuando una obra que se presenta como un único texto desde el inicio de su carrera (*Inquérito às Quatro Confidências*, 1997).

Como ya hemos señalado al referirnos a la narrativa que sigue a la Revolución de los Claveles, gran parte de la novelística de las dos últimas décadas del siglo XX dirige su mirada hacia un Portugal en transformación e indaga en su historia como vía de exploración de la identidad y del destino colectivos, convirtiendo esta materia en uno de los temas de ficción más recurrente entre los narradores desde finales de los 70 hasta bien entrados los 90. Esta mirada sobre Portugal se alarga hacia el presente para representar los efectos de la globalización en el país, los nuevos hábitos sociales y de consumo y las transiciones ideológicas. Son buen ejemplo de ello, con su habitual dosis de humor e ironía, las novelas de Mário de Carvalho *Era bom que Trocásemos umas Ideias sobre o Assunto* (1995), *Fantasia para dois Coronéis e uma piscina* (2003), donde encontraremos igualmente viejos comunistas y ex-combatientes de la guerra colonial, anacrónicos y nostálgicos, junto a jóvenes desorientados o presos de la droga, sobreviviendo cada uno a su modo en un Portugal contemporáneo.

El rasgo distintivo de la narrativa que comienza en los 80 tiene que ver con la rehabilitación de las coordenadas que articulan todo relato: acción, espacio, personajes o intriga recuperan un perfil más claro y delineado. Como vimos, durante los años 60 y gran parte de los 70 asistimos a una especie de “deformación” de estas coordenadas en un deseo de experimentar con ellas hasta el límite de la comprensibilidad del texto literario. Se produce, sin embargo, un regreso a usos más clásicos que tendrá grados y soluciones diferentes según los autores. No quiere ello decir que se abandonen propuestas formales tan recu-

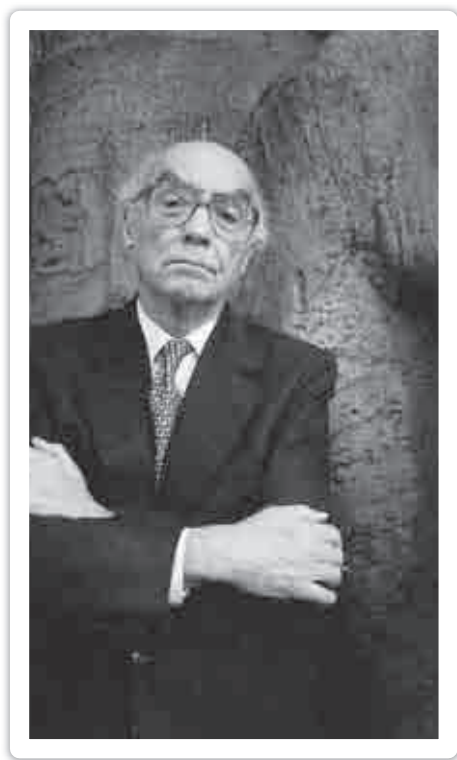
rrentes en la narrativa anterior como la escritura fragmentada o la polifonía en que se divide la voz narrativa, pues ya están definitivamente incorporadas al catálogo de las técnicas narrativas habituales. El nuevo realismo practicado a partir de los 80 encaja mucho más en la descripción del llamado regreso a la historia-intriga. Sin duda es obligatorio destacar el papel de José Saramago y António Lobo Antunes como narradores que, asumiendo la manipulación de categorías como el tiempo o el narrador, demuestran que se pueden construir novelas firmemente asentadas en personajes y acontecimientos ligados a un espacio (Portugal y/o los territorios de su pasado colonial) para recuperar la acción y convocar al lector a una interpretación de la realidad que puede ser a la vez crítica y reflexiva.

3. LOS GRANDES NARRADORES DE FIN DE SIGLO: JOSÉ SARAMAGO Y ANTÓNIO LOBO ANTUNES

3.1. *José Saramago, el último rebelde*

Nacido en 1922, en Azinhaga, una aldea de la región del Ribatejo, José de Sousa Saramago murió en 2010 en Tías, en la isla de Lanzarote. Dos localidades que simbolizan también una trayectoria vital que va de Portugal a España, marcada por dos hitos en su vida privada: su matrimonio en 1988 con la periodista española Pilar del Río, que se convertirá en su principal traductora al español, y el traslado de su residencia a España en 1993, concretamente a las Islas Canarias, como gesto de auto-exilio ante la oposición del gobierno portugués a la candidatura de su novela *O Evangelho segundo Jesus Cristo* al Premio Literario Europeo.

José Saramago tuvo siempre presente sus orígenes humildes y en el discurso de recepción del premio Nobel de Literatura, en 1998, recordó a sus abuelos, dos campesinos analfabetos a los que consideraba sus primeros maestros:



José Saramago (1922-2010)

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia, Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro.¹⁷⁸

Después de dedicarse a los más variados oficios, fue acercándose a profesiones relacionadas con la cultura y con la producción literaria como periodista, crítico literario y traductor (fue traductor de Tolstoi, Colette, Maupassant, etc.). Sin estudios universitarios, su formación está marcada por el autodidactismo.

Una aguda conciencia de clase lo llevó a militar en el Partido Comunista Portugués al que se afilió en 1969, a mantener y hacer públicas con frecuencia sus convicciones marxistas y vincularse a todo tipo de movimientos de signo político izquierdista.

En 1947 publica una primera novela, *Terra de Pecado*, relato de corte realista recibido positivamente por la crítica. Sin embargo, no volverá a escribir ficción hasta 1977, año en que publica *Manual de Pintura y Caligrafía*, y poco después, en 1980, *Levantado do Chão*. El silencio en que se insiste al hablar de su trayectoria como escritor no es tan completo si pensamos que en realidad Saramago se encamina por otros géneros como la poesía (*Os Poemas Possíveis*, 1966; *Provavelmente Alegria*, 1970), la crónica (*Deste Mundo e do Outro*, 1971, *A bagagem do Viajante*, 1973), el libro de viajes (*Viagem por Portugal*, 1981) y el teatro (*A Noite*, 1979; *Que farei com Este Livro*, 1980), como vemos títulos anteriores a su gran éxito editorial. Sin embargo, es la narrativa la que lo ha elevado al puesto que hoy ocupa en el campo literario portugués e internacional. La publicación de *Memorial do Convento* en 1982 representa un momento crucial en su consagración por la amplia aceptación de crítica y público. A partir de ese momento comienza, con 60 años, una carrera ascendente, que abarcará casi una veintena de novelas, relatos cortos y cuentos, además de varios libros de poemas y de crónicas y cinco piezas de teatro. Su trayectoria está jalonada por la recepción de numerosos premios, entre los que hay que destacar el Premio Camões (1995), el más importante para las letras portuguesas, y la concesión del Premio Nobel (1998).

178 El discurso completo en español está disponible en <http://saramago.blogspot.com>.

Hoy en día la bibliografía que analiza, comenta y estudia la obra de José Saramago es abundantísima, de modo que cualquier lector curioso tiene a mano una ingente cantidad de información sobre este escritor a poco que bucee en bibliotecas o en Internet. Sin embargo, una buena manera de aproximarse a la persona y al escritor son sus textos de carácter autobiográfico: sus *Pequenas Memórias* (2006), donde recorre su infancia y adolescencia, y sus *Cadernos de Lanzarote* (5 volúmenes, de entre 1994 a 1998).

La relación de José Saramago con España fue especialmente estrecha, no solo por las circunstancias personales a las que nos hemos referido. El escritor se autodefinió en varias ocasiones como un iberista y partidario de la unión de los pueblos de Iberia en una federación de estados, que en su opinión no supondría el fin de la identidad cultural portuguesa. Todas sus obras han sido traducidas al español¹⁷⁹, ha sido homenajeado por multitud de instituciones culturales españolas y nombrado doctor *Honoris Causa* por numerosas universidades. Además su participación en la vida cultural española lo convirtió en una figura habitual en los medios de comunicación, en lecturas públicas, en presentaciones de libros o en jurados de premios¹⁸⁰.

Sus obras no dejan impasible a la opinión pública, provocando todo tipo de reacciones de adhesión o de rechazo, en especial cuando se encaminan por el cuestionamiento y la crítica a las creencias religiosas. Desde *Memorial do Convento* hasta *Caim*, pasando por el polémico *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, donde reconstruye el periplo vital de un Jesús humanizado, Saramago mantiene la misma visión de un Dios déspota y arbitrario con los hombres, simples juguetes de sus designios, y de la Iglesia Católica como una institución terrenal creada para el control del pensamiento y las voluntades.

Pese a la distancia temporal que separa a Saramago de la literatura comprometida de los años 40 y 50, para algunos críticos el escritor es el heredero y,

179 Toda la narrativa de José Saramago está traducida al español en ediciones y reediciones recientes de la editorial Alfaguara, además de un volumen dedicado a su poesía y algunos de sus cuentos. Su obra está, pues, accesible al público español, por lo que no vamos a enumerarla. *El Año de 1993* fue publicado en Extremadura por Del Oeste Ediciones (1996), traducido por Ángel Campos Pámpano e ilustrado por Juan Barjola. Los principales traductores de Saramago al español han sido Basilio Losada y, más tarde, su esposa Pilar del Río. La poesía de Saramago fue traducida por el poeta y traductor extremeño Ángel Campos Pámpano: *Poesía Completa* (Madrid, Alfaguara, 2005).

180 Fue durante algún tiempo presidente del jurado que otorga el Premio Extremadura a la Creación, auspiciado por la Junta de Extremadura.

probablemente, último representante del viejo propósito neorrealista de inspiración marxista de instruir al pueblo a través de la literatura para que tome conciencia de las muchas formas de sometimiento que controlan su existencia.

La imagen de hombre de izquierdas, el ateísmo y el iberismo, sin menoscabo de un profundo amor por Portugal y su cultura, quedarán como principales marcas de su identidad como individuo, escritor e intelectual.

3.1.1. *Novelas y fases*

La crítica especializada distingue dos fases en la producción narrativa de José Saramago compuesta, como decíamos, por dieciséis novelas, además de varios relatos breves y cuentos, incluida una incursión en la literatura infantil (*A Maior Flor do Mundo*, 2001). Entre las novelas *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) sería la obra bisagra en que se advierte un cambio en las preocupaciones literarias del autor. A partir de esta novela la mirada se desvía, distanciándose de Portugal, hacia otros contextos espaciales más generales y la atención focaliza ideas e inquietudes comunes a gran parte de la Humanidad.

En la primera etapa, correspondiente a las novelas publicadas entre *Levantado do Chão* (1980) y, como decíamos, *O Evangelho*, la historia de Portugal es el punto de partida para la ficción, para lo cual el autor escoge determinados acontecimientos y épocas de especial relevancia para la vida colectiva del pueblo portugués:

- En *Levantado do Chão* (1980), acompañamos la vida de tres generaciones de campesinos, los *Mau-Tempo*, que transcurre bajo idéntica situación de explotación en el latifundio alentejano, ya sea con la Monarquía, desde el siglo XVII, o con la República y presenciamos reiteradas situaciones de rebeldía, lo que explica en parte el título elegido, *Levantado del suelo*;
- en *Memorial do Convento* (1982), asistimos en el siglo XVIII a la construcción del Palacio de Mafra para glorificación de un rey que ignora el sacrificio de los trabajadores que lo elevan;
- el ambiente social y político del Portugal de los años treinta, al que llega el eco de los fascismos que se van imponiendo por Europa, es reconstruido gracias al regreso de Ricardo Reis de su exilio brasileño para encontrarse con el fantasma de su creador, Fernando Pessoa, recién fallecido (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984);
- en *A Jangada de Pedra* (1986) se cuestiona la entrada de la Península Ibérica en la Unión Europea a través de la separación física que provoca una grieta

en los Pirineos. La Península se convierte en una isla que navega, alejándose de Europa, entre América y África, buscando sus referentes culturales en estos territorios no europeos;

- en *História do Cerco de Lisboa* (1989), combinamos el tiempo presente con el viaje literario a la Edad Media para asistir a una nueva versión de la reconquista de Lisboa por las tropas de don Afonso Henriques, donde, por decisión de Raimundo Silva, corrector de estilo que manipula el ensayo histórico que está corrigiendo, no participaron los cruzados franceses, a pesar de que los manuales insisten en que la colaboración de los galos fue decisiva para el triunfo del rey portugués.

En estas primeras novelas de José Saramago el tiempo y el espacio son coordenadas reconocibles, que identificamos como pertenecientes a Portugal, y la ficción parte de hechos del depósito histórico portugués para indagar en preocupaciones sobre la propia identidad portuguesa y su manera de entenderse y entender el mundo.

Sin embargo, en las novelas siguientes al *Evangelio*, tiempo y espacio irán difuminándose hasta perder por completo su perfil portugués. El “ahora” sustituye al pasado y los acontecimientos suceden en un país de contornos imprecisos, que solo en alguna que otra mención es caracterizado como un Estado pequeño, de unos 10 millones de habitantes, en referencia difusa a Portugal. Se inicia, pues, con esta transición una nueva fase en la producción de José Saramago representada por los títulos publicados en los últimos años del siglo: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) y *A Caverna* (2000). Estas tres obras constituyen una trilogía que, según el propio Saramago, pretende revisar (y avisar de) el caos en que el hombre contemporáneo, seducido por cierta idea de progreso, ha transformado la existencia humana y su cotidiano y, para ello, propone una serie de alegorías que, en algunos casos, tienen una larga tradición en la cultura europea: la ceguera edipiana y de tradición cristiana, en *O Ensaio sobre a Cegueira*, o la división platónica entre un mundo real y otro que no es más que su reflejo deformado, en *A Caverna*. Seguirá por este camino de indagación en el tiempo presente y en problemas vitales de alcance mundial (las democracias como sistemas corrompidos, la muerte que detiene su actividad provocando problemas insospechados que la vuelven necesaria y deseable) en obras como *O Homem Duplicado* (2002), *O Ensaio sobre a Lucidez* (2004) o *As Intermittências da Morte* (2005). En todas las novelas de esta segunda etapa se percibe el propósito de alertar al hombre contemporáneo del precipicio que se abre a sus pies de mantenerse un orden político, social y económico de escala mundial a todas luces injusto para José Saramago. En

cada relato, de una u otra forma, está presente una incitación al ser humano para que reaccione, individualmente o formando parte de una sociedad civil escindida de sus gobernantes, despertando del sueño consumista y recuperando valores éticos esenciales, como la solidaridad, frente a la explotación, la intolerancia, la violencia y la indiferencia que ciegan la razón. Quizá por este deseo de trascender las fronteras de la literatura como mero discurso artístico, tocando temas de “candente actualidad”, las novelas de Saramago producían en el momento de su publicación una ola de comentarios que superaba con creces el ámbito de la estricta apreciación del texto literario y de sus valores (o defectos) como tal.

Escapan un poco a esta línea las dos últimas novelas en que vuelve al tema histórico portugués en *A Viagem do Elefante* (2008), relato lineal en que se recrea el periplo de un elefante y su cuidador desde Portugal hasta Austria, para ser ofrecido como regalo de bodas al rey de ese país; y en *Caim* (2009), donde retoma la interrogación sobre la historia sagrada y sobre la relación del hombre con la divinidad.

Aun considerando que efectivamente existen estas dos fases en la narrativa de José Saramago, lo que permite que los gustos personales de los lectores se inclinen más por una u otra, hay varios elementos comunes que las conectan:

- Como ya han señalado y estudiado algunos críticos, el punto de partida de las novelas de Saramago es siempre una propuesta ficcional de gran calibre: la Península Ibérica se desgaja del continente europeo, una epidemia de ceguera afecta a millones de personas, la muerte deja de actuar un día provocando un caos organizativo que acaba volviéndola imprescindible, todos los ciudadanos de un país votan en blanco, etc. Se trata de episodios que pertenecen a la categoría de lo “maravilloso” o “fabuloso” que, al mezclarse y convivir con situaciones comunes del día a día, logran el equilibrio entre lo posible y lo verosímil. En opinión de algunos críticos, este empleo de lo “maravilloso” está en la línea del Realismo Mágico de la narrativa hispanoamericana de un García Márquez, por ejemplo. Esta condición fabulosa o mágica afecta tanto a la trama como a los personajes y también a determinados objetos y situaciones: así, por ejemplo, en *Memorial do Convento* la máquina voladora se alimenta de la energía que las almas le proporcionan y que solo el personaje de Blimunda, la joven pelirroja con poderes sobrenaturales, es capaz de atraer cuando una persona muere.
- El punto de partida ficcional e insólito que propone Saramago en sus novelas se asume, también por parte del lector, como una alegoría de otra realidad, la del presente inmediato, sobre la que se quiere intervenir: la Península ibérica desgarrada de Europa en *A Jangada de Pedra* funciona como

metáfora de la diferencia cultural que separa a los pueblos ibéricos de los centroeuropeos; la alegoría de nuestras sociedades burocratizadas aparece en *Todos os Nomes*, hasta el punto de que la identidad individual se reduce a la información que se encuentra en una ficha, dejando en un segundo plano la diferencia fundamental entre estar vivo o muerto; el Centro comercial donde se trasladan a vivir los protagonistas de *A Caverna* funciona como metáfora de nuestras sociedades consumistas, instruidas en la posesión de bienes materiales por oscuras instancias de poder que fagocitan las formas tradicionales de producción representadas por el viejo alfarero; alegoría de la ceguera que no permite ver la pérdida de valores éticos y, en consecuencia, la deshumanización a que conduce el progreso desmedido.

- Igualmente importante es el proceso de simbolización de los espacios: el Alentejo, región real y simbólica de una nueva forma de esclavitud que fija a los hombres a una tierra que no les pertenece; el convento de Mafra, símbolo de la opresión de los obreros anónimos para glorificación de los dos grandes poderes que rigen la vida del pueblo portugués, la Monarquía y la Iglesia.
- Con relación a la estructura de las narraciones, Saramago sigue un esquema que podríamos considerar bastante convencional, con una progresión lineal que se articula en torno a un principio, medio y fin. No obstante, no se trata de un desarrollo simple sino que, en ocasiones, la acción se realiza en varias líneas, en diversos espacios y con personajes distintos, incorpora regresos al pasado y experimenta interrupciones para atender a otro asunto.
- La trama ficcional evoluciona la mayoría de las veces protagonizada por un personaje colectivo: la familia Mau Tempo en *Levantado do Chão*, el padre Bartolomé, Baltasar y Blimunda en *Memorial do Convento*, Pedro Orce, Joana Carda, Joaquim Sassa y el resto de personajes en *A Jangada de Pedra*, etc. Incluso en aquellas donde se dibuja un personaje más individualizado, como Ricardo Reis, en *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Tertuliano Máximo Afonso en *O homem duplicado* o el violonchelista de *As Intermittências da Morte*, en torno a la figura principal se va formando todo un círculo de personajes que nos recuerda la importancia de las pequeñas colectividades interactuando social y afectivamente, demostrando a veces la capacidad de solidaridad entre los más pobres, los excluidos o los solitarios.

En la construcción de los personajes, además de esta naturaleza de héroe (o mejor sería decir anti-héroe) colectivo y anónimo que Saramago les confiere, cabe destacar otros aspectos: el primero tiene que ver con la imagen de la mujer, personaje destacado y habitualmente positivo en las novelas de Saramago.

Las mujeres suelen ser figuras sabias, depositarias de una sensatez ancestral e intuitiva, que instruyen al hombre por la vía de la entrega amorosa y no de la imposición. Blimunda, de *Memorial do Convento*, es el paradigma de esta concepción de lo femenino. Por su parte la “mujer del médico”, de *Ensaio sobre a Cegueira*, concentra todos los trazos positivos de generosidad y sacrificio por sus congéneres y suma además una capacidad de acción y decisión que no tienen otros personajes femeninos. En segundo lugar, se reiteran en las novelas de Saramago, los personajes masculinos de edad avanzada que son impulsados a salir de la rutina resignada para emprender nuevos proyectos y alimentar inquietudes e ilusiones (el corrector Raimundo Dasilva, el alfarero, entre otros), con lo que se produce una valoración positiva de la madurez e incluso de la vejez. Por último, se advierte en los personajes una progresiva internacionalización, visible por ejemplo en la pérdida de los nombres propios que son esenciales en determinadas novelas. Desde la Blimunda de *Memorial do Convento* hasta “la mujer del médico” del *Ensaio sobre a Cegueira*, los personajes se han universalizado, despojados en algunos casos de un nombre que podría ser indicio de nacionalidad. Al ser esta circunstancia irrelevante en el no-lugar en que se desarrolla la acción, el personaje se presenta ante todo como ciudadano del mundo. Se trata de un procedimiento que viene a acompañar la transición de que hablábamos entre una fase “nacional” y una “internacional” en la narrativa saramaguiana.

Respecto a los temas tratados, advertíamos que la historia, como depósito de acontecimientos del pasado que pueden explicar el presente e inferir en el futuro, es la materia central donde Saramago encuentra inspiración para gran parte de su narrativa. Un pasado que es eminentemente portugués, a pesar de las posibles extrapolaciones a un contexto universal, y puede ser a veces una etapa lejana (la Edad Media en *História do Cerco de Lisboa* o el siglo XVIII en *Memorial do Convento*) o más próxima al lector contemporáneo, como en *Levantado do Chão* o en *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, pero en cualquier caso identificada por la historiografía.

El uso que Saramago hace de la historia, manipulando los acontecimientos, invirtiéndolos hasta convertirlos en sus opuestos, introduciendo elementos fabulosos, no permite encuadrar sus relatos en la narrativa histórica clásica, sino en lo que la crítica especializada denomina *metaficción histórica*: el narrador no indaga en los acontecimientos para reconstruirlos siguiendo un criterio de objetividad, sino que los interpreta y transforma de acuerdo con una visión personal del mundo. La historia, como materia prima para la creatividad y la imaginación, se manipula partiendo del principio de que no hay un pacto de veracidad que obligue a la ficción a permanecer fiel a

la descripción que la Historia, como ciencia, hace de los hechos. Al contrario, Saramago persigue una lectura que invierta el discurso sobre los hechos históricos tradicionalmente aceptado, obligando al lector a cuestionar lo que le ha sido transmitido como auténtico. El mejor ejemplo de ello lo ofrece la novela *História do Cerco de Lisboa*, en que la inclusión de una simple palabra —el adverbio no— cambia por completo la interpretación de los hechos:



Convento de Mafra, cuya construcción inspiró *Memorial do Convento*

Que disparate, que disparate, e como se precisasse de confirmar a radical opinião, tornou a pegar na folha de papel, graças ao que podemos nós, agora, que antes havíamos chegado a duvidar, certificar-nos de que não há tal disparate, ali se diz mui explicadamente que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa (...). É um disparate, insiste Raimundo Silva como se estivesse a responder-nos (...) com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente (...).¹⁸¹

En las novelas de José Saramago de temática histórica, el pasado no es un mero viaje en el tiempo sino la oportunidad de poner en conexión pasado y presente para descubrir contextos paralelos y situaciones que se repiten, ya sean éstos negativos,

181 “¡Qué disparate, qué disparate, y como si necesitase confirmar tan radical opinión, volvió a coger la hoja de papel, gracias a lo cual podemos nosotros, ahora, que antes habíamos llegado a dudar, certificar que no hay tal disparate, allí se dice muy explicadamente que los cruzados auxiliarán a los portugueses en la toma de Lisboa (...). Es un disparate, insiste Raimundo Silva como se estuviese respondiéndonos (...) con mano firme coge el bolígrafo y añade una palabra a la página, una palabra que el historiador no había escrito, que en nombre de la verdad histórica no podría haber escrito nunca, la palabra No, ahora lo que el libro pasó a decir es que los cruzados No auxiliarán a los portugueses en la conquista de Lisboa, así está escrito y, por lo tanto, pasó a ser verdad, aunque diferente (...).”

como la miseria y la opresión en que se desarrolla la vida del pueblo trabajador a lo largo de la historia, o positivos como el amor sincero y profundo entre un hombre y una mujer, posible en cualquier época (Blimunda y Baltasar, Mogueime y Ouroana, Raimundo Silva y Maria Sara).

Si la ficción histórica habitualmente completa, sirviéndose de la imaginación, aquellas partes donde faltan registros escritos relativos a determinados elementos de la vida privada, al pensamiento individual y a los sentimientos, son estos resquicios los que interesan a Saramago sobre todo para caracterizar a personajes del pueblo llano, individuos anónimos que no dejan su huella en el camino de la Historia con mayúsculas. Es el caso de los miles de trabajadores que levantan el palacio de Mafra, entre los cuales se encuentra Baltasar Sete Sóis, que se erige en portavoz de todos ellos escribiendo una carta al rey, documento que solo es posible en la ficción:

Meu querido rei, cá recebi a sua carta e nela vi tudo quanto tinha para me dizer, o trabalho aqui não tem faltado, só paramos quando chove tanto que até os patos diriam basta, (...) agora anda tudo aqui em grande confusão com a tal ideia de alargar o convento, é que o meu querido rei nem imagina o tamanho daquele monte e a soma de homens que requer, (...) o José Pequeno manda perguntar quando é o casamento do infante D. José, (...) e os trinta mil portugueses recomendam-se muito e agradecem, a saúde deles vai assim-assim, no outro dia houve aí uma caganeira tão geral que Mafra fedia três léguas em redor, alguma coisa que comemos e nos assentou mal, eram os gorgulhos mais que a farinha, ou as varejeiras mais que a carne, (...) com isto não enfado mais, lembranças à rainha, adeus, meu querido rei, adeus.¹⁸²

El pueblo, como en otra época la *arraia-miúda* del cronista medieval Fernão Lopes, considerado en su conjunto y representado por algunos personajes, tiene una presencia constante en la narrativa de Saramago, no solo ilustrando situaciones de olvido histórico u opresión. Son también depositarios de un saber natural e intuitivo, a veces dotados de poderes sobre-naturales, muchas veces marginalizados por la sociedad en la que viven, en todos los casos poseedores de otra forma de cultura

182 “Mi querido rey, recibí su carta y en ella vi todo cuanto tenía que decirme, el trabajo aquí no falta, solo paramos cuando llueve tanto que hasta los patos dirían basta, (...) ahora hay un lío enorme por culpa de la idea de agrandar el convento, es que mi querido rey ni se imagina el tamaño de aquel monte y la cantidad de hombres que se necesitan, (...) José Pequeno me manda que le pregunte para cuándo es la boda del infante D. José, (...) y los treinta mil portugueses le reverencian y agradecen, de salud andan así así, el otro día hubo aquí una cagalera tan general que Mafra hedía tres leguas a la redonda, alguna cosa que comimos y nos sentó mal, que eran los gorgojos más que la harina, y las moscas más que la carne, (...) con esto no le molesto más, recuerdos a la reina, adiós, mi querido rey, adiós.”

al margen de la oficial que el narrador suele destacar, como en este fragmento de *Memorial do Convento*:

(...) e Blimunda respondeu, Voando a máquina, todo o céu será música, e Baltasar, lembrando-se da guerra, Se não for inferno todo o céu. Não sabem, estes dois, ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar (...) ¹⁸³

3.1.2. *El estilo de José Saramago*

Uno de los primeros rasgos que llaman la atención en las novelas de Saramago es su particular estilo, constituido por marcas identificables que podemos resumir en:

- Frases largas que forman párrafos de gran extensión, con profusión de periodos compuestos.
- Uso particular de la puntuación, en general escasa, con especial ausencia del punto final.
- Intromisión del estilo directo sin aviso previo, ni marcas que lo adviertan, como los verbos de dicción o los signos tipográficos que habitualmente advierten de los cambios de emisor en los diálogos.
- Continuas referencias a aspectos culturales, fundamentalmente portugueses, como las deambulaciones por espacios y territorios nacionales (con Lisboa a la cabeza), las alusiones a la historia patria y sus héroes, a ciertas costumbres populares y a determinadas marcas que la educación salazarista imprimió en numerosas generaciones. No se pueden olvidar tampoco las frecuentes citas de textos literarios portugueses y de conocimiento universal, recuperadas para fines diversos (ironía, interpretación transgresora, homenaje, etc.). Entre los portugueses, Camões y Pessoa figuran entre los autores más revisitados y, entre las obras universales, ocupa un lugar destacadísimo la Biblia como intertexto, no solo en aquellas en que cabía esperar que así fuese por la temática (como *Memorial do Convento*, *Evangelho segundo Jesus Cristo* o *Caim*), sino también por toda su obra.
- Un lenguaje con frecuencia metafórico y un tono fundamentalmente irónico, donde se mezclan lo trágico y lo cómico, lo serio y lo lúdico.

183 “(...) y Blimunda respondió, Al volar la máquina, todo el cielo será música, y Baltasar, acordándose de la guerra, Si no es infierno todo el cielo. No saben, estos dos, leer ni escribir, y con todo dicen cosas así, imposibles en tal tiempo y en tal lugar (...)”



José Saramago en 1998, primer autor portugués en recibir el premio Nobel

Sin embargo, el papel estelar en la técnica narrativa de Saramago lo desempeña el narrador: un yo omnisciente y omnipresente que interviene, explica, divaga, compara, critica, ironiza, etc., pero, sobre todo, que pretende contar una historia al modo de los antiguos narradores orales de cuentos.

Si el narrador es un eje fundamental en la cohesión del relato no lo es menos el lector, cuya presencia emerge a través de las invitaciones que el narrador le dirige para que reflexione, llamando su atención para un hecho, un personaje o un detalle del mundo material, descubriéndole los entresijos de su propia técnica narrativa, con las dificultades y las opciones que asume, ofreciéndole recapitulaciones que le coloquen de nuevo en el camino de la narración, etc. El *nosotros* que emplea el narrador no es una mera marca

retórica del llamado plural de modestia sino el rasgo distintivo de un narrador que tiene presente en todo momento la existencia de un oyente, de un interlocutor que da sentido a su acto de contar.

El narrador saramaguiano lee en la historia nacional portuguesa y la interpreta de acuerdo con su prisma ideológico; mira hacia el tiempo presente, detecta un gran caos y lo transmuta en parábolas y alegorías donde hay lugar para el ingrediente fantástico; introduce numerosas y variadas alusiones a otros textos del acerbo literario portugués y universal; y, como decíamos, verbaliza todo ello en un estilo con marcas muy particulares que no hacen sencillo el acto de leer. El resultado de esta conjunción de rasgos no es un producto simple, pero en algunos casos es casi el único elemento sobre el que se asienta el interés de la narración: la propia voz del contador y no tanto lo que se cuenta.

El lector que no comparta la orientación ideológica de las interpretaciones que Saramago propone, que no alcance a dar sentido a las referencias culturales y a las menciones literarias que surgen a cada paso o no esté dispuesto a automatizar los rasgos de estilo que se reiteran en cada nueva novela no aceptará fácilmente la presencia interviniente de este narrador, traslado literario de la voz del autor, y probablemente renunciará a ser su lector y oyente.

3.1.3. *El escritor y la figura pública*

En un mundo globalizado, propenso (y tal vez necesitado de) a elegir guías espirituales que caminen contracorriente de un orden difícil de dismantelar, José Saramago ha sido considerado por muchos una especie de gurú, de creador de opinión, tan admirado como criticado, imagen que él mismo no ha evitado, pronunciándose públicamente a favor o en contra en cuestiones de orden político, social y económico.

Pese a los claros y oscuros que puedan encontrarse en su figura, destaca sobre todo el contador de historias, que entreteteje los hilos de lo real histórico, la ficción y lo fabuloso, y el escritor universal, que en cierto momento trascendió lo portugués superando en algunas de sus novelas la *autorreferencialidad* que ha presidido la literatura portuguesa a lo largo de toda su historia, haciéndola atractiva a un lector global. Con ello, Saramago rompe con una constante, con una tradición ideológica y mental en las letras lusas, abriendo el camino por donde transitan muchos de los jóvenes escritores portugueses del presente.

3.2. *António Lobo Antunes, la mirada amarga sobre Portugal*

António Lobo Antunes nació en 1942 en Lisboa, en una familia de clase alta, y fue educado en un ambiente donde la literatura y el arte tenían un espacio importante. Sin embargo, contrariando su precoz vocación de escritor, su padre, médico de profesión, le inscribe en la carrera de medicina, continuando así la tradición familiar igualmente seguida por algunos de sus seis hermanos. Más tarde se especializará en psiquiatría y pasará a trabajar en el hospital Miguel Bombarda de Lisboa hasta 1985, año en que se separa definitivamente de la práctica médica para dedicarse a la literatura, aunque conservará su despacho en dicho hospital donde acudirá para escribir y atender a algunos pacientes.

Según él mismo ha afirmado en repetidas ocasiones, el momento más determinante de su biografía, que lo definirá como ser humano y como escritor, es su participación en la Guerra Colonial entre 1971 y 1973, con destino en Angola. Sus primeras novelas, *Os Cus de Judas* (1979) y



António Lobo Antunes (1942)

Conhecimento do Inferno (1981), se refieren a este periodo de su vida, marcado por la experiencia extrema de ver morir y de intentar sobrevivir, pero también por el regreso y la dificultad de reintegrarse en una sociedad lisboeta para la cual la guerra era una circunstancia ajena y lejana. Además de la vivencia de la guerra, su primer matrimonio y su divorcio son otras de las experiencias vitales que se trasladan a su narrativa, donde el fondo autobiográfico es inicialmente muy evidente. Así, encontramos en las primeras novelas un protagonista masculino que vive angustiado entre la dificultad de su reubicación social y familiar al regreso de la guerra y la incapacidad para mantener su matrimonio, conservar los afectos y expresar las emociones.

Aunque se recuerda a sí mismo escribiendo desde muy joven, António Lobo Antunes comenzó a publicar solo en 1979, cuando tenía 37 años. Hoy es autor de más de una veintena de novelas, tres volúmenes de crónicas, algunos relatos breves y un volumen de cartas escritas desde Angola, dirigidas a su mujer y recopiladas por sus hijas. Tras treinta años de carrera literaria, su obra ya ha pasado por todo un proceso de canonización que lo sitúa en un lugar cumbre de la literatura portuguesa contemporánea: ha recibido premios tan importantes como el Camões en 2007 y, el año siguiente, el premio Juan Rulfo, para escritores latinoamericanos; ha sido ob-

jeto de estudio por destacados críticos y estudiosos portugueses como Maria Alzira Seixo, quien además coordina un equipo encargado de fijar textualmente sus novelas; su nombre ha sonado repetidas veces como candidato al premio Nobel; recibe el favor de un público cada vez más numeroso, primero portugués y, más lentamente, europeo y mundial, que ha llegado a la narrativa de Lobo Antunes a través de la traducción de sus novelas a una veintena de lenguas diferentes. La difusión en España fue inicialmente lenta con relación a otros países europeos. Su primera obra traducida al español fue *Fado Alejandrino* en 1992, que no tuvo gran repercusión, seguida de *Tratado de las pasiones* en 1995, valorada muy positivamente por la crítica española. Hoy toda su narrativa está traducida al español en ediciones recientes¹⁸⁴.



Portada en español de *Mi nombre es Legión* (Mondadori, 2009)

184 La obra de António Lobo Antunes ha sido traducida al español casi en su totalidad, mayoritariamente por el traductor Mario Merlino, y publicada en la Editorial Siruela y Mondadori.

Además, Lobo Antunes es conocido del público español lector del diario *El País*, donde ha ido publicando semanalmente sus crónicas¹⁸⁵. También ha sido repetidamente galardonado en nuestro país, donde recibió, por ejemplo, el premio Extremadura a la Creación en 2009, concedido por la Junta de Extremadura.

3.2.1. Obras, temas y fases

António Lobo Antunes es el gran narrador de la historia reciente de Portugal, es decir, de los acontecimientos colectivos más marcantes de las últimas décadas del siglo XX (la Guerra Colonial y la Revolución de los Claveles) y de las rápidas mutaciones que la sociedad portuguesa ha experimentado en ese tiempo, a través de vivencias particulares de personajes cuya existencia transcurre dentro de un medio social, político, económico e ideológico que la condiciona y modela. En los relatos de Lobo Antunes, aunque son las figuras individuales la base de la narración y son ellas las que tienen la palabra, hay siempre de fondo un cuadro social que provoca las contradicciones personales y las inadaptaciones que caracterizan a todos sus personajes. Llegamos, así, a una memoria colectiva que se construye a partir de memorias particulares, de modos de vivir concretos e inevitablemente vinculados a Portugal y a sus traumas colectivos.

La mirada que Lobo Antunes vuelve sobre el pasado reciente de su país está impregnada de desencanto y pesimismo, a veces de ironía crítica, en ocasiones es un auténtico descenso a los infiernos de un mundo degradado por problemas como la violencia doméstica y callejera, la droga, la marginación racial y social que surge en las periferias de las ciudades, etc. En sus novelas encontramos con frecuencia un cuadro de familias descompuestas y disfuncionales que marcan al individuo y lo incapacitan para la expresión de las emociones. La familia funciona así como parte de un todo que es la sociedad y que, desde la infancia, inhabilita a sus miembros para la comunicación y el encuentro afectivo con sus semejantes, condenándolo a la soledad.

El propio Lobo Antunes ha propuesto una evolución para su obra publicada hasta 1994, distinguiendo tres ciclos:

- una primera fase de aprendizaje, que comprendería algunas novelas de corte autobiográfico como *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) y

¹⁸⁵ Para conocer un poco la personalidad de este escritor disponemos de la obra de la periodista española María Luísa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes* (Madrid, Ed. Siruela, 2001).

Conhecimento do Inferno (1981), en que encontramos el mismo personaje masculino (en ocasiones, un médico psiquiatra) que rememora su infancia y su juventud (en tercera persona o en primera), en un ambiente familiar marcado por la frialdad en las relaciones humanas, tan rígidas y sombrías como la propia dictadura salazarista, y resucita el pasado de la Guerra Colonial como experiencia que lo transformó y, metafóricamente, lo mutiló;

- un segundo ciclo al que denomina épico, si bien se trata de auténticas anti-epopeyas en que el tema central es la memoria de la guerra y sus consecuencias en la vida de numerosos personajes afectados de diversa forma: así en *Fado Alexandrino* (1983), cinco viejos ex combatientes en Mozambique se reúnen en un restaurante de Lisboa para rescatar la memoria de los días de cuartel y otras vivencias posteriores que incluyen el fin de la guerra, la revolución militar y la adaptación a los nuevos tiempos. El retrato de conjunto es el de un grupo de inadaptados a pesar del tiempo que ya les separa de África. Aparece en esta novela el tema de los “retornados”, portugueses que residían en los territorios coloniales y que tuvieron que regresar a la metrópolis al acabar la guerra en una evacuación precipitada y desorganizada que marcó su regreso con el estigma del fracaso y la marginación. Muchos de ellos considerados ciudadanos de segunda clase, formarán barrios periféricos en torno a la metrópolis, adaptándose con dificultad al nuevo entorno. El trauma del regreso aparece aquí y allí en obras posteriores, condicionando a los personajes, como a la familia protagonista de *O Esplendor de Portugal* (1997). Sin embargo, la novela que mejor retrata este regreso desde una visión paródica y crítica con la propia identidad portuguesa es la titulada *As Naus* (1988) en la que los retornados tienen nombres de grandes figuras de la historia de Portugal, como Gil Vicente, Luís Camões o Manoel de Sousa de Sepúlveda, entre otros:

O senhor Francisco Xavier, indiano gordo de sandálias, recebeu-o no camarote do vestíbulo cercado de uma dúzia de indianozinhos todos parecidos com ele, igualmente gordos e de sandálias, de tamanhos diversos como a escala de teclas de um xilofone. Cheirava a insônia e a pés, cheirava ao estrume de curral da miséria, e percebia-se o andamento de migração das nuvens pelos orifícios do reboco. Como se houvesse também guerra aqui, pensou Pedro Álvares Cabral, como se um morteiro destruísse os prédios.¹⁸⁶

186 “El señor Francisco Xavier, indiano gordo con sandalias, le recibió en el camarote del vestíbulo rodeado de una docena de indianitos todos parecidos a él, igualmente gordos y con sandalias, de estaturas diversas como la escala de teclas de un xilófono. Olía a insomnio y a pies, olía

– Por último, considera Antonio Lobo Antunes que existe un tercer ciclo en el que se mezclan elementos de los dos anteriores, al que denomina *Trilogía de Benfica* por escoger muy concretamente personajes que pertenecen a este barrio lisboeta y en él desarrollan sus maltrechas vidas: *A Ordem Natural das Coisas* (1992), *A Morte de Carlos Gardel* (1994) y *Tratado das Paixões da Alma* (1990) son los títulos que comprenden este ciclo.

Las obras posteriores a 1994 podrían igualmente vincularse a estas líneas fundamentales, aunque también se pueden establecer entre ellas conexiones teniendo en cuenta, dentro de la trama mínima que se nos ofrece, las problemáticas vitales que pretenden representar. Así, por ejemplo, son frecuentes los relatos donde nos encontramos ante familias desintegradas, desfiguradas por la falta de afecto y de comunicación entre sus miembros y por la inadaptación a los cambios en las relaciones de poder que trajo consigo la Revolución de Abril de 1974. Es el caso de novelas como *Manual de Inquisidores* (1996), en que el patriarca fue ministro de Salazar, o en *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), en que la familia hizo fortuna en Angola con negocios turbios y, una vez retornados, se adapta con dificultad al nuevo contexto. En algunas obras, se trata de grandes familias potentadas, terratenientes del Alentejo o del Ribatejo, en el pasado favorecidas por la dictadura y, en el presente, protagonistas de una decadencia que es a la vez económica y moral (*Auto de Danados*, 1985; *O Arquipélago da Insónia*, 2008; *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, 2009).

Nos presentan todas ellas un nuevo tipo de “víctima” de la revolución: aquellos que no consiguen desprenderse de sus privilegios y adaptarse a los nuevos tiempos. Situación en que también se encuentran las cuatro mujeres que protagonizan *Exortação aos Crocodilos* (1999), vinculadas a un grupo terrorista de conspiradores nostálgicos del salazarismo (políticos, clérigos y antiguos policías de la PIDE) que intrigan y actúan en contra del régimen salido de la Revolución de los Claveles. A través de los monólogos de estas cuatro mujeres, que recuerdan su infancia, hablan de sus maridos, de sus amantes y de las actividades que estos organizan para boicotear al gobierno, va surgiendo el cuadro de un tiempo post-revolucionario del que forman parte personajes incapaces de asumir un nuevo orden y evolucionar hacia

al estiércol de corral de la miseria, y se percibía el rumbo de migración de las nubes por los orificios del revoco. Como si hubiese también guerra aquí, pensó Pedro Álvares Cabral, como si un mortero destruyese los edificios.”

la modernidad democrática. El tiempo de la descolonización y sus perversiones políticas y económicas aparece tratado en *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo* (2003), en que una serie de militares y agentes secretos regresan a Angola para recuperar unos diamantes que el gobierno portugués no pudo traer cuando la descolonización.

En otras novelas penetramos en el mundo urbano contemporáneo donde asoman problemas como la droga, la violencia callejera, el racismo, la marginación social, la soledad absoluta del individuo en las grandes ciudades, como en *Que Farei Quando Tudo Arde* (2001), donde la desestructuración familiar resulta de la búsqueda de identidad personal de cada uno de sus miembros, empezando por el padre que asume su homosexualidad y decide dedicarse al travestismo; en *O meu Nome é Legião* (2007), donde conocemos el círculo de violencia en que viven unos delincentes juveniles, o en *Eu Hei-de Amar uma Pedra* (2004), donde el amor y el desamor se mezclan con la experiencia de la soledad.

Si el trasfondo autobiográfico era más evidente en las primeras novelas, en las que además la voz narradora era solo una, a medida que Lobo Antunes va profundizando en su carrera de escritor este perfil autobiográfico se diluye y reparte entre múltiples personajes y el narrador se fragmenta en una multiplicidad de voces de donde resulta una visión de la realidad caleidoscópica. La polifonía se convierte en la esencia misma de sus últimas novelas, como *Ontem não te vi em Babilónia* (2006), donde sería difícil señalar un hilo conductor que no sea otro que el insomnio que padecen los personajes que monologan en ella durante cinco horas de la madrugada de un día.

António Lobo Antunes acepta la idea de que su obra es un *continuum*, es decir, un único relato en el que intenta narrar, fragmentariamente, no solo su biografía sino la de toda su generación y que es continuamente revisto, corregido y ampliado dando entrada a nuevos puntos de vista, a nuevas experiencias y memorias de los hechos.

3.2.2. Estilo narrativo de António Lobo Antunes

Al intentar caracterizar el estilo narrativo de António Lobo Antunes es frecuente que se mencione la influencia de grandes escritores como Joyce, Faulkner y la estética del *nouveau roman*. Él mismo señaló al autor francés Céline como una lectura que marcó su concepción de la novela y su lenguaje. La técnica narrativa es una obsesión para Lobo Antunes que ha reconocido en diversas ocasiones que la trama le interesa muy poco frente a la estructura del relato y a la búsqueda de un lenguaje propio.

Partiendo de esta premisa, podemos sintetizar algunos de los rasgos que marcan su modo de narrar:

- Las categorías fundamentales sobre las que se asienta cualquier relato (acción, tiempo y espacio) tienen en la narrativa de Lobo Antunes una configuración particular: la trama suele ser mínima, porque lo que le interesa al autor es indagar en la conciencia íntima de los personajes, representando literariamente su lucha interior, sus contradicciones, angustias y obsesiones. Este deambular por la mente humana implica una acción que es, sobre todo, movimiento por el pensamiento, más que una sucesión de hechos. El tiempo que enmarca el relato puede ser a veces muy breve (un día, una noche, etc.), pero se extiende y expande por el pasado a través de los recuerdos que los personajes evocan a cada momento, ampliándolo a través de años y décadas. Se trata, pues, de un tiempo psicológico más que cronológico, que impide cualquier desarrollo lineal y, al contrario, impone una estrategia narrativa aparentemente caótica. Lo mismo sucede con el espacio, que variará dependiendo del presente de la narración y de la localización de los hechos en el pasado que evoca el personaje. En suma, no encontraremos en las novelas de Lobo Antunes demasiados acontecimientos, solo un día a día turbio, asaltado a cada paso por los recuerdos.
- La narración crece a partir de fragmentos de monólogos, de diarios, de conversaciones con un psiquiatra, de informes, etc. Cuando en una obra los personajes son varios, los discursos se alternan y suceden, incluso se interrumpen unos a otros, trayendo siempre al relato recuerdos de la infancia y de experiencias traumáticas y dolorosas. La obra nace de la memoria de sus personajes y tiene, por ello, un ritmo entrecortado y zigzagueante y la forma laberíntica que resulta de la suma de memorias de procedencia diversa. Con frecuencia, una fotografía es el medio para resucitar el pasado familiar (*Eu Hei-de Amar uma Pedra, O Arquipélago da Insónia*, 2008) y al contemplarla se abre una micro-narrativa sobre los lugares y personas que en ella aparecen. Así, memoria y estilo fragmentario se dan la mano en la técnica compositiva del autor.
- Desde las novelas iniciales, donde oíamos la voz de un solo narrador en tercera persona (*Memória de Elefante*) o en primera persona (*Os Cus de Judas*), el autor irá evolucionando hacia novelas cada vez más polifónicas donde aparecen múltiples narradores en primera persona. La multiplicidad de voces es un rasgo de primera importancia en la narrativa de Lobo Antunes. Sean cinco voces, como en *Fado Alexandrino*, o nueve, como en *Que Cavalos São*

Aqueles que Fazem Sombra no Mar? (2009), las intervenciones de los personajes se cruzan y alternan como en el contrapunto de una partitura musical, imagen que ya es un lugar común para describir el estilo de Lobo Antunes. La dimensión polifónica de las novelas da lugar a una arquitectura final compleja, donde se articulan diversos puntos de vista como en un mecano o en un puzle que estuviera siempre a punto de concluirse.

- La variedad de narradores va en ocasiones acompañada de una diferencia de registro lingüístico, de acuerdo con la procedencia social y el grado de cultura del personaje, como sucede en *Exortação aos Crocodilos*, en que el lenguaje intenta reflejar la clase social de cada una de las voces femeninas protagonistas, dando entrada a la lengua coloquial, con toda la agresividad y crudeza que a veces pueda contener.
- Esta preocupación intensa que muestra António Lobo Antunes por el trabajo con el lenguaje literario se refleja, además, en otros dos aspectos: por un lado, en un propósito de reproducir el ritmo de un pensamiento obsesivo, poblado de imágenes y dolorido por la rememoración, a través de oraciones largas sin puntuación, de repeticiones de frases que funcionan a modo de estribillos, de paréntesis que se abren en medio de un discurso entrecortándolo (a veces distinguidos tipográficamente por medio de cursivas) y de un registro frecuentemente crudo y violento, que incluye el uso de expresiones y de léxico coloquial y jergal. Por otro lado, es fundamental en su estilo la continua metafORIZACIÓN de la realidad. La capacidad para crear imágenes, si bien densifica su prosa en algunos momentos, demuestra una tendencia lírica que le ha llevado a tratar algunas novelas como largos poemas en prosa (*Não Entres tão Depressa na Noite Escura*, lleva como subtítulo *Poema*). También en este sentido, Lobo Antunes ha ido depurando lo que la crítica calificó de “excesos metafóricos” en sus primeras obras. Sea como sea, las metáforas, las sinestesias o las hipérbolos pueblan sus textos como uno de sus rasgos más personales. Valga como ejemplo el inicio de *Os Cus de Judas*, si bien el propio autor afirma haber ido conteniendo esta pulsión lírica que caracteriza sus primeras obras de ficción:

Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do ringue de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, (...) Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer mas aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos, a solidão de esparguete da girafa assemelhava-se à de um Gulliver triste, e das lápides do cemitério dos cães subiam de tempos a tempos latidos aflitos de caniche. (...) avestruzes idênticas a professoras de ginástica solteiras, pinguins trôpegos de joanetes de contínuo, catatuas de cabeça à banda como apreciadores de

quadros; no tanque dos hipopótamos inchava a lenta tranquilidade dos gordos, as cobras enrolavam-se em espirais moles de cagalhão, e os crocodilos acomodavam-se sem custo ao seu destino terciário de lagartixas patibulares.¹⁸⁷

- Los personajes de António Lobo Antunes son anti-héroes, víctimas de derrotas personales y sociales que viven la existencia como un particular purgatorio. En *Memória de Elefante*, ante una insoportable sensación de fracaso y cansancio, el personaje se pregunta: “Quando é que eu me fodi?”¹⁸⁸

Estos sentimientos de frustración y resignación son comunes entre los personajes creados por Lobo Antunes, desde Rui S. de *Explicação dos Pássaros*, que acaba suicidándose, hasta los jóvenes delincuentes de *O meu Nome é Legião*, pasando por los ex-combatientes de *Fado Alexandrino* o los miembros de la familia Marques en *Que Cavalos São Aqueles que Fazem Sombra no Mar?* En suma, una humanidad de individuos imposibilitados para el amor, con dificultades para las relaciones personales, marcados por la enfermedad, marginales de cloaca urbana o figuras anacrónicas de un universo rural caduco.

El personaje es una instancia narrativa a la que el autor concede mucha importancia. Su construcción le interesa mucho más que la propia trama y, de ellos, lo fundamental es describir, no su aspecto físico sino su mundo interior, desmenuzar sus cuadros psicológicos (sus miedos, obsesiones y traumas) y mostrar así la complejidad emocional de cada ser humano.

El punto de vista femenino ha ido progresivamente ganando presencia en la narrativa de Lobo Antunes: si en las primeras narrativas, la mujer podía ser un personaje que escuchaba sin intervenir (como en *Os Cus de Judas*), la

187 Dada las dificultades que supone la traducción de António Lobo Antunes, preferimos para este fragmento reproducir la llevada a cabo por su traductor al español, Mario Merlino: “Lo que más me gustaba del Jardín Zoológico era la pista de patinaje bajo los árboles y el profesor negro muy erguido que se deslizaba hacia atrás sobre el cemento en elipses morosas sin mover un músculo siquiera, (...) No sé si le parece una tontería lo que voy a decirle, pero los domingos por la mañana cuando íbamos allí con mi padre, los animales eran más animales, la soledad de espagueti de la jirafa se asemejaba a la de un Gulliver triste, y de las lápidas del cementerio de los perros se alzaban de ven en cuando ladridos acongojados de caniche. (...) avestruces idénticos a profesores de gimnasia solteras, pingüinos torpones con juanetes de conserje, cacatúas de cabeza ladeada como contempladores de cuadros; en el estanque de los hipopótamos se expandía la lenta tranquilidad de los gordos, las serpientes se enrollaban formando blandas espirales de excremento, y los cocodrilos se adaptaban sin esfuerzo a su destino terciario de lagartijas patibularias.” (*En el culo del mundo*. Madrid, Siruela, 2001. Traducción de Mario Merlino, p.11)

188 “¿Cuándo la jodí?”

voz narrativa femenina irá perfilándose y ocupando un lugar más destacado (*O Esplendor de Portugal*), hasta llegar a ser su perspectiva sobre la realidad la única contenida en novelas como *Exortação aos crocodilos*, donde las cuatro protagonistas son mujeres. En *O Arquipélago da Insónia* (2008) Lobo Antunes incluye la voz de un chico autista, perspectiva especialmente compleja para trasladar literariamente a un texto.

- Como cabía esperar de un autor tan preocupado por la estructura de sus relatos, la propia organización de los capítulos pretende ser significativa. En algunas novelas este aspecto es especialmente trabajado: así, por ejemplo, en *Não Entres tão Depressa na Noite Escura* (título que contiene siete palabras), la obra se divide en siete capítulos que se corresponden con los días del Génesis y subrayan otro proceso de creación (o recreación): el de uno de los personajes, Maria Clara, que intenta recomponer, a partir de recuerdos, cartas y fotografías, las relaciones entre los miembros de su familia. En *Que Cavalos são Aqueles que Fazem Sombra no Mar?*, las partes de una corrida de toros van dando estructura a una historia de degeneración, ruina económica y muerte de una familia dedicada a la cría de toros.

3.2.3. *Un lector para las novelas de António Lobo Antunes*

António Lobo Antunes pertenece a ese tipo de escritor que se mantiene impermeable a las tendencias estéticas que se van imponiendo a su alrededor (otro ejemplo, sería la novelista Agustina Bessa Luís), concentrado en progresar en un estilo personal y evolucionar de acuerdo solo con motivaciones internas. Como hemos visto, su estilo se aleja de cualquier tentación de simplificación. Sin embargo, Lobo Antunes tiene miles de lectores por todo el mundo, sin ser un autor comercial.

¿Qué perfil de lector podemos deducir de su estilo? Con frecuencia se ha dicho que el lector de Lobo Antunes es necesariamente un lector culto. Tal caracterización tiene más que ver con la actitud necesariamente activa que el lector debe asumir ante cada nueva novela que con dificultades dependientes de la posesión de un amplio repertorio de conocimientos culturales relativos a Portugal o la cultura occidental en general. Como vimos, a partir de fragmentos de discursos (monólogos, diálogos, evocaciones, etc.) el lector parte para la construcción del sentido general del mensaje literario y debe estar dispuesto a moverse por el tiempo, pasando del presente al pasado y a la inversa, y a internarse por los laberintos del carácter tormentoso de los personajes. Al mismo tiempo es necesaria una actividad interpretativa respecto al lenguaje y a sus formas particulares de verbalizar

el pensamiento, los recuerdos y las obsesiones. Tanto por su lenguaje como por el tipo de universo en el que nos adentramos, es quizá necesario un aprendizaje que no se consigue con la lectura de una sola obra.

Nada se encuentra más alejado de una lectura fácil y ligera que las novelas de Lobo Antunes, incluso porque el número de páginas supera con mucha frecuencia el medio millar. El lector se enfrenta a un universo donde los personajes no han superado sus traumas, ni han resuelto situaciones del pasado y son tremendamente conscientes del dolor que produce el fracaso de las relaciones personales. Esta visión amarga no representa únicamente un drama individual, quiere ser al mismo tiempo una mirada crítica con la realidad portuguesa que cuestione la historia oficial y la imagen de éxito de un país que se pretende moderno. La impresión final que transmiten las historias de Lobo Antunes es de un gran fracaso colectivo e individual que intenta disfrazarse de falsas apariencias y donde hay poco margen para la esperanza de cambio y regeneración. Por todo ello, el lector debe estar dispuesto a soportar una sensación final de desasosiego, que le interpela muy directamente sobre su propio mundo interior.

4. LA NOVELA DE LA GLOBALIZACIÓN: NARRATIVA DE LOS AÑOS 90

Como decíamos al principio de este capítulo, en la última década del siglo, un concepto se hace omnipresente e insistente en cualquier plano de las relaciones humanas y de sus manifestaciones sociales, políticas o culturales: la globalización. La noción de *aldeia global* sintetiza esta aproximación entre individuos a escala planetaria, cualquiera que sea su espacio geográfico de origen. La internalización de la economía de mercado con el fin del bloque comunista, el desarrollo y la extensión de la tecnología digital y la aparición de problemas comunes a la Humanidad (diminución de la capa de ozono y cambio climático, tensiones geopolíticas entre el mundo occidental y el mundo musulmán, agotamiento de las fuentes de energía tradicionales, movimientos migratorios a gran escala, etc.) son los principales impulsores de nuevos mapas mundiales, donde las fronteras se desdibujan y vuelven a dibujarse al ritmo que marcan los conflictos bélicos, como en la guerra de los Balcanes, y las soluciones diplomáticas acordadas internacionalmente.

La clase media, educada en el consumo de ciertas formas de cultura como la literatura, reforzada económicamente en las últimas dos décadas, busca en lo literario el retrato de sus preocupaciones inmediatas, en el centro de las cuales se encuentra el desarrollo personal (paralelo en otra escala, por ejemplo, al cultivo del cuerpo), con grados que llegan al hedonismo.

Por su parte, los escritores se ven condicionados por el marketing: tienen que mantener una continuidad en los escaparates de las librerías para no ser olvidados, su imagen debe existir en la mente de los lectores y su agenda incluye la presencia en ferias del libro, en entrevistas y debates públicos, además de ser autores de blogs y estar presentes en las redes sociales.

No puede olvidarse en este cuadro un nuevo tipo de destinatario: el lector global, abierto a historias localizadas en cualquier parte del mundo, con personajes ajenos a su contexto cultural, pero que sufren problemáticas vitales con las que puede identificarse, habitualmente porque son las propias de su tiempo y/o tienen un carácter universal (como los sentimientos), o sobre las que tiene información por su actualidad en los medios de comunicación. Este tipo de lector busca en la literatura una dimensión universal y ontológica.

A todo ello se suman los nuevos canales de difusión de la obra literaria por vía digital. La popularización de Internet y su batería de posibilidades (blogs de creación, crítica, chats literarios, producción cibernética de literatura, etc.) ha revolucionado en muchos ámbitos el mundo de la literatura: composición colectiva de novelas a través de las redes sociales, interacción entre el autor y sus lectores, difusión de géneros minoritarios, difusión de críticas de los lectores que pueden transformar una novela en éxito de ventas, posibilidad de descarga de libros, etc.

La dicotomía literatura culta (o erudita) y literatura de consumo se ha ido acentuando en los últimos tiempos, reforzando una frontera que pretende diferenciar textos para un público minoritario, que se mantienen dentro de los procesos tradicionales de edición, crítica y canonización de las obras, de textos que, ofreciendo una lectura fácil y desproblematizada, alcanzan cifras de ventas inusuales.

Este esbozo del panorama literario actual y de los elementos implicados no deja de ser una síntesis que necesitaría muchas matizaciones. El objetivo es identificar, en este nuevo cuadro, algunos rasgos que puedan diferenciar la literatura hecha en Portugal a partir de los 90 y primer decenio del siglo XXI de las épocas inmediatamente precedentes.

Como en otras literaturas nacionales del ámbito occidental, entre ellas la española, dos fenómenos caracterizan e identifican la narrativa portuguesa más reciente, según ha visto la crítica especializada: la internacionalización y la desintelectualización. Las causas que llevan a tales procesos están en relación con el proceso de globalización al que nos referíamos en el inicio de esta introducción. Vamos, pues, a precisar las consecuencias.

4.1. Internacionalización y desintelectualización de la novelística portuguesa

En lo referente a la internacionalización, ésta debe ser entendida en dos sentidos: en primer lugar, como evolución respecto a los temas escogidos por los nuevos narradores y a su modo de plasmarlos, conectando a través de preocupaciones que podríamos llamar “universales” con un conjunto más extenso de lectores que supera las fronteras portuguesas. Y en segundo lugar, la internacionalización de la literatura lusa en general tiene que ver, como ya hemos señalado, con el despertar de un interés por las letras portuguesas fuera de Portugal a raíz del premio Nobel concedido a Saramago y a la recepción internacional de António Lobo Antunes. Entre los escritores que mejor ilustran esta doble internacionalización se encuentran algunos autores que publican por primera vez en los años 90 como Gonçalo M. Tavares, al que nos referiremos más adelante. Probablemente ambos tipos de internacionalización están relacionadas como fenómenos dependientes en una relación de causa-efecto.

La novela que se inaugura en los 90 tiene una de sus marcas distintiva en el desinterés por la historia de Portugal y por el problema de la identidad nacional, cuestiones absolutamente centrales en la narrativa de la década anterior (y que continúa siéndolo para bastantes autores). El espacio que deja esta problemática en la novela portuguesa más reciente viene a ocuparlo, como decíamos, la mirada sobre el individuo y su cotidiano en la gran urbe desde un subjetivismo radical: la falta de comunicación y la experiencia de la soledad, las relaciones amorosas fortuitas, la vida nocturna, la ociosidad tediosa, la violencia doméstica y callejera, el consumo de drogas, etc., son algunas de las experiencias que toca la ficción literaria, vivencias posibles en cualquier rincón del opulento Primer Mundo. El realismo urbano se impone como enfoque en gran parte de la nueva narrativa de los 90, que alcanza las mayores cuotas de cosmopolitismo de su historia, pues, aun siendo la realidad portuguesa la inspiradora, los relatos describen espacios y situaciones y presentan conflictos que puede reconocer y sentir como propios un lector global, siempre y cuando pertenezca, como decíamos, a un contexto urbano del ámbito cultural occidental. Aunque no ocurre en todos los autores, es muy frecuente que la acción se ubique simplemente fuera de Portugal, como indica el uso de nombres y topónimos extranjeros; incorporen viajes de los personajes desde Portugal a otros países, con especial frecuencia a los EEUU, auténtico icono de la cultura post-moderna, e incluyan fragmentos en otras lenguas. Ejemplo paradigmático de esta internacionalización (o desnacionalización), como decíamos, son las novelas de Gonçalo M. Tavares, ubicadas en un impreciso país centroeuropeo que bien podrían ser Alemania, Austria o Suiza, protagonizadas

por personajes llamados Joseph Walser, Klaus Klum, el señor Brecht, etc. que, en algunos casos, son un homenaje a escritores famosos. La violencia, el dolor, el sufrimiento infligido gratuitamente, la curiosidad por la maldad, etc. son algunas de las cuestiones relativas al ser humano en las que indagan las novelas de este autor, ajeno a cualquier propósito de explicación de “lo portugués”.

Asistimos así en la última década del siglo a un auténtico paso de la *autorreferencialidad* (la autognosis a la que se refirió Eduardo Lourenço, en 1975, como vimos) a la desnacionalización tanto de los espacios como de los personajes, fenómeno que no es exclusivo de la literatura portuguesa sino que se aprecia en otras literaturas nacionales.

Las grandes interrogaciones que ocupaban la literatura de otros tiempos, en que se cruzaban la problemática individual con la nacional, parecen desgastadas frente a problemas como la precaria comunicación entre los individuos en las sociedades urbanas y, en consecuencia, la experiencia dolorosa de la vida en sociedad, en contraste con una nueva era en que la tecnología multiplicó las posibilidades de contacto entre las personas. La iconografía de la modernidad tecnológica (móviles, ordenadores, internet) se incorpora a los relatos como parte del nuevo paisaje. En algunos autores, la problemática urbana se resuelve en una queja nihilista y en un estado de malestar vital que recuerda al *spleen* o tedio de los románticos. Así, el malestar de una pequeña burguesía urbana, representada por personajes masculinos que sufren el abandono o el desengaño amoroso, puede encontrarse en novelas y relatos breves de Pedro Paixão (*Amor Portátil*, 1999), Miguel Esteves Cardoso (*O Amor é fodido*, 1994) o Manuel Jorge Marmelo (*As Mulheres Deviam Vir Com Livro de Instruções*, 1999; *O Amor é para os Parvos*, 2000)¹⁸⁹.

En otros casos, interesa profundizar en lo cotidiano revelando su parte más incierta y oscura, incluso perversa, para desembocar en situaciones de tragedia concreta. Por esta línea se orientan algunas novelas de Jacinto Lucas Pires (*Do Sol*, 2004), de Paulo Castilho (*Sinais Exteriores*, 1993) o de Julieta Monginho (*À tua espera*, 2000), particularmente interesada por la complejidad de las relaciones humanas y el difícil arte de comunicar.¹⁹⁰

189 Algunas de estas novelas ya han sido traducidas al español: Miguel Esteves Cardoso, *El amor es fodido* (Barcelona, Roca, 2006, traducción de Mario Merlino); Manuel Jorge Marmelo, *Las mujeres deberían llevar libro de instrucciones* (Txalaparta Argilatetxea, 2005, traducción de Juana Inarejos Ortiz)

190 De estos autores solo ha sido traducido parcialmente Jacinto Lucas Pires (*Azul-turqueza*, Hondarribia, Hiru Ed., 2004, traducción de Bego Montorio).

Si para algunos autores el medio urbano cosmopolita ejerce una poderosa atracción, otros narradores, como Francisco Duarte Mangas (*Diário de Lik*, 1993), José Riço Direitinho (*O Sorriso Inesperado*, 2009)¹⁹¹ o José Luís Peixoto (*Nenhum olhar*, 2000), llevan a cabo una especie de recuperación del universo rural y de sus imaginarios. Los espacios rurales del norte de Portugal, en los cuentos de Direitinho, o del Alentejo, en el caso de Peixoto, y los personajes vinculados a ellos conforman un mundo físico, social y cultural que tiende a desaparecer ante el progreso homogeneizador, anulación de modos de pensar y de vivir que algunas de estas narraciones constatan con cierta nostalgia. Esta división entre mundo rural y mundo urbano explica sin agotar todo el panorama de la narrativa más reciente, pues seguiremos encontrando en determinadas obras temas que podemos considerar clásicos de la creación literaria, como la reflexión sobre el proceso de escribir, la memoria como ejercicio que rescata el pasado o lo manipula, la búsqueda de la identidad individual, que obliga a veces a los personajes a salir del espacio estrecho de su procedencia portuguesa y a viajar.

Es evidente que no existe un único modelo de narración. Por regla general, se persigue un estilo accesible que supone una intriga simple, en la que se reconocen sin dificultad acontecimientos de la vida cotidiana, trazada en un registro coloquial directo. El efecto de verosimilitud está asegurado y, por encima de cualquier otra premisa, la legibilidad preside el resultado. Aunque existan excepciones, la crítica habla de cierta *desintelectualización* de la narrativa más reciente, incluso cuando está escrita por autores que deben ser considerados cultos por su formación y trayectoria. La caracterización no es completamente negativa y quiere sobre todo señalar una tendencia muy frecuente a hacer más comprensibles todos los elementos de un relato: desde la técnica narrativa, hasta los temas escogidos, con menor espacio para la digresión filosófica y más para la intriga y la acción, pasando por un lenguaje directo y próximo al uso coloquial. Por otro lado, gran parte de la literatura reciente declina de su propósito de explicación del mundo para proponer narraciones solo coherentes en sí mismas como ficción, cuya función empieza y acaba en el momento mismo de la lectura.

Sin embargo, el tono y el efecto final de las novelas más recientes pueden ser diferentes, incluso opuestos, pasando de la narrativa ligera, de trama sencilla y

191 José Riço Direitinho, *Breviario de las malas inclinaciones*, (Madrid, Siruela, 1999); Francisco Duarte Mangas, *Diario de Link* (Madrid, Akal, 2001, traducción de Juana María Inarejos Ortiz) y *Geografía del miedo* (Barcelona, Planeta Agostini, 2003)

cierta prospección psicológica en la construcción de los personajes, como en el caso de Inês Pedrosa (*Os Íntimos*, 2010), hasta la fuertemente intelectualizada y culturalista de Mafalda Ivo Cruz (*Vermelho*, 2004), o la narrativa más densa de Teresa Veiga (*Uma Aventura Secreta do Marquês de Bradomim*, 2008). Algunos autores, como Rui Zink (*Apocalypse Nau*, 1996), consiguen plasmar una mirada irónica sobre el tiempo presente y realizar una crítica ácida a la vez que humorística.¹⁹²

Como corresponde a una actitud “intelectual” post-moderna, la narrativa de los 90 e inicios del siglo XXI ha perdido, en su mayor parte, el interés por moralizar y enseñar, por ello no propone modelos ni positivos ni negativos, surge de la pulsión íntima y se preocupa únicamente de su propia coherencia. Cada punto de vista solo es una perspectiva sin cualquier propósito de mostrar la verdad absoluta, en la que por otra parte no se cree. Por ello se trabaja con profusión el perspectivismo, sirviéndose de él para mostrar la caleidoscópica realidad cultural en la que está inmersa la humanidad a principios de una nueva era. El modelo de novela donde se multiplican las voces narrativas en primera persona (que no es ni muchísimo menos un descubrimiento de esta época) se repite insistiendo con ello en el relativismo con que se contempla la vida cotidiana y la acción novelesca se construye como un puzle en el que solo la reunión de los fragmentos, generalmente narrados en primera persona, da sentido a lo narrado (*Cemitério de Pianos* de Peixoto, *Do Sol* de Lucas Pires, etc.)

En general, se aprecia en la generación fin de siglo una auténtica mentalidad de relación inter-artes. Es obligado señalar la influencia del cine (ahora también del videoclip) en la manera de contar, que adopta en ocasiones los ritmos con que se maneja una cámara de cine o un vídeo de reproducción (play, stop, slow, zapping, etc.). La experiencia del trabajo cinematográfico, bien como directores o como guionistas, va en algunos autores unida a la de la escritura literaria como en el caso de Possidónio Cachapa (1965)¹⁹³, Rui Cardoso Martins (1967)¹⁹⁴, Jacinto

192 Algunos títulos de Inês Pedrosa en español son: *La instrucción de los amantes* (Barcelona, Destino, 2001, traducción de Eloísa Álvarez); *En tus manos* (Madrid, Destino, 2002, traducción de Manuel Manzano); *Me haces falta* (Destino, 2004), *Te echo de menos* (Barcelona, Elipsis Ediciones, 2008, traducción de Roser Vilagrassa); de Mafalda Ivo Cruz, *Última danza en Lisboa* (Madrid, Siruela, 2004, traducción de Karnele Setien).

193 Possidónio Cachapa, *Mater dulcíssima* (Argitaletxe Hiru, 2003, traducción de Carlos Penela) y *Agárrate a mi pecho en llamas* (Zaragoza, Xórdica, 2007, traducción de Antonio Sáez Delgado).

194 Rui Cardoso Martins, *Y si me gustara morir* (Barcelona, Bruguera, 2008, traducción de Mario Catelli).

Lucas Pires (1974) o João Tordo (1975); también la música revela como letristas, incluso intérpretes, a escritores como valter hugo mãe, José Luís Peixoto o el ya mencionado Jacinto Lucas Pires.

A los narradores más recientes les interesan también otros discursos que tradicionalmente han sido inferiorizados dentro del sistema literario, considerados en ocasiones como formas de paraliteratura:

- la novela policiaca, poco cultivada por autores cultos a lo largo del siglo XX (salvo algunas aproximaciones al género de Pessoa, José Cardoso Pires o Agustina Bessa-Luís), se ha visto muy reforzada con las aportaciones de Francisco José Viegas (*Morte no Estádio*, 1989), Miguel Miranda (*O Estranho Caso do Cadáver Sorridente*, 1998) o Maria do Céu Carvalho (*Intermediários*, 1994) por citar solo a algunos¹⁹⁵; también su variante, la novela de juicios, tiene alguna presencia en la producción de Julieta Monginho (*Juízo Perfeito*, 1996) y se ha publicado alguna recopilación como *Contos Policiais* (2008) con la participación de autores de generaciones diversas;
- el relato fantástico, explorado por Ana Teresa Pereira, en mestizaje con el cuento de hadas o el relato policial (*Histórias Policiais*, 2006), o por Maria Antonieta Preto, al modo del realismo mágico hispanoamericano (*A Ressurreição da Água*, 2008).
- la literatura de viajes desde una perspectiva post-colonial, como se aprecia en *Baía dos Tigres* de Pedro Rosa Mendes (1999)¹⁹⁶, obra que nos confronta con un nuevo tipo de relato de viajes al reunir textos de carácter muy diverso (notas de viaje, poesía, textos periodísticos, canciones, etc.), de donde resulta un género híbrido entre diario y relato documental. El viaje real que realizó el autor, de donde nace su libro, atravesaba África desde la costa occidental en Angola a la oriental en Mozambique, rememorando así el que llevaron a cabo en el siglo XIX dos famosos exploradores portugueses, Roberto Ivens y Hermenegildo Capelo;
- el discurso periodístico, pues es especialmente frecuente la procedencia de este ámbito profesional de muchos escritores que colaboran además en diversos medios de comunicación (Clara Ferreira Alves, *Mala de Senhora e*

195 Está traducido al español José Prata, *Los cojos bailan solos* (Madrid, Alfaguara, 2004, traducción de Mario Merlino);

196 Pedro Rosa Mendes, *Bahía de los Tigres* (Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002, traducción de Rosa Martínez Alfaro);

Outras Histórias, 2004; Rodrigo Guedes de Carvalho, *Canário*, 2007). La interconexión entre narrativa de ficción y periodística puede ser muy variada, empezando por el género híbrido que es la crónica, pero además un determinado *New journalism* influye en la manera de contar promoviendo cierto fragmentarismo, documentalismo y tremendismo en las historias.

5. ALGUNOS NOMBRES DE LA NARRATIVA DEL SIGLO XXI

La narrativa que comienza a finales del siglo XX y principios del XXI cuenta ya con algunos nombres de escritores jóvenes que van cumpliendo las etapas de una pronta canonización, lo que podemos interpretar como síntoma de vitalidad y calidad de la novela portuguesa que se escribirá en gran parte del presente siglo. Nos limitaremos a mencionar a cinco autores que han recibido el Premio Saramago, creado con carácter bianual para premiar a escritores en lengua portuguesa menores de 35 años. Además de la recepción de este premio (y de algunos otros), las reseñas críticas sobre sus obras y las traducciones de sus novelas a otras lenguas son otros mecanismos que aseguran su inclusión dentro del canon literario portugués e internacional. Se trata de autores que, en algunos casos, se distancian un tanto de la caracterización que dibuja gran parte de la narrativa reciente como desintelectualizada, porque eligen temas de calado filosófico y vital, por lo tanto de interés universal, y porque asumen como esencial el trabajo con la lengua literaria.

Nos referiremos brevemente a estos autores por orden cronológico de recepción del premio:

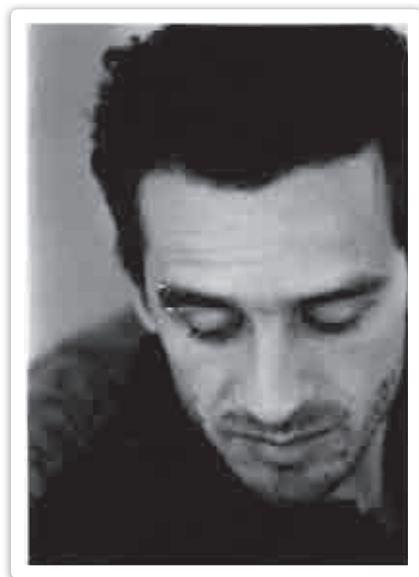
Paulo José Miranda (1965) recibió el premio Saramago en 1999 por su novela *Natureza Morta* (1998). Poeta, novelista y dramaturgo, proveniente del área de la filosofía, se trata de un autor al que le interesa especialmente la reflexión sobre el propio acto creador, por lo que en sus novelas aparece problematizada la relación del artista con su obra y con la búsqueda de un estilo propio. Para ello toma como punto de partida personajes históricos como los poetas portugueses Cesário Verde (*Um prego no coração*, 1998)¹⁹⁷ y Antero de Quental (*Vício*, 2001) o el músico portugués del siglo XIX, João Domingos Bontempo, protagonista de la novela premiada.

¹⁹⁷ Esta novela está publicada en España (Editorial Periférica, Cáceres, 2007) en traducción de Antonio Sáez Delgado.

José Luís Peixoto (1974) consiguió el premio Saramago en 2001 por su novela *Nenhum Olhar* (2000)¹⁹⁸. Licenciado en Lenguas y Literatura Modernas, ha hecho también varias incursiones por la poesía y el teatro, aunque es su narrativa la que le ha reportado más divulgación. Se trata de un caso excepcional de incorporación vertiginosa al canon literario portugués, con una aceptación inmediata de sus primeras novelas por parte de la crítica especializada y del público. En menos de diez años, ha visto su obra traducida a más de una docena de idiomas. Es colaborador habitual de la prensa escrita portuguesa y desarrolla además un intensa actividad participando en ferias de libros, debates literarios, encuentros con escolares, etc., es por ello una figura bien conocida del público, no solo portugués. Como curiosidad que ilustra este rápido reconocimiento cabe señalar que su nombre es ya el de un premio literario para jóvenes escritores convocado en su tierra natal por el municipio alentejano de Ponte de Sor (distrito de Portalegre).

Su estilo resulta, como vamos a ver brevemente, de una combinación lograda de elementos técnicos y temáticos que presenta como ingrediente destacado el mundo rural. En la narrativa de José Luís Peixoto lo rural no es un mero telón de fondo, sino la ocasión para incorporar toda una cosmovisión de la existencia humana, sometida a ritmos de muerte y sustitución. Lo fantástico y lo trágico se entrelazan con lo rural servidos en una prosa que es más lírica que realista, de modo que la crítica lo ha comparado alguna vez con el escritor mejicano Juan Rulfo.

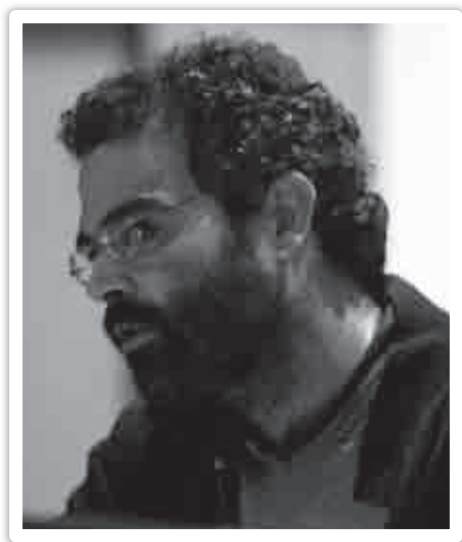
Portugal no está ausente de la narrativa de José Luís Peixoto como podemos apreciar en todas sus novelas. En *Cemitério de Pianos* (2006) la trama gira en torno a Francisco



José Luís Peixoto (1974)

198 *Nadie nos mira* (Hiru, 2001, traducción de Bego Montorio); *Te me moriste* (Editora Regional de Extremadura, 2004, traducción de Antonio Sáez Delgado), *El cementerio de pianos* (Barcelona, El Aleph, 2007, traducida por Carlos Acevedo), *Una casa en la oscuridad* (Barcelona, El Aleph Editores 2008, traducción de Antonio Sáez Delgado).

Lázaro, un personaje histórico, atleta de la representación portuguesa en las Olimpiadas de Estocolmo de 1912. La figura de este deportista, que muere sin concluir la carrera, puede leerse como símbolo de Portugal, especialmente de su pueblo llano, esforzado y trabajador, y de una actitud de entusiasmo que se resuelve en decepción y fracaso, como en tantos momentos de la historia nacional y de la historia de cada uno de los personajes. No se trata, sin embargo, de una historia exclusivamente portuguesa, sino que propone metáforas de gran alcance, como la de los pianos viejos e inservibles deshechos para arreglar otros en una continuidad que es el ritmo de la propia vida. La metáfora es un recurso constante en la narrativa de José Luís Peixoto. En *Nenhum Olhar* (2000), el paisaje rural, desértico y sofocante, sintoniza con el aislamiento y la ruina afectiva de los personajes y los cuerpos amputados, frecuentes en esta novela, nos hablan de una mutilación interior, que dificulta las relaciones entre ellos. Dolor y muerte son experiencias privilegiadas en las obras de Peixoto, contenidas en un lenguaje, como decíamos, profundamente poético.



Gonçalo M. Tavares (1970)

Gonçalo Tavares¹⁹⁹ (1970), Premio Saramago en 2005 por su novela *Jerusalém*, es autor, como ya hemos señalado, de una narrativa completamente desnacionalizada respecto a Portugal, que se ambienta en ciudades que reconocemos como centroeuropeas. Entre sus novelas se establecen redes en que los personajes saltan de una a otra, agrupadas en series como “El Barrio” o “El Reino”. Los personajes de Tavares son complejos desde el punto de vista psicológico, con una parte oscura, casi perversa, como el doctor Theodor (de *Jerusalém*), conocido psiquiatra que, partiendo del Holocausto-

199 La mayoría de las novelas de Gonçalo M. Tavares se encuentran hoy traducidas al español: *El Señor Valéry*, *Un hombre: Klaus Klump*, *El Señor Henri* (Barcelona, Mondadori, 2006); *Biblioteca* (Zaragoza, Xórdica, 2007, traducción de Félix Romeo), *La máquina de Joseph Walser* (Mondadori, 2007, traducción de Rita da Costa García), *El señor Brecht* (Mondadori, 2007, traducción de Rita da Costa García), *Historias falsas* (Zaragoza, Xórdica, 2008, traducción de Ana María Iglesias), *Jerusalém* (Mondadori, 2009, traducción de Rita da Costa).

to, intenta llevar a cabo una historia universal de la maldad como vía para predecir el futuro de los seres humanos. En una de sus últimas novelas, *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007), volvemos a encontrar un personaje principal ambiguo, el doctor Buchmann, otro médico y más tarde político, prodigioso con el bisturí pero corrompido en su vida personal, que mira curioso y desprecia cualquier forma de solidaridad y compasión entre los hombres, defendiendo la ley natural del éxito del más fuerte. Las ciudades por donde deambulan los personajes de Tavares se asemejan a laberintos kafkianos, de ambientes grises, donde la tragedia acecha a cada paso. La filosofía surge continuamente en sus novelas, invitando a las muchas reflexiones posibles sobre la condición humana, sin que ello adense el relato, pues predomina, por encima de otros rasgos, un estilo sobrio, basado en la frase corta y los capítulos breves.

valter hugo mãe (1971)²⁰⁰ recibió el premio Saramago por su novela *o remorso de baltazar serapião* (2007), cuya ambientación medieval podría hacerla parecer una novela histórica, sin embargo la temática va mucho más allá de la reconstrucción historicista al proponer una reflexión sobre el poder jerárquico ejercido siempre con violencia sobre el inferior y, en la escala social, acaba siendo la mujer el último eslabón sobre el que descarga con mayor crudeza. La crítica ha destacado positivamente en esta obra el trazado de la mentalidad del personaje principal (y voz narrativa en primera persona), dominada por la ignorancia y la superstición religiosa, el dibujo de un ambiente de pobreza y animalidad y la lengua arcaizante en consonancia con el momento histórico.

valter hugo mãe comenzó su carrera literaria durante los 90 como poeta, género en el que ha publicado más de una docena de obras. Antes de encaminarse por la prosa de ficción, su nombre ya era reconocido por la crítica y el público como voz



valter hugo mãe (1971)

200 Este autor optó por suprimir las mayúsculas de su ortografía, por lo que reproducimos su nombre y los títulos de sus obras tal como aparecen publicados en Portugal. “Se ha publicado en español su libro *El apocalipsis de los trabajadores*, Alpha Decay, 2010, traducción de Martín López-Vega y en poesía acaba de salir: *folclore íntimo*, en Vaso Roto, 2011, traducción de Martín López-Vega”

destacada entre los poetas contemporáneos. En 2004 edita su primera novela y, tras la recepción del Premio Saramago, ha publicado otras dos, en que el tiempo presente y la vida cotidiana, con sus tragedias anónimas, son el tema central. Los personajes de valter hugo mãe son muy diversos en cuanto a su edad y sexo, pero pertenecen siempre al colectivo de la gente común: el niño que va descubriendo, durante los años 70, el mundo de los adultos en el ambiente cerrado de una pequeña aldea pesquera portuguesa, experiencia que le conduce al aislamiento y la soledad profunda (*o nosso reino*, 2004); las empleadas del hogar en una ciudad de provincias como Bragança, sin esperanza de cambiar de vida (*o apocalipse dos trabalhadores*, 2008), o el anciano recluido en un asilo por sus hijos, donde encuentra un nuevo espacio para la amistad (*a máquina de fabricar espanhóis*, 2010). En todas ellas destaca por igual la capacidad para captar y sintetizar los grandes sentimientos humanos de soledad, ternura, amor y desamor, etc. y plasmar sus matices y evoluciones.

João Tordo (1975) vio premiada su tercera novela en 2009 (*As Três Vidas*). Licenciado en Filosofía y con estudios de periodismo, su narrativa, compuesta por dos novelas anteriores al premio (*O Livro dos Homens Sem Luz*, 2004, y *Hotel Memória*, 2007) y una posterior (*O Bom Inverno*, 2010), es un buen ejemplo de la internacionalización del espacio y de los temas en la más reciente narrativa portuguesa. Ambientadas en Inglaterra (la primera novela), en Nueva York (*Hotel Memória* y parte de *As Três Vidas*, en que el protagonista viaja desde el Alentejo hasta la megalópolis norteamericana) o en Italia, el suspense y el misterio, característicos de la novela policial, son efectos buscados por este autor interesado, como otros escritores de su generación, en modelos considerados tradicionalmente menores dentro del sistema literario. Sus personajes masculinos se ven envueltos en enredos detectivescos que les arrastran en ocasiones hacia el ambiente degradado de los bajos fondos, donde se cruzan con figuras habituales del sub-mundo nocturno de la novela negra (matones, traficantes, detectives, etc.), como sucede en *Hotel Memória*. Como regla general, se sirve de un lenguaje sencillo y directo que hace avanzar al lector enredado más en la intriga que en otros aspectos de la narración como la estructura del relato, en sí misma sencilla y lineal.

6. TEATRO DE LOS 80, 90 Y PRINCIPIO DEL SIGLO XXI

Después del auge que vive el mundo del teatro durante el periodo post-revolucionario, visible sobre todo en el alto número de nuevas compañías, los años 80 pueden considerarse, en comparación, una etapa de letargo. Para algunos

críticos, el teatro portugués no consigue en estos años consolidar una tradición de representaciones de autores nacionales. La mayoría de las obras que se representan son de dramaturgos extranjeros o de autores portugueses del canon, comenzando por Gil Vicente. Se habla de divorcio entre el público y la obra de teatro, más interesado el primero por formas de representación como la revista o el musical.

Sin embargo, el *corpus* de piezas ha aumentado considerablemente en los dos últimos decenios, quizá estimulado por una política estatal y municipal más atenta al espectáculo teatral: en 1996 se crea el *Instituto Português das Artes do Espectáculo*, en 1994 se inaugura el Teatro Nacional de São João en Oporto, que se suma al de Dona Maria en Lisboa, se crean premios, se subvenciona a compañías de teatro independientes y se promociona la edición.²⁰¹

El mapa de la dramaturgia portuguesa de los últimos tiempos se dibuja con autores de generaciones diversas. A las figuras emergentes, formadas en escuelas de teatro y estrechamente vinculadas al mundo de la representación, se suman dramaturgos con carreras afianzadas desde épocas anteriores como Jaime Salazar Sampaio (1925- 2010, autor de más de medio centenar de obras, la primera de 1945 y la última de 2005) y Luiz Francisco Rebello (1924), dos de los autores más sólidos y constante en la creación dramática desde los años 40. El primero se mantendrá fiel a un estilo donde absurdo y realismo se mezclan en una visión desilusionada de la existencia humana (*A Íncrita Geração*, 1998; *Peixinho Grelhado*, 2001; *Algumas Palavras numa Sala de Espera*, 2004). El segundo escribe en estos años piezas en que se interesa por la historia reciente de Portugal (*Portugal anos quarenta*, 1982), por algunas de sus figuras históricas como la del escritor Camilo Castelo Branco, evocado en *Todo o Amor É Amor de Perdição*, 1990; o la del cónsul portugués en Burdeos, Arístedes de Sousa Mendes, que salvó a miles de judíos cuando la invasión alemana de Francia, en *A Desobediência* (1998).

No es raro que autores consagrados en la narrativa se aventuren por el género dramático (o por la adaptación al teatro de sus textos de ficción). Es el caso de novelistas como Mário Cláudio, Maria Judite de Carvalho, Hélia Correia, Mário de

201 El teatro contemporáneo portugués ha sido poco traducido al español. Existen, no obstante algunas traducciones de obras sueltas como: Armando Nascimento Rosa, *El Eunuco de Inés de Castro – Teatro en el país de los muertos* (Mérida, De la Luna Libros, traducción de Antonio Sáez, 2007).

Carvalho, Eduarda Dionísio, Yvette K. Centeno, Lída Jorge o José Saramago. El teatro de José Saramago comienza muy a finales de los 70 con piezas como *A noite* (1979), se continúa por la década siguiente en que escribe *Que farei com este livro?* (1980), donde pone en escena a un Camões luchando por publicar *Os Lusíadas*, y *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987), haciendo regresar al santo al presente, llega hasta los 90 con *In Nomine Dei* (1993), sobre las guerras de religión en la ciudad de Münster en el siglo XVI, y concluye en el siglo XXI con *Don Giovanni* (2005). Todas las piezas han sido representadas y en la mayoría de los casos han sido propuestas o encargadas por grupos de teatro o instituciones. Como vemos, Saramago muestra preferencia por la temática histórica como medio de interrogar al presente. Se inscribe así en una tradición teatral muy cultivada en Portugal que, dramatizando situaciones del pasado, pretende en última instancia una reflexión sobre la contemporaneidad. Esta línea ha tenido durante las décadas de 80 y 90 bastante tratamiento en obras que tanto pueden remontarse al siglo XVI (*Príncipe Perfeito*, 1989, de António Borges Coelho) como al XIX (*Retrato de uma Família Portuguesa*, 1989, de Miguel Rovisco) o dramatizar episodios biográficos de personajes históricos como D. António prior de Crato, candidato a la sucesión del rey D. Sebastião (*Azul de Delft*, 1993, de José Jorge Letria) o al héroe de la aviación portuguesa Artur de Sacadura Cabral (*O Céu de Sacadura*, 1998, de Luísa Costa Gomes).

En los 90 algunos autores han pretendido recuperar al público para las salas de teatro ofreciendo un mensaje anclado en el análisis de la vida cotidiana, sin desestimar el empleo de técnicas que lo distancian un tanto del teatro convencional al subvertir el orden de principio, medio y fin para la acción. Es el caso de autoras como Luísa Costa Gomes (*Nunca Nada de Ninguém*, 1991) o Teresa Rita Lopes (*Esse Tal Alguém*, 2001), que parten de conflictos del día a día del hombre contemporáneo, como los problemas de comunicación, el papel de la mujer en la sociedad, las relaciones en el seno del matrimonio, las relaciones laborales y, en general, el vértigo de la vida urbana. Este tipo de teatro recrea escenas de un cotidiano, a veces, trágico y otras, visto con fino humor, como en *Uma Família Portuguesa* de Filomena Oliveira y Miguel Real (que recibió en 2008 el Grande Premio de Teatro Português otorgado por el Novo Grupo do Teatro Aberto y la Sociedade Portuguesa de Autores 2008). La dramatización de lo cotidiano es también fundamental en autores como Mário de Carvalho (*Água em Pena de Pato: teatro do quotidiano*, 1992), que sigue un modelo teatral diríamos clásico, en que una acción se desarrolla linealmente.

Con el nuevo siglo se abre camino lentamente un teatro al que se ha etiquetado de post-moderno, obra de autores de generaciones recientes como Carlos J. Pessoa (*Pentateuco: Manual de Sobrevivência para o Ano 2000*, 1998) o Jacinto Lu-

cas Pires (*Figurantes e outras peças*, 2005; *Silenciador*, 2008), pero también de otras anteriores, como Jorge Silva Melo (1948) o Abel Neves (1956)²⁰², quienes están estrechamente vinculados al mundo del teatro como actores y directores de escena. El teatro de Silva Melo ha sido calificado de político por la preocupación que manifiesta sobre el tiempo presente y su complejidad (*António, um Rapaz de Lisboa*, 1995, llevada también al cine en 1999). La mirada sobre la realidad social portuguesa es esencialmente crítica, pero, a diferencia de otras épocas, no pretende mover al espectador hacia el compromiso político. Por su parte, Abel Neves conjuga en su teatro una técnica que privilegia las escenas fragmentarias y la obsesión por las situaciones cotidianas sin aparente potencialidad teatral (*Além as Estrelas São a Nossa Casa*, 1999).

En el teatro post-moderno la pieza teatral resulta de la reunión aleatoria de cuadros, a veces sin conexión espacial o temporal, donde personajes de carácter realista se juntan a otros de naturaleza fantástica o mitológica, incluso de procedencia literaria o cinematográfica. La acción dramática se fragmenta presentando situaciones cotidianas en que el absurdo y lo irracional pueden ser determinantes para el desenlace y el espacio y el tiempo pueden ser referencias apenas esbozadas. El día a día de las grandes ciudades y sus componentes de violencia, frustración, racismo, etc. inspiran gran parte de este teatro contemporáneo que, a pesar de mirar muy de frente la realidad, no pretende ni enseñar ni moralizar al espectador.

Todos estos recursos técnicos, en gran parte herederos del teatro experimental de los 60 y 70, llevados al límite, pueden conducir a la desaparición del texto previo y a la mezcla de artes visuales, como la fotografía, el cine, el vídeo, y escénicas como el circo o la danza. La obra de teatro pasa a ser una “instalación teatral” o una *performance* en que la parte textual pierde su primacía y se difuminan las fronteras entre actores y público. Este último se convierte en elemento activo e imprescindible del espectáculo, que en ocasiones sale del espacio del teatro para desarrollarse en lugares poco convencionales. Aunque estas formas más extremas del teatro denominado *post-dramático* no tienen aún demasiada representación en el conjunto del teatro portugués contemporáneo, algunos nombres de directores van haciéndose oír en esta línea como es el caso de Lúcia Sigalho o Patrícia Portela.

Como es bien sabido, el mundo del teatro es un universo complejo en que el

202 Están traducidas al español dos piezas suyas: *Nunca estuve en Bagdad* (traducción de Luz Peña Tovar) y *Finisterrae* (traducción de Ignacio Pajón Leyra, Ediciones Antígona, Madrid, 2009).

texto solo es un elemento más. Actores y grupos, directores, teatros, etc. completan un cuadro que tiene algunos nombres propios: entre los actores contemporáneos, hay nombres emblemáticos como los de Luís Miguel Cintra o Jorge Silva Melo, entre otros muchos; en los 80 y 90, aparecen nuevos grupos como el Teatro Aberto (1982), el Teatro da Garagem (1989), el Teatro Meridional (1992), Artistas Unidos (1995) o Teatrosfera (1995) y, por último, en el siglo XXI, algunos como Mundo Perfeito (2003).

Como en otros ámbitos, el seguimiento del público es muy desigual y depende del tipo de teatro: la mayor afluencia la recibe la comedia costumbrista y, en los últimos tiempos, el musical. Queda para un público minoritario el teatro culto, en su versión canónica o experimental, que, como decíamos, adopta la forma de *happening*, *performances* e “instalaciones teatrales” en su concepción más contemporánea.

7. LITERATURA EN LAS FRONTERAS DEL SISTEMA LITERARIO

En todo sistema literario, no solo en el portugués, existen determinadas parcelas en que se arrinconan formas de literatura claramente diferenciadas de la llamada literatura culta (sobre todo por razones que tienen que ver con los temas y las técnicas literarias, especialmente con el trabajo con la lengua), pero a las que, desde una perspectiva más flexible de lo literario como discurso cultural, no se les puede negar visibilidad: quizá porque de ellas depende la formación de futuros lectores, como sería el caso de la literatura juvenil, o porque son, desde el punto de vista de la recepción, las que de hecho acaparan el mayor número de público lector. Dejando a un lado el debate sobre su calidad como productos artísticos, mencionaremos brevemente algunos de estos ámbitos con el propósito de mostrar la amplitud del campo literario portugués, que en nada difiere de las tendencias que recorren la literatura de otros países, y de los movimientos que lo atraviesan como modas pasajeras o corrientes subterráneas.

La literatura infantil y juvenil es uno de los géneros que ha conocido un desarrollo inusitado en Portugal a partir del nuevo siglo (aunque haya, claro está, ejemplos anteriores), resultado en parte de la preocupación de las instituciones educativas por fomentar la lectura entre los niños, preocupación que antes pertenecía al ámbito privado de las familias. El número de autores de literatura infantil y juvenil, entre las que predomina la autoría femenina, ha aumentado extraordinariamente en las últimas décadas y constituye hoy una nómina extensísima: Isabel Alçada (desde 2010, Ministra de Educación), Ana Maria Magalhães, Maria Alberta Meneres, Alice Vieira, Ana Meireles, Rosa Lobato Faria, José Jorge Letria,

Manuel António Pina, Vergílio Alberto Vieira, Pedro Teixeira Neves, etc.

Como en el resto del mundo, el mayor éxito de público lo está logrando el género de *la novela de enigma*, derivada de la novela policiaca. De esta última hereda elementos como la investigación detectivesca y la sucesión de peripecias que escalonan el proceso en que se ve envuelto un protagonista, que puede no ser ni policía ni detective como era lo habitual en la forma clásica del género. La novela de enigma está estrechamente ligada en Portugal al nombre del periodista José Rodrigues dos Santos (1965), conocido presentador de los informativos de la Radio Televisión Portuguesa. En cuatro de sus novelas, *O Codex 632* (2005), *A Fórmula de Deus* (2006), *O Sétimo Selo* (2007) y *Fúria Divina* (2009) encontramos un esquema semejante de enredo en que el mismo protagonista, el profesor de historia de la Universidade Nova de Lisboa y criptoanalista, Tomás Noronha, tiene que colaborar con instituciones internacionales (CIA, Interpol) descifrando documentos que contienen la clave para salvar a la humanidad, por ejemplo, del apocalipsis ambiental (*O Sétimo Selo*) o de un ataque terrorista islámico a gran escala (*Fúria Divina*).

Otro género de gran éxito en Portugal ha sido en las últimas décadas la *novela realista* de amor con trasfondo histórico, heredera de la antigua novela de folletín y fuente de inspiración para el guión cinematográfico. Se trata, en general, de relatos que siguen el modelo de narración decimonónico, es decir, contienen un narrador único y omnisciente que guía al lector a través de una trama que se desarrolla en espacios físicos concretos y reconocibles, ampliamente reconstruidos con todo tipo de detalles, y se ajusta a una cronología lineal muy precisa. Hay en estas novelas una preocupación por la descripción física de los personajes y por sus reacciones emotivas. Los problemas que les atormentan son fundamentalmente amorosos, aunque de fondo late alguna tensión social o política que destaca en el cuadro de la época, dándole alguna seriedad y consistencia al argumento. En los primeros años del siglo XXI, algunas novelas han alcanzado, siguiendo el esquema descrito, el mayor éxito editorial de los últimos tiempos: *Equador* (2003) de Miguel Sousa Tavares²⁰³, con más de trescientos mil ejemplares vendidos desde su publicación y convertida en teleserie por el canal TV1 en 2008, es el título por excelencia de este subgénero. En *Equador* se nos narran las vicisitudes amorosas y políticas de un gobernador enviado por el rey don Carlos entre 1907 y 1908 a los territorios coloniales de Santo Tomé y Príncipe para esclarecer la acusación internacional sobre la práctica de la esclavitud en terri-

203 Traducción al español: Miguel Sousa Tavares, *El gobernador* (Barcelona, Salamandra, 2005, traducción de Dante Hermo Rueda).

torio de la corona portuguesa. Otro ejemplo de *best-seller* de la literatura portuguesa de fondo histórico es la novela del periodista Domingos Amaral, *Enquanto Salazar Dormia* (2006). En este caso, el periodo histórico recreado es el de la Lisboa de los años 40, escenario de actividades de los espías que los países enfrentados en la Segunda Guerra Mundial mantienen en la capital portuguesa. Un anciano espía luso-británico rememora, durante su regreso a Lisboa en los años 90, sus peripecias para deshacer los planes de los nazis asentados en Portugal.

El realismo con que se describen las situaciones, la combinación de los conflictos políticos con los sentimentales, el ingrediente erótico, pero sobre todo el buen ritmo narrativo en la sucesión de acontecimientos hacen de estas obras un producto muy requerido por un público ávido de literatura de evasión.

Por último, hay que referirse a una nueva noción dentro de las formas de producción y consumo de la literatura actual: la llamada *literatura light*. Literatura que representa las preocupaciones de una clase media solvente económicamente, ociosa, que sufre de un tedio que intenta apagar en fiestas nocturnas y relaciones amorosas breves. Habitualmente se trata de textos poco trabajados desde el punto de vista de la construcción lingüística y de la búsqueda de un efecto estético. La literatura *light* no pasa de ser una versión más elaborada de la novela rosa, dirigida a y consumida fundamentalmente por un público femenino. Uno de los nombres que lidera este tipo de obras en el panorama portugués es el de Margarida Rebelo Pinto, autora de algo más de quince títulos, todos ellos marcados por el éxito de ventas, desde el primero *Sei lá* (1999) hasta *O Dia em que te esqueci* (2009).²⁰⁴

La literatura *light*, que pertenece a la categorización más general de *literatura comercial* o *de aeropuerto*, es un fenómeno que surge promovido por las políticas editoriales basadas en el marketing y en el concepto “Top de ventas” y se propaga a la sombra de las nuevas sociedades del espectáculo. De hecho algunas de las más reconocidas autoras de esta línea en Portugal son periodistas especializadas en tertulias y *reality shows*, como Fátima Lopes (*Amar depois de Amar-te*, 2006²⁰⁵), presentadora en la cadena de televisión SIC del programa *Tertúlia Cor-de-rosa*, o Júlia Pinheiro (*Não*

204 Algunas novelas de Margarida Rebelo Pinto están traducidas al español: *Nada es casual* (Madrid, Ediciones B, 2003, traducción de Mario Merlino), *Alma de pájaro* (Madrid, Roca, 2004, traducción de Mario Merlino) o *Gente como nosotros* (Madrid, Roca, 2006, traducción de Mario Merlino);

205 Traducida al español: *Amar después de amarte*, Madrid, La esfera de los libros, 2007, traducción de G. Simonet.

sei nada do amor, 2009), presentadora de TV1 del programa “As tardes da Júlia”.

Resultado de una cultura del ocio, que busca sobre todo el efecto de entretenimiento, este tipo de literatura el poder mediático de sus autores y un momento en que las mujeres, al alcanzar cierto grado de emancipación económica, se interesan por su propia identidad y demandan historias que les ofrezcan modelos de independencia, a la vez que de sublimación del amor romántico.

Mucho menos visibles son otras vías de producción literaria, refugiadas en torno a grupos minoritarios, como sucede en el ámbito de la literatura fantástica, en la línea de un J.R.Tolkien, (Pedro Ventura, 1974, *Goor - A Crónica de Feaglar 1*), o de la ciencia ficción (Luís Filipe Silva, 1969, *O Futuro à Janela*, 1991). Además de estos nombres, existen algunas publicaciones especializadas, como la revista digital *Bang*:²⁰⁶, y algún premio literario como el Branquinho da Fonseca que, desde 1995, premia los mejores cuentos fantásticos presentados a concurso. Pese al ejemplo pionero que fue la *Antologia do Conto Fantástico Português* (1967), el género, como en otras literaturas nacionales, sigue siendo en Portugal limitado en número de autores y lectores.

Igualmente minoritaria es la llamada Ciberliteratura, que por su propia naturaleza se difunde exclusivamente en Internet. La literatura digital, que no es apenas un concepto referido al medio de difusión, incorpora la programación informática como instrumento para la creación artística desarrollando el uso creativo del ordenador para generar, por ejemplo, poesía animada o hiperficción. Puede pensarse en este tipo de literatura como en el último eslabón de la vanguardia experimentalista de los años 60, que comparte con ella la actitud transgresora respecto al lenguaje y a la propia noción de literatura. La relación entre producción literaria e internet es una tendencia en vías de desarrollo y expansión que obliga a reformular las relaciones entre escritor, texto y lectores, cuya influencia se deja sentir entre algunos autores de la literatura más canonizada, dispuestos a arriesgarse con nuevas experiencias, como la obra *Os Surfistas* (2001) de Rui Zink, primera novela interactiva en portugués, construida colectivamente entre el autor y los cibernautas que fueron sugiriendo el rumbo que debía seguir la historia.²⁰⁷

206 Los números de esta revista se pueden descargar en: <http://correiodofantastico.wordpress.com/category/revista-bang/>

207 Puede encontrarse más información sobre esta línea de creación literaria en la página web del Centro de Estudos sobre Texto Informático e Ciberliteratura da Universidade Fernando Pessoa (Oporto): <http://cetic.ufp.pt> y en el Portal da Ciberliteratura: <http://po-ex.net/ciberliteratura/>

8. EL SIGLO XXI, ¿TRAZOS EN LA LITERATURA DE UNA NUEVA SENSIBILIDAD?

La década de 90 y los primeros años del siglo XXI han sido una época de euforia capitalista. Nuevos acontecimientos, sin embargo, marcan el inicio del siglo: los atentados del 11 de Septiembre en EEUU y sus replicas en España e Inglaterra, la guerra de Irán, la continuidad del conflicto entre Israel y Palestina, los movimientos migratorios clandestinos en las fronteras entre los países ricos y pobres, la crisis económica de finales del primer decenio, etc. A todo ello se suman preocupaciones de dimensión mundial como el cambio climático. La más inmediata contemporaneidad tiene sin duda un rostro trágico.

Cabe preguntarse si este cuadro ha tenido ya o tendrá algún reflejo en la creación literaria impulsándola hacia nuevos temas y enfoques. Algunas voces críticas comienzan a defender la necesidad de superar la queja nihilista predominante en la escritura literaria de fin de siglo – causa del desprestigio de la literatura en las sociedades actuales – para recuperar un compromiso activo del arte con la existencia humana contemporánea (Tzvetan Todorov, *La literatura en peligro*, 2009). Y en este sentido se encaminan algunas propuestas en las que se intuye un nuevo compromiso ético (nunca político, como lo fue en otras épocas) al alargar la representación literaria hasta formas y situaciones de marginalización social, que tienen que ver con la división mundial entre ricos y pobres, con el fenómeno de la inmigración clandestina, con la defensa del medio ambiente y los derechos de todos los seres vivos.

En la narrativa portuguesa más reciente podrían señalarse algunos ejemplos de novelas que focalizan, por ejemplo, el fenómeno de la inmigración. Portugal, país como España tradicionalmente emigrante, se ve convertido en receptor y este cambio provoca el debate social, educativo y artístico sobre nociones como integración, exclusión y multiculturalismo. La inmigración es sobre todo materia literaria para la reflexión sobre la existencia humana y sus tragedias cotidianas, antes que para la crítica a un régimen político concreto. Los emigrantes de origen eslavo (rusos y ucranianos) aparecen en obras como *Sopa* (2004) de Filomena Marona Beja y en *o apocalipse dos trabalhadores* de valter hugo mãe (2008). La protagonista elegida por una veterana escritora como Maria Velho da Costa para su última novela, *Myra* (2009), es una joven inmigrante rusa, desprovista de identidad y obligada a una constante huida. La revisión del nuevo Portugal que surge de estos contactos es en gran parte tratada por un veterano profesor de historia, João Medina, en su novela *Náufragos do Mar da Palha* (2007). La exclusión social de los sin-techo es tratada en la última novela de José Jorge Letria, *Coração Sem Abrigo* (2009), protagonizada por un vagabundo urbano y su perro y, por último, las

preocupaciones ecológicas aparecen en algunas obras de António Manuel Vendas como en *Uma noite com o fogo* (Quezta, 2009), sobre la tragedia de los incendios forestales, y en *O Sorriso Enigmático do Javali* (2010). No puede hablarse ni mucho menos de corrientes, se trata apenas de ejemplos de temáticas que podemos interpretar como síntomas de nuevos rumbos.

La heterogeneidad caracteriza el paso de un siglo a otro desde el punto de vista literario: desde el Romanticismo, todas las tendencias estéticas aparecen en la gran coctelera de la literatura de los siglos XX y XXI y todas acaban encontrando siempre un lector, incluso alejado cientos de kilómetros del lugar en que se escribieron o publicaron. Falta aún la distancia temporal necesaria para poder describir este complejo panorama que se anuncia permeable a influencias culturales de todo tipo, siempre fertilizantes, y atento a una realidad cambiante. En suma, la variedad y la evolución constante presiden la literatura portuguesa del siglo XXI, lo que sobre todo es bueno para los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

1. HISTORIAS DE LA LITERATURA PORTUGUESA EN PORTUGUÉS

- Barata, J. de Oliveira (1991), *História do teatro português*. Lisboa, Universidade Aberta.
- Cruz, Duarte Ivo (2001), *História do Teatro Português*. Lisboa, Verbo.
- Lopes, Óscar e Marinho, Maria de Fátima (dirs.) (2002, 2003, 2004), *História da literatura portuguesa*. Vol. 1 al 7. Lisboa, Publicações Alfa.
- Martinho, Fernando J.B. (coord.) (2004), *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa, Instituto Camões.
- Moisés, Massaud (1997), *As Estéticas Literárias em Portugal: Séculos XIV a XVIII*. Lisboa, Caminho.
- Moisés, M. (1999), *As Estéticas Literárias em Portugal*. Vol. II. Século XIX. Lisboa, Caminho.
- Pais, Amélia Pinto (2004), *História da Literatura em Portugal. Uma perspectiva didáctica*. Vol.1,2,3. Porto, Areal Editores.
- Rebello, Luiz Francisco (2000), *Breve História do Teatro Português*. 5ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1982), *História da Literatura Portuguesa*, 12ª ed., Porto, Porto Editora
- Simões, João Gaspar (1987), *Perspectiva histórica da ficção portuguesa. Das Origens ao Século XX*. Lisboa, Dom Quixote.
- Reis, Carlos *et al.* (1990), *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa, Universidade Aberta.
- Reis, Carlos (dir.) (1993- 2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. I- IX. Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo.
- Picchio, Luciana Stegagno (1969), *História do Teatro Português*. Lisboa, Portugália.

2. DICCIONARIOS DE LITERATURA PORTUGUESA

- AAVV, *Biblos – Enciclopedia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa / São Paulo, Ed. Verbo, 4 vols. publicados desde 1995.
- Buescu, Helena Carvalhão (coord.) (1997), *Dicionário do Romantismo Português*. Lisboa, Caminho.
- Cabral, Alexandre (1989), *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa, Caminho.
- Coelho, Jacinto do Prado (org.) (1969?), *Dicionário da Literatura*. Porto, Livraria Figueirinhas, 5 vols.
- Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe (coords.) (1993), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa, Caminho.
- Lisboa, Eugénio (org.) (1985-2001), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas/ Publicações Europa-América. Seis volumes publicados.
- Machado, Álvaro Manuel (dir.) (1996), *Dicionário da Literatura Portuguesa*. Lisboa, Ed. Presença.
- Matos, Alfredo Campos (coord.) (1988), *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa, Caminho.
- Matos, Alfredo Campos (coord.) (2000), *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa, Caminho.
- Seixo, Maria Alzira (coord.) (2008), *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*, 2 volumes. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

3. HISTORIAS DE LA LITERATURA PORTUGUESA EN ESPAÑOL

- Figueiredo, Fidelino de (1927), *Historia de la literatura portuguesa*. Barcelona, Labor.
- Figueiredo, Fidelino de (1948), *Historia literaria de Portugal. Era clásica (1502-1825)*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Gavilanes, José Luis y Lourenço, A. Apolinário (eds.) (2000), *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid, Cátedra.
- Marcos de Dios, Ángel y Serra, Pedro (1999), *Historia de la literatura Portuguesa*. Salamanca, Luso-española de Ediciones.
- Saraiva, António José (1971), *Breve historia de la literatura Portuguesa*. Madrid, Istmo.

4. ANTOLOGÍAS DE LITERATURA PORTUGUESA EN ESPAÑOL

Alta Velocidad. Nueva narrativa portuguesa (2004). Ed. Lengua de Trapo.

Ares Montes, José (ed.), *Novela Portuguesa* (1983). Madrid, Cupsa (Colección «Las Mejores Novelas de la Literatura Universal. Siglo XIX»). Contiene: *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, *Una familia inglesa* de Julio Diniz, *El Primo Basilio* y *Los Maias* de Eça de Queiroz)

Crespo, Ángel (1961), *Antología de la nueva poesía portuguesa*. Madrid, Rialp.

Campos Pámpano, Ángel (selección y traducción) (1985), *Los nombres del mar. Poesía Portuguesa. 1974-1984*. Mérida, Editora Regional de la Junta de Extremadura.

Cilleruelo, José Angel (edición y traducción) (2007), *El Arte de la pobreza. Diez poetas portugueses contemporáneos*. Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

Clementson, Carlos (selección, estudio y traducción) (2009), *Alma Minha Gentil. Antología General de la Poesía Portuguesa*. Madrid, Editorial Eneida.

Díaz Canedo, Enrique (2010), *Pequeña Antología de Poetas Portugueses*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.

Melo, João de (org.) (2002), *Antología del cuento portugués*. Madrid, Alfaguara. Traducción de Mario Merlino.

O'Neill, Alexandre (org.) (1977), *Poesía Portuguesa Contemporánea*. Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.

Rebello, Luiz Francisco (1961), *Teatro portugués contemporáneo*. Madrid, Aguilar.

VV.AA. (2001), *Portugal: la mirada cercana*. Madrid/Córdoba, Hiperión/ Diputación Provincial de Córdoba. Traductores: Carlos Clementson, Jesús Munárriz y Jenaro Talens.

5. BREVE BIBLIOGRAFÍA POR ÉPOCAS

EDAD MEDIA:

Amado, Teresa (1991), *Fernão Lopes - Contador de História, sobre a Crônica de D. João I*. Lisboa, Editorial Estampa, Imprensa Universitária.

Amado, Teresa (2007), *O Passado e o Presente. Ler Fernão Lopes*. Lisboa, Editorial Presença.

Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1990), *Literatura Portuguesa Medieval*. Lisboa, Universidade Aberta.

- Buescu, Maria Gabriela (1993), *Perceval e Galaaz – Cavaleiros do Graal*. Lisboa, ICALP.
- Dias, Aida Fernanda (1978), *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos*. Coimbra, Almedina.
- Gonçalves, Elsa e Ramos, Ana Maria (1985), *A Lírica Galego-Portuguesa*. Lisboa, Ed. Comunicação.
- Godinho, Helder (1986), *A prosa medieval*. Lisboa, Ed. Comunicação.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1973), *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. Coimbra, Coimbra Editora (8ª ed.).
- Reckert, Stephen e Macedo, Helder (1996), *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa, Assírio e Alvim (3ª ed.).
- Tavani, Giuseppe (1989), *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*. Lisboa, Comunicação.

SIGLO XVI: RENACIMIENTO

- Bernardes, José Augusto Cardoso (1999), *Volume II – Humanismo e Renascentismo em Carlos Reis* (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo.
- Bernardes, José Augusto Cardoso (1988), *O Bucolismo português*. Coimbra, Almedina.
- Carrasco González, Juan M. (2008), “Introdução” a Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça ou Saudades*. Coimbra, Angelus Novus, 2008, pp. 11-87.
- Cidade, Hernâni (1967), *Luís de Camões, O Lírico*. Lisboa, Bertrand.
- Cidade, Hernâni (1975), *Luís de Camões, O Épico*. Lisboa, Bertrand (4ª ed.).
- Coelho, J. do Prado (1983), *Camões e Pessoa. Poetas da Utopia*. Lisboa, Europa-América.
- Cristóvão, Fernando e Outros (1999), *Condicionantes culturais da Literatura de viagens*. Lisboa, Cosmos.
- Cristóvão, Fernando (org.) (2009), *Literatura de viagens: da tradicional à nova e à novíssima (marcas e temas)*. Coimbra, Almedina.
- Dias, J. F. da (1981), *Camões no Portugal de Quinhentos*. Lisboa, ICALP.
- Earle, Thomas F. (1985), *Tema e imagem na Poesia de Sá de Miranda*. Lisboa, Imprensa nacional-Casa da Moeda.
- Earle, Thomas F. (1991), *A Musa renascida – A poesia de António Ferreira*. Lisboa, Editorial Caminho.
- Falcão, Ana Margarida, Nascimento, Maria Teresa, Leal, Maria Luísa (1997). *Literatura de viagem: narrativa, história, mito*. Lisboa, Edições Cosmos.

- Figueiredo, Fidelino de (1987), *A Épica Portuguesa no Século XVI*. Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- Finazzi-Agrò, Ettore (1978), *A novelística portuguesa do século XVI*. Lisboa, ICALP / Biblioteca Breve, 1978.
- Franco, Marcia Arruda (2001), *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Coimbra, Angelus Novus.
- Franco, Marcia Arruda (2005), *Sá de Miranda, poeta do Século de Ouro*. Coimbra, Angelus Novus.
- Garcia, Alexandre (1984), *Poesia de Sá de Miranda*. Lisboa, Editorial Comunicação.
- Gil, Fernando e Macedo, Helder (1998), *Viagens do olhar: Retrospecção, visão e profecia no Renascimento português*. Porto, Campo das Letras.
- Macedo, Helder (1980), *Camões: a viagem iniciática*. Lisboa, Moraes.
- Marnoto, Rita (1997), *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra, Almedina.
- Matos, Maria Vitalina Leal de (1979), *A Lírica de Camões*. Lisboa, Editorial Comunicação.
- Matos, Maria Vitalina Leal de (1980), *Introdução à poesia de Luís de Camões*. Lisboa, ICALP.
- Matos, Maria Vitalina Leal de (1981), *Ler e escrever*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Palma-Ferreira, João (1982), *Novelistas e contistas portugueses do século XVI*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- Ramalho, Américo da Costa (1992), *Camões no seu tempo e no nosso*. Coimbra, Almedina.
- Reckert, Stephen (1983), *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa, IN-CM.
- Ribeiro, Cristina Almeida (1993), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa, Editorial Comunicação.
- Rocha, Andréa Crabée (1987), *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa, ICALP (2ª ed.)
- Roig, Adrien (1983), *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*. Lisboa, ICALP / Biblioteca Breve.
- Saraiva, António José (1981), *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3ª ed., Lisboa, IN-CM.
- Seixo, Maria Alzira (1998), *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa, Edições Cosmos.

- Seixo, Maria Alzira e Carvalho, Alberto (org.) (1996), *A História Trágico-Marítima. Análises e perspectivas*. Lisboa, Edições Cosmos.
- Seixo, Maria Alzira e Zurbach, Christine (org.) (1999), *O discurso literário da Peregrinação*. Lisboa, Ed. Cosmos.
- Silva, Víctor Manuel de Aguiar e (1994), *Camões: Labirintos e fascínios*. Lisboa, Cotovia.
- Soler, Isabel (2004), *Los mares naufragos*. Barcelona, Acantilado.
- Soares, Nair de Nazaré Castro (1996), *Teatro clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira. Fontes e originalidade*. Coimbra, Almedina, 1996.
- Teyssier, Paul (1982), *Gil Vicente. O Autor e a Obra*. Lisboa, ICALP/Biblioteca Breve.
- Trias Folch, Luisa (2003), *La Peregrinación de Fernão Mendes Pinto*. Madrid, Editorial Síntesis.
- Zamora Vicente, A.; Coelho, J. do Prado; Filgueira Valverde, J. de (1981), *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Cátedra.

SIGLO XVII: EL BARROCO

- Azevedo, João Lúcio (1992), *História de António Vieira*. Lisboa, Clássica Editora.
- Basselaar, José van den (1981), *António Vieira: o Homem, a Obra, as Idéias*. Lisboa, ICALP.
- Bernat Vistarini, Antonio (1992), *Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Textos y contextos del barroco peninsular*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- Castro, Aníbal Pinto de (1973), *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- Castro, Aníbal Pinto de (1997), *António Vieira: uma Síntese do Barroco Luso-brasileiro*. Lisboa, Correios de Portugal.
- Cidade, Hernâni (1985), *Padre António Vieira: a Obra e o Homem*. Lisboa, Presença.
- Cidade, Hernâni (1950), *A Literatura Autonomista sob os Filipes*. Lisboa, Livraria Sá da Costa.
- Hatherly, Ana (1997), *O Ladrão Cristalino. Aspectos do Imaginário Barroco*. Lisboa, Cosmos.
- Magalhães, Isabel Allegro de (org.) (2004), *Século XVII. Poetas do Período Barroco*

(I) e *Século XVII. Poetas do Período Barroco (II), História e Antologia da Literatura Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, vols. 28 e 29.

- Martins, José V. de Pina (1967), *A Poesia de D. Francisco Manuel de Melo*. Lisboa, Brotéria.
- Mendes, Margarida Vieira (1989), *A Oratória Barroca de Vieira*. Lisboa, Caminho.
- Palma-Ferreira, João (1981), *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Palma-Ferreira, João (1982), *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa, Biblioteca Nacional.
- Palma-Ferreira, João (1982), *Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves (1996), *Xadrez das Palavras. Estudos de Literatura Barroca*. Lisboa, Cosmos.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves & Carvalho, José Adriano de (2001), *Maneirismo e Barroco* in Carlos Reis (dir.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa/São Paulo, Ed. Verbo, vol. III.
- Prestage, Edgar (1914), *D. Francisco Manuel de Melo. Esboço Biographico*. Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Saraiva, António José (1996), *O Discurso Engenhoso*. Lisboa, Gradiva.
- Silva, Vítor Manuel Aguiar e (1971), *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- Trullemans, Ulla M. (1968), *Huellas de la Picaresca en Portugal*. Madrid, Insula.

SIGLO XVIII: NEOCLASICISMO Y PRERROMANTICISMO

- Barata, José Oliveira (1998), *História do teatro em Portugal. (Séc. XVIII). António José da Silva (O Judeu) no palco joanino*. Algés, Difel.
- Borrvalho, Maria Luísa Malato (1995), *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*. Lisboa, IN-CM.
- Castro, Aníbal Pinto de (1974), *Alguns aspectos da teorização poética no Neoclassicismo português*. Separata de la revista *Bracara Augusta*, XXVIII, Braga.
- Coelho, Jacinto do Prado (1961), *Poetas Pré-Românticos*. Coimbra, Atlântida.
- Machado, Álvaro Manuel (1979), *As origens do romantismo em Portugal*. Lisboa, ICALP.

Machado, Álvaro Manuel (1983), *O "Francésismo" na Literatura Portuguesa*. Lisboa, ICALP.

Tavares, Rui (2009), *O pequeno livro do grande terramoto*. Lisboa, Edições Tinta da China.

SIGLO XIX: ROMANTICISMO. REALISMO-NATURALISMO

Braga, Teófilo (1984 [1880]), *História do Romantismo em Portugal*. Lisboa, Ulmeiro.

Chaves, Castelo Branco (1979), *O romance histórico no Romantismo português*. Lisboa, ICLP.

Coelho, Jacinto do Prado (ed.) (1944), *A poesia ultra-romântica*. 2 vols. Lisboa, Livraria Clássica Editora.

França, José-Augusto (1999), *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*. Lisboa, Livros Horizonte (3ª ed.)

Ferreira, Alberto (1980), *Estudos de Cultura Portuguesa: século XIX. Pedagogia e Instrução, literatura, política e sociedade*. Lisboa, Moraes Editores.

Ferreira, Alberto / Marinho, Maria José (1985-1989), *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)* (4 vols.). Lisboa, IN-CM.

Lepecki, Maria Lúcia (1979), *Romantismo e realismo na obra de Júlio Dinis*. Lisboa, ICALP.

Lopes, Óscar (s/d), *Realistas e Parnasianos (1860-1890)*. Lisboa, Contemporânea de Edições.

Macedo, Hélder (1986), *Nós. Uma Leitura de Cesário Verde*. Lisboa, Dom Quixote (3ª ed.).

Monteiro, Ofélia Paiva (1971a), *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, 2 vols. Coimbra, Centro de Estudos Românicos.

Machado, Álvaro Manuel (1986), *Les romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

Machado, Álvaro Manuel (1986), *O Romantismo na poesia portuguesa*. Lisboa, ICALP.

Pimentel, Francisco José Vieira (2001), *Literatura portuguesa e modernidade*. Braga, Angelus Novus.

Rebello, Luiz Francisco (1980), *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa, ICALP.

Reis, Carlos (19xx), *Estatuto e Perspectivas do Narrado na Ficção de Eça de Queirós*. Coimbra, Livraria Almedina.

Reis, Carlos (2000), *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa, IN-CM.

- Santos, Maria Lourdes Lima dos (1988), *Intelectuais portugueses na 1ª metade de Oitocentos*. Lisboa, Presença.
- Vasconcelos, Ana Isabel Teixeira de (2003), *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SIGLOS XX Y XXI

- Amaral, Fernando Pinto do (1991), *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*. Lisboa, Assírio-Alvim.
- Arnaut, Ana Paula (2002), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra, Almedina.
- Berrini, Beatriz (1998), *Ler Saramago: O Romance*. Lisboa, Caminho.
- Cabral, Eunice; Jorge, Carlos J. F. e Zurbach, Christine (orgs.) (2003), *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes, Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa, Dom Quixote.
- Coelho, Jacinto do Prado (1985), *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa, Verbo (8ª ed.).
- Crespo, Ángel (1988), *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona, Seix Barral (2ª ed.)
- Cuadrado, Perfecto E. (1996), *You are Welcome to Elsinore. Poesia Surrealista Portuguesa*. Santiago de Compostela, Laidvento.
- Guimarães, Fernando (1982), *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*. Lisboa, IN-CM.
- Guimarães, Fernando (1989), *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa, Caminho.
- Guimarães, Fernando (2008), *A Poesia Contemporânea Portuguesa. Do final dos anos 50 ao ano 2000*. Lisboa, Quasi.
- Júdice, Nuno (1997), *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*. Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- Klobucka, Anna M. (2009), *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra, Angelus Novus.
- Lisboa, Eugénio (1977), *O Segundo Modernismo em Portugal*. Lisboa, ICALP/Biblioteca Breve.
- Lisboa, Eugénio (1980), *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo*. Lisboa, ICALP/Biblioteca Breve.

- Lopes, Óscar (1990), *Cifras do Tempo*. Lisboa, Caminho.
- Lourenço, Eduardo (1987), *Tempo e Poesia*. Lisboa, Relógio d'Água (2ª ed).
- Lourenço, António Apolinário (1995), *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*. Braga-Coimbra, Angelus Novus.
- Machado, Álvaro M. (1984), *A Novelística Portuguesa Contemporânea*. Lisboa, ICLP.
- Magalhães, Isabel Allegro de (1995), *O Sexo do Textos*. Lisboa, Caminho.
- Martins, Manuel Frias (1986), *Dez Anos de Poesia em Portugal (1974-1984)*. Lisboa, Caminho.
- Marinho, Maria de Fátima (1989), *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX*. Lisboa, Caminho.
- Martinho, Fernando J.B. (1996), *Tendências Dominantes na Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa, Colibri.
- Melo de Castro, E. (1980), *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*. Lisboa, ICALP.
- Pereira, J. C. Seabra (1995), *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. VII. *Do Fim-de-século ao Modernismo*. Lisboa, Verbo.
- Real, Miguel (2001), *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto, Campo das Letras.
- Rebello, Luiz Francisco (1984), *100 Anos de Teatro Português*. Porto, Ed. Brasília.
- Reis, Carlos (1983), *O Discursos Ideológico do Neo-realismo Português*. Coimbra, Alameda.
- Rocha, Clara (1985), *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Seixo, Maria Alzira (2002), *Os Romances de António Lobo Antunes: Análise, Interpretação, Resumos e Guiões de Leitura*. Lisboa, Dom Quixote.
- Silvestre, Osvaldo Manuel e Serra, Pedro (org.) (2002), *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga e Lisboa, Angelus Novus/ Cotovia.
- Teixeira, Rui de Azevedo (1998), *A Guerra Colonial e o Romance Português*. Lisboa, Notícias.

FOTOBIOGRAFÍAS DE AUTORES:

- Cotrim, João Paulo (2005), *Rafael Bordalo Pinheiro. Fotobiografia*. Lisboa, Assírio & Alvim / El Corte Inglés / CML / Museu Rafael Bordalo Pinheiro.

- Ferreira, Serafim e Godinho, Helder (1993), *Fotobiografia de Vergílio Ferreira*. Lisboa, Bertrand Editora.
- Guedes, Rui (1999), *Fotobiografia de Florbela Espanca*. Lisboa, Dom Quixote.
- Martins, Ana Maria Almeida (1986), *Antero de Quental – Fotobiografia*. Lisboa, IN-CM.
- Matos, António Campos (2007), *Eça de Queiroz – Fotobiografia. Viagem pela Vida e Obra*. Lisboa, Editorial Caminho.
- Pedrosa, Inês (1999), *Fotobiografia - José Cardoso Pires*. Lisboa, Dom Quixote.
- Vieira, Joaquim (2006), *Fotobiografias do século XX – Almada Negreiros*. Lisboa, Bertrand Editora.
- Zenith, Richard (2008), *Fernando Pessoa- Fotobiografias do Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2008.
- VV.AA. (2000), *Miguel Torga. Fotobiografia*. Lisboa, Dom Quixote.

WEBGRAFÍA:

- Centro Virtual Camões: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/literatura-portuguesa.html>
- Projecto Vercial: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/>
- Vidas Lusófonas: www.vidaslusofonas.pt
- Portal da Literatura: <http://www.portaldaliteratura.com/literatura.php>
- Infopedia- Literatura Portuguesa: [http://www.infopedia.pt/\\$historia-da-literatura-portuguesa](http://www.infopedia.pt/$historia-da-literatura-portuguesa)
- E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia: www.edtl.com.pt/
- Fundação Calouste Gulbenkian – História e Antologia da Literatura Portuguesa: <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=boletim>

MUSEOS Y CASAS MUSEO DEDICADAS A ESCRITORES Y MOVIMIENTOS LITERARIOS:

- Casa de Bocage, en Setúbal: www.mun-setubal.pt
- Casa-museu de Camilo Castelo Branco en São Miguel Seide, municipio de Vila Nova de Famalicão: www.camilocastelobranco.org
- Fundação Eça de Queirós en Santa Cruz do Douro: www.feq.pt
- Casa-museu Guerra Junqueiro em Oporto: www.cm-porto.pt

- Casa-museu João de Deus en Silves: www.joaodeus.com
- Casa-museu Fernando Pessoa en Lisboa: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt>
- Casa-museu/Fundação Aquilino Ribeiro en Moimenta da Beira/Soutosa, distrito de Viseu: www.fundacaoaquilinoalbuquerque.viseu.pt
- Casa-museu Ferreira de Castro en Ossela/Oliveira de Azeméis en el distrito de Aveiro: www.aveiro-norte.ua.pt/ferreiradecastro/index.asp
- Casa-museu José Régio en Portalegre: www.cm-portalegre.pt y en Vila do Conde www.geira.pt/cmjoseregio. Centro de Estudos Regionais: www.centrodeestudos-regianos.com
- Casa-museu Miguel Torga en Coimbra: www.cm-coimbra.pt/cmmtorga/casa_museu.htm
- Casa-museu Fernando Namora en Condeixa-a-Nova, distrito de Coimbra: www.cm-condeixa.pt/menu/turismo/museus/casaMuseuFN.html
- Casa-museu José Saramago en Azinhaga: www.josesaramago.org
- Fundação Eugénio de Andrade en Oporto: www.fundacaoeugenioandrade.pt
- Centro de Estudos do Surrealismo – Fundação Cupertino de Miranda en Vila Nova de Famalicão: www.fcm.org.pt
- Museu do Neo-realismo en Vila Franca de Xira: www.museudoneorealismo.pt

NOTAS BIOGRÁFICAS

Juan M. Carrasco González

Profesor Catedrático de Filologías Gallega y Portuguesa de la Universidad de Extremadura, donde ejerce desde 1987. Ha impartido conferencias y seminarios como profesor invitado en numerosas universidades españolas y extranjeras (Lisboa, Oporto, Coimbra, Évora, Beja, Beira Interior, Universidad del Estado de Río de Janeiro, Universidad Pontificia de Goiás, Universidad Católica de Minas Gerais, Salzburgo, Bremen...). Su actividad investigadora ha seguido varias líneas: literatura portuguesa, didáctica del portugués, historia de la lengua, hablas fronterizas de Extremadura, etc. Dentro del ámbito literario, ha publicado diferentes trabajos sobre autores portugueses como Bernardim Ribeiro, Afonso Álvares, João de Barros, Luís de Camões, Gil Vicente, la narrativa portuguesa del siglo XVI o las relaciones literarias entre España y Portugal. Es autor de la edición de la *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro (Coimbra, Angelus Novus, 2008) y su versión en castellano (Madrid, Cátedra, 1992), de la edición del *Auto de Santiago de Afonso Alvares* (La Coruña, Universidade da Coruña, 2002) y de la versión española de la *Oración de la Emparedada* aparecida en la Biblioteca de Barcarrota (Mérida, ERE, 1997), entre otras publicaciones de literatura portuguesa.

M^a Jesús Fernández García.

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura y en Filología Portuguesa por la de Salamanca, es profesora Titular del Área de Filologías Gallega y Portuguesa de la Universidad de Extremadura, donde imparte docencia desde 1996 en los ámbitos de la Gramática y la Literatura Portuguesas. En el campo de la enseñanza de la lengua, ha impartido diversos cursos de doctorado sobre didáctica del portugués y, en el ámbito de la literatura portuguesa contemporánea, ha publicado diversos artículos y coordinado algunas monografías como *Textos de Mulher/Muller/Mujer* (2004) o *Invitación al*

viaje (2006). Dirige un proyecto de investigación, subvencionado por la Junta de Extremadura, sobre la construcción de las imágenes mutuas entre España y Portugal a través de la literatura y otros discursos culturales.

M^a Luísa Trindade Madeira Leal

Licenciada en *Lengua y Literaturas Modernas* (Português-Francês) por la Facultad de Letras de Lisboa y *Mestre* en Literatura Portuguesa Moderna y Contemporánea por la misma facultad. Ha sido docente de Enseñanza Secundaria, profesora asistente en la Universidad de Madeira, lectora del Instituto Camões en la Universidad de Extremadura y, actualmente, es profesora colaboradora en esta última universidad donde imparte docencia en Literatura Portuguesa Medieval y Renacentista. Ha publicado varios artículos en el ámbito de la literatura portuguesa, de la literatura comparada y, principalmente, de la literatura de viajes, dominio en el que ha coordinado obras como *Literatura de Viagem: Narrativa, História, Mito* (Cosmos, 1997) e *Invitación al Viaje* (GIT, 2006). Realiza su tesis de doctorado sobre el tema del “Naufrágio na Literatura Portuguesa”, desde el punto de vista de los estudios imagológicos.

Iolanda Ogando.

Licenciada en *Filoloxía Galego-Portuguesa* y Doctora en *Filoloxía Galega* por la Universidade de Santiago de Compostela, es desde 2000 profesora del Área de Filologías Gallega y Portuguesa de la Universidad de Extremadura, donde imparte docencia en Literatura Portuguesa del Barroco y del siglo XIX. Entre sus diversas publicaciones cabe destacar los trabajos realizados sobre el papel del teatro histórico en la configuración de los imaginarios nacionales, tanto gallego como portugués (*Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*, 2004 y *Almeida Garrett. Retrato paratextual com teatro ao fundo*, 2009). Entre las principales líneas de investigación se distinguen temas como la creación y difusión de las imágenes nacionales en Portugal a través de diversos lenguajes culturales (teatro, cómic, publicidad...) y las posibilidades didácticas de la Lengua y Cultura Portuguesas, como lengua extranjera para hispanohablantes, y el uso de las TICs, aspectos sobre los que ha impartido diversos cursos y ha publicado varios artículos en los últimos años.

ÍNDICE DE AUTORES

- A. Ruben: 402
Abelaria, Augusto: 335, 383, 407, 422
Aguiar, Jorge de: 56
Aguiar, João: 436
Aires, Matias: 180
Al Berto (Alberto R. Pidwell Tavares):
413, 417, 418, 444, 448
Alçada, Isabel: 492
Alegre, Manuel: 113, 335, 397, 398
Alfonso X: 15-18, 25, 27-30
Almeida, Leonor (Marquesa de Alorna): 184, 185, 201
Almeida, Pedro de: 51
Almeida, Teodoro de: 189
Álvares, Francisco: 118
Alves, Clara Ferreira: 483
Amaral, Ana Luísa: 433, 443-446
Amaral, Domingos: 494
Amaral, Fernando Pinto do: 445, 447, 450
Andrade, Eugénio de (José Fontinha): 11, 341, 347, 351, 352, 354, 355, 371
Andrade, Francisco de: 111
Andresen, Sophia de Mello Breyner: 341, 347, 371, 405, 426
Antunes, António Lobo: 339, 410, 422, 423, 427, 438, 452, 455, 467-469, 471-477, 479
Arrais, Amador: 119
Ávila, Norberto: 408
Bacelar, António Barbosa: 164
Baía, Fray Jerónimo: 150, 161
Baldaya, Rafael: 289
Baptista José Agostinho: 412
Barbosa, Duarte: 118
Barreno, Maria Isabel: 422, 432, 433
Barros, João de: 84, 87, 92-97, 101, 103, 110, 111, 118, 152
Bastos, Armando Baptista: 407, 424
Batalha Reis, Jaime: 220, 221, 227, 228
Beirão, Mário: 245
Beja, Filomena Marona: 496
Belo, Ruy: 389, 391, 394, 396, 412
Beltrão, Luísa: 437
Bento, José: 373, 389, 413
Bernardes, Diogo: 48, 65, 66, 73, 159
Bessa-Luís, Agustina: 253, 378-380, 401, 422, 423, 431, 437, 454, 476, 483
Bettencourt, Edmundo de: 312, 324
Bocage, Manuel Maria Barbosa du: 186
Bolseiro, Juião: 25
Bordalo Pinheiro, Rafael: 242, 255
Botelho, Abel: 236
Botelho, Fernanda: 383, 431
Botto, António: 295
Braga, Jorge de Sousa: 446, 447, 449

- Braga, Maria Ondina: 431, 432
 Braga, Teófilo: 73, 195, 216, 218-220, 223, 224, 226, 227
 Bragança, Nuno: 402, 422
 Branco, Rosa Alice: 433
 Brandão, Diogo: 55
 Brandão, Fiama Hasse: Pais 389, 390, 408, 431
 Brandão, Raul: 247, 264, 298, 302-304, 308, 309, 334, 378
 Branquinho da Fonseca, António José: 311, 312, 324, 495
 Brito, Bernardo Gomes de: 112, 119
 Brito, Casimiro de: 373, 390, 419
 Brito, Duarte de: 52
 Cabral, António Manuel Pires: 412
 Cabral, Filomena: 433
 Cabral, Rui Pires: 443, 445, 447, 449
 Cachapa, Possidónio: 482
 Caeiro, Alberto: 262, 270, 276, 278, 279-282, 287
 Camacho, Manuel de Brito: 310
 Câmara, João da: 244, 308
 Caminha, Pêro de Andrade: 65, 66
 Caminha, Pêro Vaz de: 112-115, 118
 Camões, Luís Vaz de: 11, 22, 47-50, 65, 66, 69-74, 76-79, 81, 83-90, 96, 104, 105, 111, 112, 118, 138, 149, 157, 159-161, 164, 187, 192, 197, 224, 266, 269, 274, 275, 285, 323, 343, 344, 346, 465, 470
 Campos, Álvaro de: 258, 260, 270, 276, 278, 286-289, 315, 356
 Campos, Fernando: 436
 Cardoso, Dulce Maria: 434
 Cardoso, Miguel Esteves: 480
 Carvalho, Armando Silva: 389, 424
 Carvalho, Gil de: 447
 Carvalho, Maria do Céu: 483
 Carvalho, Maria Judite de: 383, 431, 432, 489
 Carvalho, Mário de: 438, 440, 453, 454, 490
 Carvalho, Raul de: 373
 Carvalho, Rodrigo Guedes de: 484
 Carvalho, Sérgio Luís de: 437
 Carvalho, Teotónio Gomes de: 181
 Castanheda, Fernão Lopes de: 87, 110, 118
 Castel-Branco, João Roiz de: 52, 53
 Castel-Branco, Luísa: 434
 Castelo Branco, Camilo: 65, 177, 206, 207, 210, 212-215, 249, 307, 489
 Castelo Branco, Vasco Mousinho de Quevedo: 150
 Castilho, António Feliciano de: 193, 194, 219, 220
 Castilho, Paulo: 480
 Castro, Eugénio de: 247, 254
 Castro, Gabriel Pereira de: 150
 Castro, João de: 119
 Castro, José Maria Ferreira de: 302, 307, 308, 328, 377
 Centeno, Yvette K.: 402, 431, 433, 490
 Cesariny, Mário: 357, 358, 360, 362, 364-366, 368-370, 371, 391, 451
 Céu, Sor Maria do: 166
 Céu, Sor Violante do: 162
 Chagas, Fr. António das (António da Fonseca Soares): 163, 173
 Chancelaria, Diogo Velho da: 117
 Charinho, Pai Gomes de: 22
 Cinatti, Ruy: 340, 356
 Cláudio, Mário: 437, 439, 453, 489
 Cochofel, João José: 330
 Codax, Martim: 17

- Coelho, Adolfo: 221
 Coelho, António Borges: 490
 Cordeiro, Jacinto: 158
 Correia, Clara Pinto: 434, 453
 Correia, Gaspar: 111, 118
 Correia, Hélia: 434, 438, 452, 489
 Correia, Natália: 358, 361, 366, 371, 408, 431
 Corte Real, Jerónimo: 150
 Cortês, Alfredo: 309
 Cortesão, Jaime: 298, 304, 310
 Cortes-Rodrigues, Armando: 294
 Costa, Francisco da: 65
 Costa, Maria Velho da: 402, 403, 419, 422-424, 431-433, 454, 496
 Coutinho, Carlos: 440
 Coutinho, Gonçalo: 71, 107
 Coutinho, Lopo de Sousa: 111
 Couto, Diogo de: 110-111
 Crasto (o Castro), António Serrão de: 165
 Cruz, Fr. Agostinho da: 65, 159
 Cruz, Gastão: 389, 390
 Cruz, Mafalda Ivo: 434, 482
 Cunhal, Álvaro: 329
 Dacosta, António: 362
 Dacosta, Fernando: 422, 438, 440
 Dantas, Júlio: 244, 245, 256, 265, 308, 310
 Deus, João de: 206, 216, 217, 219, 224, 240
 Dias, Saul: 324
 Dinis, Júlio (Joaquim Gilherme Gomes Coelho): 204, 206-210, 217, 237
 Diniz, Rui: 412
 Dionísio, Eduarda: 424, 431, 490
 Dionísio, Mário: 330, 333, 334
 Direitinho, José Rico: 481
 Don Dinis: 16, 17, 22, 28, 29, 309
 Don Duarte: 16, 32, 33, 42-45
 Don Manuel de Portugal: 48, 65, 159
 Eça de Queirós, José Maria: 11, 193, 195, 209, 221-224, 227-231, 233, 235, 236, 238, 239, 249, 266, 302, 306, 307, 328, 439
 Echevarria, Fernando: 374
 Escobar, Fr. António de: 169
 Espanca, Florbela: 300, 302, 380, 431, 446
 Eurico da Costa, Carlos: 362, 363, 366
 Fanha, José: 419
 Faria, Almeida: 402, 403, 422, 423
 Faria, Daniel: 449
 Faria, Rosa Lobato: 434, 437, 492
 Feijó, Álvaro: 330
 Fernandes Jorge, João Miguel: 412, 414, 416
 Fernandes, Diogo: 106
 Ferreira, António: 47, 48, 64-69, 73, 84, 104, 140-143
 Ferreira, José Gomes: 422, 440
 Ferreira, Seomara da Veiga: 437
 Ferreira, Vergílio: 11, 330, 333, 378, 381, 401, 405, 422
 Ferro, António: 252, 271, 295
 Fialho de Almeida, Jose Valentim: 236-238
 Fidelino de Figueiredo: 245
 Figueiroa, Diogo Ferreira: 169
 Filho, Artur Portela: 422
 Fogaça, Luís: 54
 Fonseca, Manuel da: 330, 333, 334
 Fragoso, João Matos: 158
 Francisco Luiz Ameno: 177
 Franco, Antônio Cândido: 437
 Franco-Alexandre, António: 412

- Frei Agostinho da Cruz: 65, 159
 Frei Alexandre da Sagrada Família: 195
 Freitas, Manuel de: 443, 445, 448-450
 Fróis, Luís: 118, 119
 Fructuoso, Gaspar: 107
 Fuschini, Augusto: 221
 Galhegos, Manuel de: 150
 Galvão, António: 118
 Gama, Sebastião da: 372
 Garção, Pedro António Correia: 182
 Garrett, João Baptista S. L. de Almeida:
 22, 42, 127, 177, 187, 188, 192-198,
 200, 201, 206, 224, 249
 Gastão, Ana Marques: 434
 Gato, Vasco: 451
 Gersão, Teolinda: 422, 432-434, 452
 Góis, Damião de: 49, 65, 110, 118
 Gomes, António Henriques: 169
 Gomes, Luísa Costa: 425, 434, 453,
 490
 Gomes, Soeiro Pereira: 330, 332
 Gonçalves, Egito: 335, 373, 386, 397
 Gonçalves, Olga: 428, 431
 Gonzaga, Tomás António: 184
 Gralheiro, Jaime: 440
 Guerra Junqueiro, Abílio: 239, 240, 246
 Guerra, Álvaro: 407, 422, 423, 427
 Guerreiro, Fernando: 448
 Guilhade, João Garcia de: 22
 Guimarães, Fernando: 347
 Guimarães, João Barreto: 447
 Guisado, Alfredo: 294
 Gusmão, Ana Nobre de: 434
 Gusmão, Manuel: 446, 447
 Gusmão, Padre Alexandre de: 169
 Hatherly, Ana: 390, 391, 402, 431
 Helder, Herberto: 358, 366, 371, 389,
 391, 393, 402, 451
 Herculano, Alexandre: 30, 42, 185,
 192, 193, 201-206, 208, 223, 237, 249
 Horta, Maria Teresa: 390, 408, 432, 433
 Inácio, Ana Paula: 434
 Jorge, Lídia: 423, 427, 433, 434, 452,
 453, 490
 Jorge, Luiza Neto: 389, 390, 431
 Peixoto, José Luís: 253, 429, 481-483,
 485, 486
 Júdice, Nuno: 239, 316, 412, 415-417
 Kim, Tomás: 340, 356
 Knopfli, Rui: 386
 Lacerda, Alberto: 386
 Larouco, Pero: 26
 Leal, Raul: 294
 Leiria, Mário Henrique: 357, 366
 Lemos, Fernando: 362, 366
 Lemos, João de: 194
 Letria, José Jorge: 419, 490, 492, 496
 Lima, Ângelo: 294
 Lisboa, António Maria: 358, 362, 366
 Lisboa, Irene: 325, 431
 Llansol, Maria Gabriela: 402, 403, 419,
 431, 454
 Lobato, Baltasar Gonçalves: 106
 Lobo, Francisco Rodrigues: 108, 147-
 151, 158, 159, 167
 Lopes de Mendonça, António Pedro:
 194, 244
 Lopes Vieira, Afonso: 245
 Lopes, Adília: 434, 446
 Lopes, Fátima: 494
 Lopes, Fernão: 16, 31-38, 40-42, 87,
 138, 204, 440, 464
 Lopes, João Santos: 440
 Lopes, Teresa Rita: 433, 490
 Lourenço, Eduardo: 424, 480
 Lourenço, Inês: 433

- Macedo, Hélder: 366
 Machado, Dinis: 420
 mãe, valter hugo: 443, 449, 451, 483, 487, 488, 496
 Magalhães, Joaquim Manuel: 411, 412
 Magalhães, Ana Maria: 492
 Maldonado, Fátima: 433, 448
 Mangas, Francisco Duarte: 481
 Margarido, Alfredo: 366
 Marmelo, Jorge: 480
 Marques, Helena: 434, 437
 Marrecas, Sofia: 434
 Martinho, Virgílio: 440
 Martins, Rui Cardoso: 482
 Mascarenhas, Brás Garcia de: 151
 Matos, Gregório de: 161
 Medina, João: 496
 Meireles, Ana: 492
 Melo e Castro, Ernesto de: 391
 Melo, D. Francisco Manuel de: 152-156, 158, 159, 167, 173
 Melo, Filipa: 434
 Melo, Francisco de Pina e: 176
 Melo, João de: 427-429, 453
 Melo, Jorge Silva: 491, 492
 Mendes Leal, José da Silva: 194
 Mendes, Luís Filipe Castro: 446, 447
 Mendes, Pedro Rosa: 483
 Mendonça, José Tolentino: 443, 449
 Meneres, Maria Alberta: 492
 Meneses, Francisco Sá de: 150
 Meogo, Pero: 22
 Mexia, Pedro: 443, 445, 447, 448
 Meyrelles, Isabel: 366
 Miguéis, José Rodrigues: 328, 377
 Miranda, Francisco Sá de: 47-49, 56, 59-70, 79, 90, 92, 97-99, 117, 139, 140, 149, 159, 343, 365
 Miranda, Jorge Gomes: 447-449
 Miranda, Miguel: 483
 Miranda, Paulo José: 447, 484
 Monginho, Julieta: 480, 483
 Monteiro, Abílio Adriano Campos: 310
 Monteiro, Adolfo Casais: 276, 279, 286, 312, 313, 316, 324
 Mora, António: 285, 289
 Morais, Francisco de: 102, 105
 Morais, João Pina de: 310
 Morais, José Ângelo de: 175
 Moreiras, Paulo: 437
 Mota, Anrique da: 56, 124, 125, 142
 Moura, Francisco Rolim: 151
 Moura, Vasco Graça: 73, 413, 414, 416
 Mourão-Ferreira, David: 316, 321, 372, 384, 386
 Muralha, Sidónio: 330
 Namora, Fernando: 330, 333, 339, 378, 403, 422, 453
 Namorado, Joaquim: 330
 Nascimento, Francisco Manuel do: 181
 Nava, Luís Miguel: 413, 443, 444, 448
 Navarro, António de: 324
 Navarro, Modesto: 427
 Negrão, Nicolau Esteves: 181
 Negreiros, José Sobral Almada: 245, 253, 256, 257, 260, 263-266, 292, 293, 295, 312, 315
 Nemésio, Vitorino: 325-327, 378
 Nery, Júlia: 437
 Neves, Abel: 491
 Neves, Pedro Teixeira: 493
 Nobre, António: 245-247, 254, 300
 Nóbrega, Isabel da: 431
 Nogueira, D. Vicente de: 173
 Noronha, D. Tomás de: 164, 493
 Norton, Cristina: 434

- Nunes, Pedro: 119
 Nunes, Rui: 454
 O'Neill, Alexandre: 357, 361-367
 Oliveira Martins, Joaquim Pedro de: 224-226, 328
 Oliveira, Alberto de: 245
 Oliveira, Carlos de: 330, 333-335, 337, 338, 371, 378, 386
 Oliveira, Filomena: 490
 Oliveira, Francisco Xavier de: 178
 Oliveira, Manuel Botelho de: 166
 Oom, Pedro: 361, 362, 366
 Oriente, Fernão Álvares do: 107, 148
 Orta, Garcia de: 70, 119
 Osório, António: 374, 386, 389, 413, 415
 Pacheco, C.: 270, 289
 Pacheco, Fernando Assis: 335, 389, 397, 423, 427
 Paixão, Pedro: 480
 Palma-Ferreira, João: 407
 Pascoaes, Teixeira de (Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos): 45, 268, 296-299, 303, 309
 Patrício, António: 247, 308, 309
 Pávia, Johan Soarez de: 25
 Pedreira, Maria do Rosário: 447
 Pedro, António: 357, 361-363, 366
 Pedro, conde de Barcelos: 16, 17, 28-30
 Pedrosa, Inês: 434, 482
 Pereira, Ana Teresa: 434, 483
 Pereira, Duarte Pacheco: 119
 Pereira, Henrique Risques: 366
 Pereira, Helder: 412
 Pessanha, Camilo: 248, 249, 254, 268
 Pessoa, Carlos J.: 490
 Pessoa, Fernando: 11, 240, 242, 246-248, 253, 257, 258, 260-279, 281, 282, 285-287, 289, 290, 292, 293, 295, 297, 298, 305, 312, 314-316, 342, 346, 410, 458, 465, 483
 Pestana, Álvaro de Brito: 54
 Pimenta, Alberto: 391, 419
 Pina, Manuel António: 412, 493
 Pinheiro Chagas, Manuel Joaquim: 194, 220
 Pinheiro, Júlia: 494
 Pinto, Fernão Mendes: 112, 119-122
 Pinto, Heitor: 119
 Pinto, Júlio Lourenço: 236
 Pinto, Margarida Rebelo: 494
 Pires, Isabel Cristina: 433
 Pires, Jacinto Lucas: 480, 482, 483, 491
 Pires, José Cardoso: 335, 378, 382, 383, 386, 405-407, 422, 423, 440, 453, 483
 Pires, Tomé: 119
 Pitta, Eduardo: 412, 448
 Portela, Patrícia: 491
 Portugal, D. Manuel de: 48, 65, 159
 Portugal, José Blanc de: 340, 356
 Prata, José: 483
 Preto, Maria Antonieta: 483
 Queiroz, Carlos: 324
 Quental, Antero de: 195, 200, 218-225, 227, 228, 247, 268, 271, 300, 484
 Quintais, Luís: 443, 447, 449
 Ramalho Ortigão, José Duarte: 219-221, 223, 224, 227, 228, 238, 328
 Ramos, Wanda: 427, 431
 Raposo, José Hipólito: 310
 Real, Miguel: 437, 490
 Rebello, Luiz Francisco: 309, 335, 361, 384, 385, 489
 Rebelo, Gaspar Pires de: 169
 Rebelo, Manuel Coelho: 158

- Redol, António Alves: 329-332, 334, 378, 384
- Régio, José (José Maria dos Reis Pereira): 311, 313, 314, 316-320, 324, 329, 371, 377
- Reimão, Gaspar Ferreira: 119, 120
- Reis, Ricardo: 267, 270, 276, 278, 282-286, 289, 458, 461, 462
- Resende, André Garcia de: 33, 48-52, 56, 57, 74, 79, 84, 92, 115-117, 124, 127, 142
- Ribeiro, Aquilino Gomes: 264, 302, 304, 306-308, 328, 377
- Ribeiro, Bernardim: 56, 57, 59, 79, 92, 97-101, 104, 107, 149, 169, 198
- Ribeiro, Manuel António: 138, 157, 180, 310
- Ribeiro, Padre Mateus: 169
- Rodrigues, Urbano Tavares: 253, 335, 378, 382, 386, 405, 422, 424, 453
- Rosa, António Ramos: 253, 373, 374, 376, 386, 390
- Rovisco, Miguel: 490
- Sá, Isabel de: 433, 448
- Sá, Vitor Matos e: 374
- Sá-Carneiro, Mário: 247, 253, 257, 260, 261, 263-266, 287, 290-292, 295, 298, 300, 365, 381
- Salema, Teresa: 419, 434
- Sampaio, Ernesto: 358, 366, 371
- Sampaio, Jaime Salazar: 408, 489
- Sanches, António Nunes Ribeiro: 178, 180
- Santareno, Bernardo: 177, 361, 384, 385, 408
- Santos, João dos: 118
- Santos, José Carlos Ary dos: 419, 423
- Santos, José Rodrigues dos: 493
- Santos, Políbio Gomes dos: 330
- Saramago, José: 11, 270, 330, 335, 410, 422, 438-440, 451, 452, 455-467, 479, 490
- Sarmiento, Jacob de Castro: 178
- Seixas, Artur M. do Cruzeiro: 362, 366, 369
- Selvagem, Carlos: 309
- Sena, Jorge de: 316, 341-346, 353, 360, 371, 405, 416
- Serpa, Alberto de: 324
- Sigalho, Lúcia: 491
- Silva, Ana Cristina: 437
- Silva, André Nunes da: 165
- Silva, António Diniz da Cruz e: 181, 182
- Silva, António José da: 176, 177, 385, 408
- Silva, Félix Machado da: 169
- Silva, José Miguel: 443, 449
- Silva, Luís Filipe: 495
- Silva, Matias Pereira da: 175
- Silveira, Fernão da: 54
- Silveira, Luís da: 56, 115
- Simões, João Gaspar: 311, 312, 316, 324, 360
- Soares, António da Fonseca (Fr. António das Chagas): 163, 173
- Soares, Bernardo: 289, 290
- Soromenho, Augusto: 220, 221
- Soropita, Fernão Rodrigues Lobo: 65, 72, 159
- Sousa, Américo Guerreiro de: 424
- Sousa, António de: 324
- Sousa, Francisco de: 56
- Sousa, João Rui de: 386
- Souto Maior, Elói de: 148
- Sttau-Monteiro, Luís de: 407

- Tamen, Pedro: 374, 389
 Tavares, Alberto R. Pidwell (Al Berto):
 413, 417, 418, 444, 448
 Tavares, Gonçalo M.: 253, 479, 486, 487
 Tavares, Miguel Sousa: 493
 Teixeira de Queirós, Francisco (Bento
 Moreno): 236, 237
 Teixeira, Paulo: 446
 Teles, Aires: 56
 Tenreiro, Francisco José: 330
 Terra, José: 373
 Tiago, Manuel (Alvaro Cunhal): 428
 Tomás, Manuel: 151
 Tordo, João: 483, 488
 Torga, Miguel (Adolfo Correia da
 Rocha): 11, 312, 313, 320-325, 371,
 377, 403
 Torneol, Nuno Fernandez: 24
 Torres, Alexandre Pinheiro: 335, 373, 422
 Trancoso, Gonçalo Fernandes: 91, 108-
 110
 Trindade Coelho, José Francisco: 236,
 237
 Usque, Samuel: 107
 Vasconcelos, Jorge Ferreira de: 102,
 104-106, 140, 141
 Vasconcelos, Manuel Mendes de Bar-
 buda e: 151
 Veiga, Francisco José: 445
 Veiga, Teresa: 434, 482
 Velho, Álvaro: 112, 118
 Vendas, António Manuel: 497
 Ventura, Mário: 422
 Ventura, Pedro: 495
 Verde, José Joaquim Cesário: 239-242,
 247-249, 254, 268, 484
 Verney, Luís António: 178-180, 219
 Vespeira, Marcelino: 366
 Vicente, Gil: 50, 56, 92, 108, 117, 123-
 139, 149, 156, 157, 177, 439, 470,
 489
 Viegas, Francisco José: 483
 Vieira, Alice: 492
 Vieira, Padre António: 118, 119, 167,
 170, 171, 173, 180, 269
 Vieira, Pedro Almeida: 437
 Vieira, Vergílio Alberto: 493
 Vimioso, Conde de: 56
 Zimler, Richard: 437
 Zink, Rui: 482, 495
 Zorro, João: 24
 Zurara, Gomes Eanes de: 33, 87, 118

Nuestro más sincero agradecimiento a aquellos amigos que se convirtieron en lectores del texto inicial y contribuyeron a que éste mejorara: Miguel Alba, Teresa Ferreira, José Manuel Montes, Miguel A. Rebollo, Manuel Sanz, Marién Saucedo y Jacques Songy.

A algunas instituciones que pusieron a nuestra disposición imágenes de los autores, especialmente a la Direcção Geral do Livro e das Bibliotecas por las fotografías de escritores contemporáneos, a la editorial Assirio&Alvim que nos cedió las fotos de Herberto Helder (©Mariana Viegas) y de Ruy Belo, y al Centro de Estudos Regionais y a la Fundación José Saramago, que nos facilitaron las imágenes de José Régio y José Saramago.

Asimismo queremos agradecer a Maria Filipe Ramos Rosa y Clara Rocha la cesión de las fotografías de António Ramos Rosa y Miguel Torga, respectivamente.

A aquellas editoriales que atendieron nuestra petición autorizando la reproducción de portadas de obras: Relógio de Água, Dom Quixote y Mondadori.

Al Gabinete de Iniciativas Transfronterizas de la Junta de Extremadura por promover este proyecto y confiar en nosotros para llevarlo a cabo.

Al tiempo que aumenta el interés por la lengua y la cultura portuguesas entre los ciudadanos españoles, se hace más necesaria la publicación de textos divulgativos que ofrezcan de manera resumida información sobre aspectos diversos de la cultura portuguesa al lector no especializado.

Esta obra ofrece un recorrido por la historia de la literatura portuguesa a través de los distintos movimientos estéticos e incide en aquellos autores y textos que, desafiando el paso del tiempo y de los gustos, se consideran hoy elementos constitutivos de un patrimonio cultural especialmente rico, formado a lo largo de más de ocho siglos de creación literaria.